ЗМІСТ

ЮВІЛЕЇ

СТАНІСЛАВ ВІНЦЕНЗ: ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Krzysztof Zajas Stanisław Vincenz i Europa kultur 8

Aleksander Madyda Vincenz czytany dzisiaj 14

Bogusław Dopart Lektura romantyzmu polskiego w eseistyce Stanisława Vincenza 23

Mirosława Ołdakowska-Kuflowa Jeszcze o folklorze w dziele Stanisława Vincenza 29

Leszek Szaruga Rytmy czasu we wszechświecie Stanisława Vincenza 36

Jarosław Fazan Po stronie Vincenza. Andrzej Stasiuk o południowo-wschodnich Kresach Europy 40

Nina Taylor-Terlecka Nieznane listy Stanisława Vincenza i Alicji de Barcza: zaginiona saga huculska 45

Maria Jolanta Olszewska Stanisław Vincenz czyta «Madonnę Busowiską» Władysława Łozińskiego, czyli o filozofii lektury 52

Oksana Weretiuk Od raju do piekła: Ukraina w tetralogii Stanisława Vincenza 60

Weiss Alan Przemilczane dialogi. O trzech niepublikowanych rozdziałach «Dialogów z sowietami» Stanisława Vincenza 65

Jan Wolski «Krew ziemna». Stanisława Vincenza mitologia ropy naftowej 69

Zuzanna Grębecka Atlantydy Słowiańszczyzny 75

Мирослава Медицька Рецепція Данте крізь призму концепцій Станіслава Вінценза та Максима Стріхи 81

Michał Kaczmarek Huculska pamięć ludowa w ujęciu Stanisława Vincenza 86

Ольга Цівкач «...Przyjaciół, takich jak Pan… w ogóle nie dużo w przyrodzie» (листування Станіслава Вінценза і Ростислава Єндика) 93

Ярина Ясній Роль танцю і сміху в тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині» 99

Тамара Ткачук Експлікація музичних образів і мотивів у творчості Станіслава Вінценза 104

ЧЕСЛАВ МІЛОШ: ДО 100-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Marek Bernacki Czesław Miłosz – Stanisław Vincenz: kręgi wzajemnej fascynacji i inspiracji 109

Ростислав Радишевський Епіфанії ранньої поезії Чеслава Мілоша 116

Луїза Оляндер Гуманістичні розмисли е книзі Чеслава Мілоша «Historie ludzkie. Pierwodruki (1983-2006)» 122

Наталя Сидяченко Семантика *ріки* в мовотворчості Чеслава Мілоша 127

Надія Поліщук Інша Європа: дискурс ідентичності в есеїстичній прозі Чеслава Мілоша «Родинна Європа» 134

Ireneusz Kania Czesław Miłosz a buddyzm 141

Тетяна Довжок Пробуджений… Пізня лірика Чеслава Мілоша 148

ЛЕСЯ УКРАЇНКА: ДО 140-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Ростислав Радишевський Сороколітня літературознавча рецепція творчості Лесі Українки у Польщі 153

Eulalia Papla KulturaZachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki 169

Валентина Соболь Наукова та перекладацька рецепція творчості Лесі Українки у Польщі 177
Лариса Масенко «Код Лесі Українки» в художньому дискурсі Оксани Забужко 187
Наталія Лисенко-Єржиківська Адам Міцкевич і Леся Українка – кримські відлуння у їхній поезії 192
Леся Церковняк-Городецька Фредерик Шопен у творчості Лесі Українки 201

ЮЗЕФ ІГНАЦІЙ КРАШЕВСЬКИЙ: ДО 200-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Микола Ткачук Екзистенціал любові в наративі повісті «Уляна» Ю.І. Крашевського 205
Надія Петриченко **Проблематика та** образна система польської прози першої половини XIX ст. 214
Світлана Байдацька Новаторство різножанрової творчості Ю.І. Крашевського у волинський період 219

ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ВІД ДАВНИНИ ДО КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

Stefan Kozak Ukraina między Wschodem a Zachodem 226
Ігор Ісіченко (Архієпископ) Мученицький архетип у житійному просторі Руїни 233
Ольга Циганок Польськомовні епітафіїї в українських поетиках XVII – першої половини XVIII ст. 240
Світлана Сухарєва Польськомовний виступ Андрія Мужиловського на захист православ'я 245
Олена Бай Система барокових образів у польськомовній поезії Данила Братковського 250
Любов Олійник «Літос» Петра Могили у полемічному дискурсі першої половини XVII ст. 254
Olaf Krysowski Bizancjum i kultura polityczna Rosji w pismach Zygmunta Krasińskiego 258
Mariya Bracka Czasoprzestrzeń powieści Jana Zachariasiewicza 267
Наталія Цьолик Роль позасюжетних елементів у творах Міхала Чайковського 273
Dobrosława Świerczyńska Sienkiewicz na świecie. Przyczynki bibliograficzne i biograficzne 279
Вікторія Білявська Рустикальний пейзаж у «Мемуарах з життя Єви Фелінської» 285

НОВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА

Ростислав Радишевський Станіслав Бжозовський: для світу, Польщі, України 290
Олександр Астаф'єв Міфологема степу і література степу 296
Dmytro Doncov Literatura stepu 308
Edward Jakiel Zapomniana powieść Melitty «Zachód» o księdzu Antonim Szandlerowskim – młodopolskim poecie 313
Сергій Яковенко Інтенціональність об'єктів у «Космосі» Вітольда Гомбровича 320
Наталія Стахнюк «Щоденники» Стефана Жеромського у контексті його творчості: інтертекстуальний аспект 325
Марія Мацькович Рефлексія над історією у повістях Анджея Кусьневича 332
Dariusz Kulesza Nowa poezja narodowa? O wierszach i prozie Wojciecha Wencla 336
Іванна Котяш Польсько-український аспект дослідження засобів поетики епістолярної автобіографії (на прикладі листів С. Черкасенка) 347
Олексій Сухомлинов Історіософський аспект симетричності польсько-українських стосунків у «Засипле все замете…» Влодзімєжа Одоєвського 354
Ірина Кияк Дефінітивні проблеми жанрів фантастики у творчості Станіслава Лема 359
Леся Кравченко, Руслана Манько Філософсько-естетична парадигма поезії Збігнєва Герберта 365
Руслана Манько Простір інтимного у ранній творчості Збігнєва Герберта 373
Ірина Фрис Міфологічні концепції XX ст.: огляд проблеми 377
Тетяна Хайдер Провокація та експеримент у творчості Едварда Редлінського 383

Уляна Чіпак Еротично-танатологічний концепт у повісті «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського 390
Тетяна Чужа Альтернативна історія у творах Яцека Дукая 398
Оксана Яворська Категорії часу і простору в художніх текстах Анджея Хцюка про Дрогобич 404

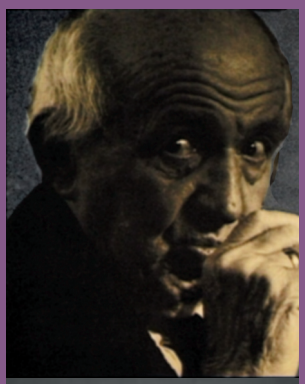
ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Євген Нахлік Український і польський романтизм у рецепції Івана Франка 410
Володимир Єршов Гомеопатичні листи Густава Олізара та Кароля Качковського 415
Ксенія Константиненко Гетерообраз України в італійській літературі: дослідження польських, українських, російських та італійських учених 421
Валентина Крементуло Тарас Шевченко і Броніслав Залеський 431
Олена Ткачук Християнський контекст драм Генріка Ібсена «Будівничий Сольнес» та Станіслава Пшибишевського «Сніг» 437
Олександра Чепелик Візійний дискурс трансцендентного в драматичних творах О. Олеся, Г. Гауптмана, М. Метерлінка та польський контекст 442
Ярослав Нахлік *Матеріальне* у поезії польського та українського раннього модернізму: в'язниця духа чи прихисток душі 448
Світлана Ямборко Експресіонізм у творчості Василя Стефаника та Яна Каспровича 456
Елліна Циховська Художній часопростір Леопольда Стаффа: компаративний аспект 461
Олеся Нахлік Польський антитоталітарний дискурс в Україні в першій половині 1990-х років 466
Марцін Ґачковскі Значення Києва у художній та публіцистичній спадщині Осипа Назарука 472
Лариса Вахніна Українсько-польські паралелі у баладі «Ой сталася новина» 477
Леся Халюк Усна проза про переселення 1947 року українців у Польщі: історіографічний аспект дослідження 482
Ірина Ціборовська-Римарович Тульчинська бібліотека і Ян Потоцький 491

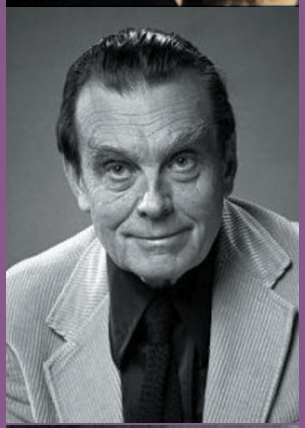
ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА

Artur Bracki Transformacja przestrzeni Europy centralnej – aspekty socjolingwistyczne 498
Тетяна Черниш *Вєх* як форма художнього знака 504
Олеся Лазаренко Польська мова в полемічній літератури в Україні кінця XVI-XVII століть 507
Оксана Могила Зі спостережень над діалектною лексикою українсько-польського пограниччя 511
Наталія Совтис Лексичні запозичення з української мови у збірці Льва Венглінського «Полова і зерно» 516
Людмила Мойсеєнко Фразеологічні одиниці як об'єкт дослідження – німецькі, польські та українські паралелі 521
Марія Черняк Фантастичні тварини у польській фразеології 527
Олена Пелехата Функціонування фразеологізмів з антропонімним та топонімним компонентами у польській мові (у зіставленні з української мовою) 531
Марія Половинкіна Колореми у поезіях Казімєжа Пшерви-Тетмаєра, Яна Каспровича та Леопольда Стаффа: лінгвістичний аспект 536
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 540

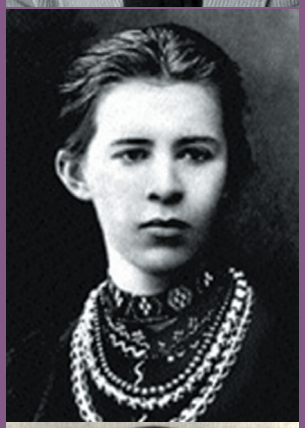
ЮВІЛЕЇ



СТАНІСЛАВ ВІНЦЕНЗ: ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ



ЧЕСЛАВ МІЛОШ: ДО 100-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ



ЛЕСЯ УКРАЇНКА: ДО 140-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

ЮЗЕФ ІГНАЦІЙ КРАШЕВСЬКИЙ: ДО 200-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

УДК 821.162.1Вінценз

Krzysztof ZAJAS
Uniwersytet Jagielloński

STANISŁAW VINCENZ I EUROPA KULTUR

Przedmiotem analizy jest próba określenia specyfiki gatunkowej epopei ***«Na wysokiej połoninie» oraz jej miejsca w literaturze polskiej i ukraińskiej jako faktu literatury wielokulturowego pogranicza polsko-ukraińskiego.***
Słowa kluczowe*: gatunek, pogranicze, wielokulturowość.*

У статті проаналізовано проблеми своєрідності жанру епопеї «На високій полонині» та її місця в польській та українській літературі як явища літератури мультикультурного українсько-польського пограниччя.
Ключові слова*: жанр, пограниччя, мультикультуралізм.*

The paper analyzed the problem of uniqueness of the genre epic «On the High Uplands» and its place in the Polish and Ukrainian literature as a fact of the literature of multicultural Polish-Ukrainian borderland.
Key words*: genre, borderland, multiculturalism.*

Wśród licznych uwag o twórczości Stanisława Vincenza dosyć łatwo daje się wyodrębnić grupa tekstów akcentujących jej nieprzystawalność do przyjętych kryteriów klasyfikowania i porządkowania literatury polskiej. Krytycy na różne sposoby stwierdzają fakt, że Vincenz nie pasuje do historii literatury, że jego dzieło wymyka się tradycyjnym podziałom, że jest to pisarz odrębny, niekompatybilny, pozostający poza głównymi nurtami. Jak stwierdziła Marta Wyka, «Vincenz zmusza historyka literatury do poniechania pewnych nawyków badawczych» [16, s. 275]. Kłopot sprawia zarówno analiza cyklu «Na wysokiej połoninie» jako gatunku literackiego, jak i zdefiniowanie jego przesłania, nie mówiąc już o rozbieżnościach w ocenie poziomu artystycznego. Wiele miejsca poświęca się omówieniom szerokich (i nieszablonowych) zainteresowań literackich i kulturowych Vincenza, analizuje się jego religijność, erudycję, otwarcie na inność i nowoczesność, podkreślając zarazem przywiązanie do tradycji, niechęć do tandety i miłość do folkloru ludowego (przy równoczesnym oprotestowaniu przez pisarza samego terminu «folklor»). Z literatury przedmiotu nie tylko wyłania się portret bardzo niejednolity, ale wręcz zamieszkuje ją wielu Vincenzów, nie bardzo zgodnych ze sobą, odbierających sobie nawzajem prawo do wyłączności. Jan A. Choroszy swoje poszukiwania elementów scalających to pisarstwo opatrzył zastrzeżeniem, że rozległość materiału literackiego pracę taką czyni wręcz niepodobieństwem [1, s. 239]. Lektura Vincenza nie należy do łatwych, szerokość odwołań stawia czytelnika w sytuacji ucznia, słuchacza, po części także ignoranta. Więcej nawet, wymusza porzucenie dotychczasowych przyzwyczajeń, odwraca jego głowę w innym kierunku.

Vincenz jest zarazem anachroniczny i postmodernistyczny, staroświecki i ponadczasowy, realistyczny i idealizujący. Krótko mówiąc, jest wieloznaczny jak każdy wielki pisarz. Niejednoznaczność dotyczy nie tylko całego dzieła, ale także poszczególnych utworów: pierwszy tom huculskiej tetralogii wydany w 1936 r. uznany został za wysokoartystyczną epopeję (Jan St. Bystroń), cenny zapis etnograficzny (K. Górski), ale też nazwany «nieudolnym gadulstwem» (K. Wyka) [8, s. 63]. Na pisarstwo Vincenza składa się specyficzny czas i specyficzna przestrzeń. Wszystko właściwie jest u niego specyficzne: język, gatunek literacki, religijność, rozumienie kultury, folkloru – żaden ze składników dzieła Vincenza nie został przez badaczy uznany za typowy, natomiast zgodnie podkreśla się jego oryginalność i niepowtarzalność. I tak jest z Vincenzem do dzisiaj: chylimy czoła przed wielkością dzieła i jednocześnie umieszczamy je w komfortowej izolatce z etykietką «ciekawy regionalizm», do której mało kto sięga.

Moja lektura Vincenza również przebiegała nie bez trudności. Zdumiewała mnie dziwność i odrzucała monotonia, powracałem do esejów i szkiców, z przejęciem pochłonąłem «Tematy żydowskie», zachwycił mnie «Outopos». Wielokrotnie też zabierałem się za kolejne tomy «Na wysokiej połoninie» – i zmęczony odkładałem na bok po kilkudziesięciu stronach. Z jednej strony czułem, że to ważne i głębokie pisanie, z drugiej strony miałem wrażenie, że brakuje mi klucza, że coś przede mną się nie otwiera i dlatego pozostaje poza rozumieniem. Rozterki te zaowocowały listą kłopotów z Vincenzem, którą pozwolę sobie pokrótce przedstawić:

1. Jaki gatunek uprawia Vincenz-pisarz? Genologicznym zróżnicowaniem «Połoniny» – roz-

piętej pomiędzy epos, powieść, historię, mit, idyllę, esej itp. – zajmował się Włodzimierz Próchnicki, jednakowoż zakończył swój tekst nie tyle konkluzją, ile pełnym «wahań i niepewności» rozłożeniem rąk [11, s. 160]. Ja do tej wyliczanki dodałbym jeszcze poemat (zwłaszcza ten uprawiany w międzywojniu), którego forma obejmuje poezję i prozę, perspektywa jest bardzo szeroka, a celem – całościowy obraz świata, cywilizacji, kultury itp. Jerzy Paszek z kolei wyodrębnił w «Połoninie» część monologową i dialogową, styl modernistyczny i polemiczny, a także perswazyjny, dopisując do nich «stronę Żeromskiego» i «stronę Irzykowskiego [9, s. 171]. Takie i podobne poszukiwania wskazują, owszem, na zróżnicowanie prozy Vincenza, ale niewiele wyjaśniają. Vincenz napisał kilka tomów prozy, wobec których badacze poetyki faktycznie rozkładają ręce.

2. Gdzie jest miejsce Vincenza w literaturze polskiej? (Przy okazji chętnie bym posłuchał, gdzie naprawdę jest jego miejsce w literaturze ukraińskiej.) Anegdota powiada, jak to Jan Choroszy chciał umieścić Vincenza w tradycji huculskiej za Wincentym Polem, Juliuszem Turczyńskim, Jerzym Liebertem i Władysławem Krygowskim, na co Andrzej Vincenz zareagował, że tradycją dla ojca byli Homer, Platon, Dante i Cervantes [2, s. 363]. Otóż to, Vincenz jest wierny tradycji – ale jakiej? Przecież kilku pisarzy piszących po polsku o Hucułach trudno uznać za ważną tradycję w naszej literaturze, a i wynikanie z niej Vincenza jest w najlepszym razie problematyczne. Więcej chyba napisano po polsku o amerykańskich Indianach. Z drugiej strony Homer, Platon i Dante to kierunkowskazy bardzo niejasne w odniesieniu do literatury pięknej, a już zwłaszcza polskiej. Powiedzmy sobie szczerze, «Na wysokiej połoninie» to opowieść o Hucułach, których w polskiej tradycji literackiej właściwie nie ma i Vincenz raczej ją stworzył, niż kontynuował. W dodatku trudno mówić tu o rozpoczęciu tradycji, skoro nie bardzo na horyzoncie widać twórczych kontynuatorów. Epopeja huculska wydaje się jednostkowym zdarzeniem literackim, zamkniętą i samowystarczalną monadą. Marek Klecel obecność Vincenza w polskiej kulturze widział w obronie tradycji, kulturze religijnej, świadczeniu kryzysom XX wieku, by doszukać się w końcu u niego także akcentów postmodernistycznych. Zarazem jednak jako nienaruszalne pozostało stwierdzenie krytyka, że dzieło Stanisława Vincenza zajmuje w literaturze polskiej XX wieku miejsce «zupełnie odrębne» i że «nie mieści się ono w żadnych wyraźniejszych, charakterystycznych prądach i tendencjach, które dominowały w literaturze zeszłego wieku» [4, s. 343]. Dodam od siebie, że nie mieści się ono w żadnych prądach i tendencjach, bo takich prób w literaturze polskiej dotychczas nie było.

3. Co i do kogo mówi Stanisław Vincenz? Banalność tego pytania jest tylko pozorna, wymaga ono naprawdę rzeczowej odpowiedzi. Vincenz pisze po polsku o Grekach, Hucułach, Żydach, Węgrach, Serbach, Włochach – Polaków tam stosunkowo mało. Nawet kiedy pisze o Mickiewiczu, Krasińskim czy Norwidzie, rzuca ich na tło obce, nieoczywiste, zaskakujące. Ile my, polscy czytelnicy, z tego rozumiemy? Jeżeli mamy doszukiwać się w tym pielęgnowania i posłuszeństwa wobec jakiejś tradycji, to moim zdaniem nie została ona dotychczas zdefiniowana. Tak specyficznego i na taką skalę pisania o innych w naszej literaturze zwyczajnie nie ma. Co Polacy mają wspólnego z Grekami, Homerem i Sokratesem? A z średniowieczną Italią Dantego? Nawet jeżeli odnajdziemy jakieś linie zbieżne, to należy uczciwie powiedzieć, że nowożytna kultura polska nie mieści się w tym dyskursie. Cel pisarza nie polega tu na odwoływaniu się do jakiejś «naszej» tradycji. Vincenz raczej chce nam otworzyć kolejne drzwi, odsłonić nieznane bądź zapomniane źródła, odrzucone przez nas w naszym projekcie kulturowym. A może chce do tego projektu włączyć rzeczy nowe, które jego zdaniem powinny się tam znaleźć. W związku z tym kolejny kłopot stanowi jeden z możliwych wariantów i brzmi:

4. Dlaczego Vincenz pisze o Hucułach po polsku? Jako się rzekło, Vincenz pisze o Hucułach, których w naszej kulturze nie ma. Huculi mówili jednym z dialektów języka ukraińskiego, Ryszard Łużny nazywał go językiem rusko-ukraińskim [7, s. 205]. Vincenz znał ten język doskonale, o czym przekonywał Michał Lesiów [6, s. 115], i nic nie stało na przeszkodzie, by narodową epopeję Hucułów zapisał właśnie w nim. Zwłaszcza że wplatał w tekst «Połoniny» mnóstwo słownictwa huculskiego (i nie tylko), a literatura i czasopiśmiennictwo po ukraińsku funkcjonowały już wtedy znakomicie. Ten polskojęzyczny gest pisarza jest jeszcze bardziej znaczący w kontekście źródłowości i pierwotności doświadczenia kulturowego zapisanego w tetralogii, o czym badacze wielokrotnie przekonywali, a zatem język endemiczny byłby tu na miejscu[1]. Można by odpowiedzieć argumentem o analfabetyzmie Hucułów, którzy swej epopei, zapisanej we własnym języku, by nie odczytali; odpada on jednak,

1 Dotknął tego problemu jedynie R. Łużny: «Bo oto Polak, autor piszący po polsku i dla czytelnika polskiego odradza w czasach nowożytnych, nam współczesnych, w połowie XX stulecia najświetniejsze tradycje całego bogatego nurtu naszej kultury, nurtu tzw. szkoły ukraińskiej» [7, s. 213]. Wielki slawista nie dodał tylko, że w obrębie tzw. szkoły ukraińskiej Vincenz także jest specyficzny.

gdyż tekst mógł być adresowany do szerokiej rzeszy czytelników ukraińskich, bliższych kulturowo, a poza tym mógł zapoczątkować pisaną literaturę narodową ludu, którego pierwotnej kulturze – także wedle samego autora, co wyraził w «Zwadzie» – groził przecież zanik. Vincenz jednak daleki był od takich projektów i konsekwentnie wpisywał księgę w krąg odbiorców polskojęzycznych, którzy (jak ja) mieli kłopoty z jej odczytaniem. Myślę, że Vincenz pisał o Hucułach, ale do Polaków. Dlaczego? Zestawienie stereotypowych cech kultury polskiej XX w. z idealizowaną w «Połoninie» kulturą huculską daje ciekawe rezultaty. Kultura polska jest: katolicka, nacjonalistyczna (my mówimy: patriotyczna), centralistyczna (skupiona głównie wokół wielkich miast), zamknięta (ksenofobiczna); kultura huculska w tetralogii jest: grekokatolicka, tolerancyjna (wielonarodowa), peryferyjna, otwarta (także pod względem granic). Przypomnijmy notatkę z «Outopos»: «Narody nie muszą mieć i nie mają granic twardych. Wchodzą jedne w drugie, przesiąkają, przechodzą stopniowo jedne w drugie» [12, s. 19]. Z tego punktu widzenia dzieło Vincenza nie tyle wpisuje się w kulturę polską, ile staje dokładnie naprzeciw niej, przystawione jak zwierciadło tuż przy twarzy, by zdemaskować nałożony na polskość narodowy makijaż.

5. Religijność Vincenza. Najładniej ujęła ten problem Jeanne Hersch mówiąc o pisarzu, że «był człowiekiem wierzącym, katolikiem, ale potrzebował herezji» [3, s. 38]. W pisarstwie Vincenza religijność niewątpliwie odgrywa wielką rolę, ale nie jest to religijność przypisana do któregokolwiek wyznania. Był praktykującym katolikiem, ale jego stosunek do Kościoła i katolickich księży był dość krytyczny. Jego ukochani Huculi to grekokatolicy, ale przecież bardzo pogańscy, uprawiający jakiś dziwny amalgamat wyznaniowy, z molfarami i przemównikami wspierającymi chrześcijański kodeks moralny. Chasydyzm czy grecki animizm potraktowane są nie jak ciekawostki folklorystyczne lub zabytki, lecz głębokie, duchowe doświadczenia człowieka wierzącego, współkształtujące świat. U Vincenza wszystkie religie są równoprawne i jednako ważne, a ich podmiotem jest *homo religiosus*, wyznawca Boga pod wszelkimi postaciami, niejako ponad wyznaniami. Pod tym względem także trudno umieścić Vincenza w głównych nurtach i tendencjach polskiej literatury.

Listę moich kłopotów z Vincenzem mógłbym wydłużać, poprzestanę na dwóch uzupełnieniach. Jeanne Hersch powiada w swoim pięknym wspomnieniu, że po drugiej wojnie światowej Vincenz ilekroć mówił o Żydach, to płakał: «Opłakiwał ich cierpienie, śmierć, a jednocześnie zubożenie własnej ojczyzny, która utraciła ich na zawsze» [3, s. 38]. Cały wielki wątek żydowski był u niego próbą ratowania tej straty, wyraźnym i jednoznacznym powiedzeniem Polakom, że ich kultura to także kultura żydowska, a chasydyzm na ich ziemi jest tak samo naturalny, jak katolicyzm szlachty czy pogańskawy grekokatolicyzm Hucułów. Że ta ziemia dla chasydów też jest święta, bo to ich ziemia. W przeciwieństwie do większości Polaków Vincenz potrafił o polskich opowiadać normalnie, bez tej chorobliwej drażliwości, która łatwo prowadzi ku skrajnym sądom. W pierwszych latach powojennych unikał tematu żydowskiej zagłady, nawet słowo *holokaust* nie pojawia się w jego pismach. Z drugiej jednak strony mówił o Żydach wiele, wywoływał ich z pamięci jak świadków innej, wieloetnicznej Polski, która później zapomniała o swych dzieciach. Powiadał na przykład o Żydach lwowskich, że «w żadnym mieście nie przyczynili się w tym stopniu do wzmocnienia polskości», co w tej metropolii galicyjskiej: «Byli spolszczeni językowo i kulturalnie może jeszcze głębiej, niż sami myśleli, czasem głębiej niż chcieli» [13, s. 111]. Z uporem wpisywał Żydów w naszą tradycję w latach, gdy mówienie o sprawach polsko-żydowskich szło raczej w stronę obrachunków niż symbiozy. Miał w tym swój bardzo konkretny plan, kulturowy i przestrzenny, leżący wysoko ponad tym, co narodowe: «I Lwów nie jest w przestrzeni, gdzieś z tamtej strony Sanu, ani nie ogranicza się do okresu lat przedwojennych czy innych. Lwów to zamiar, obietnica i możliwość. I po co się wypierać? Zażydzając na nowo tę straszliwą dla nas pustkę, idę mimo woli śladami Dantego Alighieri, który tak zaludnił dziedzicznie najwyższe regiony raju patriarchami, prorokami, a nawet niewiastami żydowskimi. Czynię to nie dlatego, jakobym był powołany, ale właśnie z obawy, że powołanych już nie stało. (…) Nadzieja czepia się trawy, ale któż z naszego pokolenia ma prawo wciąż pamiętać o piekle, nawet celem jego zniszczenia, i to tylko zostawić młodym. Raczej należy się spodziewać, że ludzie sami w opamiętaniu przed grożącym zniszczeniem zdecydują się na rozbiórkę fortec i baszt nienawiści» [14, s. 48-49]. Opowieść o Żydach galicyjskich jest więc pamięcią ocalającą, ale także przesłaniem moralnym do tych, którzy mają wyciągnąć wnioski z doświadczenia. Żydzi mają pozostać w naszej pamięci dla naszego dobra, abyśmy mogli znowu złapać równowagę po sięgnięciu piekła. Warunkiem tej równowagi jest przyjęcie z powrotem Żydów do grona naszych sąsiadów i bliźnich, jak powiada Vincenz: «zażydzenie» polskiej literatury.

Austriacki pisarz Martin Pollack w zbiorze reportaży-esejów «Po Galicji» próbuje odtworzyć literacko podróż koleją na słynnej trasie sprzed stu lat: Lwów – Czerniowce – Jassy. Wielce wymowny podtytuł tego dziełka «O chasydach, Hucułach, Polakach i Rusinach» zdradza multikulturowy zamiar autora, a podtytuł tegoż podtytułu «Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma» dopowiada jednoznacznie sentymentalne przesłanie. Kolejne stacje podróży stanowią pretekst do opowiedzenia o wielości kultur w monarchii habsburskiej, do przedstawienia świata zaginionego, jednej z Atlantyd Europy Środkowej: «Podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie – po owych prowincjach na północno-wschodnich obrzeżach upadłej monarchii habsburskiej, gdzie w czasach panowania austro-węgierskiego spotykało się ze sobą tak wiele narodowości, języków, kultur – musi dziś pozostać niespełnionym marzeniem. Upadek państwa wielonarodowego usunął te regiony oraz ich mieszkańców z naszego pola widzenia, a przemiany polityczne w tej części Europy po drugiej wojnie światowej sprawiły, że owe i tak już tylko luźne związki, jakie jeszcze istniały, uległy całkowitemu zerwaniu. (…) Etniczna i kulturowa różnorodność, która tworzyła tamten świat i łączyła go z naszym, już nie istnieje» [10, s. 7]. Intencja tej książki jest wielokulturowa, ale wyłania się z niej przede wszystkim obraz Galicji tętniącej kulturą żydowską, ukochanej i przeklętej, ale swojskiej krainy chasydów i odnowicieli spod znaku *haskali*, wędrownych kramarzy i bałagułów, kupców, rzemieślników i robotników najemnych, harujących za grosze przy wydobyciu ropy naftowej i marzących o wyjeździe do Palestyny lub Ameryki. Austriacki pisarz pokazuje amputację całej wielkiej kultury, bez której ten kaleki region utracił swoją tożsamość. Zapewne do dzisiaj odczuwa jeszcze bóle fantomowe. Jeszcze boleśniejsze jest jednak rozpamiętywanie wyłącznie win i pretensji, dlatego Vincenz, podobnie jak Martin Pollack, opowiada dla przywrócenia, z ominięciem piekła, dla terapii przez dobrą pamięć. Znowu jest to opowieść o Żydach, ale dla Polaków, dla ich własnego dobra. «Czego chcę? Żeby było. Co? Czego już nie ma» – powiada Miłosz w wierszu «Trytony».

Drugie dopowiedzenie dotyczy Vincenzowskiej wielokulturowości, kresowości i pogranicza. Co to właściwie znaczy «wielokulturowy»? Lub inaczej mówiąc: czym jest dialog kultur? Vincenz jest wielokulturowy choćby z tego względu, że nie ma u niego granic, a jeśli są, to naturalne (jak pasma górskie, od których wziął nazwy dla części swej huculskiej epopei). Kultury rozwijają się i przenikają nawzajem na tym samym terenie. Są przestrzenne, a zarazem ich *endēmia* nieustannie naruszana jest przez innych, obcych. Każda z nich dysponuje arsenałem środków dyferencyjnych, a zarazem łączy je wspólne doświadczenie przestrzeni i czasu. Gdyby pokusić się o szkic do portretu człowieka pogranicza, to jednym z ważnych jego rysów byłoby właśnie nieustanne naruszanie tożsamości przez obecność innego, który do danego, mitycznego i faktycznego miejsca rości sobie takie samo prawo. U Vincenza wszyscy są równoprawni wobec miejsca, w którym żyją, i to wyznacza sens ich pogranicznej egzystencji, niemieszczącej się w żadnym centralistycznie zorientowanym dyskursie kulturowym.

Człowiek pogranicza pisze też własną historię, składającą się zarazem z mitu i tendencji, idealizacji i forsowania własnej wizji przeszłości, uzasadniającą odrębność i prawo do miejsca. Jacek Kolbuszewski sugestywnie mówił o filozofii krajobrazu, wskazując na jego związek z historią człowieka, zapisaną właśnie w przemianach przyrody: «W ujęciu Vincenza człowiek jest na równi kształtowany przez krajobraz, jak jest także czynnikiem wyznaczającym jego postać. (…) «Na wysokiej połoninie» daje obraz krajobrazu jako tła i wyniku dziejów Huculszczyzny, tworząc obraz tej historii, dla której źródła pisane nie dają dostatecznych świadectw» [5, s. 218]. Vincenz sprawę krajobrazu formułował także dosyć dobitnie: «(…) te wyniki pracy dziejowej, jaką jest przemiana krajobrazu przez wieki i tysiąclecia, są, w połączeniu z językiem i świadomością (…) o wiele trwalszą podstawą odrębności niż rasa» [15, s. 362-363]. Człowiek pogranicza opowiada historię od początku, historię inną, własną, ustanawiającą i zarazem ocalającą, historię naturalnie związaną z otaczającym go pejzażem[2]. Projektuje w niej siebie, swoją odrębność. Vincenz też opowiada przeszłość regionu w sposób fundujący, a nie kontynuujący. Jest to zarazem zapis przeszłości i projekt na przyszłość. Archiwizacja i idealizacja. Możemy ją nazywać mitem, legendą, opowieścią, eposem, szkicem folklorystycznym – wszystkie te określenia wspomagają jedynie przesłanie główne dzieła, którym jest projekt innej, nieznanej, a koniecznej kultury.

Z tego względu za istotne uważam pytanie o adresata tych tekstów. Czyli o nas samych i o to, co rozumiemy pod pojęciem naszej kultury. W zwierciadle Vincenzowskiego pisarstwa możemy dokładnie zobaczyć, jak daleko odeszliśmy od Europy Stani-

2 Krajobrazem jako jednym z elementów kształtujących świadomość pograniczną zajmowałem się szerzej w «Nieobecnej kulturze», wprowadzając termin *pitoresk* na określenie sentymentalizmu skrzyżowanego z silnym doświadczeniem miejsca [17, s. 263].

sława Vincenza, Europy kultur, a nie narodów. Jak dalece nasza historia literatury polskiej zorientowana jest narodo- i państwocentrycznie, z dokładnie wytyczonymi granicami pomiędzy «naszym» i «cudzym», wyraźnym określeniem wrogów i konfliktów, przy jednoczesnym marginalizowaniu solidarnych wspólnot. Myślę, że właśnie to miał na myśli pisarz, podsuwając nam z lektury szkolnej słowa Antygony: «Jestem z tych, co kochają, a nie z tych, co nienawidzą» [14, s. 49]. Pisarstwo Vincenza tak długo pozostanie w naszej literaturze odrębne i egzotyczne, jak długo pozostaniemy w wyobrażeniu kultury polskiej leżącej obok innych, a nie wśród innych. Być może w dzisiejszej wspólnej Europie, w której coraz wyraźniej przywiera do Polski stereotyp kraju katolickiego i ksenofobicznego, przesłanie Stanisława Vincenza o naszej kulturowej *differance* brzmi szczególnie mocno.

Zapewne konkluzja tego tekstu od pewnej chwili jawi się czytelnikom w sposób oczywisty. Marzy mi się nowa historia literatury polskiej, napisana nie według powtarzanych do znudzenia schematów historycznoliterackich, w których zajmujemy się dopasowywaniem pisarzy do epok, prądów, tendencji, gdzie jednych wynosi się na piedestał, ponieważ schlebiają naszym zbiorowym mrzonkom lub zgrabnie wypełniają struktury, a innych odsuwa się w cień jako niewygodnych bądź niezrozumiałych. Inaczej mówiąc, chciałbym dla dyskursu literatury polskiej wyznaczyć nowe ramy, nie wedle idei narodowych, ale np. wedle układów przestrzennych, terenowych, idących w poprzek dotychczasowych przyzwyczajeń. Można by tę historię nazwać wielokulturową, pograniczną, peryferyjną, lokalną, geopoetyczną – nazewnictwo gra drugorzędną rolę. Ważne, aby do jej konstytutywnych wyznaczników należało współuczestnictwo w budowaniu polskiego krajobrazu, który, jak poucza Vincenz, wiąże nas bardziej ze sobą niż rasa. W tej historii literatury swoje należne miejsce znaleźliby nie tylko Ryszard Kapuściński i Hanna Krall, ale także Isaac Bashevis Singer i Nuchim Bomse; w niej Czesław Miłosz stałby nie tyle obok Zbigniewa Herberta i Witolda Gombrowicza, co w jednym szeregu z Janem Kochanowskim i sarmackim Horacym – Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim. W tej historii literatury polskiej Paweł Huelle i Stefan Chwin mieściliby się w tym samym rozdziale, co Günter Grass i Horst Bienek, a i tak egzotyczni autorzy, jak Michał Czajkowski czy Antoni Ferdynand Ossendowski znaleźliby w niej poczesne miejsce. W tej historii literatury obok Stanisława Vincenza mogliby zasiąść nie tylko Julian Stryjkowski i Andrzej Kuśniewicz, ale także Andrzej Stasiuk i – dlaczegóżby nie? – Jurij Andruchowycz i Martin Pollack. W lokalnie obrysowanej historii literatury bardziej uchwytne stałyby się takie pojęcia, jak szkoła ukraińska, literatura polsko-litewska, czy pisarz polsko-inflancki. Z tej perspektywy nasz czytelnik zobaczyłby wtedy naprawdę szerokie horyzonty swojej kultury; nie tylko lepiej by rozumiał głęboki sens nazwy «Rzeczpospolita», ale i trochę mniej paradoksalnie brzmiałby dla niego początek polskiej epopei narodowej: «Litwo, ojczyzno moja!». Według takiej historii literatury Stanisław Vincenz byłby prostszy do odczytania dla takich zakłopotanych czytelników jak ja, a jego Grecy znaleźliby się też bliżej, tuż przy nas, dajmy na to – w Chersonezie.

O tym, że taka historia literatury polskiej nie jest wyłącznie mrzonką, niech zaświadczy sam Vincenz, który w opowieściach o polskich Żydach umieścił sympatyczny epizod o niejakim Ziębie: «Dowiedzieliśmy się w dalszym ciągu, że Zięba w czasie ukrywania się i podczas oblężenia Budapesztu namiętnie oddawał się lekturze. „Najwięcej mnie pociągała literatura rosyjska i literatura polska, rosyjska – Dostojewski i Tołstoj – to sprawy ludzkie, a polska, to sprawy religijne". „A któreż to dzieła z literatury polskiej?" – zapytałem. Zięba wyliczał bez zająknienia: „Wielki Megid, słowa samego Baal Szem Towa, Mendel z Witebska, Nachman z Bracławia i inni» [14, s. 99].

LITERATURA:

1. *Choroszy J.A.* O spójności pisarstwa Vincenza / Jan Andrzej Choroszy // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994. – 277 s.

2. *Choroszy J.A.* Twórczość Stanisława Vincenza w perspektywie tekstologicznej / Jan Andrzej Choroszy // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – 394 s.

3. *Hersch J.* Stanisław Vincenz – jego obecność / Jeanne Hersch // Świat Vincenza / [red. Jan A. Choroszy, Jacek Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – 284 s.

4. *Klecel M.* Obecność Vincenza w kulturze polskiej XX wieku, albo czy Stanisław Vincenz może być kultowym postmodernistą w wieku XXI / Marek Klecel // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – 394 s.

5. *Kolbuszewski J.* Vincenza czytanie krajobrazu / Jacek Kolbuszewski // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994.-394 s.

6. *Łesiów M.* Elementy języka ukraińskiego w twórczości literackiej Stanisława Vincenza / Michał Łesiów // Stanisław Vincenz – humanista

XX wieku. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – 394 s.

7. *Łużny R.* Vincenz a kultura ludowa Rusinów / Ryszard Łużny // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994.– 277s.

8. *Nowaczyński P.* O «Prawdzie starowieku» Vincenza. Struktura – mit – idee / Piotr Nowaczyński // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994.– 277 s.

9. *Paszek J.* Styl Vincenza / Jerzy Paszek // Świat Vincenza / [red. Jan Andrzej Choroszy, Jacek Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – 284 s.

10. *Pollack M.* Po Galicji. O chasydach, Hucułach, Polakach i Rusinach / Marcin Pollack [przeł. Andrzej Kopacki]. – Olsztyn: Borussia, 2000. – 181 s.

11. *Próchnicki W.* «Na wysokiej połoninie» – zagadnienia genologii / Włodzimierz Próchnicki // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994.– 277 s.

12. *Vincenz S.* Outopos. Zapiski z lat 1938-1944 / Stanisław Vincenz [red. i posł. Jan Andrzej Choroszy]. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992. – 204 s.

13. *Vincenz S.* Po stronie dialogu / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PIW, 1983. – T. II. – 268 s.

14. *Vincenz S.* Tematy żydowskie / S. Vincenz. – Gdańsk: Atext, 1993. – 247 s.

15. *Vincenz S.* Z perspektywy podróży / S. Vincenz. – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

16. *Wyka M.* Gdzie umieścić Vincenza? / Marta Wyka // Świat Vincenza / [red. Jan A. Choroszy, Jacek Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – 284 s.

17. *Zajas K.* Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich / Krzysztof Zajas. – Kraków: Universitas, 2008. – 396 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Aleksander MADYDA
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

VINCENZ CZYTANY DZISIAJ

Tematem artykułu są dwie pierwsze części cyklu powieściowego Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie». Autor rozważa problem atrakcyjności tych utworów dla współczesnego czytelnika. Zdaniem badacza, problematyka obu tomów jest nadal aktualna, gdyż bezpośrednio odnosi się do doświadczeń mieszkańca jednoczącej się Europy.
Słowa kluczowe: *Huculszczyzna, współczesny czytelnik, «prywatna ojczyzna», tolerancja, Europa.*

Темою статті є аналіз двох перших частин тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині». Автор розмірковує над проблемою привабливості цих творів для сучасного читача. На думку дослідника, проблематика обох томів актуальна і нині, оскільки безпосередньо стосується досвіду мешканця Європи, яка прагне до об'єднання.
Ключові слова: *Гуцульщина, сучасний читач, «приватна вітчизна», толерантність, Європа.*

The theme of the article is two first parts of the novel cycle by Stanislaw Vincenz entitled «On the High Uplands». The author of the article considers problem of fascination contemporary reader of those works. According to the author opinion, the core problem of both volumes is vital and present yet, since it refers strictly to inhabitant experiences of uniting Europe.
Key words: *Hutsulshchyna, contemporary reader, «private Motherland», tolerance, Europe.*

Ograniczone ramy tego wystąpienia nie dają możliwości pełnej realizacji tematu zasygnalizowanego w tytule, dlatego przedmiotem moich uwag uczynię dwa początkowe ogniwa tetralogii «Na wysokiej połoninie». Taki wybór materiału badawczego jest zresztą nieprzypadkowy: spośród wszystkich pism Stanisława Vincenza cykl huculski stanowi bez wątpienia dokonanie najważniejsze, spośród zaś wszystkich czterech części cyklu tylko «Prawda starowieku» i «Zwada» zostały przygotowane do druku przez autora, o «Listach z nieba» zaś i o «Barwinkowym wianku» można powiedzieć z całą pewnością, że nie zostały ostatecznie wykończone, dlatego ich interpretacja zawsze będzie obarczona ryzykiem przynajmniej częściowej nieweryfikowalności postawionych tez.

«Prawda starowieku» nie jest łatwa w lekturze, i to z kilku względów. Po pierwsze, jej tematyka jest dla współczesnego odbiorcy dość egzotyczna: mało kto w Polsce dzisiaj wie, co to takiego Huculszczyzna, gdzie się znajduje, kto ją zamieszkuje, jaka jest jej historia, itp. Po drugie, rozmiary dzieła, liczącego grubo ponad pięćset stronic druku, mogą skutecznie zniechęcić większość czytelników, nie przyzwyczajonych w dobie telewizji, kina i internetu do tak obszernych utworów. Po trzecie wreszcie, osobliwość narracji – meandrycznej, dygresyjnej, wielowątkowej, wielokonwencyjnej i wielostylowej, a w dodatku prowadzonej z kilku punktów widzenia i nie przez jednego narratora – może męczyć, bo nikt nie lubi zmienności ponad dzisiejszą miarę; paradoksalnie jednak ów sposób opowiadania wydaje się nie do zastąpienia przez jakąś prostszą formę dlatego, że jest ściśle związany z egzotycznością tematyki: niezorientowanemu odbiorcy trzeba wyjaśniać i tłumaczyć właściwie każdy składnik prezentowanej rzeczywistości, a ponieważ bogactwo motywów treściowych jest tak wielkie, że aż przytłaczające, łatwo się w świecie «Prawdy starowieku» zagubić. Wszystko to sprawia, że Vincenz jawi się jako pisarz mało atrakcyjny, zgoła niedzisiejszy, którego miejsce jest raczej w odwiedzanym jedynie przez historyków literatury lamusie niż w podręcznym księgozbiorze współczesnego miłośnika literatury pięknej. Warto zatem postawić pytanie, czy na początku XXI milenium w ogóle warto po «Prawdę starowieku» sięgać.

Do poprawnej lektury tego utworu niezbędna jest wiedza o życiorysie Vincenza. Niedawno wydana świetna biografia pisarza pióra Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej [13] stwarza taką możliwość każdemu czytelnikowi. Znajomość życia autora «Prawdy starowieku» ważna jest tu przede wszystkim dlatego, że omawiane dzieło – wbrew temu, co można by sądzić na podstawie powierzchownego z nim kontaktu – pozostaje w ścisłym związku z czasem, w którym zostało napisane, a nawet więcej: stanowi wyraz postawy jego twórcy wobec najistotniejszych problemów kultury pierwszych dziesięcioleci XX wieku. W Europie zdruzgotanej wojną światową, w epoce rodzących się totalitaryzmów, gwałtownego rozwoju na-

uki i techniki, rewolucyjnych przemian w sztuce i moralności należało postawić pytanie o miejsce człowieka w świecie, o jego relacje z naturą i społeczeństwem i o wynikające stąd powinności etyczne. Ponadto w coraz bardziej niedemokratycznej i nacjonalistycznej Polsce każdy rozsądnie myślący obywatel nie mógł nie troskać się o przyszłość młodego państwa. Nowe doświadczenia historyczne skłaniały zatem do ponownego przemyślenia fundamentalnych zagadnień wolności i godności jednostki ludzkiej i temu właśnie w największej mierze poświęcona została «Prawda starowieku», choć, jako się rzekło, z pozoru utwór ten wydaje się całkiem inny.

Dzieło Vincenza przedstawia się bowiem na pierwszy rzut oka jako prawie wyłącznie *summa* huculskiego dorobku cywilizacyjnego. Początkowe partie księgi – mniej więcej jedna trzecia całości – poświęcone są poszczególnym dziedzinom życia codziennego górali, takim jak pasterstwo, uprawa roślin, budowa domu, tańce, zabawy, święta, obrzędy, zwyczaje, magia, literatura ustna. Warto podkreślić, że autor stara się zaprezentować opisywaną rzeczywistość polemicznie w stosunku do dotychczasowej praktyki ludoznawców, którzy badali kulturę ludową z pozycji zewnętrznego obserwatora, ignorując leżący u jej podstaw specyficzny sposób myślenia. Tymczasem, zdaniem pisarza, do uchwycenia istoty każdej kultury niezbędne jest uwzględnienie perspektywy jej użytkowników. To nowatorskie podejście, zgodne z ówczesnymi najnowszymi tendencjami w antropologii kultury – reprezentowanymi przez takich badaczy, jak Franz Boas, Bronisław Malinowski i Edward Sapir – a dziś znane pod nazwą antropologii emicznej, znalazło swój wyraz w «Prawdzie starowieku» w przyjmowaniu przez narratora autorskiego («autorskiego», bowiem głównego opowiadacza o świecie Hucułów upodobnił pisarz do samego siebie) ludowego punktu widzenia, dzięki czemu Vincenz mógł odsłonić sens poszczególnych składników huculskiej tradycji i ich wzajemne powiązania, całą zaś kulturę ująć jako system (na uwagę zasługuje zwłaszcza charakterystyka ludowego waloryzowania czasu i przestrzeni, korespondująca z pionierskimi badaniami Stefana Czarnowskiego [4, s. 5] i z późniejszymi głośnymi koncepcjami Mircei Eliadego [7, s. 15–93]). Dlatego oprócz naczelnego narratora – uczonego badacza, nakładającego niekiedy maskę narratora ludowego – pisarz udziela głosu również opowiadaczom chłopskim, takim jak Foka Szumejowy, Petro Iwanijczuk Kuzyk czy relacjonujący (co prawda w większości za pośrednictwem narratora autorskiego) dzieje zbójnika Dmytra Wasyluka Andrijko. Takie traktowanie przedmiotu opisu daje efekt wiarygodności, tym bardziej że większość przywoływanych przez Vincenza informatorów (a kto wie, czy nie wszyscy) to postacie autentyczne, jak np. Petro Kuzyk – znany ukraiński etnograf i pisarz; ponadto obiektywny, nieledwie naukowy charakter «Prawdy starowieku» sugerują podawane w tekście głównym oraz w przypisach informacje o wykorzystanych przez autora źródłach i opracowaniach ludoznawczych.

Jednakże utwór z racji swego niezaprzeczalnie literackiego charakteru nie jest monografią kultury huculskiej, napisaną przez uczonego antropologa, lecz osobistą, bardzo wyidealizowaną wizją regionu i jego mieszkańców. Głównym zamiarem autora było bowiem utrwalenie, zestawienie i nadanie ostatecznego, idealnego kształtu opisywanej tradycji kulturowej, tak by mógł powstać huculski odpowiednik «Iliady», a więc księga przechowująca wartości, wzory i normy konstytuujące tożsamość ukraińskich górali-pasterzy. Dlatego pozostałe dwie trzecie objętości tomu zostały poświęcone bohaterskim czynom zbójników huculskich, zwanych opryszkami.

W archaicznej społeczności pasterskiej, o której mowa, przekazywanie treści kultury odbywało się ustnie, bez udziału pisma – Huculi byli ludem bez historii. Vincenz zatem, chcąc umieścić ich ojczyznę w jakimś dostojnym, uświęcającym kontekście, dopisał jej tradycję, wywodzącą mieszkańców Gór Pokuckich, Gorganów i Czarnohory od mitycznych olbrzymów, Wielitów, którzy mieli się pojawić na świecie wkrótce po jego powstaniu. W ten sposób dzieje Huculszczyzny stały się pod względem długości trwania równe dziejom ziemi, co zresztą cechuje mitologie wszystkich społeczności niepiśmiennych. Z kolei opryszkowie okazali się w wizji pisarza bezpośrednimi potomkami Wielitów, przerastającymi zwykłych ludzi siłą, mądrością i umiejętnościami magicznymi.

Dzieje opryszków Vincenz zrekonstruował, posiłkując się w równej mierze źródłami etnograficznymi (przede wszystkim zapisami podań ludowych sporządzonymi przez Petra Szekieryka Donykiwa) i własną wyobraźnią. W rezultacie powstał fascynujący obraz zmagań zbójnickich herosów z rozpanoszonym złem tego świata, uosabianym przez panów feudalnych i urzędników państwowych, dążących do narzucenia wolnym góralom pańszczyzny oraz kontroli administracyjnej. Opryszkowie stali się więc w wizji Vincenza bojownikami o wolność swego kraju – o

swobodę życia i możliwość rządzenia się własnymi prawami. Wolność uczynił autor fundamentalną wartością kultury huculskiej; jak powiada jeden z gazdów, «od świadomego człowieka, od pieśniarza, od śpiewaków Bożych mamy to przekazanie, żeby raczej piorunom dać się roztrzaskać niż przemocy ciemnej się pokłonić. To jest nasze prawo wierchowińskie, prawda starowieku» [19, s. 162]. Tytuł utworu wskazuje zatem na najwyższy ideał etyczny, określający tożsamość huculskiej wspólnoty od zarania jej dziejów: Hucuł to przede wszystkim człowiek niezależny i suwerenny w swych decyzjach. «Prawda starowieku», czyli zasada realizowana w czasach mitycznych, nie polega jednak tylko na aktywnym przeciwstawianiu się próbom zniewolenia, które grożą unicestwieniem odrębności kulturowej góralszczyzny. To także nakaz życia zgodnego z naturą, albowiem «główne prawo», przejęte «od wtajemniczonych, których wiedza sięga pierwowieku», brzmi: «Stój człowiecze! Świata nie przebędziesz!», co narrator wykłada następująco: «(...) człowiek przenigdy nie podbije świata, bo nie da mu rady» [19, s. 116]. Jeśli więc istotę człowieczeństwa stanowi tworzenie kultury, co wyraża się w nadawaniu sensu otaczającej rzeczywistości poprzez jej porządkowanie, tj. poprzez przekształcanie chaosu w kosmos, to działalność ta nie powinna prowadzić do konfliktu ze światem, wynikającego z narzucania mu porządku ludzkiego siłą. To człowiek ma się dostosowywać do świata, a nie odwrotnie. Tak więc prawdziwa egzystencja polega zarówno na obronie modelu życia zgodnego z naturą, jak i na nienarzucaniu nikomu i niczemu modelu przeciwnego.

Powstaje pytanie, jak zharmonizować egzystencję z naturą. Życie zgodne z regułami rządzącymi światem wymaga, co oczywiste, znajomości tych reguł. Źródłem takiej wiedzy jest, według Vincenza, wnikliwa obserwacja rzeczywistości, albowiem, zdaniem jednego z występujących na kartach utworu wieszczów ludowych, «cały ten świat to wielka księga» zawierająca «pismo światowe pozakręcane, bardzo ciężkie. A czasem umyślnie na wywrót napisane (...). Bo ono dla świadomych tylko, dla tych, do których przyszło wezwanie niebiesne. Na obliczu człowieka wypisane jego myśli, jego chęci, dobro i grzech, to, czego chce. A na dłoni – dziedzictwo, dola: chce czy nie chce, tak jest i będzie. Kwiaty i zioła o ziemi wypisują, o glebie, jaka jest, była albo będzie. Wody o wnętrzu ziemi opowiadają, a także wypisują na skałach, na brzegach, na urwiskach i na dnie też» [19, s. 158]. Da się w tym fragmencie dostrzec wyraźne nawiązanie pisarza do poglądów Augustyna z Hippony, nauczającego, że istnieją dwie księgi, z których można poznać Boga: Biblia i Natura. Ponadto w «Prawdzie starowieku» pobrzmiewa echo Platońskiego przekonania o istnieniu duszy świata, zgodnego zresztą z obecną w mitologiach archaicznych myślą o posiadaniu duszy zarówno przez człowieka, jak i przez wszystkie twory i zjawiska przyrody, i to nie tylko przyrody żywej, lecz także martwej. Vincenz był zwolennikiem filozofii autora «Praw», dlatego platonizm i Augustyński neoplatonizm stały się jak gdyby naturalnym zapleczem intelektualnym przedstawionego w utworze w sposób aprobatywny światopoglądu ludowego, zwanego też przez antropologów kultury światopoglądem mityczno-magicznym. Istota tego rodzaju ontologii tkwi w przeświadczeniu, że dostrzegalne gołym okiem zróżnicowanie rzeczywistości jest fenomenem co prawda przydatnym w codziennej działalności poznawczej, lecz tak naprawdę mało istotnym, wręcz pozornym, mylącym, ponieważ fundament świata jest zawsze ten sam: życie, a wszystkie jego formy łączy relacja pokrewieństwa. Stąd w myśl światopoglądu mityczno-magicznego człowiekowi nie przysługuje w przyrodzie żadna uprzywilejowana pozycja – po prostu jest jednym z wielu bytów; jak to ujął Ernst Cassirer: «W odczuciu mitycznym i religijnym przyroda staje się jedną wielką społecznością, społecznością życia [podkr. – *A.M.*]. W tej społeczności człowiek nie otrzymuje specjalnej pozycji. Jest jej częścią, ale pod żadnym względem nie stoi wyżej niż wszyscy inni jej członkowie. Życie ma tę samą godność religijną w najniższych i w najwyższych formach. Ludzie i zwierzęta, zwierzęta i rośliny – wszystko to znajduje się na tym samym poziomie» [3, s. 177]. Takie podejście do świata widoczne jest w «Prawdzie starowieku» bardzo wyraźnie. Jej narrator naczelny, przywołując wizerunek opryszków przetrwały w pieśniach ludowych, podkreśla *expressis verbis* ich jedność z przyrodą: «W dziejach ludzi lasowych – las i drzewa puszczowe są wplątane jako żywe istoty, jako pobratymi, druhowie i przyjaciele serdeczni» [19, s. 176].

Tak więc w zapadłym zakątku Europy odkrył Vincenz kulturę opartą na wartościach, o których w momencie pisania i publikacji pierwszej edycji utworu (tj. w latach 1930–1936.) – a także długo potem – świat zdawał się zapominać. Huculi Vincenza to ludzie ceniący wolność, szanujący drugiego człowieka, tolerancyjni wobec innych niż oni sami. Jak stwierdziła Jolanta Łu-

gowska: «Wolność jako centralna wartość kultury huculskiej oznacza przede wszystkim autonomię jednostki, która we wszelkich kontaktach interpersonalnych występuje jako „pełna osoba", w komplecie odgrywanych przez siebie ról społecznych. Człowiek wewnętrznie wolny dąży do stowarzyszania się z innymi ludźmi w sposób świadomy i suwerenny. (...) W najliczniejszym nawet gronie jednostka pozostawała sobą, nie doznając deprecjonującego uczucia „znijaczenia", roztopienia się w tłumie; taki bowiem był stary i szczególnie cenny obyczaj obowiązujący w tej kulturze, że każdemu należało się szczególne, wyróżniające go potraktowanie. (…) Dzięki temu tradycyjna kultura Hucułów zapewniała jednostce niezbędny jej komfort wewnętrzny, poczucie bezpieczeństwa i społecznej akceptacji, pod warunkiem zastosowania się przez nią do obowiązujących w zbiorowości norm. Owo poczucie spełnienia, ładu i bezpieczeństwa wyrażało się, co godne podkreślenia, w tolerancji wobec innych obyczajów, odmiennego stylu życia» [11, s. 241–242]. Apologetą tolerancji jest na kartach «Prawdy starowieku» ostatni przywódca opryszków, Dmytro Wasyluk, wypowiadający takie oto słowa: «A my, czy zmuszamy kogo do naszego zwyczaju? Czy nakazujemy panom albo urzędom nosić długie kędziory? Albo czy siłujemy żydowską wiarę chodzić po chramach albo na połoninach klękać, do słoneczka się modlić? Nie! nasza myśl jest taka: oni mają swoje prawo, dobre dla nich, a my swoje, dla nas najlepsze. Nie prosimy pana cesarza, ani nie namawiamy go, aby dla równości im także kazał latować na połoninach i spać przy watrze po kolibach. To nasza dola, z dawien dawna nam miła, a drugiemu może być ohydna» [19, s. 428].

W ten sposób Vincenzowska «Prawda starowieku» ujawnia jeszcze jedną funkcję. O ile w odniesieniu do samych Hucułów miała być księgą ich kultury, skarbcem tradycji, depozytem wartości, o tyle czytelnikowi nieludowemu pisarz chciał przedstawić *modus vivendi* alternatywny w stosunku do sposobu życia praktykowanego w niedostatecznie, jego zdaniem, religijnej miejskiej kulturze naukowo-technicznej. Pierwsza część cyklu «Na wysokiej połoninie» przynosi obraz wzorcowego społeczeństwa: bogobojnego, wolnego od pokusy tworzenia i realizowania jakichkolwiek zbrodniczych ideologii, szanującego środowisko naturalne i przyznającego prawo do istnienia wszelkim odmiennym kulturowo wspólnotom. W eseistycznych wstawkach, poświęconych źródłom wiedzy o czynach opryszków, Vincenz wielokrotnie podkreśla naturalność, autentyczność kultury ludowej, opartej na spontanicznie tworzonych, przechowywanych w pamięci i przekazywanych z ust do ust mitach bohaterskich, przeciwstawiając te cechy sztuczności kultury miejskiej, karmionej fałszywymi, preparowanymi przez propagandystów mitami politycznymi, przydatnymi jedynie do ideologicznej indoktrynacji. Obecność w «Prawdzie starowieku» elementów utopii społecznej sprawia zatem, iż ma ona ambicję bycia nie tylko huculskim w treści odpowiednikiem Homerowej «Iliady», lecz także, w jakimś stopniu, literackim substytutem Platońskiego «Państwa». W swej twórczości eseistycznej Vincenz wypowiada pochwałę cywilizacyjnej różnorodności, twierdząc, iż tylko nieustanna wymiana dóbr kulturalnych umożliwia rozwój duchowy ludzkości. Nie możemy zamykać się we własnej skorupie, twierdzi, gdyż taki «monadyzm» grozi wyjałowieniem i w konsekwencji uwiądem naszej kultury. «Prawda starowieku» zdaje się wskazywać, że źródła ożywczych prądów duchowych znajdują się czasami bardzo blisko nas, a więc niekoniecznie właśnie tam, gdzie przywykliśmy ich szukać.

Jest w «Prawdzie starowieku» fragment, w którym pisarz ze smutkiem konstatuje porzucenie przez współczesnych mu rodaków idei jagiellońskiej – idei wielonarodowego, wielokulturowego, wielojęzycznego państwa opartego na zasadzie tolerancji: «Po raz pierwszy pokazało się nam królestwo, do którego kraj nasz należał od strony dziejów ludzkich, tak jak dziecko należy do ziemi, na której stoi jego kołyska. Usiłowało ukazać się nam od strony czynów Bożych, królestwo zwane Pospolita Rzecz, bo sam Bóg tyle narodów, plemion odległych i wiar różnych powołał dla wzajemnego szacunku, dla wspólnej sprawy, dla zgody bratniej. (…) Dziś warstwy dziejów przysypały i przywaliły osoby i pokolenia, tak jak skały i piachy grzebią dawne żywotwory. I już pogrzebane piersi olbrzymie niegdyś, a gruzy dziejowe tak je ścisnęły, że gdyby odkopać je spod tych osypisk, wyda się że takie ciasne jak piersi tych co jeszcze żyją» [19, s. 274–275]. Vincenz, patrząc na dokonujące się w odrodzonej Polsce administracyjne prześladowania Ukraińców – polonizację programów szkolnych, kolonizację Wołynia, odmowę zgody na utworzenie narodowego uniwersytetu we Lwowie, upokarzające praktyki w urzędach, stosowanie odpowiedzialności zbiorowej poprzez wojskowe pacyfikacje wiosek, niszczenie cerkwi, itp. – własną pracą literacką starał się poruszyć sumienia wszystkich zwolenników autorytarnego państwa

jednonarodowego, wskazując na skarby kultury, obok których przechodzą obojętnie, nie chcąc ich dostrzec i poznać, a które przecież mogłyby stać się antidotum na szaleństwa epoki krzepnących totalitaryzmów. Oprócz takich bardzo głęboko ukrytych odniesień do historii II Rzeczypospolitej znalazły się też w utworze aluzje znacznie wyraźniejsze, ukazujące niemal wprost stosunek autora do polityki i ustroju państwa polskiego. W trzeciej części «Prawdy starowieku», poświęconej dziejom watażki Dmytra Wasyluka, pojawiają się trzy czarne charaktery: zdrajca Gienyk Kwiatkowski – opryszek, który przeszedł na stronę ciemiężycieli Hucułów, oraz dwóch austriackich policjantów: Brnek – komisarz, który kiedyś budował «może pierwsze w naszych miasteczkach – ustępy» i który później «zasłynął, nie tyle jako prześladowca buntowników, ile raczej ludzi niewinnych, schwytanych i uwięzionych przypadkowo» [19, s. 535], oraz Kostj Brnatzik – prawa ręka Brneka, sadystyczny specjalista od torturowania więźniów. Dzięki wprowadzeniu do utworu pierwszej z wymienionych postaci Vincenz załatwił prywatne porachunki z ministrem Eugeniuszem Kwiatkowskim, co zaś się tyczy dwóch pozostałych negatywnych bohaterów, to wzmianka o budowaniu przez Brneka ustępów kieruje uwagę odbiorcy na autora słynnych «sławojek» – pułkownika Felicjana Sławoja-Składkowskiego, ministra spraw wewnętrznych w czasie wyborów i procesu brzeskiego, natomiast prototypem totumfackiego komisarza jest bez wątpienia pułkownik Wacław Kostek-Biernacki, osławiony komendant twierdzy brzeskiej, w której więzionych było m.in. wielu patriotów ukraińskich. Lecz to nie wszystko. «Prawda starowieku» bowiem wiąże się bezpośrednio z osobą autora w inny jeszcze sposób.

Jak wiemy, Huculszczyzna była dla pisarza krainą, z którą – z racji spędzenia tam okresu dzieciństwa – łączyła go trwała więź emocjonalna. W odniesieniu do tego rodzaju obszarów przyjęła się w socjologii polskiej nazwa «prywatna ojczyzna» [15, s. 26]; sam Vincenz używał w swych esejach terminu «bliższa ojczyzna», nie znajdując lepszego odpowiednika dla niemieckiego «die Heimat». Jednakże, tworząc cykl «Na wysokiej połoninie», postanowił wystawić literacki pomnik nie tylko samemu regionowi, lecz także zamieszkującym go swym przodkom. Początkowo osią tematyczną projektowanej dylogii «Prawda starowieku» – «Barwinkowy wianek» miało być wesele rodziców pisarza. Dlatego w centrum zdarzeń fabularnych pierwszego tomu stoi zrazu gazda Foka Szumejowy, zapraszający jesienią 1887 roku gości na wesele w Krzyworówni, i dopiero po jego przybyciu do dworu narrator cofa się w czasie, by dokonać prezentacji dziejów heroicznych Huculszczyzny. Zmiana tematu nie oznacza jednakże definitywnego rozstania się czytelnika z protoplastami autora. W historii walk prowadzonych przez opryszków Dmytra Wasyluka istotną do odegrania rolę powierzył Vincenz postaci scharakteryzowanej jako «niemłody wdowiec, emigrant francuski, skoligacony przez żonę z naszym krajem, pan Charles François Joseph de D. itd. itd., uczony człowiek, doktor medycyny, chirurgii i botaniki» [19, s. 517], któremu przyroda huculska przypomina «o dalekiej ojczyźnie rozkwieconej, słodkiej Prowansji» [19, s. 518]. Znalazła tu odbicie rodzinna legenda, wyprowadzająca ród Vincenzów – jak pisze Andrzej Stanisław Kowalczyk – «z Francji, którą Charles-François de Vincenz opuścił po rewolucji 1789 r. W Wiedniu ożenił się z Polką, która po jego śmierci osiedliła się w Stanisławowie. Jej syn, Franciszek de Vincenz, był urzędnikiem austriackim. Jednym z dwanaściorga jego dzieci był ojciec pisarza – Feliks, urodzony w 1854 r.» [10, s. 15; 13 s. 13–19]. W «Prawdzie starowieku» doktor de D. przyjeżdża na początku XIX wieku na Huculszczyznę z Wiednia z cesarskim posłaniem do Dmytra Wasyluka i – jako przyjaciel prześladowanych górali – pada ofiarą skrytobójstwa, zapisując się w ten sposób chwalebnie w huculskiej historii. Ponadto zostawia syna jedynaka, który nie wraca do Francji, lecz osiedla się w miejscowości Kosów, zapoczątkowując polską linię rodu. Podobieństwo najwcześniejszych dziejów rodów de Vincenz i de D. jest tu na tyle widoczne, że można powiedzieć, iż wzorem starożytnych Greków i Rzymian pisarz uświetnił swą familię, wiążąc jej początki z mityczną, bohaterską przeszłością rdzennych mieszkańców stron rodzinnych.

«Prawda starowieku» jest zatem bardzo osobistym świadectwem fascynacji autora jego prywatną ojczyzną, która – o czym utwór stale przypomina – jako pewien fenomen socjologiczny okazuje się zawsze wartością niezbędną do zbudowania poczucia tożsamości. Kto nie zna kraju swego pochodzenia, pozostaje, by użyć sformułowania pisarza, «znijaczony», czyli jest nikim, bo nie ma świadomości, do jakiej tradycji należy, gdzie ma szukać swego zaplecza kulturowego i jaka jest jego macierzysta wspólnota. Ktoś, kto nie przywiązuje wagi do związku z «bliższą ojczyzną», godzi się tym samym na brak egzystencjalnego punktu oparcia, którego posiadanie daje poczucie równowagi duchowej i pewności poczynań. Ten zaś, kto wie, skąd się wywodzi, zna – tu znów posłużmy się Vincenzowską

terminologią – swą «dolę». Strony rodzinne to, mówiąc metaforycznie, kulturowe korzenie każdej jednostki, dlatego im rozleglejszą i głębszą wiedzą na ich temat ona dysponuje, tym pełniejsze jest jej człowieczeństwo. Gdy zna się przeszłość i kulturę okolic, w których minęło dzieciństwo, poznaje się samego siebie, a więc własną mowę (dialekt, gwarę), emocjonalność, sposób myślenia i wynikający stąd sposób wartościowania otaczającego świata. Uświadomienie sobie tych spraw to pożytek z czytania «Prawdy starowieku» w perspektywie czysto osobistej. Ale jest też w tym utworze pewne przesłanie dotyczące życia w społeczeństwie.

Huculszczyzna to ziemia górali ukraińskich, zamieszkana również przez przedstawicieli wielu innych narodowości: Żydów, Polaków, Ormian, Austriaków, itd. Dzieło Vincenza uczy więc jednocześnie, jak poznawać sąsiadów różniących się od nas mową, religią, strojem i obyczajem, jak odkrywać wartość ich dorobku duchowego i materialnego, jak pozbywać się uprzedzeń wobec obcego – kogoś nieznanego, lecz przecież niekoniecznie od razu nieprzyjaznego czy groźnego. «To zrozumieć trzeba» – powtarza wielokrotnie narrator-autor «Prawdy starowieku», formułując postulat ciągle aktualny w odniesieniu zarówno do codziennych relacji z przedstawicielami tej samej narodowości, jak i – co dziś, w jednoczącej się Europie, jest szczególnie ważne – do mniej lub bardziej częstych kontaktów z reprezentantami innych grup etnicznych. Dobrze zaś zrozumieć obcego można jedynie wówczas, gdy zawiesi się na chwilę własne przyzwyczajenia, nastawienia i niechęci i spróbuje spojrzeć na rzeczywistość jego oczami. Taki emiczny eksperyment myślowy z jednej strony daje wgląd w egzotyczną tradycję, z drugiej natomiast strony umożliwia ujrzenie własnej kultury w zupełnie odmiennym świetle, co często staje się impulsem do przewartościowań wzbogacających i modernizujących tę kulturę.

Stanisław Vincenz chciał żyć w Polsce jagiellońskiej, ale, jak wiemy, historia potoczyła się inaczej. Dziś państwo polskie staje się częścią zjednoczonej, z ducha «jagiellońskiej» Europy, każdy więc jego obywatel, który chciałby umieć znaleźć się w tej całkowicie nowej sytuacji, powinien zostać pilnym czytelnikiem «Prawdy starowieku». Oraz «Zwady».

O ile pierwszy tom cyklu «Na wysokiej połoninie» opowiada o archaicznej kulturze ludowej Hucułów jako wytworze myślenia mityczno-magicznego, opartego na przekonaniu o cyklicznej odnawialności czasu i tym samym negującego istnienie historii, o tyle drugi tom, «Zwada», przedstawia przemianę huculskiej świadomości zbiorowej wywołaną pewnymi wydarzeniami, które po raz pierwszy zagroziły materialnym podstawom góralskiej egzystencji i w ten sposób ujawniły istnienie innego rodzaju czasu – czasu historycznego. W tej nowej sytuacji Huculszczyzna stanęła przed alternatywą: bezwzględna wierność tradycji prowadząca paradoksalnie do duchowego samobójstwa lub walka o przetrwanie wspólnoty, polegająca na przyswojeniu niezbędnych nowinek cywilizacyjnych, skutkująca zaś nieuniknioną, ale nie radykalną zmianą ustalonego od pokoleń sposobu życia. Innymi słowy, nie ma innego wyjścia jak tylko wybór jednej z dwu możliwości: albo pozwolić na zabór majątku góralskiego przez obcych, co wyalienuje obecne pokolenie i wynarodowi wszystkie następne, albo też – próbować asymilacji pewnych osiągnięć kultury naukowo-technicznej. Foka Szumejowy, bohater «Zwady», jest rzecznikiem drugiego rozwiązania, nawołując: «Uczmy się, pługa, roli, pisma, prawa» [18, s. 54]. Skoro bowiem przed «nowymi czasami» nie ma ucieczki, archaiczna forma kultury ludowej jest nie do utrzymania.

Zmiana *modus vivendi* to jednak zadanie niełatwe. Dramatyczność sytuacji bierze się stąd, że kultura huculska, jak zresztą każda kultura ludowa, charakteryzuje się bardzo dużą opornością na najmniejsze nawet próby modyfikacji, ponieważ jej opokę stanowi tylko jeden, uznawany od pokoleń, system wartości, dla którego nie ma żadnej alternatywy. Owa bezalternatywność tradycji ludowej sprawia, że wyrastająca z niej kultura staje się skrajnie konserwatywna, co rodzi zauważone przez Vincenza zjawisko cywilizacyjnej stagnacji, jest też nietolerancyjna, etnocentryczna i ksenofobiczna i w efekcie podporządkowuje jednostkę zbiorowości tak dalece, iż można tu nawet mówić o pewnej formie społecznego i kulturowego totalitaryzmu. Jeśli jednak tradycja ludowa zostanie zakwestionowana wskutek pojawienia się konieczności rywalizacji z inną, wyższą pod względem osiągnięć cywilizacją, to natychmiast ulega gwałtownej destrukcji, ponieważ dotychczasowe wzory zachowania nagle stają się bezużyteczne, a nie ma innych, z których można by w nowej sytuacji skorzystać. Kultura typu nieludowego zaś, przeciwnie, wykazuje w toku dziejów dużą zdolność adaptacji do zmieniających się warunków, ponieważ jest, po pierwsze, pluralistyczna, tzn. cechuje ją koegzystencja wielu konkurujących ze sobą, alternatywnych systemów wartości, po drugie – kreatywna i innowacyjna, co wynika ze stwarzanej przez istnienie materialnych środków

przekazu (głównie pisma i druku) możliwości gromadzenia i przechowywania dorobku kulturalnego minionych pokoleń i co w rezultacie daje zjawisko postępu cywilizacyjnego, wreszcie, po trzecie, jest tolerancyjna, co bierze się ze wspomnianego faktu współistnienia w jej obrębie uznawanych za równorzędne rozmaitych systemów aksjologicznych. W konfrontacji z opartą na piśmie i druku kulturą naukowo-techniczną ustna tradycja ludowa zawsze przegrywa, chyba że zdobędzie się na wysiłek innowacyjny, polegający na przyswojeniu niezbędnych do przetrwania w nowych warunkach odkryć i wynalazków, co pociąga za sobą konieczność przynajmniej częściowej przebudowy obowiązującego dotychczas światopoglądu społecznego i stylu życia. Dzieje takiego właśnie wysiłku zostały przedstawione w «Zwadzie».

O tym, że zarysowany powyżej wizerunek kultury huculskiej wcale nie jest przesadzony, świadczy wystarczająco dobitnie sam utwór. W «Zwadzie» są obecne wcale liczne werbalizacje negatywnych stereotypów etniczno-religijnych, dowodzące etnocentryzmu Hucułów. Dla mieszkańców Czarnohory i Gorganów każdy obcy jest z tych czy innych względów zjawiskiem co najmniej osobliwym. Np. Polak: «wiadomo, (...) niekoniecznie miły, czasami pyszny, ba, i pyszałek, ale co Polak, to pan, pęknie z głodu, a nie skrzywi się» [18, s. 57] czy Turek: «pohanej wiary (...) umywa się końskim moczem zamiast wody święconej» [18, s. 177]. Identyczną niechęć żywią Huculi do nietradycyjnych narzędzi i zajęć: «(...) dziad Buliga (...) zbudował sobie ogromny i ciężki pług z bukowego drzewa, do którego zaprzęgał do orania aż trzy pary wołów i zbierał żniwo niezłe. Sąsiedzi śmiali się z tego zaprzęgu, nie naśladowali go wcale. Co prawda na dworskich polach w Krzyworówni na lewym brzegu rzeki orano, siano i zbierano obficie, nie tylko pszenicę, nawet kukurydzę. Ale to pańskie wymysły, kto by je naśladował, na tego zwali się ta jakaś pańska dola, tak jakby jej duszę zapisał» [18, s. 48]. Takie właśnie poglądy są świadectwem tzw. izolacji świadomościowej – zjawiska warunkującego stabilność i wewnętrzną integrację kultury ludowej. Izolacja świadomościowa wynika z przyjęcia dwóch założeń: «ma być tak, jak jest» i «jest tak, jak ma być», co powoduje zaniechanie działania i obserwacji, a w konsekwencji wzmiankowany wyżej konserwatyzm i stagnację, a także budowanie obrazu otaczającej rzeczywistości zgodnie z regułami świadomości mityczno-magicznej, a więc niezależnie od empirii [17, s. 138–143]. Toteż nie dziwi zarówno zawarty w «Zwadzie», a wymieniony w ostatnim przytoczeniu opór wobec innowacji, jak i występujący w pierwszym ogniwie cyklu, «Prawdzie starowieku», demoniczny obraz miasta, skonstruowany zgodnie z założeniem, że poza granicami świata zamieszkiwanego przez wiejską wspólnotę (kosmosu) rozpościera się, jak pisze Mircea Eliade, «coś w rodzaju „innego świata", przestrzeń obca, chaotyczna, opanowana przez upiory, demony i „obcych" (zestawianych na równi z demonami i duszami zmarłych)» [7, s. 23].

Tytuł drugiego tomu Vincenzowskiej tetralogii można więc interpretować jako wyraz konfliktu między tradycyjnym stylem życia w harmonii z przyrodą a stylem nowym, wymuszonym przez historię i będącym pochodną nieusuwalnej sprzeczności między naturą a kulturą i cywilizacją; na tym polega, mówiąc słowami autora, «zwada» między «prawdą starowieku» a «nowymi czasami» (przy czym Vincenz, niejako przy okazji, dokonuje też interesującego dla przedstawiciela kultury naukowo-technicznej przewartościowania podstaw cywilizacji przemysłowej, przedstawiając ją z perspektywy jej chłopskich antagonistów). Pisarz podejmuje tu uniwersalny, spędzający sen z powiek myślicielom wszystkich epok problem współistnienia człowieka ze światem zewnętrznym. Jak zmieniać rzeczywistość, nie unicestwiając jej, i jak zmieniać siebie, nie tracąc tożsamości – pyta w «Zwadzie» Vincenz, lecz nie znajduje żadnej zadowalającej odpowiedzi. Ukazane w powieści skutki eksploatacji środowiska naturalnego są bowiem ambiwalentne: co prawda przedsięwzięcie Foki Szumejowego, ratujące podstawy kultury huculskiej, czyli przemysłowy wyrąb lasu, kończy się finansowym sukcesem, lecz wszyscy wspólnicy gazdy, z wyjątkiem jednego, giną pod lawiną śnieżną, która zsunęła się po zboczu ogołoconym przez nich z drzew. Takie rozwiązanie fabuły nie powinno zresztą dziwić, ponieważ problem, którego przedstawienia w formie dzieła literackiego podjął się Vincenz, jest właściwie nierozstrzygalny, albowiem dopóki człowiek będzie miał ambicję być istotą kulturalną, czyli dopóki będzie chciał przekraczać swą biologiczność (by nie rzec: zwierzęcość), dopóty będzie działo się to kosztem środowiska naturalnego. Dowodów słuszności powyższego poglądu można znaleźć wystarczająco dużo, choćby w pracach antropologów i historyków społeczności starożytnych i egzotycznych: Wyspa Wielkanocna została ogołocona z drzew

przez jej pierwotnych mieszkańców, Polinezyjczyków (działających, co szczególnie istotne, z pobudek religijnych), tak skutecznie, że musieli ją w końcu opuścić, co zdarzyło się przed odkryciem wyspy przez Holendrów; mieszkańcy wielotysięcznej indiańskiej wsi Cahokia, powstałej w środkowej części dzisiejszych Stanów Zjednoczonych na długo przed przybyciem do tych okolic białych kolonizatorów, cierpieli z powodu smogu, produkowanego nieustannie przez setki ognisk, a wywędrowali z tego miejsca i rozproszyli się, gdy okoliczne tereny zostały przez nich całkowicie wyeksploatowane z drewna i zwierzyny łownej; konkwistadorzy Cortesa znaleźli aztecki Tenochtitlán w stanie kryzysu wywołanego zniszczeniem przez poddanych Montezumy drzewostanu okolicznych wzgórz, co spowodowało niedobór wody w środowisku; wybrzeża Azji Mniejszej zostały pozbawione lasów przez ich greckich mieszkańców; i tak dalej, i tak dalej... Można by więc zarzucić Vincenzowi niejaką idealizację kultury huculskiej poprzez eksponowanie jej «ekologicznej» ideologii kosztem nie ukazanej, a nierzadko sprzecznej z nią praktyki codziennej – gdyby nie to, że deformacja rzeczywistości w imię celów artystycznych jest niezbywalnym prawem każdego pisarza.

Jak zatem widzimy, dzieło Vincenza jest dla współczesnego czytelnika zarazem nieatrakcyjne i atrakcyjne. Nieatrakcyjne, ponieważ przedstawia świat archaiczny, odeszły w bezpowrotną przeszłość, egzotyczny, praktycznie zapomniany, stanowiący coś w rodzaju etnograficznego skansenu. Ponadto tetralogię huculską napisano w sposób nieco staroświecki, będący wyrazem XIX-wiecznej ambicji stworzenia modelowej wizji rzeczywistości, gdy tymczasem w okresie międzywojennym taki zamiar nie dawał się już łatwo zrealizować, a w późniejszych czasach stał się wręcz niemożliwy do urzeczywistnienia[1]. W obliczu gwałtownego rozwoju nauki i postępującej specjalizacji jej dyscyplin projekt stworzenia wszechstronnego, syntetycznego i obiektywnego obrazu pewnego społeczeństwa i jego historii był od samego początku skazany na niepowodzenie, gdyż z oczywistych względów nie da się ogarnąć całej wiedzy, której dostarczają nieustannie prowadzone badania naukowe. Wymownym tego świadectwem są bezskuteczne usiłowania autora, by swe «encyklopedyczne» dzieło ukończyć i nadać mu ostateczną formę. Niepowodzenie to miało również i inną przyczynę, powiązaną zresztą ze wspomnianym wyżej faktem niekontrolowanego przyrostu naukowej wiedzy o świecie i człowieku. Vincenz, przystępując do pisania «Wysokiej połoniny», chcąc nie chcąc przeciwstawił się zapoczątkowanemu w XX stuleciu i trwającemu do dziś procesowi ewolucji literatury w kierunku form autobiograficznych. Współczesne utwory narracyjne odwołują się bowiem nie do koncepcji naukowych czy systemów filozoficznych, lecz do subiektywnego doświadczenia życiowego twórcy, by w ten właśnie sposób uwierzytelnić opowiadaną fabułę. Dzisiejsza epika jest zakrojona znacznie skromniej, pozostając przede wszystkim wyrazem zwątpienia autora we własne możliwości poznawcze, w zdolność dotarcia do jakiejkolwiek prawdy. Taka postawa pisarzy wynika z uświadomienia sobie pewnego paradoksu: im więcej wiem, tym mniej pewnym mogę być czegokolwiek. W XX wieku realizm jako metoda twórcza został zatem wyeliminowany przez autobiografizm [6; 8; 9; 12; 16]. Nie będzie więc przesady w stwierdzeniu, że Vincenz od samego początku pracował na status literata niemodnego. Dodatkowym zaś powodem mogącym zdystansować potencjalnego czytelnika od omawianej twórczości jest dające o sobie znać od pewnego czasu zjawisko coraz bardziej odważnego kwestionowania wartości i znaczenia postawy religijnej – zwłaszcza przez tzw. nowych ateistów [1; 2; 14] – którego to zjawiska nie sposób zignorować, gdy rozważa się współczesne plusy i minusy lektury setek stronic afirmującej wiarę w Boga «Wysokiej połoniny».

A jednak jestem przekonany, że dzieło Vincenza kryje w sobie również wymiar niewątpliwie atrakcyjny nawet dla bardzo wymagającego konsumenta literatury pięknej, wymiar, który ujawni się wówczas, gdy konsument ów szczególną uwagę poświęci poszukiwaniu zawartych w obu utworach autorskich refleksji. Okaże się wtedy, że i «Prawda starowieku», i «Zwada» mówią o problemach, które w swej znakomitej większości pozostają nadal aktualne, co więcej – stanowią swego rodzaju wyzwanie, które musi podjąć każde wstępujące na arenę dziejów pokolenie. Z czego wynika, że adresatem pisarstwa Vincenza jest przede wszystkim człowiek myślący. Tak właśnie pojmowaną uniwersalność «Prawdy starowieku» i «Zwady» starałem się powyżej wykazać.

1 Dowodów dostarcza choćby twórczość powieściowa Marii Dąbrowskiej: o ile jeszcze udało się jej wskrzesić wielką formę epicką w pierwszych dwóch tomach «Nocy i dni», napisanych w latach 1926–1932, o tyle dwa pozostałe tomy, stworzone w latach 1933–1934, mają już znacznie bardziej skomplikowaną strukturę narracyjną, natomiast powstające w latach 1938–1963 i w końcu zarzucone «Przygody człowieka myślącego» stanowią niewątpliwą porażkę artystyczną wybitnej pisarki.

LITERATURA

1. *Dawkins R.* Bóg urojony / Richard Dawkins [przeł. Piotr J. Szwajcer]. – Warszawa: Wyd-wo CiS, 2007. – 519 s.

2. *Dennett D.C.* Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne / Daniel C. Dennett [przeł. i wst. opatrzyła Barbara Stanosz]. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. – 479 s.

3. *Cassirer E.* Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / Ernst Cassirer [przeł. Anna Staniewska, przedm. Bogdan Suchodolski]. – Warszawa, 1977. – 177 s.

4. *Czarnowski S.* Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii / Stefan Czarnowski // *Czarnowski S.* Dzieła: w 5 t. / [oprac. Nina Assorodobraj, Stanisław Ossowski]. – T. 3: Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii. – Warszawa: Państ. Wyd-wo Naukowe, 1956.

5. *Czarnowski S.* «Góra» i «dół» w systemie kierunków sakralnych / Stefan Czarnowski // *Czarnowski S.* Dzieła / [oprac. Nina Assorodobraj, Stanisław Ossowski]. – T. 3: Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii. – Warszawa: Państ. Wyd-wo Naukowe, 1956.

6. *Czermińska M.* Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie / Małgorzata Czermińska. – Gdańsk: Wyd-wo Morskie, 1987. – 202 s.

7. *Eliade M.* Sacrum i profanum. O istocie religijności / Mircza Eliade [przeł. Robert Reszke]. – Warszawa: Kr, 1999. – 206 s.

8. *Jarzębski J.* Kariera «autentyku» / Jerzy Jarzębski // *Jarzębski J.* Powieść jako autokreacja. – Kraków-Wrocław: Wydaw. Literackie, 1984.

9. *Jarzębski J.* Powieść jako autokreacja / Jerzy Jarzębski // *Jarzębski J.* Powieść jako autokreacja. – Kraków-Wrocław: Wydaw. Literackie, 1984.

10. *Kowalczyk A.S.* Stanisław Vincenz – szkic do biogramu / Andrzej Stanisław Kowalczyk // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888–1971) [pod red. Jana Andrzeja Choroszego i Jacka Kolbuszewskiego]. – Wrocław, 1992. – 284 s.

11. *Ługowska J.* Ład życia w perspektywie «Prawdy starowieku» Stanisława Vincenza / Jołanta Ługowska // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888–1971) [pod red. Jana Andrzeja Choroszego i Jacka Kolbuszewskiego]. – Wrocław, 1992. – S. 241–242.

12. *Madyda A.* O interpretacji utworów autobiografistycznych / Aleksander Madyda // Światy przedstawione: prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie [red. Maria Kalinowska, Ewa Owczarz, Janysz Skuczyński, Marcin Wołk]. – Toruń, 2006.

13. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz – pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów: biografia / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006. – 391 s.

14. *Onfray M.* Traktat ateologiczny: fizyka metafizyki / Michel Onfray [przeł. i wst. opatrzył Mateusz Kwaterko]. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. – 242 s.

15. *Ossowski S.* Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny / Stanisław Ossowski // *Ossowski S.* O ojczyźnie i narodzie. – Warszawa: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1984.

16. *Smulski J.* Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej / Jerzy Smulski // «Pamiętnik Literacki». – 1988. – z. 4.

17. *Stomma L.* Antropologia kultury wsi polskiej XIX w. / Ludwik Stomma. – Warszawa: Pax, 1986. – 268 s.

18 *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Nowe czasy / Stanisław Vincenz. – Warszawa: Pax, 1981. – Księga pierwsza: Zwada. – 1981. – 604 s.

19. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanislaw Vincenz; [przedm. Andrzej Kuśniewicz]. – Warszawa: Pax, 1980. – 578 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Bogusław DOPART
Uniwersytet Jagielloński

LEKTURA ROMANTYZMU POLSKIEGO W ESEISTYCE STANISŁAWA VINCENZA

W artykule przeanalizowano recepcję polskiego romantyzmu w eseistyce Stanisława Vincenza. Pisarz przykłada szczególną miarę do ***«Dziadów» Adama Mickiewicza i do wypracowanej przez tego twórcę koncepcji ludowości, której uniwersalistyczny sens rozważa poprzez wielką tradycję dantejską, odkrywa swe powinowactwa z Cyprianem Norwidem, ceni «Anhellego» i «Króla-Ducha» Juliusza Słowackiego. W rozważaniach nad literaturą polskiego romantyzmu porusza on kluczowe problemy filozofii kultury.***

Słowa kluczowe: *romantyzm polski, tradycja dantejska, Mickiewicz, Norwid, Słowacki, Vincenz.*

The article examines the reception of Polish romanticism in Stanislaw Vincenz essays. The writer focuses mainly on Mickiewicz's «Dziady» and its author's folk concept, universalistic sense of which he considers through the great Dantean tradition, uncovers his ties to Cyprian Norwid, values Juliusz Slowacki's «Anhelli» and «Król-Duch». In consideration of the literature of Polish romanticism he takes up the key problems of philosophy of culture.

Key words: *Polish romanticism, Dantean tradition, Mickiewicz, Norwid, Slowacki, Vincenz.*

У статті проаналізовано рецепцію польського романтизму в есеїстиці Станіслава Вінценза. Письменник особливо цінує «Дзяди» Адама Міцкевича і створену ним творчу народну концепцію, універсальний сенс якої аналізує за допомогою великої дантейської традиції, виявляє свої творчі зв'язки з Ципріаном Норвідом, цінує «Анґеллі» і «Короля-Духа» Юліуша Словацького. У міркуваннях над літературою польського романтизму він порушує ключові проблеми філософії культури.

Ключові слова: *польський романтизм, дантейська традиція, Міцкевич, Норвід, Словацький, Вінценз.*

Badacz literatury romantycznej bardzo uważnie baczy na wszelkie autorskie motta, epigrafy, wprowadzenia, przypisy – orientuje się bowiem, że w poematach i powieściach doby romantyzmu metatekst tworzy nieraz tę nić Ariadny, bez której hermeneuta nie wstąpi z powodzeniem w labirynty tekstu. Rozpościera się tutaj pole porozumienia między autorem a czytelnikiem, niezbędne w epoce indywidualizmu twórczego, zdemontowanych form, pomieszanych języków, przemieszanych tradycji, zerwanych paktów komunikacyjnych [9, s. 3]. Ważkie, choć nieprzesadnie liczne, motta u Stanisława Vincenza sytuują badacza epoki mickiewiczowskiej w strefie dobrze mu znanych tradycji myślowych i zagadnień filozofii kultury. Weźmy epigraficzny klucz do pierwszego pasma «Wysokiej połoniny», owej «Prawdy starowieku», skomponowanej z obrazów, dum i gawęd z Wierchowiny Huculskiej.

«Czy starożytne podania mogą zawierać dla nas jakąś prawdę? Które? – zapytuje pisarz tekstem Platońskich «Praw». I odpowiada tymże tekstem: – Oto że w kataklizmach nieraz już nastąpiła zagłada rodzaju ludzkiego, tak że pozostały tylko nieznaczne jego szczątki... Rozważmy zatem jeden z wypadków, który powstał po kataklizmie... Oto, że ci, którzy uniknęli zagłady, byli to nie więcej niż jacyś górscy ludzie, pasterze gdzieś po szczytach. Ocalały malutkie iskry życia, resztki rodzaju ludzkiego. Naprzód samotność usposobiła ich przyjaźnie, życzliwie, lubili się wzajemnie. Nie było wśród nich ani biedaków, ani kłótni wynikłej z nędzy. Nie znając złota ani srebra, nigdy nie stali się bogaczami. A w społeczeństwie, w którym ani bogactwo, ani ubóstwo nie zamieszka, najłacniej jeszcze można znaleźć obyczajowość najrzetelniejszą. Zatem co w podaniach słyszeli, że to piękne, a tamto brzydkie, to w prostoduszności swej uważali za najbardziej prawdziwe i temu wierzyli, a uważając za prawdę, co się opowiada o bogach i ludziach, żyli podług tego» [4, s. 5].

Do czego służy Vincenzowi ten głośny passus Platoński? Zapewne – a on wywieść lekturę «Prawdy starowieku» ponad poziom regionalistycznej egzotyki czy zwyczajnej rekonstrukcji folklorystycznej; ma on ją przeobrazić w rewelację antropologiczną bądź w obcowanie z samym logosem kultury, specjalnie uwrażliwiając czytelnika na ten porządek znaczeń. W swej paraboli o ludziach gór grecki filozof podaje wszak warunki eksperymentu poznawczego, który zachowuje w pełni inspirujący charakter dla nowożytnej myśli kulturoznawczej. Z opowieści Platona można wyprowadzić, w zależności od nastawienia intelektualnego, ideę istoty kultury albo wyobrażenie kultury elementarnej – obrażenie przydatne i do modelowań antropologicznych, i do konstrukcji historycznych, jeśliby tylko tak pojętą elementarność, pierwotność, uznać za

stadium wyjściowe procesu kulturowego. Kultura ludu ocalałego z kataklizmu, jak ją charakteryzuje Platon, wyrasta ze świata, w którym nie ma podziału na osobne uniwersa bogów i ludzi, gdzie zatem nie ma podziału na transcendencję i immanencję. Nie ma też podziału na stan natury i stan społeczny, na uniwersalne *ethos* i moralność jednostkową, na życie praktyczne i jego teoretyczne czy symboliczne odzwierciedlenia. Łatwo odczuć, jak silny ładunek inspiracji znajdowała w podobnej wizji myśl antyprogresywistyczna, antycywilizacyjna i antyalienacyjna, która mniej więcej od połowy wieku XVIII, od Jana Jakuba Rousseau, rzuciła cień na optymizm historiozoficzny związany z ideą postępu i podzieliła europejskie oświecenie na sprzeczne formacje światopoglądowe: organicystyczną i mechanicystyczną. Romantycy, równie zżyci z metafizyką, jak z hermeneutyką mitu pochodzenia platońskiego, zbudowali na tychże inspiracjach własny mit metakulturowy. Nie pozostał on bez echa u pisarzy i myślicieli wieku dwudziestego. Najlepszym przykładem – dzieło życia pisarza i filozofa: «Na wysokiej połoninie» Stanisława Vincenza.

Postaram się w niniejszej krótkiej refleksji zwrócić uwagę na kilka miejsc w eseistyce Vincenza, świadczących o trwałej produktywności, pozaświadomej bądź uświadamianej, romantycznych rozwiązań w polskiej literaturze i myśli kulturalnej. Mówiąc słowami samego pisarza, chodzi o dalekosiężne konsekwencje pewnego zwrotu mentalnego, porównywalnego z dokonanym przed wiekami przewrotem dantejskim: chodzi o «potężne pchnięcie polskiej umysłowości przez Mickiewicza, które sprawiło, że poezja polska XIX wieku podążyła w kierunku analogicznym do Dantego, zwłaszcza tam, gdzie pchnięcie to zostało wsparte przez głosy i obrazy ziemi ojczystej i spotęgowane przez tęsknotę tułaczy i wygnańców, których sam los był podobny do losu Dantego» [6, s. 351]. Miałby to być zwrot do kulturowych i terytorialnych wykładników tożsamości narodowej, do polityki niepodległościowej wespół z profetyczną metapolityką, a także do kondycji emigranta czy może w ogóle – do losu człowieka po kataklizmie, tułacza, wygnańca, uchodźcy. To byłby również zwrot w stronę autentycznego języka, realnego doświadczenia oraz myśli, która rodząc się z bycia w konkretnej rzeczywistości wkracza w horyzonty uniwersalizmu.

W esejach Stanisława Vincenza nie należy szukać aktualnej erudycji historycznoliterackiej ani, tym bardziej, literaturoznawczego profesjonalizmu. Niespokojny studencki umysł przyszłego pisarza kosztował w Wiedniu, trochę po faustowsku, owoców biologii, prawa, filozofii, także pradawnego języka i kultury Indii, nie miał jednak powołania do filologii polskiej, do kształcenia się polonistycznego chociażby we Lwowie, gdzie stałby się on może uczniem prof. Józefa Kallenbacha i młodszym kolegą Juliusza Kleinera czy Stanisława Łempickiego. Vincenz traktuje literaturę w sposób zasadniczo heteronomiczny, pozaestetyczny, a to z powodu swego temperamentu filozoficznego, religioznawczego, kulturoznawczego. Do rodzimej tradycji literackiej podchodzi nader selektywnie: obcuje z największymi, pełną otwartość dialogiczną demonstrując wobec Mickiewicza i Norwida, nie kryjąc żywej predylekcji dla wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Zawodzi nasze oczekiwania, nie formułując, w jakimś mniej lub bardziej intymnym eseju, swego punktu widzenia na literaturę romantycznej szkoły ukraińskiej i dzieła tych pisarzy, którzy rozwinęli tematykę wschodniogalicyjską – Korzeniowskiego, Pola, lwowskich ziewończyków i tylu innych – ale być może zadecydowała o tym niechęć do wpisywania się w tło takiej czy innej ideologii regionalizmu. Trudno zarazem wątpić, że dysponował Vincenz pogłębioną wiedzą historycznoliteracką. Miał okazję zyskać takową w dobrym gimnazjum galicyjskim (a jeszcze w gimnazjum klasycznym!), swe lata szkolne spędził w atmosferze mnożących się rocznic narodowych i jubileuszy romantycznych, oraz stosownych inicjatyw inteligencji galicyjskiej, a także swego rodzaju «neoromantycznej» mobilizacji pokolenia, do którego należał. Debiutował przekładami Walta Whitmana. Szukał przyjaźni intelektualnych wśród myślicieli o szerokich zainteresowaniach literackich, by wymienić jedynie Rudolfa Marię Holzapfla, autora niemiecko-szwajcarskiego o rodowodzie krakowsko-małopolskim. Niemały kapitał wiedzy literackiej musiał zgromadzić przez kontakt z czasopiśmiennictwem społeczno-kulturalnym; sam redagował w latach 1927–1928 miesięcznik «Droga», na którego łamach, w różnych fazach istnienia periodyku, publikowali znawcy na miarę Karola Irzykowskiego, Kleinera, Stefana Kołaczkowskiego, Karola Wiktora Zawodzińskiego, Ludwika Frydego, Kazimierza Wyki. Wybory lekturowe, jakie czynił, wynikały z pewnością nie z ograniczonych kompetencji, lecz z postawy myślowej, jaką zachowywał.

Eseistyczne «pendant» do pierwszego pasma «Wysokiej połoniny» stanowi tekst z roku 1938: «Uwagi o kulturze ludowej». I tutaj mamy Platońskie motto, tym razem z «Fajdrosa». Nie mniej to słynny wyimek: o wynalazku pisania, który «niepamięć w duszach ludzkich posieje», osłabi wgląd wewnętrzny człowieka, wprowadzi do poznania czynnik sztuczny i osłabi w ludzkim umyśle obecność świata zewnętrznego. «Dawniej – ciągnie Sokrates – ludzie nie byli tacy mądrzy, jak wy, młodzi,

w prostocie ducha umieli i dębu, i głazu posłuchać, byleby prawdę mówił...» [5, s. 190]. Więc – powiada filozof – jeszcze i to umniejsza człowieka: jakaś wiedza, jakaś mądrość mniemana, która tworzy się kosztem łaknienia prawdy... Podchwytując myśl mędrca z ateńskiej agory, Vincenz zwraca się ku zasobom kultury ludowej, zasobom na tyle archaicznym, że poprzez nie spełnia się obiecane przez mit doświadczenie wewnętrznej integralności człowieka oraz jedności, nierozdzielności człowieka z ziemią i z niebem, jak również postulowane przez myśl teoretyczną poszukiwanie identyczności człowieka w różnych kulturach (dla pisarza jest to «największe misterium» [5, s. 192]), realizowanie Vikiańskiego «pomysłu idealnej historii człowieka» bądź układanie «duchowego słownika wspólnego żywym i umarłym» [5, s. 203]. To na ścieżkach kultury ludowej, jak na wierchowińskich płajach, można zyskać przeżycie pełni i uniwersalności. Racjonalna, nastawiona na potęgowanie świadomości, elitarna, czysto historyczna kultura nie daje tego doświadczenia; więcej, ona sama, bez pierwiastka spontaniczności, nieświadomości, witalności, stwarza kryzysy społeczne, staje się bezbronna wobec zagrożeń przychodzących z zewnątrz, a przede wszystkim nie zaspokaja uzasadnionych roszczeń duchowych człowieka. Potrzeba zatem mitu – historia tego dowodzi. Nie takiego jednak mitu, który druzgotałby do głębi humanistyczną racjonalność, rozsadzał solidarność rodzaju ludzkiego. Od nacjonalistycznej mitologii, od jakiejkolwiek utopii antropologicznej podszytej desperackim irracjonalizmem Vincenz dystansuje się jak najusilniej.

Nic dziwnego, że na swą podstawową tradycję rodzimą obiera pewien wariant romantyzmu: Mickiewiczowską ludowość, w którą wpisana jest śmiała koncepcja rewitalizacji kulturowej.

W słowach Gustawa z IV części «Dziadów»: «Ty mnie zabiłeś! Ty mnie nauczyłeś czytać (...)» któż nie usłyszy aluzji do «Fajdrosa»? Pytanie z Platońskich «Praw»: «Czy starożytne podania mogą zawierać dla nas jakąś prawdę?» absorbowało właśnie Mickiewicza – i zyskało pozytywną odpowiedź twórcy «Dziadów». Spotkanie intelektualne Vincenza z inicjatorem romantyzmu polskiego nie może być jednak, rzecz jasna, rozpatrywane na poziomie lokalnych odniesień czy aluzji do dialogów Platona. Chodzi tu, jak wspomniano, o Mickiewiczowski projekt rewitalizacji kulturowej, wpisany w ludowość jako inicjalny wariant romantyzmu w Polsce i pierwszy program romantycznej literatury narodowej.

W swych «Balladach i romansach» Mickiewicz ubrał w estetykę cudowności wydarzenia nadnaturalne, wyłowione z podań i baśni, z legend historycznych, kronik i żywotów świętych. Ale całkowicie oryginalny w skali europejskiej okazał się zamysł «Dziadów» wileńsko-kowieńskich. Stosunkowo skromny, pozbawiony spektakularnych akcesoriów magicznych ludowy obrzęd słowiański otrzymał u Mickiewicza bogaty wystrój widowiskowy i bardzo szacowny kontekst mitorytualny. W obrzędowej kaplicy, symbolizującej kosmiczną całość, spotkały się – prawem synkretyzmu religijnego – relikty magii agrarnej i ludowe tradycje eschatologiczne z obszaru chrześcijaństwa wschodniego z antycznym mitem kosmogonicznym, śródziemnomorskimi misteriami, być może z pitagorejskimi wierzeniami o wędrówce dusz oraz, niewątpliwie, z platońską zadumą nad tajemnicami przekraczającymi ludzki rozum. Mickiewicz, z wykształcenia filolog klasyczny, zyskał podczas studiów w Wilnie formację intelektualną w duchu późnooświeceniowego hellenizmu, a oprócz znajomości języków klasycznych, także bogatą wiedzę religioznawczą i umiejętności z zakresu nowatorskiej metodologii humanistycznej. Własną już pracą intelektualną wniknął głęboko w problematykę duchową nowożytności. Zrozumiał, jaką stratę poniosła kultura wraz z rozbiciem tradycyjnej syntezy teologiczno-filozoficzno-naukowej; pojął, co kryje się za gorączkowymi, podejmowanymi przez Oświecenie, próbami odnalezienia «porządku fizyczno-moralnego»; odnalazł w polskim języku poetyckim ekwiwalenty dla Pascalowskiego przerażenia kosmiczną otchłanią, dla Montaigne'owskiego zdumieniu dziwną niestatecznością istoty ludzkiej, dla samotności i bezradności poetów metafizycznych (takich jak John Donne) w świecie, z którego zniknęły znaki ładu i sensu.

W swych «Dziadach» polski romantyk tworzy nową, romantyczną, syntezę: mitopoetyckie misterium jedności wszechrzeczy. Manifestacyjnie odrzuca on wyjałowioną duchowo, zniedołężniałą intelektualnie kulturę oświeceniowych elit. Gotów jest dokonać zwrotu «od mędrców do guślarzy» i poszukiwać fundamentów kultury nowej na wiejskim mogilniku i wśród zabobonów gminu. Społecznie zmarginalizowaną kulturę ludu można i należy, jego zdaniem, zrewaloryzować w oparciu o jej aspekty archetypowe i mityczny charakter – platońska hermeneutyka pokazuje, jak to uczynić. Trzeba tę kulturę następnie, jako dziedzinę «prawd żywych» (tych sakralnych i tych egzystencjalnych) przeciwstawić kulturze obcej wszelkiej transcendencji, jak również wielkim tajemnicom serca ludzkiego. Tu tkwi właśnie istota Mickiewiczowskiego projektu rewitalizacyjnego [1].

W sto kilkadziesiąt lat później Stanisław Vincenz, przyznać wypada, znajduje się w pod pewnymi

względami dość podobnej, ale przy tym mniej jednoznacznej sytuacji intelektualnej. Ideologia postępu nie zatraciła w wieku XX siły oddziaływania; możliwość dojścia do kultury ogólnoludzkiej przez płytką uniformizację wciąż brana jest pod uwagę przez niektóre wpływowe warianty modernizmu. «Niełatwo jest – ostrzega pisarz – stworzyć uniwersalizm prawdziwy, nie ramowy i nie burzący, a zatem nie pusty i nie niszczycielski kulturalnie. (...) Uniwersalizm organiczny, taki, jakiego zwiastunem jest Dante Alighieri, musiałby być pokojową, opartą na wytężonej pracy organizacją dla duchowego porozumienia i dla wychowania obywateli świata» [5, s. 88]. Nadzieja, jaką żywił Mickiewicz, iż w kulturach narodowych harmonijnie złączą się czynniki partykularne i treści ogólnoludzkie, została wielokrotnie zachwiana. Historyzm, który miał złączyć w jednym ewolucyjnym procesie dzieje różnych organizmów kulturowych, ugrzązł w relatywizmie; pogląd podkreślający «odrębność i swoiste życie kultur dochodzi do ustanowienia ich wzajemnej nieprzenikliwości (…) Stąd nie dostrzega, czy nie chce dostrzegać, jedności człowieka w kulturach» [5, s. 202]. Do równie negatywnego partykularyzmu doprowadza regionalizm, oparty na przesłankach jednostronnego prymitywizmu, witalizmu, irracjonalizmu, uwydatniający autochtoniczne, autarkiczne, ahistoryczne czynniki kultury.

Iluzje wielkiego romantyzmu zostały niewątpliwie przez Vincenza dostrzeżone i przemyślane, nie sposób jednak nie dostrzec, iż stanowisko twórcy «Wysokiej połoniny» jako filozofa kultury ma nieodmiennie wiele wspólnego z owym wielkim «odkryciem Mickiewicza dla jego własnej twórczości» [6, s. 357], tj. z odkryciem «Dziadów». Szczególną wymowę zachowuje w tym zakresie połączenie w eseju «Arcydzieło a mit ludowy» [5, s. 351–359] na gruncie ludowości «Boskiej Komedii» Dantego z poematem Mickiewiczowskim. «Dziady» przychodzą na myśl Vincentowi wielokrotnie, czasem w dość nieoczekiwanych kontekstach (np. przy omawianiu dantyzmu Norwida [6, s. 220]), ale rzecz nie tylko w tym. Pisarz buduje w licznych swych tekstach koncepcję, by tak rzec, stanu elementarnego czy komponentu źródłowego wszelkiej żywej kultury. Ten komponent, niezbędny i nieredukowalny, ten kamień węgielny jakiejkolwiek kultury: to jedność pierwiastków sakralnych i świeckich, «wspólnota nieba i ziemi, bogów i ludzi» [5, s. 172]; to istnienie w czasie obejmującym wielkie rytmy przyrody; to tradycja ustna w pierwszej kolejności głosząca cześć dla zmarłych, spraszająca do świętowania, taka tradycja, która uobecnia całą przeszłość godną zachowania w żywej pamięci i która «przywraca godność i życie temu, co wciąż na nowo powraca» [5, s. 188]. Niektóre Vincenzowskie formuły kulturoznawcze można by z powodzeniem stosować do «Dziadów». Ale nie cały poemat, niedokończony, jak sądzi Vincenz, i niezrealizowany do końca w zakresie swej idei teatralnej, lecz sama Mickiewiczowska transpozycja ludowego obrzędu tworzy artystyczną projekcję tego, co pisarz uważa za kamień węgielny kultury.

Z arcydzieł Mickiewicza wyraźnie mniejsze znaczenie ma dla Vincenza «Pan Tadeusz». W szkicu pt. «Adam Mickiewicz, poeta i człowiek», tekście napisanym z okazji setnej rocznicy śmierci wieszcza, to «Dziady» okazują się «mitycznym archetypem życia narodu» [5, s. 116], podczas gdy poemat soplicowski pozostaje epopeją historycznego bilansu, zmierzchu, pożegnania. Owszem, miłośnik i znawca tradycji epopeicznej nie skąpi słów uznania dla kompozycji i wirtuozowskiej pełni artystycznej «Pana Tadeusza», zdaje się jednak przy tym sądzić, iż twórca, zamykając historię szlachecką w formie idylli, nie sięgnął do odrodzeńczych archetypów życia narodowego. To, co prawdziwie Vincenza w tym dziele fascynuje, to odczuta symbolicznie warstwa opisowa poematu, natura w «Panu Tadeusz». Interpretator zbliża się tu do lektur utworu jako epopei słowiańskiej [7, s. 80–94], ale dorzuca też istotny motyw do jego homeryckich wykładni: «W „Panu Tadeuszu" czujemy się w obecności „Odysei", szczególnie w jej piątej i trzynastej pieśni (…), to jest tam, gdzie przeżywamy niesamowitą, a tak intymną obecność żywiołów, jako też zmartwychwstanie ojczystej krainy z głębi tęsknoty» [5, s. 117].

Vincenz dwukrotnie szkicował portret literacki Mickiewicza: z okazji rocznicy śmierci i na użytek cyklu eseistycznego pt. «Dantyzm w Polsce». Mają te obydwa teksty wspólny mianownik – dantejskie kryterium pisarstwa uniwersalistycznego i ponadczasowego. Kryterium, choć na pozór ahistoryczne, nie ze wszystkim wydaje się arbitralne. Do porównań uchylających z górą pół tysiąca lat dziejów literatury, dzielących twórcę «Boskiej Komedii» od autora «Dziadów», zachęca ludowo-archetypowy wymiar twórczości i wielkość artystyczna obydwu poetów, ale także los wygnańczy, aspiracje przywódcze, wreszcie pasje polityczne Dantego i Mickiewicza. Jak pamiętamy, Vincenz ma własną koncepcję dantyzmu, koncepcję, którą należy rozpatrywać odrębnie od obecnych badań historycznoliterackich w tym zakresie [2]. W konfrontacji z twórcą «Boskiej Komedii» Mickiewicz jawi się przede wszystkim jako wyznawca idei jedności Europy [6, s. 179], w tym zwłaszcza jako rzecznik wolności – tej idei i wartości, która tkwi u fundamentów Europy [5, s. 121]. Nadrzędny sens polityczny przypisuje Vincenz Mic-

kiewiczowskiej (wypracowanej *notabene* w dialogu z amerykańskim myślicielem romantycznym, Emersonem) koncepcji «człowieka wiecznego»: postaci transhistorycznej, przybierającej różne tożsamości narodowe, a jednoczącej w sobie wszelkie tradycje duchowe. «Co było kiedykolwiek w dziejach dobrego i świętego, to jest zawarte w wiecznym człowieku jako żyjące ciągle nasienie» [5, s. 121].

Sprawdzian uniwersalizmu Mickiewiczowskiego nie zawsze wypada po myśli Vincenza. W «Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego» odnajduje on cień misjonarskiej niedojrzałości, możliwość podążania w kierunku emigranckiego getta [6, s. 177]. W samym mesjanizmie dostrzega ideologię chybiającą celu – nie przez ekskluzywizm narodowy wprawdzie, o którym u Vincenza nie ma w tym kontekście wzmianki, lecz przez ofiarniczy, religijny maksymalizm, wywołujący bądź to zakłopotanie, zdziwienie, oburzenie, bądź wzruszenie ramion [6, s. 182]. Ostatecznie nie ominęła Mickiewicza degradacja do rangi twórcy partykularnego: «pozostał poetą wyłącznie narodowym, bo schylał się do narodu, ale go nie wzniósł, chociaż pragnął tego i nawet usiłował go prowadzić wzwyż omylnymi ścieżkami towianizmu» [6, s. 182]. Trudno nie dodać, iż uzasadnienie tego werdyktu opiera się na rozpowszechnionych niegdyś rozpoznaniach interpretacyjnych, których nie uważamy już za aktualne. Najciekawszą zaś tezą mickiewiczowską w eseistyce Vincenza wydaje się uwaga o poszukiwaniu przez twórcę «Pana Tadeusza» «wspólnego języka dla wszystkich w swoim narodzie, nie dla wybranych» [6, s. 181].

Dzieło Mickiewicza było dla autora «Wysokiej połoniny» rzeczywiście angażującym, twórczym problemem. Pisarz uznawał także w osobach Słowackiego, Krasińskiego i Norwida konstruktorów wielkich koncepcji poetyckich, a także potencjalnych reformatorów kulturowych, ale recepcja tych autorów nie nosi śladów głębokiego dramatyzmu. Dotyczy to nawet Norwida, poety jakże docenianego w środowisku miesięcznika «Droga», uczczonego zeszytem jubileuszowym w roku 1933 [8]. Sylwetki wymienionych poetów należą do cyklu «Dantyzm w Polsce» [6, s. 188–233], stąd łatwo o stosowne porównania. Tak więc sposób pisania o Krasińskim odzwierciedla całe to odium, jakie ciążyło na dziele poety przez większą część wieku dwudziestego. Twórca rymowanej filozofii, z braku wyobraźni pojęciami zastępujący poetyckie obrazy, wyznawca katolicyzmu skostniałego, ortodoksję przyjmujący za zewnętrzny, formalny autorytet... Dantyzm Słowackiego ujęty jest w sposób przywodzący nieco na myśl czarną legendę «bluszczowości poety», ale bez negatywnego wartościowania wpływów. Przeciwnie, metoda poetycka krzemienieckiego romantyka, przede wszystkim forma «Anhellego» i «Króla-Ducha», wyraźnie odpowiada wrażliwości estetycznej eseisty. Odwołując się do swych wszechstronnych kompetencji intelektualnych, Vincenz poddał trzeźwej refleksji «marzycielstwo mistyczne» wieszcza, niesłusznie mylone z mistyką [6, s. 193], a zarazem odkrywczo ujął założenia poznawcze epopei genezyjskiej. Otóż «Król-Duch» miał się stać «eposem korzeni narodu powołanego – bo wszystkie są powołane do odtworzenia kosmosu duchowego przez dźwignięcie nie tyle systemu, co organizmu wiary, jak gdyby ezoterycznej, bo ponad wyznaniowość» [6, s. 202]. Zamysł poety zawiera jednak błąd w założeniu; Słowacki «nie doceniał rzeczywistego podłoża ortodoksji jako wiary, w której wzrósł» podloża, ważnego nawet wówczas, gdy poeta zdąża ku istotnie głębokiemu ezoteryzmowi. W opinii Vincenza Słowacki zdaje się nie zwracać uwagi na to, że «sam jeden, poeta marzenia i tęsknoty, (...) nie zdoła zastąpić doświadczeń i przeżyć tysięcy ludzi w ciągu tysiącleci» [6, s. 202–203].

Z Norwidem rzecz szczególna. Vincenz dwukrotnie zredagował szkic o Norwidowskim dantyzmie [6, s. 208–233; 5, s. 130–138], w obu tekstach zachowując tonację pewnej intymności, jak gdyby atmosferę spotkania, po którym spodziewać się można pogłębienia przyjacielskich związków, odkrywania dotąd tylko przeczuwanych podobieństw i ofiarowywania oczekiwanej wzajemności. Norwid – widziany przez Vincenza – nie uchyla się od podejmowania wielkich koncepcji poprzedników: np. po Mickiewiczu idei wiecznego człowieka czy języka wspólnego wszystkim stanom czy warstwom narodu; on też z powodzeniem rozwiązuje kwestie, które nie znalazły przed nim zadowalającego rozstrzygnięcia – jak choćby kwestię poezji intelektualnej, u Krasińskiego będącej zaledwie «rymowaniem gotowej filozofii» [6, s. 211]. Własne idee poety, koncepcja sztuki-pracy i inne przemyślenia, mają szlachetne rodowody i piękne współczesne koneksje. Katolicyzm Norwida jest «jakby to była przynależność do wielkiej, sławnej i starej rodziny» [6, s. 211]. Samotny – poeta nie odgradza się goryczą od rodaków, a przy tym zyskuje dostęp do wszelkich epok i form tradycji, rozumianej jako «obecność i wezwanie do udziału» [6, s. 227]. W tym wszystkim, nawet też w «namiętności do ścisłości wyrazu» twórca «Vade-mecum» jest poetą dantejskim; jest kimś najbliższym, jak się wydaje. Vincenzowskiemu ideałowi dantejskiego uniwersalisty. Może też był najbliższy osobistemu przeżywaniu przez autora «Wysokiej połoniny» losu emigranta? Tego nam Stanisław Vincenz nie wyznał.

LITERATURA:

1. *Dopart B.* Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy / Bogusław Dopart. – Kraków, 1992. – 253 s.

2. *Kuciak A.* Dante romantyków: Recepcja «Boskiej Komedii» u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida / Agnieszkaj Kuciak. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003. – 256 s.

3. *Stanisz M.* Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem / Marek Stanisz. – Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2007. – 347 s.

4. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanisław Vincenz. – Sejny, 2002. – 511 s.

5. *Vincenz St.* Po stronie dialogu: w 2 t. / Stanisław Vincenz. – Warszawa: Państ. Instytut Wydawniczy, 1983. – T. 1. – 1983. – 370 s.

6. *Vincenz St.* Z perspektywy podróży / Stanislaw Vincenz / [przedm. Andrzeja Vincenza]. – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

7. *Wyka K.* «Pan Tadeusz». Studia o poemacie. / Kazimierz Wyka. – Warszawa, 1963, s. 80–94. Uwagi Wyki dotyczą właściwie Mickiewiczowskiej teorii epopei w związku z uwagami twórcy «Pana Tadeusza» o epice słowiańskiej w obrębie Prelekcji Paryskich.

8. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Norwida na łamach «Drogi» (1933, nr 11) pisali o twórcy «Promethidiona» m.in.: Wilam Horzyca, Stefan Kołaczkowski («Ironia Norwida»), Manfred Kridl, Kazimierz Wyka.

9. *Ziołowicz A.* Dramat i romantyczne «Ja». Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu / Agnieszka Ziołowicz. – Kraków: Universitas, 2002. – 380 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Mirosława OŁDAKOWSKA-KUFLOWA
Katolicki Uniwersytet Lubelski

JESZCZE O FOLKLORZE W DZIELE STANISŁAWA VINCENZA

Artykuł poświęcony jest analizie roli folkloru w cyklu «Na wysokiej połoninie» Stanisława Vincenza. Porównując kulturę ludową do systemu zbiorowej podświadomości, a piśmienną – do zbiorowej świadomości, pisarz szukał trzeciego sposobu poznania, wykorzystującego racjonalność myślenia historycznego oraz dającego dostęp nie tyle do zewnętrznych przejawów folkloru, ile do jego utajonych sensów.
Słowa kluczowe: *Huculszczyzna, Huculi, folklor, kultura, poznanie.*

У статті аналізується роль фольклору в циклі «На високій полонині» Станіслава Вінценза. Прирівнюючи народну культуру до системи колективного підсвідомого, а писемну – до колективного свідомого, письменник шукав третій спосіб пізнання, що використовує раціональність історичного мислення та відкриває доступ не лише до зовнішніх проявів фольклору, а й до його прихованого смислу.
Ключові слова: *Гуцульщина, гуцули, фольклор, культура, пізнання.*

Article examines the role of folklore in the series «On the High Uplands» by Stanislaw Vincenz. By comparing the folk art to the system of collective subconsciousness and the written culture to collective consiousness, the writer looked for the third way of cognition which would use the rationality of historical thinking and give the insight not to the external signs of folklore, but to its secret sense.
Key words: *Hutsulshchyna, Hutsuls, folklore, culture, cognition.*

Na temat stosunku Stanisława Vincenza do folkloru wypowiadano się już wielokrotnie, podkreślając zainteresowanie pisarza kulturą ludową, zwłaszcza znajomość obyczajów, wierzeń, realiów życia Hucułów. Ze względu na bogactwo wykorzystanych w «Prawdzie starowieku», pierwszym tomie tetralogii «Na wysokiej połoninie», materiałów folklorystycznych, Jan Bystroń porównywał to dzieło z pracami profesjonalnych etnografów [4; 5]. Zdaniem tego autora gatunkowo miało ono stanowić zbiór prac eseistycznych dotyczących kultury ludowej[1]. Jednak później słusznie zauważono, że w tetralogii Vincenza nie chodzi o wierne odtworzenie huculskiej kultury ludowej, a przynajmniej nie jest to cel jedyny, tym bardziej nie nadrzędny [6]. Powstawały też prace wykazujące różnice pomiędzy świadectwami folklorystycznymi a obrazem, jaki odnajdujemy w połonińskim cyklu [10; 11; 12; 14]. Zresztą pisarz tłumaczył, iż dzieło jego nie zostało pomyślane jako udokumentowanie folkloru: «Nie jest to oczywiście żadna etnografia, lecz włącza do kompozycji artystycznej wiele z prawdziwych przeżyć i sporą ilość studiów z życia naszego ludu, które mnie otaczało od dzieciństwa. (...) W rzeczywistości jest to bardzo ryzykowna, sięgająca założeń metafizycznych, wyrażona w formie mitycznej, próba przedstawienia całego świata i nawet kosmosu jako zespołu przyjaciół, świadomie przeciw darwinowskiej „walce o byt". Bo nie byłoby żadnej walki, gdyby nie było zespołów przyjacielskich, które jeszcze toną w ciemnościach, ale może kiedyś zrozumieją całość i sens świata» [19, s. 241].

Godne podkreślenia jest, iż pisarz był znawcą huculskiej kultury ludowej, o czym świadczą zbiory tekstów folklorystycznych zgromadzone w jego archiwum, wypowiedzi dotyczące zagadnień szczegółowych, jak chociażby artykuł o zaczątkach pisma znanego Hucułom [23], w końcu uwagi ogólne o charakterze kultury ludowej, w których jako przykłady wskazywał zjawiska zaobserwowane na Huculszczyźnie. Rzetelna wiedza szczegółowa, podejmowane studia nad kulturą ludową służyły zatem celowi przekraczającemu ukazanie specyfiki lokalnego folkloru. Badacze twórczości Vincenza zauważyli ten fakt i wskazywali, że dzieło życia pisarza proponuje pewną wizję świata, której różne aspekty starali się wskazać i scharakteryzować, np.: wszechobecną ideę dialogu [16], zamysł wychowawczy dzieła daleki od bezpośredniego dydaktyzmu [6, s. 107-108; 15, s. 50-57], wizję historiozoficzną [13, s. 99-129], kategorie pamięci i zapomnienia ujmowane między innymi w ich aspekcie antropologicznym i kulturotwórczym [8, s. 9] itd. Wydaje się że pierwszy najtrafniej i w sposób najbardziej zbieżny z przytoczoną opinią samego pisarza wypowiadał się o celu pisarstwa Vincenza Jan Andrzej Choroszy, który powoływał się na zapisy z «Outoposu», nie opublikowanego jeszcze wówczas notatnika Vincenza [6, s. 107-108; 7, s. 70-77].

1 Podobnie jako «zbiór poetyckich esejów etnograficznych» określa pierwszą część «Prawdy starowieku» Piotr Nowaczyński [13].

Przemyślenia związane z relacją całościowej wizji świata do partykularnych przejawów folkloru zawarł pisarz w eseju «Uwagi o kulturze ludowej», który według świadectwa autora, jest dyskursywnym przedstawieniem doświadczeń zdobytych w trakcie tworzenia «Prawdy starowieku» [20]. Podstawowe pytanie, jakie sobie zadaje autor eseju, pozornie nie ma bezpośredniego związku ze sposobem rozumienia i przedstawiania folkloru, gdyż dotyczy ono jedności człowieka w różnych kulturach, które to zagadnienie autor nazywa «największym misterium».

Aby zrozumieć jego związek z zagadnieniem kultury ludowej trzeba przypomnieć nie tylko sprawę wielokrotnie poruszaną przez badaczy Vincenza. Zestawiał on mianowicie świadomość i podświadomość ludzką i na ich wzór mówił o świadomości zbiorowej, czyli kulturze piśmiennej, świadomej procesów historycznych, oraz zbiorowej podświadomości, to znaczy kulturze tradycyjnej, niepiśmiennej, nieświadomej historycznych procesów, w zasadzie wobec nich obojętnej. Scharakteryzował też dwa różne podejścia do wzajemnych relacji świadomości i podświadomości: dyktaturę świadomości oraz uznanie równorzędności i wzajemnego regulującego wpływu na siebie obydwu sfer, z tym że genetyczne pierwszeństwo przypisuje się podświadomości. Nie zwrócono dotychczas uwagi, iż jako znane i możliwe, choć obce dwudziestowiecznej kulturze i psychologii, wskazał stanowisko trzecie, właściwe mistykom. Ma ono polegać na przyznaniu prymatu podświadomości, na której jednak mistyk się nie zatrzymuje, jak czyni to psychoanalityk, ale przebija się przez nią dążąc do «nadświadomości», co Vincenz nazywa także «wewnętrznym opracowaniem i stopieniem stanów podświadomych i świadomych» [24, s. 191]. Wykorzystując analogię relacji świadomości do podświadomości oraz kultur historycznych do tradycyjnych, tzw. «prymitywnych», w tym ludowych, pragnie właśnie takiego «mistycznego» przebicia się przez świadomość i podświadomość zbiorową, aby odsłonił się nerw oraz ideał każdej kultury, który mógłby doprowadzić do odsłonięcia samego początku człowieczeństwa. Dzięki temu właśnie miałoby się odsłonić to «największe misterium», «jedność człowieka w różnych kulturach», o której Vincenz jest całkowicie przekonany, wbrew «monadologom» uznającym nieprzenikalność poszczególnych formacji kulturowych czy cywilizacyjnych, niemożność wzajemnego zrozumienia. Wszakże jedność ta nie wypływa z ujednolicenia cywilizacyjnego, do jakiego prowadzi historyzm ceniący wyłącznie kultury, które stworzyły dziejopisarstwo, zatem cechuje je świadomy rozwój i racjonalizm. Pisarz jest przekonany, iż żadnej kultury nie ufundowało świadome dążenie do jej utworzenia. Przyczynę zawsze stanowiły ludzkie pragnienia: bezpieczeństwa, piękna, nieśmiertelności i Boga [24, s. 200]. Co za tym idzie, kultura nie jest zewnętrzną naleciałością czy pokostem nałożonym na życie zbiorowe, ale wypływa ona z samej istoty człowieczeństwa. Niezależnie od tego przekonania, poszukiwanie wielkiego ideału, jakim jest jedność człowieka we wszystkich kulturach, jest wciąż zadaniem otwartym dla nauk o kulturze.

Vincenz niewątpliwie widział także siebie wśród powołanych do poszukiwania tej jedności, a nie można mu odmówić świadomości i kompetencji kulturoznawczej. Stworzył też swoją wizję świata nie w postaci naukowego traktatu, ale dzieła literackiego, tetralogii «Na wysokiej połoninie». Znamienne, że cykl połoniński zaczyna się od «Prawdy starowieku», tomu, który jest w całości poświęcony kulturze ludowej Hucułów, tej spośród tradycyjnych i niepiśmiennych, którą znał jak żadną inną, choć interesował się wieloma. W tomie tym najmniej zostało ukazanych kontaktów społeczności huculskiej ze światem zewnętrznym, choć i tam mamy z nimi do czynienia, na przykład w opisie służby wojskowej Foki w Wenecji czy też w przedstawieniach jarmarków w Szigecie, na które ściągali z dalszych nawet okolic ludzie wielu narodowości, w tym Huculi. Czasem istota kontaktów sprowadza się do łagodniejszego lub ostrzejszego konfliktu pomiędzy przedstawicielami różnych środowisk. Łagodnie i humorystycznie przedstawione zostały różnic mentalne Hucułów i «pana czy profesora», który zamieszkał w Żabiu, w Buligowej zagrodzie (rozdział «Nauka»). Dramatyczne natomiast są konflikty górskich opryszków najpierw z panami trzech sąsiednich krajów, potem z prawem i władzą państwową Cesarstwa Austro-Węgierskiego.

Wprowadzeniem w świat folkloru całego cyklu jest informacja o tym, iż Foka Szumej zaprasza całą społeczność huculską na wesele córki dziedzica z Krzyworówni, a spełnia tę czynność jako jeden ze starostów weselnych. Objęcie tak ważnej funkcji na weselu córki zamożnego ziemianina przez Hucuła tłumaczy się związkami Foki z krzyworóniańskim dziedzicem. Gospodarstwo, a nawet życie Foki i dziedzica spojone nie od dziś, Foka tyle nauczył się od pana, a pan tyle jemu zawdzięczał. Wesele córki dziedzica, to dla Foki, którego jedynaczka Hafijka zmarła przed laty, obowiązek jak gdyby wobec własnej córki.

W następnym tomie, w «Zwadzie», Huculszczyzna jest mniej jednolita kulturowo niż w «Prawdzie starowieku». Opowieść o założonym przez Fokę Szumeja przedsiębiorstwie wyrębu lasu nie pomija faktu, iż pierwowzorem tego przedsię-

wzięcia były wyrąb prowadzony w lesie polskiego dziedzica przez obcych przedsiębiorców z udziałem robotników włoskich. Najbliższym współpracownikiem Foki zostaje syn zubożałego polskiego szlachcica, kowala Sawickiego. Doradcą, w pewnym sensie bankierem i pośrednikiem jest greckokatolicki ksiądz, co prawda Ukrainiec, ale przynależący do warstwy inteligencji, a w związku z tym, zgodnie z ówczesnym uzusem, używający w domu języka polskiego. Aby przedsięwzięcie przyniosło spodziewane zyski, konieczny jest układ z odbiorcą drewna, którym jest trust kierowany przez Anglika, a w rozmowach z Hucułami reprezentowany przez austriackich dyrektorów, w tym co najmniej jednego Żyda. W końcu zgodnie z umową huculscy rębacze muszą dostarczyć drewno do rumuńskiego Gałacu, opuszczają zatem swoje ojczyste góry i stykają się z odmiennym od własnego światem, zarówno z ludźmi jak i z przyrodą. W drugiej części połonińskiego cyklu ujawniają się ponadto różnice pomiędzy różnymi wsiami i osiedlami huculskimi, zwłaszcza między «postępowym» Żabiem a «zacofanym» Bystrecem. W trzeciej części tetralogii, w «Listach z nieba», zaproszeni do Szumejów z okazji chrzcin córki Foki goście są wymieszani narodowościowo, społecznie i kulturowo, o czym najdobitniej świadczy fakt, że ojcem chrzestnym dziecka jest dziedzic, Polak. To wymieszanie kulturowe potęguje się w «Barwinkowym wianku», gdzie pretekstem do zgromadzenia i ukazania gości różnych narodowości i stanów jest wspomniane już wesele córki dziedzica.

Takie rozwijanie w kolejnych tomach wizji wielokulturowego społeczeństwa jest nie tylko zgodne z postępującym w czasie, naturalnym niwelowaniem izolacji terenów górskich od świata. Nie tylko jest postulatem poszukiwania porozumienia pomiędzy odmiennymi społecznościami z zachowaniem i poszanowaniem własnej odrębności. Jest przede wszystkim wyrazem przekonania, że żadna kultura nie jest monadą funkcjonującą w doskonałej izolacji od innych[2]. Przeciwnie, dla każdej ważne są wpływy występujące zarówno jako powinowactwa, także jako «podniety wyzwalające współdziałanie lub opór, wreszcie jako materiał i tworzywo» [24, s. 203]. Praktycznie taki wpływ na kulturę ludową obserwujemy w makro i w mikroskali w całej tetralogii. To pod wpływem wydarzeń zewnętrznych, jak pokazuje Vincenz, rodzi się na Pokuciu i Huculszczyźnie zjawisko opryszkostwa [22, s. 159-160], które pozostawiło trwały ślad w kulturze ludowej tamtych terenów w postaci zmityzowanych dziejów najsłynniejszych bohaterów. Miało ono także wpływ na stan samoświadomości mieszkańców Karpat Wschodnich, którzy czuli się spadkobiercami dokonań przypisywanych opryszkom w dziedzinie wynalazczości technicznej i twórczości artystycznej. Po dziś dzień zresztą geografia i toponimia tych terenów w ludzkiej świadomości naznaczona jest obecnością i czynami opryszków, a zwłaszcza najsłynniejszego z nich, Ołeksy Dobosza.

W sposób asymilujący obce wcześniej Hucułom wzory zostały wykorzystane przy zakładaniu przez nich oraz prowadzeniu przedsiębiorstwa wyrębu lasu. Sam pomysł zarobkowania przez pozyskanie i sprzedaż drewna jest w ich świecie czymś nowym. Nowością są też urządzenia techniczne służące do transportu wielkich ilości drewna, a dla wielu również rozporządzanie pieniędzmi w miejsce dotychczasowego posługiwania się wyłącznie naturalnymi dobrami. Zupełnie obce są im pojęcia kapitału, banku, nie mówiąc o innych określeniach oczywistych w systemie gospodarki pieniężnej i, wydawałoby się, niezbędnych każdemu, kto włącza się w system jakiejkolwiek produkcji na skalę przemysłową. Tymczasem przedsiębiorstwo założone przez Fokę finalizuje swoją działalność w sposób całkowicie satysfakcjonujący dla kontrahenta, angielskiego odbiorcy drewna. Swój sukces spółka Foki w dużej mierze zawdzięcza temu, iż do nowych potrzeb wykorzystane zostały dotychczasowe doświadczenia i umiejętności społeczności górskiej, a nawet jej tradycyjny styl życia. W «Zwadzie» niejednokrotnie podkreśla się znaczenie oswojenia z lasem i górską przyrodą rębaczy. Do butynowej koliby przeniesione zostają zasady życia od pokoleń ustalone na połoninach, gdzie również miesiącami bez swoich rodzin przebywali sami mężczyźni wypasając stada. Wykorzystane zostają doświadczenia pasterzy, którzy przez kilka zimowych miesięcy przebywali ze zwierzętami wysoko w górach, skarmiając siano, którego nie opłacało się transportować do odległych, znacznie niżej położonych gospodarstw. W rozliczeniach pieniężnych i poręczeniach przyszłego zarobku wystarczająco funkcjonalne okazują się rewasze – archaiczne rachunki znaczone karbami na deszczułkach-«dokumentach», które doskonale są rozumiane przez huculskich analfabetów. Z pomocą przychodzi także to, co od dawna zostało przyswojone przez górską społeczność, jakkolwiek pochodzi z zewnątrz. Fachowe umiejętności Piotrusia Sawickiego, syna osiadłego pod Czarnohorą kowala, pozwalają na przygotowanie systemu transportu kłód do miejsca ich spławu,

2 Na wyraźne rozbudowanie tematyki żydowskiej w tetralogii, od drugiej jej części poczynając, zdecydowanie miała wpływ wojna oraz powojenna świadomość pisarza, że również w historii ziem będących jego bliższą ojczyzną bezpowrotnie zamknięty jest okres istnienia obok innych licznego środowiska żydowskiego z jego bogatą, odrębną kulturą.

na wzór rozwiązań technicznych stosowanych w profesjonalnie zakładanych «pańskich butynach». Jakkolwiek w czasie funkcjonowania przedsiębiorstwa dochodzi do napięć wewnętrznych pomiędzy jego pracownikami, przy rozładowywaniu potencjalnych i zaistniałych konfliktów pomocne okazują się tradycyjne zasady życia, obowiązujące w huculskiej społeczności. Ostatecznie podporządkowują się im wszyscy, nawet natury najbardziej niezależne, buntownicze, także ci, których sposób życia odbiegał już nieco od tradycyjnych wzorów.

W mikroskali przykładem takiego asymilującego spotykania się i przenikania kultur jest postać Foki Szumeja, który nauczył się czytać i pisać, dobrowolnie – wbrew wszystkim tradycjom huculskim – chciał odbyć służbę wojskową, w ogóle garnął się do poznania wszystkiego, co nowe i dotąd mu nieznane, a jednocześnie, jak kilkakrotnie jest to podkreślone w połonińskim cyklu, usilnie starał się o wierne zachowanie tradycji, co widoczne jest chociażby przy ceremonii zapraszania na wesele, w czasie obrzędów «posiżinia» – czuwania przy zmarłym, przy odnawianiu zwyczaju kolędowania i w innych jeszcze sytuacjach. Obserwujący go Huculi z uznaniem stwierdzali, że «nie szczędzi czasu, szanuje obyczaj, a mody nowej się strzeże» [22, s. 22].

Nieco inaczej zjawisko, o którym mowa przejawia się w odniesieniu do Tanasija Urszegi, który namiętnie dyskutuje i wyraża swoje stanowisko, najczęściej w przekornej, aczkolwiek często pozornej opozycji do wszystkich, którzy zechcą z nim rozmawiać. Opór, który czuje u rozmówców, najwyraźniej jest mu potrzebny, prowokuje go do formułowania i uzewnętrznienia własnych przekonań.

W opozycji zarówno wobec Foki jak i Tanasija postawić można Jasia Tomaszewskiego, który bezkrytycznie przyjmuje wszystkie nowości, z jakimi się styka, co humorystycznie i karykaturalnie przedstawione zostało w jego stroju, który sprawił sobie w Gałacu, gdzie zapragnął być wystrojony na wzór Rumunów. Postać ta jest wyrazem świadomości autora, iż bywają sytuacje, kiedy tożsamość kulturowa jakiejś społeczności bywa zagrożona i to niekoniecznie przez dziejowe kataklizmy, świadome oddziaływanie czynników zewnętrznych, ale przez zwykłe uznanie większej atrakcyjności tego, co przychodzi jako nowe.

Z przytoczonych przykładów wynika, że «zatopiona Atlantyda słowiańska», jak Vincenz wyrażał się o tradycyjnej kulturze huculskiej, nie była dla niego światem statycznym, który można zachować w pamięci niemal jako nieruchomy obrazek, i który trwa jako niezmienny monolit tylko tak długo, póki jest dość szczelnie izolowany od świata zewnętrznego[3]. Chociaż pisarz miał świadomość, że trwanie pamięci w kulturze typu ludowego jest uzależnione od ciągłości warunków życia [24, s. 207], również w tym, co ukazywał jako sam rdzeń tradycyjnej huculskiej świadomości, podkreślał wielość rozmaitych wpływów. W tetralogii kilkakrotnie wspominał na przykład o huculskiej samoświadomości, zgodnie z którą na wizję świata mieszkańców okolic Czarnohory wpłynął kontakt z mitycznym plemieniem rachmanów zamieszkujących jakieś szczyty, najwyższe góry świata, położone daleko na wschodzie. W «Barwinkowym wianku» w czasie wesela gospodarz tłumaczy pochodzenie wyobrażeń o rachmanach jako stopienie w jedno różnych tęsknot. Zaczynem miały być wieści o indyjskich Brachmanach czyli mnichach buddyjskich przyniesione przez podróżników. Dołączyć się do tego miało biblijne, starohebrajskie sformułowanie «rachmonim bne rachmonim», czyli miłosierni synowie miłosiernych, jak sami siebie określali Żydzi. Według mniejszego prawdopodobieństwa wspomniany zostaje także ewentualny wpływ Koranu i początkowych jego słów «Bismillahi rachmani», co oznacza «w imię Boga wszechmogącego, miłosiernego» [21, s. 282-283]. Zatem stopione w jedno miałyby być: «wzniesienie mistyczne Indii i jej tolerancja», «żydowski kult miłosierdzia» oraz «mahometański pęd do jednoczenia ludzi» [21, s. 383]. Zresztą jako o stopie trzech różnorodnych nurtów, mających różne źródła, mówi też gospodarz o specyfice obchodzonych na Huculszczyźnie świętach [21, s. 281]. Izolacja ma wpływ na trwanie kultury o niezmienionej postaci, ale to nie z odosobnienia danej społeczności wynika specyfika jej kultury. Jak pokazuje najbardziej znany Vincenzowi przykład folkloru Hucułów, obyczaje i wierzenia nawet dość izolowanych społeczności uformowały się pod wpływem rozmaitych kontaktów, które bywały tworzywem, inspiracją bądź pobudzały do oporu.

Przykład rachmańskiego mitu, którego żywotność znajduje zwieńczenie w obchodach rachmańskiej Wielkanocy, o tyle jest istotny,

3 Poglądy Vincenza w tym zakresie różnią się od wyników badań przedstawionych przez Ludwika Stommę, który właśnie izolacji wsi polskiej w XIX w. przypisuje największe znaczenie [por.: 17, s. 5-149]. Znajdziemy wszakże w połonińskim cyklu jeden przykład potwierdzający obserwację Stommy, iż chłopi, którzy przebywali jakiś czas poza terenem stanowiącym ich *orbis interior* opowiadali o nieprawdopodobnych rzeczach i zjawiskach, które rzekomo mieli na obcym terenie widzieć na własne oczy. Tak można zinterpretować opowieść Kudila z «Barwinkowego wianka», w której przedstawiony został kraj Syrojidów. Oczywiście, w Vincenzowej koncepcji świata ta mityczna opowieść pełni całkowicie inną rolę niż ukazywanie fałszywych wyobrażeń Hucułów o świecie zewnętrznym. Z jednej strony symbolizuje systemy, które zniewalają ludzi, a nawet prowadzą do ich odczłowieczenia, z drugiej zaś jest poszukiwaniem przyczyn istnienia totalitaryzmów.

że wiąże się z celem głównym artystycznego i poznawczego zamysłu Vincenza. Ukazuje powszechną ludzką tęsknotę za doskonałością, którą Huculi nieświadomie podzielają z wyznawcami trzech wielkich religii świata, sami zaś rozpoznają w niej cechy ze swej istoty chrześcijańskie, gdyż w ich mniemaniu łagodni, życzliwi wszystkiemu, co żyje, gdzieś wysoko, w bliskości sfery boskiej przebywający rachmani są chrześcijanami w stopniu doskonałym. W dodatku, jak wynika z przedstawionej biesiadnikom weselnym koncepcji gospodarza, rachmańska Wielkanoc symbolizuje istotę dążeń do jedności pomiędzy ludźmi. Podług wierzeń, kontakt z rachmanami jest możliwy i praktykowany. W Wielkim Tygodniu, poczynając od środy, rzuca się skorupki jaj wielkanocnych, pisanek, na płynącą wodę. Mają one za pięć i pół tygodnia dopłynąć do rachmanów zamieniając się przy tym z powrotem w jajka. Rachmani dzielą się tymi jajkami i świętują swoją Wielkanoc dzwoniąc we dzwony. Gdy przyłoży się ucho do ziemi, słychać te dzwony. Obchodzi się wtedy Wielkanoc rachmańską. Opowiadający o niej dziedzic interpretuje ją jako święto obcowania z ludźmi i wiary w człowieka, gdyż ludzie omylni i niemądrzy szukają kontaktu z wzniosłymi mędrcami, z ludźmi miłosiernymi i przyjaznymi światu [21, s. 384]. Idea jedności pomiędzy ludźmi ukazana jest zatem zarówno poprzez genezę mitu jak i jego przesłanie.

Charakterystyczne, że interpretatorem mitu jest dziedzic, człowiek wykształcony i ujawniający swe szerokie kompetencje kulturoznawcze, przy tym żyjący w przyjaźni ze społecznością Huculską i znający jej wierzenia oraz obyczaje. Okazuje się on powołany do drążenia tego, co Vincenz nazywa zbiorową podświadomością – kultury ludowej. Przebija się przez jej zewnętrzne przejawy i próbuje dotrzeć do przejawów jedności człowieka we wszystkich kulturach.

Tę samą funkcję pełni w innych fragmentach narrator. Przedstawienie huculskiego świata w «Prawdzie starowieku» poprzedzone zostało rozważaniami o kulturze pasterskiej, co odpowiada realiom gospodarczym tamtej krainy, ale też służy innym celom. Vincenz zaczątków wszelkiej ludzkiej cywilizacji upatruje w pasterstwie. Powołuje się przy tym nie tylko na opinię badaczy («Znawcy udowadniają, że współżycie ludzi z owcami jest podstawą cywilizacji» [22, s. 27]), ale i na opinię Platona wywodzącego kulturę świata starożytnego z pasterskich zaczątków (odpowiedni cytat z Platońskich «Praw» służy jako motto «Prawdy starowieku»), a także na autorytet Biblii, która nie tylko ukazuje pasterskie i koczownicze początki szczepu zmieniającego się z czasem w osiadły naród. Dowodzi, iż przepowiadanie proroków dotyczące mesjasza oraz późniejsza realizacja tych zapowiedzi w Osobie Jezusa, doskonale wyrażają się w pasterskiej metaforyce, zwłaszcza uprzywilejowane są obrazy Dobrego Pasterza oraz łagodnego jagnięcia jako władcy ziemi. W ten sposób kultura huculska potraktowana zostaje jako pewnego rodzaju wzór i przykład, poprzez który sięga się źródeł ludzkiej kultury w ogóle, a przy okazji ukazuje, iż judaizm i chrześcijaństwo są nośnikami prymarnych ludzkich tęsknot i potrzeb [22, s. 30-31].

Najczęściej jednak poszukiwanie jedności człowieka w różnych kulturach dokonuje się przez samą kompozycję cyklu. Zestawia się opowieści ludowe, podania chasydzkie, historie szlacheckie, aranżuje się wciąż nowe spotkania i rozmowy ludzi reprezentujących różne narodowości, warstwy i grupy społeczne, odwołujących się do innego rodzaju wiedzy i tradycji, by poszukiwać jedności człowieka w różnych kulturach, by bohaterowie z odmiennym zapleczem kulturowym wspólnie dochodzili do widzenia świata, a nawet kosmosu, jak to podkreślił Vincenz w cytowanym liście do Dova Neumana, jako zespołu przyjaciół.

Stąd niezależnie od stylu wypowiedzi w samej koncepcji, we wstępnych założeniach daje się zaobserwować odmienność połonińskiego cyklu od tych dzieł, które stawiały sobie za cel ukazanie oryginalności i piękna świata huculskiego, jak na przykład «Cienie zapomnianych przodków» Mychajła Kociubynskiego [1] czy w ostatnim czasie wydana, a przez wiele lat przechowywana w ukryciu, powieść «Dido Iwanczik» Petra Szekeryka-Donykiwa [3]. Stąd także całkowite odwrócenie się od mającej źródło w darwinowskiej koncepcji walki o byt idei konfliktów narodowościowych, ale zwłaszcza klasowych, które są wyeksponowane na przykład w wizji opryszkostwa, jaką przedstawił Hnat Chotkewycz w swojej powieści «Dowbusz» [2], nie mówiąc już o obcości Vincenza wobec historyzmu typu marksistowskiego. Vincenz dzięki swym obserwacjom kultury ludowej znajduje mocny argument przeciwko historyczno-klasowemu postrzeganiu rzeczywistości. Wskazuje, iż podstawowym regulatorem kultury ludowej jest przyroda. Wieś, której nie tknęła nowoczesna cywilizacja, nie ma jego zdaniem pamięci typu historycznego, nawet pamięć o wiekowym ucisku prędko w takiej społeczności przemija. A chociaż z nalotu historii zachowały się szczegóły i wpływy czy to w formie słów, czy też pieśni, powiedzeń, części stroju, jednak owo wciąż działające brzemię ziemi ugniata je, gubią się one i wdrażają w ramy kultury kierowanej przez przyrodę [24, s. 204].

Rodzi się jednakże pytanie, czy do poszukiwania jedności człowieka w różnych czasów i przestrzeni potrzebna jest obserwacja kultury ludowej. Vincenz twierdzi, iż kultury ludowe nie tylko jak popiół przechowują iskry dawnego życia, ale też zawierają w sobie całościową wizję człowieka i rzeczywistości, w przeciwieństwie do bogatych kultur innego typu, gubiących się w swoich labiryntach i kawałkujących człowieka na kruszyny [24, s. 203]. Potrzebne jest jednakże zestawienie folkloru z całokształtem kultury, aby wydobyć ich bogactwo, dokonać w obszarze zbiorowości tego mistycznego przebicia się przez podświadomość ku nadświadomości obejmującej w jednym stopie podświadomą kulturę ludową i świadomą siebie kulturę piśmienną, historyczną, racjonalną. Taką świadomością «mistyczną» są czasem obdarzeni jego bohaterowie, jak choćby dziedzic opowiadający o rachmańskiej Wielkanocy, czasem narrator, ale przede wszystkim uwidacznia się ona na poziomie konstrukcji całego dzieła.

W dążeniu do uchwycenia jedności człowieka, także w wizji kosmosu jako zespołu przyjaciół uwidacznia się szczególna postawa Vincenza, poszukiwanie prawdy o człowieku i świecie, która swój status zawdzięcza nie koincydencji intelektualnej, jakkolwiek tej się nie lekceważy. Zestawiając różne kultury, a szczególnie konfrontując je z folklorem, poszukuje autor prawdy ontycznej, prawdy rzeczy istniejącej, o której powiadamia jej początek, co zauważyła już Joanna Tokarska Bakir poddająca kultury typu ludowego analizie hermeneutycznej [18, s. 98-100]. Nie darmo tak wiele uwagi w połonińskim cyklu zwraca się na początek, na źródło wszelkich zjawisk, od gadki o stworzeniu świata ze śmietany poczynając, poprzez poszukiwanie początków wszelkich zjawisk, np. przyczyn opryszkostwa, po refleksję nad pasterstwem uznawanym za początek wszelkiej cywilizacji ludzkiej. W kulturach oralnych, opartych na mitycznym widzeniu świata, rzeczą naturalną jest tłumaczenie wszelkich istniejących zjawisk poprzez mit ich początku. Vincenz, który pragnie przebić się poprzez mit ku kulturowej «nadświadomości» respektuje zasadę prawomocności poznania poprzez genezę. Jest przy tym przekonany, że poprzez kulturę ludową dociera nie tyle do źródeł kultury narodowej, ile do kulturotwórczych źródeł społeczności ludzkiej w ogólności. Dlatego można powiedzieć, iż Vincenz nie tylko przedstawia huculski folklor, nie tylko stara się go zrozumieć, przeniknąć i sprawdzić w konfrontacji z kulturą innych środowisk i kręgów społecznych. Także przyjmuje, choć na wyższym piętrze świadomości, postawę właściwą człowiekowi żyjącemu w kulturze mitycznej, dla którego ważna jest prawda ontyczna, ujawniająca się w tym, co było na początku. Stąd tylekroć powtarzane przez różnych bohaterów połonińskiego cyklu słowa: «tak było». Dla autora tetralogii jasne jest, że w poszukiwaniu tego, jak było, trzeba zwrócić się nie do zewnętrznej postaci i przejawów kultury ludowej, lecz jej nerwu, rytmu, «tego porywu, który stał się jej nakazem» [24, s. 192].

Na koniec jeszcze raz warto przywołać postać Foki Szumeja, który wiele się w życiu nauczył, także od ludzi z innych niż własne środowisk. Pozostał wszakże człowiekiem kultury ludowej w sensie najistotniejszym. Tak naprawdę wartościową wiedzą był dla niego mit dający całościową wizję świata i człowieka. Znamienne, że gdy nauczył się czytać, pytał swego nauczyciela, którego mądrość bardzo szanował, o książki traktujące właśnie na ten temat. Gdy ów «pan czy profesor» umarł, a Foka odziedziczył jego książki, nie mógł uwierzyć, iż tak mądry człowiek nie posiadał dzieł mówiących o naprawdę ważnych sprawach, a jedynie fachowe poradniki, pouczające o gospodarstwie rolnym, lub takie dzieła, z których nic nie mógł zrozumieć. Doszedł do wniosku, że tamte tajemnicze, dotyczące tego, «jak było», a co za tym idzie, «jak jest» skrywane dotąd przed nim, gdzieś przepadły.

Vincenza można zobaczyć jako człowieka w odwrotnej sytuacji. Zna dobrze kulturę piśmienną, historyczną, racjonalną, jej wartość oraz mankamenty. Poszukując prawdy o świecie, także jedności człowieka we wszystkich kulturach, stara się dotrzeć do tego, co utajone pod zewnętrznymi przejawami folkloru i dopiero wtedy dokonuje konfrontacji. W ten sposób praktykuje swoją «mistykę» kultury.

LITERATURA:

1. *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський. – Львів-Тернопіль: Накладом видавництва «Поділля» в Тернополі, 1928. – 104 с.

2. *Хоткевич Г.* Довбуш / Гнат Хоткевич // Хоткевич Г. Авірон. Довбуш. Повісті. Оповідання. – Київ: Дніпро, 1990. – 559 с.

3. *Шекерик-Доників П.* Дідо Іванчик: [роман] / П. Шекерик-Доників. – Верховина: Редакція журналу «Гуцульщина», 2007. – 495 с.

4. *Bystroń J.S.* Epopea huculska / Jan Stanisław Bystroń // «Wiadomości Literackie». – 1937. – № 13. – S. 5.

5. *Bystroń J.S.* Epopea huculska [Przedruk] / Jan Stanisław Bystroń // «Wiadomości» [Londyn]. – 1971. – № 10. – S. 4.

6. *Choroszy J.A.* Huculszczyzny Homer czy Macpherson? Karpaty Wschodnie Vincenza na tle polskiej tradycji / Jan Andrzej Choroszy // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława

Vincenza (1888-1971) / [pod red. J.A. Choroszego i J. Kolbuszewskiego]. – Wrocław: Oficyna Wydawnicza Leopoldinum, 1992. – S. 105-114.

7. *Choroszy J.A.* Stanisława Vincenza Notatnik 1938-1944. Fragment lektury / Jan Andrzej Choroszy // «Akcent». – 1991. – № 1. – S. 70-77.

8. *Kaczmarek M.* Mnemologia według Vincenza. Z problemów wiedzy o pamięci i/w literaturze (rekonesans) / Michał Kaczmarek // Kwartalnik Opolski. – 2006. – № 1. – S. 43-56.

9. *Kaczmarek M.* Proza pamięci. Stanisława Vincenza pamięć i narracja / Michał Kaczmarek. – Toruń: Adam Marszałek, 2009. – 466 s.

10. *Ługowska J.* Huculi wobec doświadczenia kulturowej obcości i odmienności / Jolanta Ługowska // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku / [pod red. M. Ołdakowskiej-Kuflowej]. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – S. 159-160.

11. *Madyda A.* W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza / Aleksander Madyda. – Toruń, 1992.

12. *Madyda A.* O idealizacji Hucułów w Na wysokiej połoninie // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku / [pod red. Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej]. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – S. 163-170.

13. *Nowaczyński P.* Mądrość Vincenza / Piotr Nowaczyński. – Lublin: Wyd-wo KUL, 2003. – 273 s.

14. *Nowaczyński P.* O prawdzie starowieku // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. Piotr Nowaczyński]. – Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, Fundacja Jana Pawła II, Polski Instytut Kultury Chrześcijańskiej, 1994. – S. 80.

15. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1997. – 206 s.

16. *Próchnicki W.* Człowiek i dialog. Na wysokiej połoninie Stanisława Vincenza / Włodzimierz Próchnicki. – Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1994. – 197 s.

17. *Stomma L.* Antropologia kultury wsi polskiej w XIX wieku / Ludwik Stomma – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986. – 268 s.

18. *Tokarska-Bakir J.* Obraz osobliwy: hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych: wielkie opowieści / Joanna Tokarska-Bakir. – Kraków: Universitas, 2000. – 411 s.

19. Vincenz S. List do Dova Neumana [datowany: La Combe de Lancy, Isere, 23 III 1953] / Stanisław Vincenz // Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. – Sygn. 17655/II. – S. 241.

20. *Vincenz S.* List do Vita Tarnawskiego [datowany: 29 IV 1953] / Stanisław Vincenz // Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. – Sygn. 17660/II. – S. 141-142.

21. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek. Epilog / Stanislaw Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2005. – 498 s.

22. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanislaw Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2002. – 511 s.

23. *Vincenz S.* Resztki archaicznej kultury Hucułów. Dawne sposoby obliczeń / Stanislaw Vincenz // Ziemia. – 1935. – № 10. – S. 214-218.

24. *Vincenz S.* Uwagi o kulturze ludowej / Stanislaw Vincenz // *Vincenz S.* Po stronie dialogu. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. – T. 1.

УДК 821.162.1Вінценз

Leszek SZARUGA
Uniwersytet Warszawski

RYTMY CZASU WE WSZECHŚWIECIE STANISŁAWA VINCENZA

Przedmiotem analizy w artykule jest dzieło Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie» opisujące ginący świat Huculszczyzny, ludu na pograniczu ukraińsko-polskim. Autor epopei uznaje wolność za fundament tożsamości Hucułów, zaś opis ich świata zakorzeniony zostaje w refleksji kulturowej wyrastającej z tradycji oświeceniowych, lecz odwołującej się także do koncepcji archetypicznej pamięci ludowej.

***Słowa kluczowe**: Huculszczyzna, refleksja kulturowa, archetyp, pamięć.*

У статті проаналізовано епопею Станіслава Вінценза «На високій полонині», яка описує світ Гуцульщини, народу на українсько-польському пограниччі. Фундаментом ідентичності гуцулів автор епопеї вважає свободу, а опис їхнього світу закорінений у міркуваннях, що виростають з просвітницької культурної традиції та пов'язані з концепцією архетипної пам'яті народу.

***Ключові слова**: Гуцульщина, культурна традиція, архетип, пам'ять.*

The analysis in the article is the Stanislaw Vincenz' book «On the High Uplands» describing the dying world of Hutsuls, ethno-cultural group living on Ukrainian-Polish borderland. The author acknowledges freedom as the foundation of Hutsul identity; a description of their world is based on the reflection of cultural tradition grew out of the Enlightenment traditions, but also appealing to the concept of archetypal folk memory.

***Key world**: Hutsulshchyna, cultural tradition, archetype, memory.*

Czytając «Na wysokiej połoninie» zawsze pragnąłem określić Stanisława Vincenza mianem lirnika. Lira zaś odsyłała do Homera, o którym pisał: «Odmieniając powiedzenie polskiego poety, możemy powiedzieć o Homerze, że cierpiał za oba wrogie sobie narody, których walka miała przed sobą alternatywę zagłady jednego albo drugiego. Ale jeszcze więcej, że wchłaniał pełną piersią życie wielu narodów, wielu tysiącleci i tradycji przed nim. Czerpał zarówno z wielkich rzek i nurtów kultury, jako też z mniejszych strumieni i strug, a nawet rzec można, ze źródeł zacisznych i ustronnych» [8, s. 110-111]. Prawdę mówiąc trudno o lepszą charakterystykę postawy autora tych słów. I trudno zarazem nie myśleć o tym, iż jego dzieło podzieli los dzieła autora «Iliady» pozostając czytanym przez nielicznych, choć przecież wysoko cenionym zabytkiem piśmiennictwa.

Gdy się zastanowić nad przyczynami tego stanu rzeczy, za najważniejszą z nich uznać wypadnie zapewne rytm czasu kreowanego przez pisarza wszechświata. Jest to rytm niezgodny z rytmem naszej współczesności, a może nawet wobec tego rytmu sprzeczny. To rytm czasu «lamp falujących», który pojawia się jeszcze w utworach Iwaszkiewicza czy Miłosza, lecz znikający w ostrym świetle halogenów, które uniemożliwia skupienie i namysł, gdyż ślizga się po powierzchni zjawisk nie przenikając do głębi.

Centrum owego wszechświata sytuuje Vincenz w trójkącie wyznaczanym przez obszary Pokucia, Czarnohory i Bukowiny. To okolica, której pejzaż precyzyjnie naszkicował wiele lat później Jurij Andruchowycz: «dookoła nas lasy, lasy i góry, Gorgany, góry i lasy, właśnie ten krajobraz musiał kiedyś zrodzić człowieka europejskiego, ale gdzie on jest teraz, ten człowiek, diabli wiedzą»[1, s. 269]. Można zaryzykować tezę, iż człowiek ten zamieszkał w przestrzeni dzieła Vincenza, w czasie o zwolnionym rytmie. Ale zarazem, gdy czytam współczesną prozę ukraińską, mam wrażenie, że coraz częściej odnajduję go także na jej kartach. I być może teraz, gdy można po latach stłumionego głosu podjąć swobodną opowieść, jest rzeczą naturalną ponowne odnalezienie się człowieka europejskiego w swoim – wciąż jeszcze nie zdemolowanym przez współczesną cywilizację – pejzażu, którego znaczenie w kształtowaniu ludzkiej historii podniósł Vincenz w znakomitym szkicu «Krajobraz jako tło dziejów».

Krajobraz bez wątpienia decyduje o odczuwaniu czasu czyli o sposobie przeżywania. Ale jednocześnie pozostaje niezauważalny. Podkreśla to Vincenz komentując historyczne i poetyckie narracje: «Zapewne i kronikarz, i śpiewak miał przed oczyma tło, te pola i te wody, na których odbywały się czyny przezeń opiewane, te krużganki i domostwa, w których sam śpiewał i opowiadał. Uważał jednak, że każdy je zna, nie ma więc po co opisywać i samo przez się jest zrozumiałe tło krajobrazu, tło zajęć, tło pracy» [8, s. 364]. Dla Vincenza owo tło samo przez się zrozumiałe nie jest i być nie może. Dostrzeże to każdy czytelnik «Na

wysokiej połoninie» – zgromadzone tu opowieści są doskonale osadzone w pejzażu, który jest dlań przede wszystkim skarbnicą dziejów, które się w nim rozgrywały i są w nim, jak palimpsest, zapisane kolejnymi warstwami.

Ale oczywiście nie tylko o krajobraz tu chodzi, także o lud – w tym wypadku o Hucułów – przez ten pejzaż ukształtowany i który, by posłużyć się słowami Zbigniewa Herberta «będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania» [3, s. 372]. Owo symboliczne Miasto to miejsce wyróżnione, centrum świata, które odnaleźć można choćby w Pensylwanii. Jak pisze bowiem Andruchowycz: «Tam jest nawet takie rusko-karpackie miasteczko – Centralia», stanowiące dlań centrum Europy. Dlaczego? «Dlatego – czytamy – że tam mieszkają Łemkowie. Przynieśli swoje centrum ze sobą – tak jak swoją drewniana cerkiew. Centra Europy są wędrowne, przemieszczają się razem z ludźmi» [1, s. 309]. Z pewnością ta refleksja zyskałaby aprobatę Vincenza, którego najważniejsze dzieło jest właśnie opisem huculskiego kosmosu zakorzenionego w nieredukowalnej zasadzie, o której czytamy, że oznacza «prawdę wierzchowińską, ład starowieku — słobodę» [5, s. 163].

Przekonanie o tym, iż wolność jest fundamentalną wartością gruntującą huculską tożsamość jest w literaturze powszechne. Analizując fenomen huculszczyzny w polskim piśmiennictwie Jan A. Choroszy podkreśla: «Pierwszym, bodaj najbardziej charakterystycznym rysem ich zbiorowego portretu była oczywiście wolność. (…) Huculska wolność była (…) po części wyzwaniem rzuconym cywilizacji, kulturze miasta, była rozgrywającym się na oczach pilnych obserwatorów eksperymentem określającym tolerancję albo wręcz obojętność zorganizowanego społeczeństwa» [2, s. 36-37]. Wszakże trudno by było odnaleźć dookreślenie owej wolności. Zresztą, jak się wydaje, nie da się potraktować jej jako synonimu «Słobody», o której pisze Vincenz, językowo z pewnością od większości obserwatorów precyzyjniejszy, a sięgający do oryginału dlatego także, by uniknąć polskiego określenia «swoboda»: mamy tu do czynienia z sygnałem powiadamiającym o specyficznym i nieprzekładalnym typie doświadczenia. Nie o «wolność» w potocznym rozumieniu tu bowiem chodzi, lecz o duchowy, niejako przyrodzony człowiekowi sposób egzystencji, o którym dyskutuje bohater «Powojennych perypetii Sokratesa» i który bardzo dokładnie odróżnia wolność od swobody.

Jednym z warunków praktykowania «Słobody» jest życie zgodne z rytmem czasu, co pozwala na jego niepostrzeżony upływ. W tym przede wszystkim jest to nie tyle «wyzwanie rzucone cywilizacji, kulturze miasta», w których presja biegu czasu wymusza: «nienaturalne» zachowania, ile ignorowanie tej cywilizacji. W istocie Huculi, których na kartach swej opowieści kreuje Vincenz, to społeczność wyobrażona, choć, rzecz jasna, substancja opowieści złożonej z przytaczanych narracji, jest całkowicie realna, substancjalna.

Zabieg tu zastosowany jest w gruncie rzeczy zapisem pewnego marzenia o harmonijnie żyjącej wspólnocie. W pewnym sensie można to powiedzieć o całej twórczości autora «Dialogu z Sowietami». Jej ideowy horyzont wyznacza choćby ta refleksja, położona w słowie końcowym «Powojennych perypetii Sokratesa»: «Bo przecież chciałoby się nieraz zobaczyć Sokratesa i usłyszeć go także w świecie, w którym mu jesteśmy nieszczęśliwi, choć wciąż wyobrażamy sobie, że przecież jakoś moglibyśmy być szczęśliwi» [7, s. 347]. A szczęśliwi, jak wiadomo, czasu nie liczą.

Kulturowa refleksja Stanisława Vincenza wyrasta przede wszystkim ze specyficznie zreinterpretowanej tradycji oświeceniowej – stąd zresztą odwołanie do Sokratesa i jego praktyki myśli krytycznej. Zważywszy zdominowanie życia Europy przez irracjonalne i budzące demony praktyki ideologiczne, zwrot ku racjonalizmowi wydaje się oczywistością. Stąd też w pismach autora «Na wysokiej połoninie» tak niezwykła dbałość o detal i dążenie do językowej precyzji w opisie rzeczywistości. Ale jednocześnie jest to rzeczywistość przekraczająca horyzont doraźności, a więc i taka, w której jest miejsce na jej przebiegi alternatywne. Taką właśnie alternatywną wobec znanej z przekazów historycznych narrację proponuje Vincenz w «Powojennych perypetiach Sokratesa». Przy tym autor już we wprowadzeniu powiadamia nas, iż owa fikcja, którą komponuje da się wyinterpretować bądź jako zdarzenie prawdopodobne, o którym jedynie nie mamy pewnych informacji, bądź jako sen. Czytamy więc: «Poniższa fikcja stanowi – jedynie narracyjnie – dalszy ciąg dialogów platońskich opisujących pobyt w więzieniu Sokratesa i jego ostatnie chwile. Ocalić Sokratesa mogło tylko porwanie wbrew jego woli lub taki zabieg władz więziennych, jakiego domyślamy się z poniższego opowiadania. W opisie ostatnich chwil Sokratesa pamiętamy z platońskiego «Kritona», jak zbudził się ze zdrowego, spokojnego snu, i z «Fedona», jak zasnął na zawsze. Zobaczymy jak zbudzi się znowu, czy też jak będzie śnił» [7, s. 10].

Mamy tu zatem do czynienia ze wskrzeszeniem antycznego Mistrza i to w dodatku po to, by móc w sobie podtrzymać wiarę w możliwość życia szczęśliwego. Ale ta wiara nie jest możliwa bez nieustannego, dialektycznego – w rozumieniu dialektyki so-

kratejskiej – prześwietlania zasad racjonalnego myślenia tak, jak to czyni bohater powieści w rozdziale «Twierdza rozumu», gdy stawia całkowicie współczesne pytanie, które mógłby też zadać przecież także narrator «Dialogów z Sowietami»: «Rozważmy to: rozum sądzący krwawo, rozum wyniszczający nierozumnych? Czyż nadal zostanie rozumem?» [7, s. 165]. Tak więc oświeceniowość Vincenza cechuje podważanie wiary w rozum. Więcej — w którymś momencie dysputy Sokrates, podnosząc problem przywiązania do ojczyzny i kwestię porywów poetyckich, dokonuje rozróżnienia między «rozumem starszym» i «rozumem młodszym». Zwracając się do Diagorasa powiada: «Zatem, sądzisz, (…) poryw poetycki nie da się wyrozumować. Jakżeż to jest naprawdę? Czy rozum je nam dyktuje, czy jak gdyby starszy rozum?» [7, s. 164].

Ów «starszy rozum» jest zatem tożsamy z «porywem poetyckim», jakoś w nim zakorzeniony. W rozumieniu Sokratesa — ale także przecież i Vincenza wprost odwołującego się do Homera — «poryw poetycki» zakorzeniony jest w micie, w tej zatem realności ludzkiego kosmosu, która pozostaje rozumowo niepoznawalna. O wadze owego «starszego rozumu» zaświadcza obszerny esej Vincenza «Czym może być dziś dla nas Dante». W tym właśnie «porywie poetyckim» odnajduje swą tożsamość jeden z bohaterów «Barwinkowego wianka», Władysław Sedorowicz, wygnaniec, zbieg z Sybiru, który na Pokuciu znalazł gościnę. To on, zwrócony ku przyszłości, marzy: «Jak pocieszające byłoby powędrować z wiatrem ku czasom wstającym. Wiatr leciałby sobie tak, zaglądając w każdy z korytarzy, nie dla siebie. Zbliżyć się, łączyć w życzliwość bez ukazywania się nikomu. Ależ ta łączność jest i tak. Nie tylko ze znajomymi, nie tylko w świadomości i świadomie. Wiatr jest jej obrazem. To było najważniejsze poznanie jesienne: uzupełnianie się dusz ludzkich, wspólnota różnych nitek i witek ludzkiego życia. Nie mamy chyba dlań organu. Jesteśmy wszak częścią wielkiego organizmu w ruchu. To, co poza mną w tylu duszach się dzieje, nie jest poza mną» [4, s. 20].

W tym kontekście niezwykle ważne wydają się uwagi z notatnika pisarza: «Poeta — *exul* z ojczyzny (Możliwe, że *exilium* pozostawi nierozłupaną, z dzieciństwa pochodzącą jedność z wszechświatem) dochodzi do krainy dzieciństwa. Ojczyzną dzieciństwa jest **świat** — kosmos, bo dziecko **poznaje** typowe charaktery rzeczy, odkrywa je. … Wypełnia siebie kosmosem, a kosmos sobą. (Poeta gór.)» [6, s. 94-95]. Za istotne uznać należy połączenie wygnania z dzieciństwem oraz nakreślenie związków tych kategorii ze «starszym rozumem» czyli poetycką wrażliwością, dla ostatecznego rozpoznania której brak nam właściwego «organu». Rozbudzenie owej poetyckiej wrażliwości staje się u Vincenza koniecznym warunkiem prawdziwego, a więc odwołującego się do «starszego rozumu» racjonalizmu. Można zaryzykować twierdzenie, iż w swej twórczości autor «Outopos» jest współczesnym odpowiednikiem twórcy klasycystycznego. Potwierdza to inny fragment notatek: «O **Homerze** zapomniałem powiedzieć, że jego oświecenie uwarunkowane jest dystansem wobec śmierci, porzuceniem obrzędów i kultu zmarłych, zwolnieniem od lęku przed zmarłymi. Wolność słoneczna. Ludzkie, nie zabobonne ani obrzędowe przywiązanie do zmarłych» [6, s. 168-169].

Można domniemywać, że «starszy rozum» dochodzi do głosu przede wszystkim w krainie dzieciństwa. Jest więc na swój sposób – w zestawieniu z «rozumem młodszym», a zatem ujawniającym się w sferze doraźności – zarazem naiwny i niewinny. Ale też dzieło Vincenza da się i tak wyinterpretować, by przedstawiony przez niego obraz Huculszczyzny potraktować jako ową utraconą «ojczyznę dzieciństwa», którą należy ocalić w opowieści po to, by zarazem ocalić własne człowieczeństwo, którego cechą nieredukowalną jest poetycka wrażliwość. Ta wrażliwość umożliwia między innymi owo «ludzkie, nie zabobonne ani obrzędowe przywiązanie do zmarłych». W eseju o Dantem czytamy: «Żyjemy w epoce, która ze wszystkich stron otoczona jest śmiercią, przetkana śmiercią … Budzimy się ze snów, mozolnie dźwigamy głowy snem odurzone z łona snu. I nadal ociekają one wodą śmierci. Jasny, trzeźwy dzień rozprasza to wprawdzie. Nie chcielibyśmy patrzeć w tamtą stronę, wydaje się nam, że się uwalniamy. A przecie wiemy to jedno: j e s t e ś m y jedynie przez tę wspólnotę z umarłymi» [8, s. 156]. Wszyscy jesteśmy mieszkańcami tego samego kosmosu, który trwa w czasie poza czasem.

W tym samym szkicu pisze Vincenz: «Nie tylko ludzie żyjący w czasie są ludzkością. Istnieje jeszcze inna obecność» [8, s. 157]. Te słowa może najbardziej dobitnie ukazują sens projektu wpisanego w dzieło Stanisława Vincenza. Bez wątpienia utworem, który w tym dziele stanowi jego fundament, jest cykl «Na wysokiej połoninie», opis utraconej «ojczyzny dzieciństwa». Przy czym wygnanie czy wychodźstwo z niej nie ma tu wymiaru politycznego – chodzi przede wszystkim o wymiar cywilizacyjny. Huculszczyzna Vincenza to raj utracony na skutek hołdowania temu, co Witkacy nazywał bóstwem bezpośredniej użyteczności.

Droga Vincenza wiodła od początku w całkiem inne rejony. Pisał: «Ze zdumieniem

spostrzegłem z czasem, że idę zupełnie w ślady mych rodaków z Wierchowin i Połonin, wolnych a powolnych pasterzy i archaicznych rolników z kraju bezpieniężnego gospodarstwa bądź o słabnącym obrocie pieniężnym, których nazwano Hucułami» [8, s. 31]. Zwraca tu uwagę nacisk na połączenie wolności z powolnością, a zatem na warunki sprzyjające medytacyjnej koncentracji i bezinteresownemu dialogowi, temu więc, co pozwala żyć na swój sposób poza czasem, praktykować «inną obecność», w której nieusuwalna łączność z umarłymi jest zarazem łącznością z całym wszechświatem.

W tej koncepcji Huculszczyzna staje się centrum ludzkiego kosmosu, ale jest to centrum ruchome, uświęcone przez wygnanie, choćby pojmowane jedynie symbolicznie. Przy czym ów kosmos pojmowany jest jako wspólnota i cały stanowi własność wszystkich. W tej koncepcji Huculszczyzna, opisana przecież z czułością i precyzją, istnieje tyleż realnie, co poza czasem i przestrzenią. A jeśli poza czasem i przestrzenią, to gdzie?

Huculszczyzna istnieje w pieśni. Dlatego czytelnik tego skomplikowanego poematu, jakim jest «Na wysokiej połoninie» od samego początku podążać musi przede wszystkim «za głosem trembity». Nie przypadkiem wszystkie księgi «Prawdy starowieku» rozpoczyna cytat muzyczny: w świat Huculszczyzny wprowadza czytelnika melodia. Lecz nie jest t melodia ot tak po prostu wyjęta z «folkloru». Powstaje z głosu natury, w którą wtopione jest życie huculskiej społeczności, z harmonii, jaka cechuje bytowanie w zgodzie z rytmem przyrody. Trombita poczęta jest, o czym czytamy w pierwszych zdaniach utworu, z rad pioruna, lasu i wodospadu. Jej głos prowadzi, jak powiada narrator w pierwszym zdaniu: «Od pierwowieku, w wyroków noc» [5, s. 9]. To otwarcie dość tajemnicze, gdyż tak naprawdę nie wiemy na początku ani tego, czym jest pierwowiek, ani czym jest owa «wyroków noc». Te słowa brzmią niemal jak magiczne zaklęcie. I są zaklęciem, wyrocznią wpisana w głos trombity: «Z pioruna, z lasu, z szumu wód, z wyrocznej nocy poczęta, rozdziera zapory. Z niej wytryskują jutrzenki, gody radosne i smutne, z niej wylewają się pory roku, lata i wieki. Ona, wyroczna postać kraju i ludzi Wierchowin, dzisiaj się światu ogłasza» [5, s. 9].

Należałoby się może zastanowić, o jakim «dzisiaj» tutaj mowa: o «dzisiaj» zapisu narracji utworu czy raczej – co wydaje się bardziej prawdopodobne – o «dzisiaj» lektury? Gdy uważnie wczytać się w tekst «Na wysokiej połoninie», nie ulega wątpliwości, iż zaprojektowany odbiorca tej narracji znajduje się niejako poza czasem, w jakimś «zawsze» każdorazowo odnawiającym opowieść i ją aktualizującym. Rzeczywistość huculskiego mitu – wyrastającego przecież z realności doświadczenia i prawdy, o której decyduje spójność i niesprzeczność świata przedstawionego – pozostaje nieprzedawniona niezależnie od biegu historii. Znajdujemy się bowiem w przestrzeni Księgi.

LITERATURA:

1. *Andruchowycz J.* Tajemnica. Zamiast powieści. Tłum. Michał Petryk / Jurij Andruchowycz. – Wołowiec: Czarne, 2008. – 388 s.

2. *Choroszy J.A.* Huculszczyzna w literaturze polskiej / Jan Andrzej Choroszy. – Wrocław: J.A. Choroszy, 1991. – 374 s.

3. *Herbert Z.* Raport z oblężonego Miasta / Zbigniew Herbert // *Herbert Z.* Raport z oblężonego miasta i inne wiersze. – Paryż: Instytut Literacki, 1983. – 86 s.

4. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek. Epilog. Posłowie Andrzeja Vincenza / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2005. – 502 s.

5. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z wierchowiny huculskiej / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2005. – 511 s.

6. *Vincenz St.* Outopos. Zapiski z lat 1938-1944. Autograf odczytał Andrzej Vincenz. Tekst z autografem porównał, opatrzył posłowiem i ilustracjami oraz do druku podał Jan A. Choroszy / Stanisław Vincenz. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie,1992. – 204 s.

7. *Vincenz St.* Powojenne perypetie Sokratesa / Stanisław Vincenz. – Kraków: Znak, 1985. – 347 s.

8. *Vincenz St.* Z perspektywy podróży / Stanisław Vincenz. – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Jarosław FAZAN
Uniwersytet Jagielloński

PO STRONIE VINCENZA. ANDRZEJ STASIUK O POŁUDNIOWO-WSCHODNICH KRESACH EUROPY

W artykule porównuje się twórczość Stanisława Vincenza i Andrzeja Stasiuka na tle problematyki południowo-wschodnich kresów Europy. Szczególną uwagę przywiązuje się do pytań kontynuacji tradycji literackich Vincenza w utworach Stasiuka.

Słowa kluczowe: *mit, antymit, tradycja literacka, kultura ludowa, światopogląd.*

У статті проведено порівняльний аналіз творчості Станіслава Вінценза та Анджея Стасюка у контексті проблематики південно-східного пограниччя Європи. Особливу увагу присвячено питанню продовження літературних традицій Вінценза у творах Стасюка.

Ключові слова: *міф, антиміф, літературна традиція, народна культура, світогляд.*

The article attempted a comparative analysis of works by Stanislaw Vincenz and Andrzej Stasiuk on the background of the problems of south-eastern boderland of Europe. Particular attention is paid to questions of Vincenz's literary tradition continued in novels by Stasiuk.

Key world: *myth, antimyth,literary tradition, folk culture, world view.*

> «Monotonia i uniformizm europejski, jak to widać także z radia i telewizji, skąd dochodzą znamienne dźwięki szlagierów i prefabrykowanej kultury, zamiast dawnej pieśni włoskiej, zagarniają także Włochy coraz bardziej władczo. I kto wie czy tym samym nasze rodzime kraje nie pozostały ciekawsze i intymniejsze…»
>
> S. Vincenz «Dialogi lwowskie» [6, s. 99]

> «… po drugiej stronie rzeki zobaczyłem Frankfurt. (…) Enerdowskie wieżowce i fabryczne kominy wyglądały ponuro i nierealnie. Bure słońce świeciło tak, jakby zaraz miało zgasnąć. Tamta strona była zupełnie martwa i nieruchoma, jakby dogasała po wielkim pożarze (…) zawróciłem i jeszcze tego wieczoru na powrót wyszedłem na trasę, by ruszyć na wschód. Jak pies obwąchałem obcy rewir i poszedłem swoją drogą».
>
> A. Stasiuk «Jadąc do Babadag» [2, s. 8]

Być może z okazji jubileuszu dobrze byłoby powiedzieć, że Stanisław Vincenz kilkadziesiąt lat po śmierci doczekał się kontynuatora wśród liczących się twórców literatury polskiej przełomu XX i XXI wieku. Być może jako miłośnik zarówno Vincenza jak i Andrzeja Stasiuka chciałbym móc powiedzieć, iż pisarstwo tego drugiego wyrasta z utworów autora huculskiej epopei. Ale nie jest to niestety takie proste. Oczywiście spośród dziś aktywnych pierwszorzędnych autorów, Stasiuk jest najbliższy Vincenzowi, nie czerpie z niego jednak bezpośrednich inspiracji, nie pozostawił nawet śladu lektury jego dzieł. Autorów tych łączy równie wiele, co dzieli; różnice wydają się zresztą równie interesujące, co podobieństwa, wskazują bowiem na kierunek ewolucji pewnych prądów kulturowych u schyłku XX i na początku XXI wieku[1].

Na wstępie można powiedzieć, iż Vincenz to bardzo krytyczny wobec nowoczesności, anty-awangardowy modernista, przekonany o wewnętrznej jedności i ciągłości kultury europejskiego kręgu cywilizacyjnego, uznający za ideał i cel «dążenie do znalezienia jedności człowieka w kulturach» i «duchowego słownika wspólnego językom żywym i umarłym» [5, s. 203].

Stasiuk zaś jest w pewnym sensie o fazę dalej – już nie próbuje bronić wiary w uniwersalny model cywilizacji, podobnie jak autor «Na wysokiej połoninie» zgłasza fundamentalne wątpliwości co do miejskiej cywilizacji, ale wcale nie wierzy w możliwości stworzenia realnej alternatywy; opisuje prowincję i kulturę chłopską bez złudzenia, że można w niej zobaczyć uniwersalny wzorzec człowieczeństwa, a tym mniej – witany z nadzieją przyczółek przyszłości, a

1 W Ivano-Frankivsku, czyli niegdysiejszym Stanisławowie należy stwierdzić, iż autorem najbliższym Stasiukowi jest pisarz «tutejszy», Jurij Andruchowycz, najbardziej chyba dziś znany pisarz ukraiński. Bliskość prozaików polskiego i ukraińskiego jest w duchu Vincenza, byłaby zapewne źródłem wielkiej jego radości.

raczej resztkę tradycyjnej, bezpowrotnie zanikającej formy egzystencji. Resztkę, która dla artysty staje się punktem wyjścia i surowcem dla indywidualnego projektu literacko-egzystencjalnego.

Swoistym paradoksem jest to, iż epicka wizja Vincenza powstawała w czasach triumfu dwóch totalizmów, a Stasiuk jest pisarzem epoki po ich – trudno dziś orzec czy naprawę definitywnym – upadku. Stan najwyższego zagrożenia – również życia samego pisarza i jego bliskich – sprzyjał Vincenzowi w tworzeniu nawet jeśli nie jednoznacznie optymistycznej, to pogodnej utopii wspólnoty europejskiej kultury; zmierzch ideologii, otwarte granice, czas swobodnych podróży dyktują Stasiukowi melancholijną opowieść o nieodwracalnym schyłku tradycyjnego stylu życia. «Nie będzie żadnego cudu (…) To wszystko będzie musiało zginąć» – powiada pisarz, oglądając pradawną wspólnotę ludzi i zwierząt na bezdrożach Rumunii [2, s. 39]. Jedynym remedium na ból wywołany bezwzględnością cywilizacji pieniądza i masowej konsumpcji jest tworzenie swoistych wspólnot wyobrażonych, konstruowanie przez autora «Fado» w ironicznie przekręconym języku geopolityki fantazmatycznych krain, takich jak państwo cygańskie, które zajmie miejsce dzisiejszej Słowacji oraz republika górali karpackich, utworzona z fragmentów Polski, Słowacji, Ukrainy i Rumunii. Obok mitologii huculskiej Vincenza pojawia się Stasiukowy projekt «parodii jako sposobu przetrwania kontynentu», w którym «aberracyjny kosmopolityzm» Europy wschodniej oznacza ostatni bastion skazanej na zagładę wiary w «całkowitą bezinteresowność życia» [3, s. 74].

Jeśli przyjąć, iż podobieństwo cyklu huculskiego Vincenza do «Pana Tadeusza» Mickiewicza polega min. na uchwyceniu pewnej kultury w chwili jej pięknej agonii i przemiany w mit, w opowieść oderwaną w gruncie rzeczy od pozatekstowych realiów, to dzieła Stasiuka próbują ogarnąć obszar geograficznie bliski krainie Vincenza już po ostatecznym rozpadzie tej kultowej całości, jego proza podróżna penetruje zgliszcza, poszukuje tych reliktów, które wydają się – z dzisiejszej perspektywy – ostatecznym już (i nie najpiękniejszym) śladem «starowieku», stanowią relację o ludziach, którzy również z jego mitów zostali wydziedziczeni. Zasadnicze różnice między tymi pisarzami tkwią w sferze ich osobowości, temperamentów i pozycji wobec opisywanego świata. Z pewnego punktu widzenia zestawienie Andrzeja Stasiuka ze Stanisławem Vincenzem może wydać się, szczególnie tradycjonalistom, niestosowne – wywodzący się ze starego rodu polski ziemianin, znakomicie wykształcony erudyta, znawca antycznej kultury i filozofii, wielbiciel Homera i Dantego a obok niego – pozbawiony formalnego wykształcenia syn mazowieckiego ludu, ukazujący – bezpowrotne jak można sądzić – odcięcie codziennej egzystencji europejczyków od duchowych źródeł kultury śródziemnomorskiej. Również stosunek nadawców tekstów Vincenza i Stasiuka do opisywanych obszarów i ludzi jest skrajnie różny: Vincenz opisuje «swoją» Huculszczyznę a także odwiedzane krainy niezwykle osobiście i wnikliwie, zagłębia się nie tylko w historię przemierzanych krain, ale sięga jak najgłębiej w życie codzienne spotykanych ludów, podejmuje z nimi dialog. Truizmem jest przecież przypomnienie etnograficznego, kulturoznawczego wymiaru jego dzieł.

Inaczej Stasiuk – jego postawa programowo przyjmuje rolę, której Vincenz wstydził się opisując odwiedzane z przymusu (ucieczka z okupowanej Polski) Węgry. Cytuję esej Vincenza «Krajobraz jako tło dziejów»: «nasz zarys jest bardzo powierzchowny, opiera się na wrażeniach przelotnych, nie na dłuższym współżyciu i poznaniu» [4, s. 374]. To, co dla Vincenza jest przekleństwem sytuacji nadzwyczajnej, dla Stasiuka stanowi pewnego typu normę, wybór podróżnika, który nie odczuwa spontanicznej więzi z wiekami tradycji humanistycznej. Dla Stasiuka nie ma bezpośredniego przejścia od chłopa uchwyconego w karpackim pejzażu do homeryckiej i platońskiej wizji człowieka. W Stasiukowych narracjach spotykamy wędrowca, który zadawala się w zasadzie obserwacją, nie wierzy w inny niż czysto pragmatyczny kontakt z mieszkańcami odwiedzanych krain. To przeciwieństwo człowieka XIX wieku, który jakkolwiek daleko by odjechał od ziemi ojczystej – będzie w niej nieodwracalnie zakorzeniony i neo-nomady późnej nowoczesności, który samodzielnie tworzy sobie ojczyznę. To przeciwieństwo nastawionego na komunikację z innymi sokratejskiego perypatetyka i zapatrzonego w ekran przedniej szyby samochodu easy ridera.

Czynnikami łączącymi zarówno ich dzieła, jak postawy światopoglądowe i artystyczne są dystans a nawet niechęć wobec nowoczesnej cywilizacji, skupienie na oderwanej od dynamicznych miejskich centrów prowincji oraz związany z tym brak bezpośredniego zaangażowania w aktualne spory polityczne połączony ze spontaniczną i głęboko zakorzenioną awersją w stosunku do nacjonalizmu. Przypomnijmy, iż Stanisław Vincenz przywołując lwowianina, premiera i uczonego Kazimierza Bartla w szkicu «Polityk niepolityczny» miał odwagę wyznać: «…w konsekwencji moich przestarzałych „poglądów z Pipidówki", jak szydził pewien mój kolega-narodowiec, w chwili jak się zdawało decydującej dziejowo, z przekonania, ba, trzeba powiedzieć z uporu, nie wziąłem udziału ani w obronie Lwowa, ani później w polsko-ukraińskiej

wojnie domowej (…) Z natury rzeczy jednak nadal przestawałem, nawet przyjaźniłem się z ludźmi z obu stron „frontu", gdyż byli to moi koledzy, czasem krewni, nieraz ludzie bliscy» [6, s. 102].

Andrzej Stasiuk zaś najpierw w peerelowskiej młodości był dezerterem z armii, a dziś uparcie powtarza, że jego osobiście ukształtowany region, czyli kilkaset kilometrów między Karpatami a Morzem Czarnym jest zjawiskiem poza-, czy też ponadnarodowym. Istotą wcześniejszej niż tożsamość narodowa pierwotnej kultury ludowej (pojecie to bliskie Vincenzowi, raczej nie przeszło by przez klawiaturę Stasiuka) jest według Vincenza specyficzna więź człowieka z naturą, która jest pierwotniejsza od wszelkich identyfikacji kulturowych i politycznych, czyli coś, co według Stasiuka wciąż mają mieszkańcy niektórych regionów Europy środkowej i wschodniej. Pisze Stasiuk: «„Gorsze i mniejsze" narody żyją ze swoimi zwierzętami i razem z nimi chciałby zostać zbawione» [3, s. 39]. Vincenz zaś – znacznie wcześniej w szkicu z roku 1938 «Uwagi o kulturze ludowej» występował przeciw zastępowaniu «zwierzęcości» wiejskiego życia tradycją narodową lub uniwersalną.

Na głębszym poziomie – obu pisarzy pociąga inne życie i inna literatura niż te, które są nastawione na teraźniejszość; obaj szukają takiej formy egzystencji, która znajduje sens w sferze pierwotniejszej niż prawa historii i gospodarki. Myślę, że Stasiuk i Vincenz – każdy wobec innych politycznych presji – zgodziliby się, iż nie narodowe państwo i przymus ekonomiczny określają człowieka i jego wspólnotę, ale związek z ponad – czy też przedludzkimi – prawami natury. Dla obu pisarzy człowiek jest cząstką natury, nie ma szansy, ani tak naprawdę potrzeby uwolnienia się od rządzącej nią zasady przemijania; cywilizacja, która stopniowo odrywa ludzką społeczność od natury, powoli unicestwia samego człowieka. Bardzo charakterystyczne jest w tym kontekście to, iż Vincenz i Stasiuk spotykają się w specyficznym podejściu do kultu zmarłych, który stanowi dla nich najpierwotniejszy a zarazem najtrwalszy element kultury. Wystarczy porównać fragmenty poświęcone tej kwestii w «Małej Itace» oraz «Na wysokiej połoninie» Vincenza i zaduszkowe migawki w «Fado». I znów: podobieństwo, czy nawet bliskość łączy się z zasadniczą różnicą. Ludowy kult zmarłych opisywany przez Vincenza stanowi fundamentalny element zakorzenienia, przenikanie żywych i umarłych jest sferą determinacji określającej byt człowieka na tej, a nie innej ziemi; Stasiuk pochylający się nad karpackimi grobami żołnierzy I wojny światowej, sam dobiera sobie krewnych wśród nieżyjących, całkowicie mu obcych, znanych tylko z nazwisk umieszczonych na grobach Polaków, Ukraińców, Słowaków, Węgrów. Odnajduje, a raczej kreuje w ten sposób swoje zakorzenienie.

Vincenz i Stasiuk spotykają się również w realnej przestrzeni, obaj są zakotwiczeni w Karpatach, w post-austrowęgierskim terytorium Galicji; przy czym narracja Vincenza ogarnia te ziemie w czasie rozpadu imperium na niewielkie państwa narodowe, Stasiuk zaś prawie wiek później – u początków procesu ponownego integrowania się tych państewek w całość nazywaną Unią Europejską. Zarówno Stasiuk, jak i Vincenz wzorzec ponadnarodowej wspólnoty ujrzeli w karpackich góralach – odwiecznych pasterzach przemierzających bez względu na sytuację świata obszary kilku państw Europy środkowo-wschodniej. Vincenz w ich kulturze dostrzega zachowane ślady pierwotnej kultury europejskiej, porównywalne z zapisem eposów homeryckich, Stasiuk – z jednej strony relikt pradawnej więzi człowieka z naturą (reprezentowaną przez zwierzęta), z drugiej – parodystyczną rzecz jasna zapowiedź spełnionego «ekstrawaganckiego i kosmopolitycznego» snu o unii ludów europejskich: «Niewykluczone, że powinno być coś w rodzaju karpackiej narodowości albo karpackiego obywatelstwa. (...) żyć w Karpatach to tyle co pamiętać, że obywatelstwo oraz narodowość miały tutaj wartość dość znikomą» [3, s. 66].

Vincenz i Stasiuk to zatem pisarze karpaccy, w niewzruszonym i niezmiennym trwaniu górskiego krajobrazu odnajdujący przeciwwagę dla «niespokojnego nurtu współczesności». Innym wymiarem ich wspólnoty topograficznej jest Dunaj, dla nich obu rzeka łącząca / dzieląca Europę zachodnią od środkowej i wschodniej stanowi jeden z najważniejszych elementów kulturowej identyfikacji. Stasiuk jest rozdarty pomiędzy dziedzictwem Vincenza, optymistycznej radosnej wizji schyłku dawnych wspólnot karpackich a mrocznym pesymizmem Ciorana, który kres środkowo-wschodniej części Europy przeżył jako swój jednostkowy los, emigrując do Paryża i porzucając rumuński na rzecz francuskiego. Z Vincenzem łączy Stasiuka poczucie elementarnej więzi człowieka z naturą, której kwintesencją jest pofałdowany krajobraz gór, zamieszkiwany przez organiczną wspólnotę ludzi i zwierząt, odczucie świata u obu pisarzy jest zakotwiczone znacznie głębiej niż uświadomione przez jednostkę lub zbiorowość więzi narodowe lub polityczne; po stronie Vincenza jest pewność iż więź ta jest niezniszczalna; Stasiuk doznaje na przemian lękowego poczucia, iż człowiekowi dzisiejszemu wymyka się ona, i epifanicznych chwil doznawania jej w niezakłóconej postaci; dla Vincenza rozpad i dezintegracja są elementami

cyklu życia, trwalszego niż wszelkie ludzkie szaleństwa; Stasiuka przykuwa proces niszczenia, doświadcza on nieustannej «rozpierduchy», ani bieg rzek, ani niezmienność gór odsłanianych w rytmie wschodów i zachodów słońca nie przynoszą mu trwałej nadziei na ocalenie ludzkiej łączności z rytmem wszechświata. Stąd Vincenzowskie przeciwstawienie natury i «mortury», w którym oba te bieguny życia są równorzędne i połączone w serie następstw, nabiera u Stasiuka innej formy: dostępne człowiekowi jest właściwie tylko doznanie «mortury», która przesłania cały obraz świata. Vincenz opisując bieg Dunaju tak ujmuje obraz drzew: «…te karmione wilgocią nadbrzeżną olbrzymy stanowią obraz męczarni żywych istot w walce o byt. Jeszcze więcej niż „naturę" widzimy w nich czasem „morturę", obraz nieustannego umierania i niszczenia». W tym zdaniu zawiera się coś w rodzaju «przepisu na Stasiuka».

Żywiołem Stasiuka jest melancholia, ponowoczesna delektacja nieodwracalnym odchodzeniem wszystkiego, co widzialne – Vincenz dostrzega nieustannie znaki ciągłości, niezniszczalności fundamentów istnienia. Obaj widzą w szałasach pasterzy karpackich, w naddunajskich osiedlach resztki dawnej wspólnoty, obaj snują wizje odnowienia się tej wspólnoty – utopijny «kongres wyznawców i pionierów przyjaźni z całego kontenty» planuje Vincenz nad Dunajem w 1943 roku; Stasiuk zaś na pół ironicznie opisuje na początku XXI wieku, kiedy granica Unii Europejskiej rozcięła Karpaty, międzynarodówkę górali, którzy wszędzie są do siebie podobni, wyobrażoną ojczyznę tych, których odstręcza sztuczny świat po-nowoczesnego miasta: «Jest coś głęboko nieludzkiego w miastach wybudowanych ze szkła. Podnoszą nasze istnienie do kwadratu czy sześcianu, by w końcu je unieważnić». Unieważnienie wynika z nasycenia sztucznością, żywiołem obcym realnemu doświadczeniu człowieka. W latach 40., podczas pobyty na Węgrzech, Vincenz notował pokrewne refleksje: «Unifikacja i standaryzacja świata: **ziemi** za pomocą dróg, kolei i hoteli, państwa uniwersalnego (albo **tak samo** zorganizowanego), a nieba za pomocą atomów, za pomocą liczby. Dążenie, by przeoczyć i zniwelować różnice, indywidualności» [7, s. 90].

Fundamentalnym doświadczeniem dla obu tych bardów prowincji jest zmysłowe doznanie konkretności przestrzeni i przedmiotu, uchwyconych w pradawnym rytmie wschodów i zachodów słońca. Myślenie o społeczeństwie określają nie teorie ideologów, ale spotkania z realnymi grupami ludzi napotykanymi w trakcie dalszych i bliższych wędrówek, łączy ich bowiem zamiłowanie do ustawicznego peregrynowania – zarówno dosłownego, w przestrzeniach Europy, jak i imaginacyjnego w sferze wspomnień i marzeń. Kwestionowaniu teoretycznego, uogólniającego podejścia do zbiorowości towarzyszy nieufność do historii – do jej ujęcia sytuacji człowieka w nieuchronnie płynącej od pogrążonych w niepamięci źródeł do nieznanego ujścia rzece czasu. W eseju «Krajobraz jako tło dziejów» Vincenz przypomina słynne zdanie Arystotelesa, że «poezja jest czymś poważniejszym i bardziej filozoficznym od historii». Poezja może być potraktowana jako synonim literatury, zanurzonej w mitycznym – a więc alternatywnym wobec historii – wymiarze egzystencji jednostek i zbiorowości. Przypomina Vincenz spór Tukidydesa z Herodotem; dla Tukidydesa historia, czyli spisywanie faktów i czynów miała służyć pożytkowi, i stanowić przeciwieństwo mitu, o którym z pogardą mówił, że jest świetnym tekstem do chwilowego słuchania.

Na czym więc polega przewaga poezji nad historią? Vincenz analizując Arystotelesa powiada, że ogarnia ona więcej niż fakty i czyny, «obejmuje całość». Dla Vincenza mit – do uchwycenia którego zmierza poezja «to symbol tego co jest, w odróżnieniu od tego, co staje się i przechodzi» [6, s. 361–362], co ogarnia i bada historia. Mit stanowi rezultat borykania się grup ludzkich zarówno z ich bezpośrednim otoczeniem, czyli krajobrazem, jak i własną świadomością. Krajobraz pojmuje Vincenz niezwykle szeroko, stanowi on właściwie synonim przestrzeni, determinującej codzienną egzystencję człowieka, określającą jego podstawowe odruchy życiowe, ale też system wartości etycznych i estetycznych, najważniejsze elementy struktury myślenia i wyobraźni, a także sytuację materialną. Odwołując się do poetyckiego szkicu Wincentego Pola «Północny wschód Europy» stwierdza Vincenz, że Rzeczpospolita rozumiana jako kulturowa i mentalna wspólnota ludzi danego obszaru «posiada w krajobrazie fundamenty jeszcze głębiej założone niż w państwowości», bliska jest mu wizja romantyka, który ponad więzi rasowe (oraz stanowiące ich szczególny przypadek, narodowe), przenosi wspólnotę doświadczania w długim trwaniu jednego krajobrazu.

Kiedy Vincenz wspomina podróże po węgierskich stepach, stwierdza iż «była to wycieczka w okolicę jak gdyby nie historyczną, w przestworze stepowym, gdzie widać dokonywaną ciągle jeszcze pracę wielkiej przemiany krajobrazu». Podobnie jak kilkadziesiąt lat później Stasiuk będzie Vincenz dążył do «bezpośredniego opisu refleksji i wrażeń», podobna jest metoda podróżopisarska Stasiuka – choć odwrotnie niż Vincenz nie dostrzega on znamion wzrostu ekonomicznego i cywilizacyjnego, nie podziwia skrzętności i pracy napotykanych ludów, ogląda raczej upadek i rozkład, bierność i bezradne oczekiwanie na działanie sił zewnętrznych. Vin-

cenzowska mitologia krajobrazu przeciwstawia się mitowi abstrakcyjnemu, który pisarz określa «rasistowskim fabrykatem», co stanowi odniesienie do hitlerowskich Niemiec (tekst jest datowany w 1943 roku), ale także do komercyjnej «mody czy gadaniny» [6, s. 364, 374]. Celem mitologii jest ukształtowanie wyobrażeń o praojczyźnie, zdobycie przez człowieka indywidualnego samopoznania. W refleksji Vincenza taka identyfikacja poprzedza tożsamość narodową, która jest dopiero następstwem – jednym z wielu możliwych – zakorzenienia w krajobrazie. W przypadku Stasiuka – «fikcja» pojęta jako osobisty substytut mitologii jest tym, co człowiek na pozór całkowicie wtopiony w krajobraz naturalny, dodaje do natury od siebie, co jest nieznaczne i pozornie trudno uchwytne – bliskie najprostszemu pierwotnemu ornamentowi górali karpackich. Dodatki te to: «szczegóły, drobiazgi, parosekundowe zdarzenia, przypominające filmowe etiudy, migotliwe skrawki, które wirują w mojej głowie jak liście na wietrze, i przez tę zawieję epizodów prześwieca mapa i prześwieca pejzaż. (…) moją obsesją zawsze była geografia, a nigdy historia» [1, s. 120].

Po stronie Vincenza jest mitologizacja i idealizacja Huculszczyzny, ujmująca ten region w symbolicznych kategoriach ziemskiego raju, niedostępnego nigdzie indziej; Stasiuk zaś – jako programowy proletariusz – dystansuje się od tak patetycznych ujęć, konsekwentnie pokazuje drugą stronę raju, czyli nędzę, zacofanie, brak ekonomicznych perspektyw na przyszłość – a równocześnie gnany atawistyczną potrzebą podąża wciąż na wschód i południe jak do ziemi obiecanej, do krainy w której może odnowić sens elementarnej natury człowieka. Dogasające na pograniczach cywilizacji krainy pierwotności stanowią swego rodzaju podświadomość wspólnoty europejskiej (np. Albanię nazywa Stasiuk po prostu «podświadomością Europy»), są wysychającym źródłem tej kultury, definiowanej przez Vincenza – w ślad za Freudem, którego wykładów słuchał w Wiedniu – jako «wyraz dążeń podświadomych, zupełnie swoistych, wyraz przeznaczenia, fatum zawartego w zdolnościach i skłonnościach grup i wybitnych jednostek, bez eklektycznej korekty rozsądku, bez wpływów wyrównujących własne przeznaczenie» [5, s. 198].

Mit w języku Stasiuka nie pojawia się wcale, obcy jest mu modernistyczny styl Vincenza, w którym wzniosłość ogrania zarówno terminologię antropologiczną Platona jak i huculskie gawędy, obrzędy i pieśni, zamiast kategorii mitu używa on pojęcia fikcji, jeszcze dobitniej podkreślając paradoksalność literatury w stosunku do realnego doświadczenia. «Ten świat musi być fikcją, by można go było znosić tak długo». «Świat jest fikcją. Inaczej dusza nie mogłaby zaznać zbawienia, bo chociaż – jak mówią jest nieśmiertelna, to może zamrzeć z przerażenia i nigdy już się nie przebudzić» [1, s. 97]. Zastąpienie mitu – subiektywną fikcją pociąga za sobą doniosłe konsekwencje; Stasiuk nie wierzy w odbudowanie ponadnarodowej wspólnoty, stopionej systemem uniwersalnych wartości; nie zakłada możliwości odwołania się do jakiejś spontanicznej jedności, społecznej bądź aksjologicznej. Stawia na jednostkowe doświadczenia, na spotkanie z konkretnymi ludźmi i krajobrazami, które są źródłem, krótkotrwałych, «ekstrawaganckich» projektów. Fikcją, której formułą jest szczególny rodzaj realizmu, «który strzeże nas przed bydlęcym upadkiem i anielskim wzlotem. Gdy się jest obywatelem idealnego państwa, trzeba bardzo mocno stąpać po ziemi» [1, s. 86]. Owo idealne państwo to nie utopia, nie ideologiczna fikcja, nie historyczny konstrukt – ale obszar prywatny, uformowany na pograniczu empirii i marzenia; jedyne naprawdę cenne choć całkiem niematerialne dobro, które zyskuje wędrowiec karpacki przełomu XX i XXI wieku. Szkic «Karpaty» zaczyna się od znamiennego samookreślenia: «Od siedemnastu lat mieszkam w Karpatach i nauczyłem się myśleć o nich jako o odrębnym państwie albo nawet kontynencie» [3, s. 63]. Jeśli Stasiuk zamieszkał kontynent «Karpaty» jako dobrowolny imigrant, przybysz z Mazowieckich równin, to zapewne Vincenz był jednym z jego odkrywców i pierwszych eksploratorów. Dzieje huculskiej wspólnoty opisane w trylogii «Wysokiej połoniny» to swoisty prequel losów bohaterów Stasiukowych «Opowieści galicyjskich».

LITERATURA:

1. *Andruchowycz J.* Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową / Jurij Andruchowycz, Andrzej Stasiuk. – Wołowiec: Czarne, 2001. – 139 s.

2. *Stasiuk A.* Jadąc do Babadag / Andrzej Stasiuk. – Wołowiec: Czarne, 2004. – 321 s.

3. *Stasiuk A.* Fado / Andrzej Stasiuk. – Wołowiec: Czarne, 2006. – 168 s.

4. *Vincenz S.* Z perspektywy podróży / Stanisław Vincenz [przedm. Andrzeja Vincenza]. – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

5. *Vincenz S.* Po stronie dialogu: w 2 t. / Stanisław Vincenz. – Warszawa: Państ. Instytut Wydawniczy, 1983. – T. 1. – 1983. – 370 s.

6. *Vincenz S.* Po stronie dialogu: w 2 t. / Stanisław Vincenz. – Warszawa: Państ. Instytut Wydawniczy, 1983. – T. 2. – 1983. – 268 s.

7. *Vincenz S.* Outopos. Zapiski z lat 1938–1944 / Stanisław Vincenz [oprac. Andrzej Vincenz i Jan Andrzej Choroszy]. – Wrocław: Wydaw. Dolnośląskie, 1993. – 204 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Nina TAYLOR-TERLECKA
Universytet Oxford

NIEZNANE LISTY STANISLAWA VINCENZA I ALICJI DE BARCZA: ZAGINIONA SAGA HUCULSKA

W artykule przedstawiono historię znajomości ***Alicji de Barcza i Stanisława Vincenza oraz przeanalizowano ich korespondencję****, z której wynikało, że pisarka miała zamiar napisać huculską «Chronique scandaleuse» pod tytułem «Olena of Trihory» – przeróbkę opowieści o Helenie i Parysie przeniesionej na Pokucie – na podstawie własnych wspomnień i materiałów folklorystycznych. Jej saga nie doszła do skutku, a rękopis najprawdopodobniej został zniszczony.*

Słowa kluczowe*: korespondencja, Huculszczyzna, saga huculska, wspomnienia.*

У статті представлено історію знайомства Аліції де Барча і Станіслава Вінценза та проаналізовано їхню кореспонденцію, з якої було відомо, що письменниця збиралася написати гуцульську «Chronique scandaleuse» під назвою «Olena of Trihory» – своєрідну обробку міфу про Гелену і Паріса, перенесеного на Покуття, використовуючи власні спогади і фольклорні матеріали. Її сага не була написана, а рукопис загинув.

Ключові слова*: листування, Гуцульщина, гуцульська сага, спогади.*

The article presents the history of knowledge of Alicja de Barcza and Stanislaw Vincenz and examines their correspondence, which concluded that she was going to write Hutsul «Chronique scandaleuse» entitled «Olena of Trihory», an adaptation of the Helen and Paris story in a Carpathian setting, based on her own memories and on folkloric sources. The work never materialized and the manuscript was probably destroyed.

Key word*: correspondence, Hutsulshchyzna, hutsul saga, memories.*

Bohaterowie tego artykułu – Stanisław Vincenz i Alicja de Barcza – byli niemal sąsiadami na Huculszczyźnie, może nawet powinowaci, lecz poznali się dopiero w Budapeszcie podczas wojny, a po wojnie korespondowali dorywczo przez 15 lat [1]. O mniej znanej autorce zaginionej czy zatopionej huculskiej sagi wypada nakreślić parę słów.

Alicję de Barcza – autorkę czterech powieści wydanych po angielsku, rysowniczkę, projektantkę mód, wspominają Jan Lechoń w «Dzienniku» i Witold Gombrowicz. Zaprzyjaźniona od dziecka z Nelą Młynarską i siostrami Lilpop, ta rodowita warszawianka znała przed wojną cały nadwiślański świat literacki od Stanisława Ignacego Witkiewicza po Skamandrytów, z którymi była per «Ty». Jej przygoda huculska rozpoczęła się w dwudziestym drugim roku życia, gdy wyszła za mąż za Jerzego Romaszkana, zamieszkałego w Tatarowie na Huculszczyźnie. «Tatarów, – wspominał Roman Jasiński, – niby to wioska, niby miasteczko, i niby miejscowość letniskowa, położona nad Prutem, a otoczona zewsząd pokrytymi lasem górami, oddalona od świata i niezbyt zaludniona, uderzyła mnie od razu atmosferą sielskiej intymności. Nie było tu ani sklepów, ani kawiarni, ani innych miejskich atrakcji, więc panował tu idealny spokój, zjeżdżali tu, bowiem, latem tylko ludzie spragnieni ciszy i szukający ucieczki od wielkomiejskiego zgiełku» [5, s. 587].

W Tatarowie mieszkał cały klan Romaszkanów. Jerzy rysował znakomicie i tłumaczył Rilkego, grał całymi dniami na świetnym Bechsteinie. Opodal mieszkał jeszcze kuzyn Romaszkanów, Karol Kossak, bratanek Wojciecha, malarz, specjalizował się w widokówkach huculskich i typach ludowych. W pierwszych latach młoda para gospodarowała skromnie, ledwie wiążąc koniec z końcem – aż powstał pomysł założenia pensjonatu. «Szczególnie obszerny, dwupiętrowy dom ... nazywany «Strasznym Dworem», był cackiem, jakiego próżno by w ówczesnej Polsce znaleźć można było. [5, s. 584]. Wnętrza zawsze nie stereotypowe, bo każdy pokój inaczej skomponowany, często na różnych poziomach; dachy spiczaste łamane, przeważnie z facjatkami, kryte klepką i przetykane murem, ogromne ilości pięknych detali, a przecie całość nimi nie przeladowana sprawiała zawsze wrażenie wysoce harmonijne [5, s. 584] wnętrze było skromne, lecz urządzone z wielkim smakiem» [5, s. 584]. W ostatnim sezonie przed wybuchem wojny do pensjonatu «Straszny Dwór» poprzyjeżdżali Warszawiacy z «wyższych sfer towarzyskich»: była Potocka (*de domo* Radziwiłłówna) z córkami, był jej brat, ożeniony po wojnie z siostrą Jacqueline Kennedy. Przybył sportowiec Tadeusz Grabowski, przybył mecenas Kon, i to oni – zdaniem Jasińskiego – «w jeszcze większym chyba stopniu niż pani Potocka, świadczyć mogli, że elegancka Warszawa „Strasz-

ny Dwór" zaaprobowała i popierać będzie» [5, s. 678-679]. Spośród gości Alicja (Litka) pozostała po wojnie w bliskiej przyjaźni z Konstantym Jeleńskim. Jeszcze wcześniej przywędrował tu młodziutki jeszcze Witold Lutosławski, i «nie dając się długo prosić, zagrał swą, świeżo właśnie skomponowaną, sonatę fortepianową. Byliśmy nią wszyscy zachwyceni, ten młodzieńczy, bowiem, utwór wyraźnie świadczył o ogromnym, świetnie się już wówczas zapowiadającym kompozytorskim talencie Lutosławskiego» [5, s. 587]. Z wypróbowanych przyjaciół był tu wakacyjnie Józef Wittlin, niejednokrotnie bywali Zbigniew Uniłowski z żoną. Litka tymczasem zbratała się z krajobrazem, z powietrzem, z ludźmi, i tak zżyła się z terenem, że pozostał potem w pamięci jako obraz raju utraconego. Pisze Felicja Krance: «Litka pokochała ten zakątek Huculszczyzny, wrosła weń korzeniami do tego stopnia, że ani późniejsza zmiana kontynentu, ani bieg czasu i wypadków nie zmieniły w niczym jej stosunku do tamtejszego ludu i tamtej przyrody» [6, s. 265]. Z tym rajem Alicja rozstała się na zawsze we wrześniu 1939 r. Uciekła samochodem, wioząc ciężko chorego na gruźlicę męża, dwa psy oraz maszynę do pisania, razem przekroczyli granicę w ostatniej chwili. Pierwszą Wigilię w Budapeszcie spędzają w pensjonacie. Potem, jak opowiada Felicja Krance: «W obozie dla uchodźców na Węgrzech Jerzy, który już raz stoczył walkę z gruźlicą, zapadł w nią ponownie i już z niej nie wyszedł. Litka, władając biegle pięcioma językami, dostała posadę tłumaczki w Czerwonym Krzyżu i pracowała także jako rysowniczka w fabryce tekstylnej» [6, s. 273].

Vincenz, który uciekł razem z rodziną na Węgry wiosna 1940 roku, spożytkowuje czas na naukę języka węgierskiego, na pisarstwo. Wykonuje przekłady z poezji węgierskiej, studiuje tradycje ludowe, pisze eseje, m.in. o krajobrazie węgierskim. Jest doradcą literackim «Tygodnika Polskiego» w Budapeszcie i konsultantem wydawnictw «Biblioteka Polska».

Przebywając przeważnie w środowisku polskich uchodźców Litka została przedstawiona Vincenzowi przez Bogdana Stypińskiego. Pisała później: «Ach, często przypomina mi się budapeszteński «Klub pod Kaktusem» i «Karpatia», do której Stypińszczak mnie zaprowadził, nie na śledzia, nie na wódkę, a na Pana Profesora. Boże, jak ja pamiętam ten dzień» [1]. Trudno ustalić ile było tych spotkań, ile tych rozmów, zarówno odkrywczych jak kojących. Litka pewnie ugruntowuje swoją wiedzę o straconej krainie huculskiej; choć po ośmiu latach współżycia z ludźmi mogła mieć niejedno do powiedzenia. Założyć jednak trzeba, że jako młodsza osoba raczej słuchała. Prawdopodobnie Vincenz opowiadał o Rachmanach, którzy weszli potem do jej języka pojęciowego. Poznał w 1944 r. jej węgierskiego małżonka, arystokratę, przemysłowca i maltańczyka Karola de Barcza. Wyraził uznanie dla jej talentu artystycznego. Litka zaprzyjaźniła się również ze Stanisławem Juniorem, z którym przeprowadzała wielkie dysputy światopoglądowe, i korespondowała do końca życia.

Po wojnie, po licznych perypetiach, Barczowa stanęła na krótki pobyt w Positano. Otrzymawszy od Stypińskiego adres Vincenzów w Uriage zainicjowała korespondencję, która przetrwała do 1964 r. [1; 2] W listach Barczowa i Vincenz rozmawiają o wszystkim – o filozofii i archeologii, o matematyce i czasie, o warsztacie pisarskim, o przymiotach, stycznościach i współzależnościach religii i pogaństwa, o Indianach meksykańskich. Tematy abstrakcyjne rozpoczyna za zwyczaj Vincenz, napomyka o swojej tezie doktorskiej, snuje refleksje na marginesie bieżących lektur. Litka traktuje te kwestie bardziej malowniczo, obrazkowo. Choć da się wyczuć, że jest cała zasłuchana w wypowiedziach mentora, jest oczytana, chłonna, ciekawa świata, wyrabia własny system estetyczno-etyczny. Vincenz prowadzi znany nam dyskurs abstrakcyjny, filozoficzny, uogólniający; Barczowa wyraża się soczystym językiem kolokwialnym i zaskakującymi metaforami, a filozofię pojmuje w kategoriach tego, co sama bezpośrednio odczuwa. Łączy ich przede wszystkim wspólna ich Huculszczyzna. Wiadomo, Vincenz odnajdował ślady huculskie w całej europejskiej kulturze górskiej. Inna to sprawa, że emigrant szuka, i nieraz odnajduje odbicie obrazu ojczyzny na obczyźnie, potwierdza tym uniwersalizm pierwotnego Heimatu. Będąc pod Neapolem Barczowa żałuje, że jej rozmówca nie może cieszyć się Paestum i nowymi wykopaliskami greckimi w Palinuro. Pisze: «Salerno jest małe, ale wolę je od Neapolu. (…). Błogosławiona ziemia. (...) Kopuła dzwonnicy w Amalfi (...) to zwykły garnek huculski: kremowo-bronzowo-zielony. Ambony tutaj, nieodmiennie wspierające swe kolumny na lwach, są pokryte mozaiką, której dokładne odbicie widzi się na nahrudnikach (tak się nazywa haft na męskiej koszuli huculskiej, prawda?) Jakby ta moda, ten gust zastygły na kilka lat przed wielką schizmą, a po niej z tych okolic wypędzony, może, jako wschodnia herezja, znalazła przytułek u ludu i przewędrowawszy Bałkany, Rumunię, rozlawszy się na Ukrainę, zatrzymał się na Karpatach. Gust trochę barbarzyński, prymitywny, naiwnie parweniuszowski, wobec taktownej, cichej, cudownej kolumny greckiej. Bronzowe

wrota tutejszych bazylik bywały zwykle kute w X-tym i XI-stym wieku w Konstantynopolu i wyglądają, jak huculskie ozdoby z mosiądzu» [1].

Negatywnie nastawiona do dogmatu kościelnego i religii oficjalnej, Barczowa wyznawała swoisty poganizm, materializm mistyczny. Obojga korespondentów mocno niepokoił kryzys wartości, moralny upadek Europy, oboje pesymistycznie oceniają dalszą perspektywę, starają się definiować ówczesny stan duchowy. Sokrates z połoniny ujmuje problematykę cywilizacji zachodniej w kategoriach Huculszczyzna – reszta świata.: «Proszę mnie zrozumieć, że ktoś, który widział i słyszał na połoninach modlitwy do «świętego Słoneczka» i tym podobne i wchodził we wszystkie, jeśli nie tajniki, to przynajmniej wyrazy magii huculskiej, ma trochę a może nawet sporo serca dla tego wszystkiego. (...) Co dnia będą katastrofy, jak zresztą jest we Francji, gdzie mimo wszystko pokutuje jakaś widocznie „pogańska" idea, że człowiek jest dla – «bonheur». Albo się chce żyć po huculsku, jeździć wołami, albo końmi huculskimi, którym przede wszystkim pozwala się aby były mądrzejsze od człowieka, i brały na siebie troski, albo koleją, aeroplanem, otrzymywać książki i gazety i wtedy nie ma ani «Unschuld» ani żadnego «bonheur», chyba taki jak we Francji, od strony bałaganu» [1].

Z całej korespondencji daje się wyczuć ogromną wzajemną sympatię. Barczowa entuzjastycznie odnosi się do każdego utworu, jaki Vincenz jej posyła do wglądu («Rarytas», «Bałaguły»). Donosi o swoich zamiarach literackich, Vincenz cieszy się jej sukcesami; nazywał ją «wasylkowe oczy». Była ona osobą niezmiernie praktyczną, ale i Vincenz nie samymi abstrakcjami się żywił. Po pół roku korespondowania zgłaszał do niej propozycję: «postanowiłem nawiązać z Panią pewną łączność, która może dać więcej niż listy, więcej niż dużo innych zbliżeń. Jak na razie, jest to tylko propozycja na chybił trafił (...). Oto poprawiając i przepisując rozdział z „Połoniny" pt. „Bałaguły", zobaczyłem nagle najwyraźniej, jak pięknie mogłaby go Pani ilustrować, także dopiero wtedy rozdział stanowiłby jako tako doskonałą i ziszczoną całość. Chodziłoby – podobnie jak u Breughela – o takie przejaskrawienie bardzo zresztą jaskrawej i groteskowej rzeczywistości, że poprzez ilustracje uwydatniłaby się pewna nadnaturalność i nadrzeczywistość. Opowiadanie opisuje pięć wozów-omnibusów i woźniców żydowskich (nazwanych u nas bałagułami) jak marzą sobie o Lewiatanie (to ma być ryba nadziemska, właściwie droga mleczna) i o wszystkich sprawach najwyższych, dowcipkując, docinając sobie, kłócąc się, a równocześnie wtajemniczając różnych gojów-pasażerów w „misteria" chasydzkie. Jeśli to nie na czasie, to może kiedyś później, a zresztą proszę to wziąć wszystko jako szczery odlew „prądu", który przyleciał od Pani» [2]. Barczowa od razu wyraziła gotowość robienia wszystkich ilustracji «za darmo i z radością, tylko proszę o teksty» [1]. Gdy dotarł maszynopis «Bałagułów»: «O, jakże mi się podobały! (...) Nie piszę ładnych komplementów pod adresem „Bałaguł", bo spod serca mi są wyrwane. Czy własne serce mam chwalić? Tam myśli me, ubrane w prześliczne pokuckie sukienki hulają na kołomyjskim powietrzu» [1]. Po kilku kolejnych lekturach znała je niemal na pamięć. Wcześniej już znalazła model do rysunku, gdyż spotkana w Positano wiedeńska Żydówka z Galicji pokazała jej legendy żydowskie ilustrowane przez artystę z Połtawy, czy Kijowa, a wydane przez Żydowskie Muzeum Folklorystyczne w Berlinie. Barczowa dość szczegółowo opisuje ten skarb: «Ponieważ całe muzeum przepadło, więc książeczka jest białym krukiem. W przedmowie do niej uczony, Żyd berliński pisze, że rysownik był z prostej rodziny, bo napisy pod „malunkami" w żargonie są pełne błędów, poza tym pisze, że rysunki te były przez nieznanego artystę przeznaczone na dar dla niejakiego „Olizara" [1]. Musiał ten Żydek dla jakiegoś polskiego pana pracować. W przedmowie napisane także, że należał on do „Chasidensekte", co uczony berliński poznaje po różnych symbolach oraz po tekście. To mnie skłoniło do obrania tego „genre" do ilustracji. Kostiumy są typowe podolsko-żydowskie z 40-50 lat. Co prawda „bałaguły" dzieją się znacznie później, ale trudno używać do ilustracji „kostiumów", które nosili nasi tatarowscy: Nutka, Chaimko, Lipa czy Dickercio. Styl ilustracji zachowałam pośredni między nieznanym chasydzkim Podolakiem, a Arturkiem Wienerem, synem naszego tatarowskiego Chasyda, który miał 11 lat i którego rysunków uczył kuzyn mego pierwszego męża, Karol Kossak, bratanek Wojciecha. Mimo wszystko miałam zawsze wrażenie, że Arturek ma w małym palcu więcej talentu, niż jego mistrz. Niemcy go zamordowali, oczywiście, podczas wielkiej rzezi w Worochcie za tartakiem. Jeżeli Pan Profesor całkiem inaczej sobie ilustracje wyobrażał, to mogę zrobić inne. Ale mam wrażenie, że na zagranicę trzeba raczej dać coś „populo", co rzuca się w oczy czytelnika przeglądającego książkę w księgarni» [1]. Wraz z tym listem Barczowa posłała Vincenzowi rysunek na próbę, komentując dalej: «Niezmiernie suto i bogato Pan pisze, tak jak niezmiernie suto Piter Breughel malował. Przez to na jego obrazy trzeba się godzi-

nami patrzeć i „mieszkać", „żyć" w nich, a Pana rzeczy trzeba kilkakrotnie czytać z tych samych powodów» [1]. Vincenz widocznie zaaprobował rysunek, choć ten list się nie zachował. Chciała ilustrować coś do «Samaela i Ostatniego», Vincenz bodaj zasugerował rysunek z lewiatanem, o czym zresztą Litka sama myślała. Do niedatowanej kartki dopisał się urzędujący wówczas we Włoszech Konstanty Jeleński: «Spędziliśmy dwa dni z Litką rozmawiając o Bałagułach, Chasydach i Sokratesie. Stwierdziliśmy, że bardzo nam Pana brakuje do długich dyskusji w Böchlinowskim pejzażu» [1]. Los jednak nie sprzyjał marzeniom ilustratorki. Usprawiedliwia się w styczniu 1950 r., że «strasznie mi przykro, że nigdy nie zdążyłam zrobić ilustracji do Chasydów». Pan de Barcza chorował wówczas po krwotoku żołądka. Gdy stanęła *en vis à vis du rien*, przyjaciele znaleźli jej pracę jako kucharki w londyńskim hoteliku i już szykowała się do wyjazdu nad Tamizę, kiedy sukces jej książki w Ameryce zapewnił jej amerykańską wizę dla całej rodziny. Odpłynęła więc do Nowego Jorku, i nie wiadomo jaki los spotkał powstałe rysunki.

W grudniu 1955 wraz z życzeniami świątecznymi Barczowa zachwycała się angielskim wydaniem «Połoniny» [6]: «Uważam, że nad podziw dobrze wypadło, zważywszy, że ang.[ielsko] mówiące narody już dawno zatraciły wszelki folklor i jego ślady w swym języku, który dziś posiada już tylko wielkomiejskie dialekty, albo niegramatyczną mowę niedouczonych farmerów bez tradycji. Oprawa książki i ilustracje – wszystko imponujące i b. b. serdecznie winszuję!» [1].

Książkę ilustrował zamieszkały w Nowym Jorku, a słynny nie tylko w polskim środowisku Zdzisław Czermański. Na komplementy swej czytelniczki Vincenz odpisał przed końcem stycznia: «Było mi szczególnie miło, że Pani tak zareagowała na «High Uplands». Ale jakże byłoby dobrze i inaczej, gdyby Pani je ilustrowała i gdyby wybór (nawet bez powiększenia tomu) był sensowniejszy. To wszystko stało się bez mego udziału. – Ale miejmy to za początek. Czy Pani zna może najciekawszą amerykańską książkę sprzed stu lat (oprócz Thoreau i Whitmana) «Moby Dick» Melville'a. I że uważano niegdyś za regionalną (morską), co gorsze że «fachową» (od połowu wieloryba). Potrzeba było stu lat! Może po stu latach także «Połoninę» będą czytać inaczej?» [2].

Barczową od dawna «korciła» tematyka huculska – już nie jako rysowniczkę, lecz jako pisarkę. Nie jest wykluczone, że uległa «wpływom» Vincenza – ale z poprawką. Od dziecka miała ona fantazję baśniową, zdaje się, że jako młoda mężatka pisywała bajki. Józef Wittlin nawet zaniósł jej maszynopis do nowojorskiego wydawcy, który jednak «tych bajek (...) nie weźmie. (...) Mówi, że wolałby bajki na tematy huculskie, ponieważ jego firma interesuje się obecnie tematami słowiańskimi» (...). I tu trzeba dostrzegać główny doping i «inspirację» [1]. Parę lat później Barczowa donosi Vincenzowi, iż «napadło» ją, żeby napisać jakie 200 stron o Hucułach, «coś w rodzaju «Chronique Scandaleuse» [1]. Zamierzała pisać wprost po angielsku i dla Amerykanów. Tytuł już miała: «Olena of Trihory». Była to przeróbka romansu Heleny i Parysa, przeniesiona na Pokucie: «Mam już około 70-ciu stron. Z tego wybrałam 15 (opis jednego wesela w Jabłonicy z przeszkodami) i posłałam agentce swojej do Nowego Jorku. Ona była zachwycona i sama posłała do «Magazine'u Atlantic». Jest przekonana, że to się łatwo sprzeda» [1].

W liście żali się, że brak jej materiału folklorystycznego. «Jest co prawda Encyklopedia Huculszczyzny p.t. «Na Wysokiej Połoninie» niejakiego Stanisława Vincenza, ale nie istnieje w Stanach! Błagałam Kistera, by mi ją wydębił. Teraz błagam ja, Pana Profesora!» [1]. Argumenty jej były nęcące: «Przypuszczam też, że o ile sprzedam moją książkę, to rynek na Hucułów nareszcie w tym kraju się otworzy. Sprzedałam teraz trzecią książkę, jestem w trakcie sprzedawania czwartej, przypuszczam więc, że łatwo mi przyjdzie sprzedanie V-ej, choćby o Hucułach. (...). Gdyby jednak pan Profesor okazał się aniołem i pożyczył mi Połoninę na jaki miesiąc» [1].

Książkę zamierzała ilustrować sama, łudziła się nadzieją, iż «w 1955 r. wielu Amerykanów będzie się z huculska nosić i mawiać: mensze-bilsze, zamiast more or less, itd.» [1]. Nie znalazłszy w Paryżu egzemplarza swego dzieła, Vincenz radził przyjaciółce żeby wypożyczyła w wydawnictwie: «A ponieważ oni są kupcami, może Pani zechce ich przekonać jakimś argumentem kupieckim, a mianowicie coś w tym rodzaju, że w swojej książce Pani wspomni, czy też zacytuje „Połoninę", zapowiadając jej ukazanie się po angielsku, nakładem wydawnictwa „Rój". I w ten sposób utoruje drogę ich wydawnictwu. Nie wiem czy oni się na to zgodzą, zwłaszcza, że ciągle zapewniają, że „już, już" wydadzą, ale któż jak nie Pani ma zdolność uwodnego przekonywania?» [2]. Polecał również monografię Szuchiewicza «Huculszczyzna», a także «bardzo czarująca książka p.t. „A girl in the Karpathians" – by Menie Muriel Dowie, z roku 1891. Jest na Pokuciu przysłowie żydowskie; „Myt ejces zanen wir ferzorgt". Równa się: „W rady jesteśmy zaopatrzeni". Jak widzi Pani i ja w tej chwili nic więcej nie daję prócz rady» [2].

Barczową żywo obchodzili Huculi nie tylko jako dziedzice wielowiekowej kultury, lecz od stro-

ny życiowej, zwyczajnie ludzkiej. Pytała Vincenza o wiadomości z Pokucia. «Czy Rosjanie, jak słuchy chodzą, rzeczywiście wywieźli Hucułów z pasa granicznego? Czy jakieś wiadomości stamtąd dochodzą? Czy Huculi zostali naprawdę ze szczętem wyniszczeni? Bardzo bym była wdzięczna za jakiekolwiek informacje» [1].

Na Gwiazdkę 1954 r. otrzymała od pisarza «Listy z nieba» i «zaraz wszystko od deski do deski przeczytałam». Lektura dostarcza jej kodu czy klucza dla pojmowania świata. «Dziś jak na dłoni dziedzic by zrozumiał, co pan Jakobenc tak klarował długo w tę burzliwą noc. Bo wszystko się sprawdziło i całe nasze prawdziwe życie żyje już tylko w naszej pamięci i w naszym smutku» [1]. Donosi z żalem, że «z książki mojej o Hucułach zostało napisanych tylko 130 stron, bo wydawca orzekł, że nie ma tu rynku na historie o jakichś ukraińskich chłopach z jakichś zapadłych gór. Dlatego książki tej nie skończyłam i nie skończę pewnie nigdy» [1]. Tworzenie czy odtwarzanie utraconego świata było dla niej i zabawne i zbawienne, «bo wszystkie historie, które pisałam były prawdziwe, zdarzyły się naprawdę, i przypominały mi się dawne czasy. Cóż kiedy nikt czytać nie chce?» [1].

Mimo że Barczowa była wówczas zajęta czwartą powieścią angielską «Natalie» (1957), nie rozstaje się z huculskością. Żywioł ten jest zawsze przy niej, siedzi w niej, służy jako środek do opisania czy określenia wydarzeń na arenie międzynarodowej, w tym przypadku rewolucji na Węgrzech w 1956 r. Tam bowiem pozostała rodzina męża, od której nie było żadnych wiadomości. «Ach, drogi Panie Profesorze, okropne czasy na nas idą, nim tamte okropne się skończyły. I tak nawet wytchnienia nie ma; a adres Rachmanów zgubiony na amen, i już nawet nie ma gdzie wędrować» [1]. Na Gwiazdkę Vincenz jej posłał wstęp do Rachmanów, podał też adres kontaktowy w Budapeszcie. W tej tragicznej sytuacji Barczowa obiecuje sobie powrót do ukochanej tematyki, pisze wówczas do Wittlinów, że «na wiosnę po wielu modlitwach i pokłonach do ukraińskiego Boga, zacznę pisać moją huculską książkę „Olena of Trihory". I wy za mnie powiedzcie choć raz: Hospody pomiłuj» [1].

Rzecz w tym, że wydawca «Natalie» wyraził zainteresowanie książką o Hucułach. Barczowa miała napisać następne 150-200 stron podczas najbliższych letnich wakacji. Precyzuje ujęcie i wątki: «„Olena of Trihory" stanowi rodzaj Heleny Trojańskiej, tyle, że Parysem jest bandyta Kotek, którego nasza policja złapała, zdaje się, w 38 r. i którego powieszono w Stanisławowie, jak wieść głosi. Znałam jednego z jego bandy; za Jabłonicą mieszkał, ale przeważnie „siedział" po mamrach; z żoną jego, nieszczęsną, byłam w przyjaźni» [1]. Gdzie indziej określa swój status literacki: nie uważa się za pisarkę, pisze tylko dla pieniędzy: «Nie jest to żadna saga starowieku, ale po prostu okropne plotki huculskie, kto z kim i gdzie „sedyt", czyje które dziecko, a kto z kim kiedy miał zatargi i o co. Jedna rzecz, że nic nie zmyślam, a wszystkie te nieprawdopodobne historie słyszałam po karczmach na własne uszy, a także od doktorki tatarowskiej Klarbergowej» [1]. Bardzo jej zależało, «by Amerykanie tę właśnie książkę ode mnie kupili» [1]. Ale pracę jej znowu utrudnia brak odpowiednich źródeł, dlatego prosi o «każdy najmniejszy kawałek folkloru», gdyż «żadne materiały do Hucułów tu nie istnieją poza kilkoma książkami w nowojorskiej bibliotece w języku ukraińskim przez które bym się już dziś nie przegryzła» [1]: «Czy mogę wobec tego coś nie coś ukraść z Wysokiej Połoniny, np. wspomnieć chociażby Rachmańską Wielkanoc. Jeżeli tak, to obiecuję zawsze o pozwolenie zapytać. (...) Czy ich Jordan, kiedy do rzeki skakali po krzyż w przeremblu to było którego lutego i jak się nazywało to święto? I jeszcze: o ile znali lubczyk, zioło na miłość, to jak to zioło po rusku się nazywało?» [1]. I błaga o każdą wiadomość o losach Huculów.

Na listy kwerendalne Vincenz odpisał pod koniec roku. Choć w tym miejscu odszyfrowanie jego pisma nastręcza mi poważne kłopoty, da się jednak wyłowić parę wątków: że zamierzał obszerniej opisać genealogię duchową młodego watacha, który nazywał się Kotek. Vincenz wiedział od Petra Szekieryk-Donykiva, że Kotek każe sobie czytać «Połoninę», bardzo się przejmuje lekturą, i robi pisarzowi «największą propagandę». «Kotek zaś, jak mi mówiono, był słaby, delikatny, rzekomo neurastenik. (...). Mogę to sobie wyobrazić w książce Pani wraz z zagadnieniem odgrywania charakteru „wielikana" Dobosza przez słabeusza Kotka» [1].

W grudniu 1960 Barczowa wciąż pisała swą opowieść o Hucułach. Załamana po śmierci męża w 1963 r. zaczęła jeździć do Europy na lato, marzyła też o «wpadnięciu» do Grenoble «by się nadyszeć Huculszczyzny». Będąc w Niemczech zdążyła pobyć u starego przyjaciela Rudolfa Richtera (ten miał tłumaczyć «Połoninę», lecz zajął się Gombrowiczem). Ale do spotkania dawnych znajomych budapesztańskich już nie doszło. Świat jej młodości wciąż się kurczył. W tychże latach zmarł Neto Bohosiewicz, kuzyn jej męża, «a razem z nim cała encyklopedia żywa polowań koło Żabiego na niedźwiedzie. Tak się wykrusza nasz śliczny i nieznany nikomu huculski świat. Ściskam! Wasylkowe oczy Litka» [1].

Alicja de Barcza przeżyła męża o 10 lat. Nienawidząc Ameryki i zżerana tęsknotą, wróciła w 1973

r. do Polski, gdzie zmarła po pół roku. Na nie-wcielenie się jej powieści składa się wiele przyczyn: osobistych, zdrowotnych i marketingowo-wydawniczych. Ale nie to rozstrzygło ostatecznie o zaprzepaszczeniu jej sagi huculskiej. Na przedwiośniu 1973 r. woda jej zalała całą piwnicę w Oshkosh, Wisconsin. Straciła olbrzymią bibliotekę, rękopisy i rysunki, a także bogate archiwum z listami m. in. od Tuwima, Wierzyńskiego, Lechonia, Słonimskiego, Wittlina. Stojąc po kostkę w brudnej wodzie, uratowała co mogła, i przekazała Tymonowi Terleckiemu. Zaklinała go, żeby znalazł dla tej garstki listów miejsce w archiwum, dopisała: «Posyłam 2 listy Vincenza Stanisł[awa]. (Stale jeszcze koresponduję z jego synem Stasiem w St. Louis). Huculszczyzna jest w Polsce na czarnej liście, te listy nie są interesujące» [3]. Wskutek powodzi smakowite plotki huculskie zostały wyjadane przez rybiki i stonogi. O tym huculskim projekcie Barczowa «z lubością opowiadała, naszkicowała szereg rozdziałów, które miały wejść w skład większej całości» [3]. Jej saga nie miała być wielkim dziełem filozoficznym; ale na pewno przedstawiała barwny i zajmujący obraz życia na przedwojennej Huculszczyźnie.

O jakości czegoś nieznanego trudno wydać sąd nawet w trybie spekulacyjnym. Ograniczyć się musimy do wypowiedzi jej współczesnych. Lechoń uważał Barczową przed wszystkim za osobowość, najwyżej za talent. Gombrowicz chwalił jej pisanie i polecał ją Giedroyciowi, choć na tyle ją czytał, co z przekartkowania książki angielskojęzycznej. Za to subtelny Wittlin był szczególnie uwrażliwiony na jej styl. Podsumowuje Roman Jasiński: «Była to właściwie natura bardzo artystyczna, z wyraźnymi uzdolnieniami literackimi. Listy pisywała świetne, rojące się do metafor i asocjacji, a jej bajki świadczyły o nieprzeciętnej wyobraźni» [4].

Alicja de Barcza chciała popularyzować kulturę huculską na terenie Ameryki. Choć jej starania spełzły na niczym, o jej stosunku do nie-polskiego świata niech świadczy parę zdań z listu: «Uważam też, że powinniśmy naszą przyszłość budować nie na Nissach i Dnieprach, ale na rozwinięciu naszej atrakcyjności dla naszych pomniejszych sąsiadów, którąś my przez krótki czas niepodległości z kretesem zaprzepaścili, o ile w ogóle takowa istniała. To, że nas nikt, ale to nikt nie lubi, musi mieć przyczyny w nas samych. Marzę o tym, by Czech, Ukrainiec, Litwin, czy Białorusin serdecznie i szczerze mnie, jako Polkę pocałował. Na razie czynię to z P. Profesorem» [1].

LITERATURA

1. Archiwum Stanisława Vincenza. Zakład Narodowy imienia Ossolińskiej we Wroclawiu. – sygnatura 17 611/II (Listy Alicji de Barcza do Stanislawa Vincenza) – 442 s.

2. Archiwum Stanisława Vincenza. Zakład Narodowy imienia Ossolińskiej we Wroclawiu. – sygnatura 17 611/II (Listy Stanislawa Vincenza do Alicji de Barcza) – 542 s.

3. Prywatne Archiwum Tymona Terleckiego w Oxfordzie.

4. *Jasiński R.* Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945 / Roman Jasiński. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007. – 840 s.

5. *Lilpop-Krance F.* Powroty / Felicja Lilpop-Krance. – Białystok: Versus, 1991. – 311 s.

6. *Vincenz St.* On the High Uplands. Sagas, songs, tales and legends of the Carpathians. Tłum. Henry Charles Stevens, Hutchinson/Stanislav Vincenz. – London & New York 1955. – 344 p.

УДК 821.162.1Вінценз

Maria Jolanta OLSZEWSKA
Uniwersytet Warszawski

STANISŁAW VINCENZ CZYTA «MADONNĘ BUSOWISKĄ» WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO, CZYLI O FILOZOFII LEKTURY

W artykule przeanalizowano napisaną podczas II wojny światowej recenzję Stanisława Vincenza na nowelę Władysława Łozińskiego «Madonna Busowiska» (1886) o historii cudownego wizerunku Matki Bożej, w której przedstawiono ten utwór jako przykład dialogu wschodniej i zachodniej kultury.
***Słowa kluczowe**: Vincenz, Łoziński, recenzja, nowela, dialog kultur.*

У статті проаналізовано написану під час II Світової війни рецензію Станіслава Вінценза на новелу Владислава Лозинського «Madonna Busowiska» (1886) про історію чудотворного образу Божої Матері, розглянувши цей твір з погляду діалогу східної і західної культури.
***Ключові слова**: Вінценз, Лозинський, рецензія, новела, діалог культур.*

The article examines written during World War II review by Stanislaw Vincenz on a novel by Wladyslaw Lozinski «Madonna Busowiska» (1886) about the history of the miraculous image of Mother of God, which shows the novel as an example of dialogue between Eastern and Western cultures.
***Key words**: Vincenz, Lozinski, reviewer, novel, dialogue of cultures.*

Wśród powstałych w okresie II wojny światowej utworów Stanisława Vincenza znalazł się także skromny, ale znaczący tekst napisany w roku 1942 – «Słowo wstępne» do noweli Władysława Łozińskiego «Madonna Busowiska» (1886), wydanej nakładem Biblioteki Polskiej w Budapeszcie. Dla autora «Na wysokiej połoninie» czas spędzony na Węgrzech nie był stracony. Jego «rozproszone i zapomniane pisma z lat wojny wzbogacają obraz jego osobowości i twórczości kilkoma rysami charakterystycznymi, ale zarazem względnie nowymi» [18, s. 167]. Pomimo utraty rodzinnego domu i szalejącej wokół zawieruchy wojennej pisarz się nie poddawał. Zaangażował się w kształtowanie życia kulturalnego na emigracji. Dużo czytał, głównie dzieła swych ulubionych pisarzy, i pracował twórczo, czego świadectwem jest m. in. kilka ważnych utworów drukowanych na łamach prasy uchodźczej lub w wydawnictwach emigracyjnych. Wśród nich istotne miejsce zajęła wymuszona przez okoliczności wojenne obfita praca recenzencka [18, s. 163]: «działalność krytyczna nigdy w biografii Vincenza nie miała takiego znaczenia jak w latach wojny. Autor «Na wysokiej połoninie» jawi się w niezwykłej dla niego – jak sam podkreślał – roli: nie tylko jako świetny erudyta, gawędziarz i myśliciel, lecz także jako rzetelny czytelnik i odpowiedzialny za słowo krytyk» [18, s. 164]. Tak wypowiadał się na ten temat: «Sytuacja nasza jest paradoksalna i wymaga od nas czynności, które dawniej nigdy by nam nie przyszły do głowy. Nieraz powinniśmy zahamować nasze gusty, zawiesić zamiłowania, zatamować żywy prąd wewnętrzny. Nie oczywiście dla czegoś niższego, to byłoby haniebne, lecz bądź to z konieczności, bądź, w intencji przynajmniej, dla czegoś wyższego: dla wspólnoty ducha, gdy jest zachwiana, zagrożona lub rozbita» [24, s. 163]. Dlatego recenzje, wstępy czy posłowia, które Vincenz wtedy pisał, nie do końca mieściły się w sztywnych ramach gatunkowych. Wywód nie sprowadzał się do zaprezentowania treści, ale dawał pretekst do snucia refleksji na tematy ogólne: «Można zatem powiedzieć, że recenzje Vincenza mają wymiar nie tyle przedmiotowy, ile podmiotowy. Jeśliby szukać w nich wszechstronnej informacji o książkach, to można jej nie znaleźć. Zawsze jednak zostajemy hojnie obdarowani interesującymi rozważaniami dotyczącymi rozmaitych zagadnień kultury i twórczości, rozważaniami mającymi często wymiar osobisty. Stanisław Vincenz lubi się bowiem odwoływać do własnych lektur, przemyśleń, wątpliwości czy fascynacji» [24, s. 164]. Dlatego uwagi czynione na marginesie omawianych utworów, dobieranych najczęściej według własnych gustów, są rozwinięciem istotnych wątków myślowych, które są tylko zaznaczone w tekstach.

Filozofia czytania

Utwory Vincenza pisane na Węgrzech dobrze wpisują się w całokształt jego spójnej myślowo i artystycznie twórczości opartej na tej wizji świata, jaką reprezentują wysoko cenione przez niego pla-

tońskie dialogi, których istotą była «boska» perswazja i racjonalna argumentacja [5, s. 337-347]. Chociaż teksty te pisane były w poczuciu klęski humanizmu, to pisarz nie dążył do odrzucenia dziedzictwa kulturowego Europy. Z wartości humanistycznych czerpał siłę duchową, szukając w ten sposób ocalenia dla ludzkiej godności. W obliczu zagłady «własnego» świata nie zmienił przekonania, że z religijnej postawy człowieka można wywieść podstawowe wartości i kształtowane przez nie pojęcie moralności. Wierzył mocno, czemu dał wyraz m. in. w «Atlantydzie» (1941), że nie ulegnie zagładzie historyczne dziedzictwo kultury – «żywe światło ducha» – rozumiane jako ciągłość duchowego trwania zakorzenionego w tradycji i nastawionego na przyszłość. Dostrzegał potrzebę odnowy duchowej współczesnego człowieka skazanego na życie w świecie zmaterializowanym. Według niego nie można w pełni egzystować bez oparcia w tradycji, bo skazanym jest się na życie w pustce duchowej i etycznej i w związku z tym na tęsknotę za wartościami trwałymi. Vincenz, jak zapisał to w «Outopos», czuł się posłany przez Boga do wypełnienia «Misji przyjaźni». Bo, jak głosił: «posłani przez Przyjaciela, niosą jego posłanie, niosą przyjaźń ze Źródła przyjaźni. Stańmy się doń podobni» [25, s. 174].

«**Wspólnota wartości**» – twierdził – jest «organem tej wspólnoty, który wchodzi w łączność z przeszłością» [21, s. 10]. Vincenz postrzegał kulturę traktowaną przez siebie w kategoriach «długiego trwania» jako naturalne uczestnictwo w powszechnym, duchowym i materialnym dorobku ludzkości, w *uniwersum* pozbawionym granic czasowych i przestrzennych. Dla niego «kultura to kumulująca się w czasie pozytywna samowiedza» [11, s. 44]. Pisarz dialogował nieustannie z dziełami wielkimi, w których obecne są trwałe wartości moralne i duchowe, wciąż do nich powracał, od nowa je interpretując i nie zapominając przy tym o tym, co rodzinne i powszechne, o dwóch swych ojczyznach [22, s. 362], traktowanych nie tyle w kategoriach geograficznych, co poczucia tożsamości i ukształtowania się światopoglądu i aksjologii. Pierwsza – istniejąca «tu i teraz» – tworzy układ przestrzenny, kulturowo-materialny i przyrodniczy, «świat w łupinie orzecha», w zakątku Karpat wschodnich nad górnym Czeremoszem, druga – jest czasowo i przestrzennie nieograniczona [6, s. 78]. W ten sposób Vincenz określał miejsce pisarza/czytelnika zarówno w «wielkiej», jak i «małej» ojczyźnie, gdzie człowiek może «zakorzenić się» po to, aby w zgodzie ze sobą i całym istnieniem czerpać z bogactwa ludzkości [11, s. 72-73]. Jego zdaniem rozwój człowieczeństwa zależy od sprzeciwu wobec chaosu i od uporu w dążeniu do najwyższych wartości duchowych. Nie wchodząc w szczegóły dotyczące postawy religijnej Vincenza, można powiedzieć, że za podstawowy punkt refleksji o świecie przyjął pogląd platoński o materialno–duchowej naturze ciał niebieskich, będących emanacją umysłu (duszy, ducha) Boga-Stwórcy. Głosząc przekonanie o jedności duchowej człowieka i świata wierzył w to, że poza rozumem (świadomością) istnieje przewyższająca tę warstwę, głębsza świadomość (podświadomość). Jest to pamięć duszy ludzkiej, wiedza wrodzona, całościowa, pochodząca od Boga – *Mneme*, umożliwiająca duszy ludzkiej bezpośrednie zetknięcie się z istotą rzeczy – duszą wszechświata [21, s. 177]. Dusza ludzka może uczynić to przez anamnezę, czyli «odpomnienie». Człowiek, zdaniem Vincenza, wielbiciela Platona i Sokratesa – jest zdolny z własnej duszy odczytać przesłanie pochodzące ze świata wiecznego Porządku. Za pomocą anamnezy pisarz starał się objaśnić istotę i sens obcowania człowieka ze światem wartości. W myśl założeń tej teorii człowiek uczy się prawdy od siebie samego, zewnętrzne bodźce tylko aktywizują jego wewnętrzną wiedzę [11, s. 78-79]. Według niego ku niematerialnej zasadzie świata można wznieść się na drodze estetycznej i religijnej przez samopoznanie, pozostając w zgodzie z prawem odczytanym we własnej duszy i w ten sposób osiągnąć harmonię ze wszechświatem [15, s. 51]. Tym samym Vincenz podnosił ważną rolę rozumu (w rozumieniu platońskim) i ludzkiej świadomości w poznawaniu harmonii świata i doskonaleniu własnej duszy [11, s. 80]. Świadomość niedoskonałości natury człowieka i jego ograniczonych możliwości poznawczych powinny skłonić go do pokory wobec tajemnicy Stwórcy, do szukania własnego miejsca w hierarchii bytów i jednocześnie odwieść od narzucania światu prawd wyprowadzonych z własnych spekulacji rozumowych. Poznawcza rola kultury i natury; lektury książek i obserwowania krajobrazu, polega na tym, że są one sposobem na odczytywanie poruszeń własnej duszy, co z kolei pomaga człowiekowi w nawiązaniu kontaktu z Transcendencją. Natura i sztuka są dla Vincenza rzeczywistościami z gruntu religijnymi. Jako nieugięty humanista i moralista, wciąż poszukujący mądrości i prawdy, pisarz i historyk idei, orientujący się znakomicie w problematyce filozoficznej i historycznoliterackiej, na kartach swych utworów nieustannie ponawiał pytanie o istotę godnego życia. Według niego do odnalezienia właściwej postawy światopoglądowej potrzebny jest człowieko-

wi mistrz. Ten przez pobudzanie duszy za pomocą żywego słowa pomaga odbiorcy w przypomnieniu sobie prawdy własnego wnętrza. «U Homera – pisał Vincenz – ktoś wiedzący o czymś oznacza takiego, który jest przejęty tym, co wie» [20, s. 244]. Postępuje on tak jak Hermes. Ów boski posłaniec przekazując ludziom wiadomości od bogów, jednocześnie je tłumaczył. W swym dialogu «*Ion*» Platon wprowadził pojęcie *hermēneutikē*, «sztuki interpretacji», rozumianej jako «rozjaśnianie mowy bogów». W starożytnym rozumieniu *Hermeneia* oznacza mowę, czyli *sermo*. Język jako mowa staje się więc początkiem i końcem hermeneutyki, której istotą jest «rozjaśnianie», czyli czynienie myśli zrozumiałymi [19, s. 504-505].

Dla Vincenza, autora eseju «O słowie i mówieniu», słowo «żywe» pełni funkcję *medium* wartości etycznych i estetycznych, powodującego jednocześnie ich ożywianie i wcielanie w życie [19, s. 94-109]. Słowo jest – dla niego – fundamentem i tworzywem zarówno religii jak i poezji, wymyka się widzialności, pozwala odkryć to, co ukryte, przynależące do Innej Rzeczywistości. Niewyjaśnione i zagadkowe daje przypomnienie i złudzenie prawdy, która usytuowana jest w duszy [20, s. 68]. Pozwala na przeżywanie świata w prawdzie, co dla człowieka ma moc ocalającą i odrodzeńczą. Opiera się przemijaniu, bo jest elementem wspólnym dla ludzkości. Umożliwia spotkanie w mowie z Drugim, żyjącym, zmarłym czy Bogiem [6, s. 77-78]. Rozmowa, jak również czytanie traktowane przez Vincenza jako rodzaj dialogu, polegającego na ujawnianiu wartości słów, to sposób na dzielenie się z innymi wiedzą «prawdziwą» po to, aby przekazać im dobro, piękno i mądrość. Autor «Na wysokiej połoninie» był pisarzem, ale również, jak pisała o nim Jeanne Hersch: «czytelnikiem. Tak wielki był w nim głód dotarcia do każdego z najróżnorodniejszych głosów człowieka w całej ich dosłowności i swoistości, że osiągnął zdolność czytania w oryginale w czternastu rozmaitych językach» [9, s. 258]. Stał się sumiennym nauczycielem czytania [6, s. 77], który uznawał za fundamentalną dla rozwoju duchowego człowieka samodzielną lekturę arcydzieł. Pisał o tym w esejach – «O książkach i czytaniu» oraz «O słowie i mówieniu», dających ciekawą wykładnią filozofii lektury, wyrastającej z osobistych fascynacji czytelniczych [13, s. 9]. Vincenz praktykował szczególny, bo wywodzący się z praźródeł platońskich, dialog z czytelnikiem, oparty na perswazji, mającej za fundament prawdę, wolność i wartość duszy ludzkiej [15, s. 21]. Należy – jego zdaniem – tak czytać książkę, «żeby zbudzić żywe słowo mistrza w niej zaklęte, aby nam ułatwiło czerpać z samych siebie» [20, s. 69].

Dla autora «Na wysokiej połoninie» głównym grzechem współczesności jest przytępienie wrażliwości, co prowadzi do zatraty artyzmu w czytaniu. Ludzie zapomnieli o tym, że, jak pisał angielski filozof Francis Bacon: «Niektóre książki się smakuje, inne połyka, są i takie, nieliczne, które trzeba przeżuć i przetrawić» [14, s. 244]. Wystarczy im lektura «kolejowa». Odrodzenie duchowe Vincenz widział w samorzutnym zwrocie ku książkom dobrym, będącym narzędziem «żywego słowa», czyli głoszącym najwznioślejsze prawdy o świecie ducha, takie, które «płyną z przekonania i dążenia do prawdy i piękna», i które służą przybliżeniu wartości moralnych i postaw etycznych [20, s. 70]. Postawa pisarska i krytyczna autora «Na wysokiej połoninie» jest postawą pedagogiczną – perswazyjną i moralistyczną a nie mentorską, bo jak pisał: «kuratela nad umysłami ludzkimi to rezygnacja z krytyki, to potępienie zasadnicze dziedzictwa humanizmu, spadku sokratycznego, dialogu i dyskusji» [20, s. 83]. Dlatego każda jego wypowiedź zamienia się w prezentację określonej postawy aksjologicznej w formie rozmowy z odbiorcą. Człowiek w jego rozumieniu jest istotą opowiadającą i rozumiejącą, ale również opowiedzianą i rozumianą, czyli staje się w pełni człowiekiem wtedy, kiedy się o nim opowiada i kiedy się go rozumie [4, s. 108]. Te poglądy kształtują «doświadczenie hermeneutyczne», czyli niepowtarzalne, indywidualne spotkanie interpretatora/czytelnika z konkretnym dziełem literackim, będące jednocześnie prezentacją określonego projektu kultury i antropologii [16, s. 163-166]. Dzięki książkom toczy się, rozwijający dwie strony dialog między tradycją a teraźniejszością i przyszłością. W koncepcji Vincenza ważne jest to, że: «ludzkość rozpoznaje w tekstach swoje aksjologiczne ponadczasowe kontinuum; nie ma przeszłości w szponach cudzysłowu relatywizmu. Hermeneutyka, powołana do strzeżenia tradycji, broni uniwersalnych znaczeń europejskiej kultury» [19, s. 522]. Lektura w myśl filozofii Vincenza oparta na wysiłku intelektualnym i duchowym to w pełni samodzielne «odkrywanie» utworu. Pisarz w swym myśleniu pozostaje w zgodzie z tym, co na ten temat pisał Michał Głowiński, który uważa, że: «Literatura, w tym także wielka literatura, nie żyje sama sobą, żyje tym również, co się o niej mówi i pisze. Gdy się o niej milczy, zamiera. (…) nigdy nie można o dziele powiedzieć wszystkie-

go, wiedza o nim jest ze swej natury otwarta. Tak jak otwarty jest proces czytania, nie osiągający postaci kanonicznej, zależny od kultury, w której przebiega. Mówienie o dziele nie jest więc nigdy ostatecznym werdyktem (nawet gdy do tego aspiruje), zawsze stanowi próbę, niepewną (…), a także – niekiedy przynajmniej – wchodzącą w konflikt ze swym przedmiotem» [7, s. 5].

Stwierdzenia te dobrze odnoszą się do sądu o interpretatorze jako «słudze arcydzieł», który nie narzuca dziełu sensów, tylko je z niego wyprowadza i który traktuje ten fakt jako naukę doświadczonego czytelnika, dzielącego się swymi odkryciami z innymi, a jego «duchowe wędrówki po krajach, czasach i epokach służą do rozszerzania horyzontu» [21, s. 204]. Zadaniem interpretatora «jest oddać sprawiedliwość widzialnemu utworowi» [7, s. 6]. Ponieważ – według Vincenza – «twórczość powstaje dzięki przeczuciu transcendencji» [11, s. 44], książki mogą stać się przewodnikiem podprowadzającym człowieka do progu duszy, przez którą można rozwijać kontakt ze światem duchowym [15, s. 53]. Krocząc śladem Platona, swego antycznego mistrza i przewodnika w religijno-duchowym doskonaleniu, przyznawał, że: «najwyższym walorem książki jest wyjść poza książkę, poza i ponad czytanie, wyrwać się z elementów fantazji w świat rzeczywistości duszy. A w dalszym ciągu przebudować ją» [15, s. 53].

Czytanie traktowane przez Vincenza w kategoriach «prywatnego obowiązku» (termin Czesława Miłosza) poszukiwania prawdy, poznawania i rozumienia świata staje się aktem moralnego wyboru. Dlatego – jego zdaniem – książkami nie można się zabawiać, ani nimi manipulować, bo są one «podporą dla głosu duszy, dla obcowania wewnętrznego, prostują ścieżki dla trybunału ponadosobowego» [20, s. 75]. Wbrew stanowisku takich filozofów jak Heraklitos, Platon, Seneka, Hobbes, św. Franciszek, Lew Tołstoj czy Adam Mickiewicz, autor «Na wysokiej połoninie» uznaje poglądy Dantego, Adalberta Stiftera lub Artura Schopenhauera, dla których książka jako sztuka słowa «żywego» powołana jest do tego, aby stać się czynem najwyższym – duchowym, dającym człowiekowi poczucie «zakorzenienia» rozumianego zarówno jako osadzenie w bycie, odnalezienie sensu w istnieniu, w relacjach do Boga, ludzi i natury, jak również poszukiwanie oparcia w tradycji i kulturze [20, s. 75]. Szekspir twierdził, że: «Kto nigdy nie żywił się smakiem książek, tego intelekt nie wypełnia się, ten jest zwierzęciem wrażliwym tylko w najgrubszym sensie» [20, s. 67]. Dlatego Vincenz zachęcał do lektury książek pożytecznych, dobranych na zasadzie indywidualnego wyboru, dostosowanych do ludzkich upodobań, przemawiających do lepszego ludzkiego «ja», opierających się komercji. Lektura – jego zdaniem – nie lubi ani przymusu ani nadmiaru, gdyż gubią one człowieka i pozbawiają wewnętrznej spójności. Zawsze trzeba czytać z myślą o własnym duchowym rozwoju, nie zapominając jednak o tym, kim się jest. I wtedy dopiero – stwierdzał – możemy zasymilować książkę, jeśli zaczniemy sobie przypominać, co wiemy **sami z siebie**, z głębi duszy, jeśli zaczniemy uczyć się od siebie samych. Bo tego chce książka, a **nie tego**, by – przed czym przestrzegał Platon – napakować i napchać słów do duszy [20, s. 85].

Ostatecznie akt czytania staje się dla autora «Na wysokiej połoninie» aktem właściwie religijnym, rodzajem modlitwy. W jego przypadku – jak twierdzi Andrzej Kowalczyk: «czytanie „Boskiej komedii", „Upaniszad" czy eposów Homera jest w gruncie rzeczy modlitwą, gdyż dzieła te na równi chwalą dobroć Stwórcy i same tej dobroci są dowodem» [11, s. 59]. Pisarz wierzył, że taki styl czytania służy moralnemu odrodzeniu człowieka i odwraca groźbę upadku kultury śródziemnomorskiej, która nie tylko odeszła od swych źródeł (Homer, Platon, Owidiusz), ale im bezsprzecznie zaprzeczyła, skazując człowieka na kosmiczną alienację.

Vincenz, nazwany przez Bronisława Mamonia «pisarzem ładu i nadziei», wielokrotnie uzmysławiał czytelnikom paralele pomiędzy czytaniem w wielkiej księdze przyrody a lekturą dobrych książek służących odcyfrowaniu szyfrów Transcendencji, rozumianej jako Absolut, sytuujący się poza dostępną człowiekowi zmysłową rzeczywistością, jako to, co łączy człowieka z *sacrum* – z rzeczywistością noumenalną, ontycznie fundamentalną, nie dającą się zredukować do innych zjawisk. «Dobra» literatura , zdaniem pisarza, przywraca wartość tradycji kosmocentrycznej, opartej na przekonaniu, że wszechświat jest dziełem i miejscem działania Boga. Vincenz wyraził ów związek człowieka z Transcendencją w sposób poetycki, pisząc: «Ktoś, kto w ten sposób usiłował uczyć się od drzew, powiedział, że «drzewa to przystanie i zatoki dla żywotów i żywiołów z morza powietrznego, to pomosty między ziemią a powietrzem». Jeśli drzewa są harfami dla gry wiatrowej, to niechaj i książka stanie się nam harfą, na której grają z daleka przypływające prądy. Jeśli drzewo jest przystanią dla istot z morza powietrznego, czy dla odpoczynku i snu, czy dla miłości i dla wicia gniazd, czy dla myśliwskich stanowisk – to i książka może być przystanią, na której z morza pozaziemskiego chwilowo osiadają żywoty nad-

ziemskie. Jak drzewo jest pomostem między ziemią a powietrzem, tak niechaj i książka będzie zatoką dla istot uskrzydlonych, lotnych, ze światów odległych. Tam usłyszycie ich głosy, poczujecie promienie ich oczu. Zaiste książki podobne są owym snom młodych w krainie czarów [20, s. 85-86].

Książka jako zjawisko aksjologiczne powinna spełniać swe podstawowe zadanie – przez obcowanie z duchem wyższym, dzięki otwarciu się na wartości metafizyczne «wznosić się ponad małość i ponad detaliczny stragan» [20, s. 66]. Taki styl lektury arcydzieł przywraca ludzkiemu istnieniu w świecie postreligijnym wartości transcendentalne.

Spotkanie Vincenza z Łozińskim

Vincenz marzył o stworzeniu wielkiej biblioteki na wzór biblioteki aleksandryjskiej złożonej z kanonu arcydzieł literatury polskiej i powszechnej. Dokonywał wyboru utworów tych autorów, «którzy mieli takie samo jak on poczucie zakorzenienia w rzeczywistości, którzy prostym wartościom potrafili nadawać czytelny dla potomnych sakralny wymiar» [6, s. 79]. Wśród wielkich dzieł widział także miejsce dla skromnej książeczki pt. «Madonna Busowiska» autorstwa zapomnianego niesłusznie, jego zdaniem, pisarza Władysława Łozińskiego.

Ktoś raz powiedział, pisze Vincenz, że gdyby tak prawie na chybił trafił – wybrać różne utwory z różnych epok literatury polskiej i wydać je, jeszcze można, by stworzyć wybór rzeczy wartościowych i ciekawych. Takiego przedsięwzięcia, co prawda, nikt dotąd nie wykonał, ale wobec fatalności ciągłego przerywania naszej tradycji wydawniczej, młodszym generacjom nieraz tak może się wydawać, gdy się przedrukowuje i niejako na **nowo odkrywa** utwory z epok dawniejszych [podkreśl. – *M.J.O.*] [23, s. 232].

Recepcja przywracanej polskiej literaturze przez Vincenza «Madonny Busowiskiej» dobrze wpisuje się w przestrzeń lansowanej przez niego filozofii czytania. Utwór Łozińskiego uznał za jeden z tych tekstów, które «są obecne w pamięci czytelników, zwykłych i profesjonalnych — jako teksty ciągle prowokujące do aktualizacji i rewizji znaczeń wydobytych przez poprzednich interpretatorów» [2, s. 22]. Choć każdy utwór jest tworem semantycznie zamkniętym, to pojawiają się takie sytuacje, kiedy o jego granicach decyduje inny tekst w formie wypowiedzi ustnej lub pisemnej, z którym wchodzi on we wzajemną korelację. Vincenz podejmując się interpretacji wybranego przez siebie tekstu, uznanego przez niego za prezentujący ważne dla czytelnika idee i wartości, odczytuje go w perspektywie sokratejskiego dialogu przeszłości i przyszłości, biorąc pod uwagę jego historyczno-kulturowy kontekst: «Autor «Na wysokiej połoninie» powtarza w swoisty sposób tylokrotnie już przez poetów, takich jak jego mistrzowie: Homer i Dante – sprawdzony model, według którego sięgając po wartości uniwersalne, po książki innych narodów, należy zabrać ze sobą pamięć o swojej ziemi, słuchać wówczas głosu nie tylko wielkiego dzieła, lecz także tej swojskiej, która naszeptuje melodię ludowemu śpiewakowi, która pomaga zrozumieć i opisać krajobraz własnego regionu» [6, s. 79].

Vincenz w swym krótkim tekście rozpoznał istotę «Madonny Busowiskiej». Nowela Łozińskiego, której akcja rozgrywa się w latach 50. XIX wieku w okręgu samborskim zbudowana jest wokół historii obrazu Matki Boskiej w Busowicach opartej na «legendzie ludowej». Przez historyków literatury została uznana za wybitną. Przed Vincenzem na jej temat wypowiadali się krytycy tej miary co Piotr Chmielowski, Adam Grzymała-Siedlecki, Julian Krzyżanowski czy Karol Wiktor Zawodziński, jednogłośnie uznając ją za arcydzieło literatury polskiej, rzecz «prawdziwie piękną» [10, s. 67-84]. Za szczególny wyróżnik artystyczny i ideologiczny tekstu uznali «pograniczność», czyli zetknięcie dwóch światów: zachodniego i bizantyńskiego. Vincenz bardzo mocno podkreślał to, że nowela Łozińskiego: «wcale nie jest kwiatem egzotycznym z terenu kolonialnego. Jest dziełem syna ziemi, jest głosem ziemi wspólnej» [21, s. 235]. Uzmysławiał odbiorcy, że doskonale wpisuje się ona w przynależny do wspólnego dla wielu narodów obszar kulturowy Rzeczypospolitej Obojga Narodów realizującej ideę jagiellońską. Wielość języków, tradycji, kultur i religii stanowi dla Vincenza, dalekiego od myślenia kategoriami egoizmu narodowego, niepodważalną wartość kulturową i duchową. Łoziński, podobnie jak Rej, Orzechowski, Zimorowic, Malczewski, Zaleski, Słowacki, był nie kolonizatorem tylko obywatelem wielkiej federacji narodów, co Vincenz zamyka w pięknym stwierdzeniu: «O ile nie dopuścimy do zwężenia dusz naszych, utrzymamy nasze granice!», parafrazującym słynne zdanie Mickiewicza: «O ile rozszerzycie serca wasze, o tyle rozszerzycie granice wasze» [23, s. 234]. Łoziński, co tak fascynowało Vincenza, «wydobył wschodni rys kultury polskiej, nie jako jej naleciałość, lecz jako nieodzowny komponent» [17, s. 107]. W «Madonnie Busowiskiej» znakomicie odtworzył klimat, realia i koloryt lokalny okolic rodzinnego miasta – Sambora, gdzie mieszkali w tradycyjnej, religijnie ukształtowanej wspólnocie społecznej:

greckokatoliccy Rusini i polsko-łacinnicy. Kulturowa jedność obszaru została poddana oddziaływaniu różnych czynników. Łoziński okazał się uważnym czytelnikiem tekstów tradycji i kultury. «Wschodniość» nie oznacza dla niego izolacji. Z powodzeniem wyeksponował jej otwartość i chłonność na odmienne wpływy kulturowe, udowadniając, że dyfuzja i transmisja wartości kulturowych między Wschodem i Zachodem na terenie opisywanego zakątka Galicji, pamiętającego czasy dawnej Rzeczypospolitej, stanowi niepodważalną wartość dla rozwoju duchowości i zrozumienia tradycji, bo: «Człowiek, który posiada horyzont, wygląda poza to, co najbliższe, umie trafnie ocenić wszystko, co znajduje się w obrębie jego linii widnokręgu. Ma także świadomość skończoności nieboskłonu, w konsekwencji uwzględnia horyzont uwarunkowań wszelkich napotkanych tradycji. Nie staje się to jednak powodem kwestionowania roszczeń rozważanej tradycji ze względu na jej osadzenie w danym miejscu czy określonym czasie. Tradycję możemy zrozumieć jedynie, stojąc w jej widnokręgu. Zróżnicowane horyzonty nie są zamknięte w sobie, lecz tworzą wspólnie jeden wielki, poruszany od wewnątrz widnokrąg, który przekraczając granice współczesności, ogarnia dziejową głębię ludzkiej samoświadomości» [19, s. 522].

Świat przedstawiony w utworze Łozińskiego wyrastający duchowo i materialnie na podłożu galicyjskim, wpisuje się w szczególną filozofię karpackiego krajobrazu jako kulturotwórczego środowiska. Pisarz – zdaniem Vincenza – zdając sobie sprawę z obcości dwóch światów: inteligencji i chłopów wyprzedził badania etnograficzne i w sposób przekonywający przestawił właściwe źródła kultury ludowej, pokazując ją z «wewnętrznej» perspektywy, co pozwoliło mu lepiej wniknąć w opisywany świat. Z prawdziwym zrozumieniem i wyczuciem opowiada historię wspólnoty busowiskiej, podejmując starania o ugruntowanie wartości. Pisarz dostrzega fakt, że siła i wartość kultury ludowej polegają na określonym sposobie życia, będącym sposobem orientacji w świecie ze względu na odczuwany sens znaków kształtujących obraz świata jako całości. Brak wyodrębnionych systemów działań sprawia, ale mamy do czynienia z jednością wszelkich ludzkich zachowań, dzięki czemu mogła zostać osiągnięta jedność ze światem. Vincenz wielokrotnie podnosił, że w każdej kulturze można dostrzec jej odrębność, wynikającą z przyjętej postawy życiowej, czyli jej własny styl utożsamiany z wartościami i potrzebami duchowymi wspólnoty. Podobnie jak u Homera czy Dantego, taka postawa twórcza Łozińskiego, zakorzeniona w kulturze własnego regionu oraz w kulturze powszechnej, wydaje się autorowi «Na wysokiej połoninie», niezwykle cenna. Vincenz wskazuje na pewne tendencje ostatnich lat, kiedy to część twórców starała się w literaturze podkreślać wzajemną obcość kultury ludowej i inteligenckiej. Brak pełnego zrozumienia inteligentów dla kultury ludowej prowadził najczęściej do zakłamania wizerunku chłopów, prezentowanych jako prymitywy pozbawione aspiracji i duchowości. A przecież tęsknoty, nadzieje i pragnienia ludzkie, aspiracje duchowe, nieobce są również chłopom. Często nawet przeżywane są przez nich głębiej i mniej relatywnie niż przez warstwy wyższe. Łoziński, zdaniem Vincenza, unikając naiwności, zdolny był odkryć odrębność kultury ludowej, ogarnąć jej bogate treści i źródła, nie deprecjonując przy tym kultury wysokiej. Vincenz jako autor «Uwag o kulturze ludowe»j, uznający folklor za ważne dopełnienie tradycji światowej, uważał, że takie właśnie «przestawienie zarodków i motorów kultury w duszy ludzkiej, przedstawienie szczęścia tych dążeń, jego zawodów i konfliktów, także w społeczeństwie chłopskim jest wielką i trwałą zasługą tej książki» [23, s. 234]. Łoziński umieścił świat przedstawiony swej noweli w przestrzeni nakreślonej przez horyzont światopoglądowy Rusinów, spożytkował artystycznie i ideowo «ludowy» obraz świata, reprezentowany przez gromadę busowiską, pierwotną, zmienną w swych emocjach. Spór o obraz Matki Bożej Żniwiarki namalowany przez nieszczęśliwie zakochanego, umierającego malarza Zygmunta pokazał sposób, w jaki w przestrzeń kultury ludowej zaanektowane zostały elementy kultury wysokiej. Na ten aspekt utworu Łozińskiego Vincenz zwrócił szczególną uwagę, widząc w tym prekursorską postawę autora «Malarstwa cerkiewnego na Rus»i: «Z jednego środowiska dostaje się (…) do drugiego coś, co jest przypadkowym darem, uronionym okruchem lub odpadkiem kultury inteligenckiej. To nabiera w duszy chłopskiej zupełnie innego znaczenia. Bowiem przynależność kulturalna jakiegoś utworu i produktu ludzkiego zależy od jego interpretacji, od uszeregowania w organizmie celów i środków» [23, s. 234].

Nasta, ludowa bohaterka Łozińskiego, burzy ład społeczny swej wsi, gdyż to ona, najuboższa mieszkanka jest ważną «fundatorką» obrazu Madonny Żniwiarki namalowanej przez łacinnika. W ten sposób narusza także normy ikonicznej tradycji. Tym samym przekracza granice wyznaczone przez swój stan społeczny i wytyczone przez normy granice moralności i staje się człowiekiem wolnym w uniwersalnym tego słowa rozumieniu. W struk-

turę noweli Łozińskiego wpisana jest dyskusja na tematy społeczne, religijne i etyczne – spór wokół obrazu Madonny-Żniwiarki ujawnia konflikt pomiędzy religijnością ortodoksyjną, reprezentowaną przez Cerkiew jako instytucję i jej przedstawicieli, duchowieństwo a religijnością pozainstytucjonalną, ludową, tak często graniczącą z żywiołowym pogaństwem, zabobonem, magią i herezją; konflikt między sferą zrytualizowanej sakralności a żywiołowością na poły jeszcze pogańską; między duchowością a materializmem. Pisarz śmiało podniósł kwestie dogmatyki i etyki chrześcijańskiej, docierając aż do podstaw duchowej i moralnej egzystencji jednostki oraz zbiorowości ludzkiej w wymiarze określonej rzeczywistości społeczno-obyczajowej [12, s. 52-65]. Opozycja dobra i zła, grzechu i łaski nie wyczerpuje idei chrześcijaństwa [1, s. 28]. Wizja rzeczywistości w «Madonnie Busowiskiej» oparta na poczuciu sakralności świata proponuje jego lekturę w świetle hierarchii wartości trwałych z otwarciem się na nadprzyrodzoną sferę Transcendencji. Łoziński nie podważając znaczenia w artystycznej kreacji realizmu, osłabionego przez dążenie do mityzacji, traktuje to, co dzieje się w danej przestrzeni i wśród ludzi (stosunki, wydarzenia) jako znak odsyłający do czegoś, co istnieje poza czasem i przestrzenią. Tekst jego noweli staje się *medium Mneme* (nieświadomości) tożsamej z dziejową ciągłością, samowiedzą ludzkości kumulowaną w czasie. Historyczny konkret otwiera się w tym wypadku na nieskończony zbiór ludzkich historii, a przez nie dochodzi do ujawnienia (rozszyfrowania) związków człowieka z Transcendencją [23 s. 34-35]. Tak więc pomimo że «te dwa światy – pisze Vincenz – dzieli wszystko, ale łączy je głębiej pojęte człowieczeństwo» [23, s. 234]. Swą wartość ujawnia ono przez przyjęcie założenia, że człowiek jest istotą z gruntu religijną, co łączy się z wiarą, że, jak twierdził św. Franciszek Salezy: «Bóg jest Bogiem ludzkiego serca» [25, s. 163].

«Madonna Busowiska» – «Na wysokiej połoninie»

Lektura «Słowa wstępnego» Vincenza pozwala dostrzec zaskakujące powinowactwo ideowo-artystyczne dwóch tekstów – «Madonny Busowiskiej» i «Na wysokiej połoninie». Historia opowiedziana w utworze Łozińskiego, wyrastająca z gleby kultury ludowej, jednolita pod względem tematycznym, upoetyzowana i napisana w konwencji realistyczno-mitologizującej z elementami heroizmu, mogłaby funkcjonować w ramach «epopei huculskiej» Vincenza na zasadzie autonomicznego fragmentu epickiego (rozdziału-utworu czy też sceny-epizodu), z których składa się «Na wysokiej połoninie». W utworze Łozińskiego można odnaleźć kwintesencję epickiego ujęcia problematyki dzieła Vincenza. «Madonna Busowiska» daje się usytuować po stronie prawdy tradycji, potraktować jako jedno z «bajań» (termin Czesława Miłosza), składających się – jak Vincenz pisał w «Słowie wstępnym» do «Barwinkowego wianka» – na sumę głosów podobnych, do naturalnego szumu Czeremoszu [26, s. 5]. «Madonnę Busowiską» i «Na wysokiej połoninie» rozgrywające się w poetycko potraktowanym świecie górsko-huculskim, przy wszelkich różnicach, wynikających z zakrojenia rozmiarów dzieł, łączy pokrewieństwo ideowe, podobieństwo w postrzeganiu świata w całej jego egzystencjalnej i przyrodniczo-duchowej złożoności i zdumiewającym pięknie, chęć wyrażenia miłości do własnej ziemi, krajobrazu i ludzi, tradycji lokalnej i uniwersalnej; czyli tego, co, dla tych dwóch pisarzy, jest najcenniejsze i niepowtarzalne. Jak pisał Vincenz: «Te góry tak gubią w sobie wszystkie małe ludzkie rzeczy i osoby. I nie przestrzeń, lecz postać i przestwór ich piękna jest pierwszym krokiem do wieczności. (…) One są początkiem tego, co ponad przestrzenią, co ponad czasem» [25, s. 17]. Spotkanie z nimi doprowadza człowieka ze swej natury religijnego do umiłowania świata. Przestrzeń tak wykreowanej Wierchowiny nosi walory nie tylko topograficzno-informacyjne, ale również emocjono-estetyczne – tu wzajemnie dopełniają się natura i Bóg, stając się źródłem wyższych wartości.

Jedną z charakterystycznych cech obu utworów jest więc współwystępowanie realności i mitu. Ważny jest sposób transformacji świata Wierchowiny w kierunku mitu. W stronę mityzacji zmierza struktura dzieł, czas i miejsce opowieści, bohaterowie i styl wypowiedzi. Świat górski pozbawiony «wielkich» historycznych zdarzeń został przeniesiony w inny porządek i nabrał nowej wartości ontycznej. Ład mityczny sprzyja odsłanianiu porządku kosmiczno-moralnego opartego na przekonaniu o działaniu w nim Boga. Teksty Łozińskiego i Vincenza to poetyckie przetworzenie teologii pozwalające na odczytanie szyfru Transcendencji. W ten sposób historie ich bohaterów zamieniły się w rodzaj dyskursu nastawionego na zgłębienie tajemnic świata sytuującego się na pograniczu tego, co znane i tego, co nieznane i tylko przeczuwane; na styku *profanum* i *sacrum*.

Oba utwory – skromna nowela Łozińskiego i wielopłaszczyznowa, szeroko zakrojona tetralogia Vincenza, wpisujące się w wielki mit huculszczyzny, okazują się dziełami poetyckiej wizji, daleko wykraczającej poza wąskie ramy okazjonalnego czy lokalnego opowiadania, gdyż skupiają w sobie ważne doświadczenia egzystencjalne: życia i śmier-

ci, zmagania dobra ze złem, miłosierdzia i pokory. Tradycyjnemu i ortodoksyjnemu ujęciu ludowości przeciwstawiają otwartość na kulturową i religijną inność [11, s. 55-57]. Huculscy bohaterowie Łozińskiego i Vincenza nie przynależą do zapomnianego świata, ale tworzą pierwotne społeczeństwo, mogące poszczycić się bogatą kulturą materialną i duchową, która pozwala na zachowanie coraz bardziej zanikających wartości życia zbiorowego i indywidualnego. Pomimo że omawiane teksty traktują o rzeczach po ludzku smutnych, gdyż splecenie ze sobą wszystkich elementów fabularnych ze szczególnym wykorzystaniem motywów eschatologicznych, poświęcenia i śmierci buduje w nich silne napięcie i przydaje rysy tragizmu historiom tam opowiedzianym, to jednak ze względu na zawartą w nich chrześcijańską wizję świata są dziełami «radosnymi» i pełnymi «wewnętrznego światła». Obydwaj pisarze w podobny sposób podchodzą do tematu, interesuje ich nie tylko nobilitacja ludowości, co uczynienie naczelnym zadaniem poszukiwanie «sensu świata, sensu życia», kwestia miejsca człowieka we wspólnocie i we wszechświecie [25, s. 17]. Andrzej Stanisław Kowalczyk używa dla określenia takiej postawy trafnego określenia: «chrześcijański antropocentryzm» [11, s. 81]: «Człowiek żyje w wymiarze przyrodzonym i nadprzyrodzonym, swoim istnieniem spaja obie te rzeczywistości, dzięki temu staje się partnerem Boga» [11, s. 81]. Obaj pisarze uznają religię za siłę twórczą i odrodzeńczą. Źródła kultury mają dla nich charakter religijny, w tym wypadku chrześcijański, i umiejscowione są w duszy ludzkiej. Stąd po lekturze ich utworów można powiedzieć, że *sacrum* człowiek ma wpisane w swą duszę. Poetyckość i religijność dzieł Łozińskiego i Vincenza wzajemnie się dopełniają i potwierdzają istniejące związki między literaturą a religią [27, s. 18-19].

Oba utwory: Łozińskiego i Vincenza charakteryzuje eposowe przesłanie. Według Grzymały-Siedleckiego Łoziński stworzył «epos zestrzeloną w nowelę». Słusznie rozwija tę myśl Tadeusz Bujnicki, pisząc, że: «Eposowe (acz w pomniejszeniu) jest (…) ludowo-religijne, archaiczne przesłanie utworu. **Łoziński w jakimś stopniu staje się prekursorem Vincenza, z jego homeryckim postrzeganiem Huculszczyzny** («Na wysokiej połoninie»). Ku eposowości zbliża także Madonnę nasycająca ją obecność składników kultury oralnej. Uobecnia się ona nie tylko w wypowiedziach ludowych postaci, lecz także stanowi istotny element całej struktury narracyjnej [podkreśl. – *M.J.O.*] [23, s. 106].

Epopeiczny charakter tych dwóch dzieł, wyrastających z tradycji homeryckiej, wyraża się w planie treści (historia zbiorowości ludzkiej żyjącej na określonym terytorium, pokazana w ważnym dla jej losów, przełomowym momencie przeobrażeń cywilizacyjnych i duchowych w powiązaniu z przeszłością i kontekstem współczesnego świata), w strukturze gatunkowo-kompozycyjnej i warstwie stylistycznej (operowanie językiem literackim, szczególnie w partiach odautorskich, i gwarą ludu ruskiego). Świadczy o tym także rozpiętość czasoprzestrzeni, kolokwialność narracji, z wykorzystaniem elementów gawędy, operowanie zróżnicowanymi «punktami widzenia», retardacje, koncepcja epizodyczności i relacji narracyjnych – «przybliżeń» i «oddaleń» wobec zjawisk świata przedstawionego, zróżnicowane wykorzystanie mowy pozornie zależnej (np. przy konstrukcji postaci Nasty w «Madonnie Busowiskiej»), dynamizującej akcję i pozwalającej na wniknięcie w psychikę postaci, w ich życie wewnętrzne i emocje. Epos przekazuje porządek tradycji, który urzeczywistnia i odtwarza za pomocą słów «żywych» – poetyckich, pozwala wniknąć w świat wiecznego porządku, odsłonić warunki jedności i ciągłości bytu. Aksjologicznie nacechowana czasoprzestrzeń epopei kulminuje w wielkim czasie sakralności objawiającej porządek Transcendencji. Ważne jest to, że jej sens jest ponadliteracki, gdyż utożsamia się z sensem przedstawianej rzeczywistości, która została pokazana w perspektywie aksjologicznej i religijnej – w odniesieniu do wartości i religii. Odczuwalne staje się pokrewieństwo omawianych utworów z tradycją antyczną. Czytając te dwa pokrewne sobie teksty dotykamy jakby samych podstaw sztuki epickiej. Wyrażają one skłonność do dostrzegania i dowartościowania światów osobnych, przyznawania im prawa do odrębności i autentyczności. Pisarze potrafili znaleźć dla nich odniesienie uniwersalne przez wskazanie prawdy o ludzkiej rzeczywistości, o konieczności wzajemnego przenikania się religii, kultury i życia. Tak więc te dwa dzieła łączy wspólnota pytań fundamentalnych nakierowanych na to, co absolutne. Uczą pokory wobec wartości Transcendentnych wpisanych w krajobraz ziemi ojczystej i obecnych w kulturze.

«Doświadczenie hermeneutyczne» każdego z czytelników wnosi do przeczytanych utworów w sposób mniej lub bardziej świadomy «cząsteczkę» własnej biografii. Żadne odczytanie nie jest jednak ostateczne, a lektura skończona: Gdy życie, ta podróż w jedną stronę kończy się, nie można rozpocząć jej ponownie, ale kiedy masz w ręku książkę, choćby bardzo zawiłą i trudną do zrozumienia, możesz, skończywszy ją, wrócić do początku, przeczytać jeszcze raz i zrozumieć to, co było trudne, a tym samym zrozumieć życie.

LITERATURA:

1. *Błoński J.* Ekumenizm w literaturze / Jan Błoński // *Błoński J.* Sacrum w literaturze. Roczniki Humanistyczne. – 1980. – t. XXVIII. – 236 s.

2. *Bobrowska B.* Małe narracje Prusa / Barbara Bobrowska. – Warszawa: Wydaw. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2003. – 331 s.

3. *Bujnicki T.* «Madonna Busowiska» Władysława Łozińskiego. Poetyka i styk kultur / Tadeusz Bujnicki // Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi / [red. J. Rusin, K. Maciąga]. – Rzeszów: Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005.

4. *Choroszy J.A.* Huculszczyzny Homer czy Macpherson? / Jan Andrzej Choroszy // Świat Vincenza / [red. J. A. Choroszy, J. Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – 284 s.

5. *Choroszy J.A.* O spójności pisarstwa Vincenza / Jan Andrzej Choroszy // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. P. Nowaczyński]. – Lublin-Rzym, 1994.– 293 s.

6. *Cieński M.* Od muz huculskich wychowane chłopię. Refleksja Stanisława Vincenza o arcydziełach nowożytnej literatury powszechnej / Marcin Cieński // Świat Vincenza. [red. J. A. Choroszy, J. Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992.– 284 s.

7. *Głowiński M.* Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana / Michał Głowiński. – Warszawa: PIW, 1981.– 331 s.

8. *Hersch J.* Stanisław Vincenz – jego obecność / Jeanne Hersch // Świat Vincenza / [red. J. A. Choroszy, J. Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992.- 284 s.

9. *Hersch J.* O Stanisławie Vincenzie / Jeanne Hersch // Stanisław Vincenz. Po stronie dialogu. – T. 2.

10. *Kosek K.* «Madonna Busowiska» – arcydzieło nowelistyki polskiej / Katarzyna Kosek // Z dziejów kultury i literatury przemyskiej. – T. 3. – Przemyśl, 1978.

11. *Kowalczyk A. St.* Stanisław Vincenz /Andrzej Stanisław Kowalczyk // Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz-Stempowski-Miłosz). – Warszawa, 1990. – 287 s.

12. *Łużny R.* Ukraiński kościół greckokatolicki w powieściowym «świecie przedstawionym» Stanisława Vincenza / Ryszard Łużny // Świat Vincenza / [red. J. A. Choroszy, J. Kolbuszewski]. – Wrocław: Leopoldinum, 1992. – 284 s.

13. *Madyda A.* Bóg – człowiek – kosmos / Aleksander Madyda // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. P. Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994. – 277 s.

14. *Manguel A.* Moja historia czytania / Alberto Manguel [przeł. H. Jankowska]. – Warszawa, 2003. – 493 s.

15. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 1997. – 206 s.

16. *Palmer R.E.* Manifest hermeneutyczny (fragmenty) / Robert E. Palmer [przeł. M. Król i W. Lubowicki] // «Pamiętnik Literacki». – 1992. – Z. 1. – S. 150-171.

17. *Rudkowska M.* Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego / Magdalena Rudkowska. – Warszawa: DiG, 2002. – 152 s.

18. *Snopek J.* Nieznane utwory Vincenza z okresu II wojny światowej / Jołanta Snopek // Świat Vincenza / [pod red. J. A. Choroszego i J. Kolbuszewskiego]. – Wrocław: Leopoldinum,1992. – 284 s.

19. *Trzaskowski Z.* Tradycja interpretowania tekstów w przedoświeceniowej kulturze europejskiej / Zbigniew Trzaskowski // Dialog z rzeczywistością. Język. Literatura. Kultura / [pod red. Z. Trzaskowskiego]. – Kielce: Instytut Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej im. J. Kochanowskiego, 2007.

20. *Vincenz St.* Po stronie dialogu: w 2 t. / Stanislaw Vincenz.– T.1 – Warszawa: PIW, 1983. – 370 s.

21. *Vincenz St.* Po stronie dialogu: w 2 t. / Stanislaw Vincenz.– T.2 – Warszawa: PIW, 1983. – 268 s.

22. *Vincenz St.* Z perspektywy podróży / Stanisław Vincenz . – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

23. *Vincenz St.* «Madonna Busowiska» (Słowo wstępne) / Stanisław Vincenz // *Vincenz St.* Po stronie dialogu. – T.1. – Warszawa: PIW, 1983.

24. *Vincenz St.* O treści poezji. Na marginesie rapsodii Leona Kaltenbergha / Stanisław Vincenz // «Wieści Polskie». – 1944. – Nr 16.

25. *Vincenz St.* Outopos. Zapiski z lat 1938-1944, autograf odczytał A. Vincenz, przyg. do druku J. A. Choroszy. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992. – 204 s.

26. *Vincenz St.* Słowo wstępne / Stanisław Vincenz // *Vincenz St.* Barwinkowy wianek. – Sejny, 2005. – 502 s.

26. Vincenz a kultura ludowa Rusinów // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. P. Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994. – 277 s.

27. *Zarębianka Z.* O niektórych związkach między literaturą a religią / Zofia Zarębianka // Czytanie sacrum. – Kraków-Rzym, 2008. – S. 24-30.

28. *Zychowicz J.* Kosmos Vincenza / Juliusz Zychowicz // Studia o Stanisławie Vincenzie / [red. P. Nowaczyński]. – Lublin: Wyd-wo KUL, 1994. –277s.

УДК 821.162.1 Вінценз: (477)

Oksana WERETIUK
Uniwersytet Rzeszowski

OD RAJU DO PIEKŁA: UKRAINA W TETRALOGII STANISŁAWA VINCENZA

Artykuł ogniskuje uwagę przede wszystkim na dwu aspektach tetralogii huculskiej Vincenza: Ukraina jako konkretne miejsce sąsiedzkich wspólnot (raj) oraz kraj o dramatycznych, powikłanych losach, pełny krwi, niesnasek i przemocy (piekło). Zrekonstruowano Vincenzowski projekt Ukrainy przyszłości jako potencjalnej wspólnoty, pozbawionej wpływów szkodliwych ideologii.

Słowa kluczowe: *Ukraina, obraz, Huculszczyzna, wspólnoty etniczne, ideologia.*

Увага дослідниці зосереджена передусім на двох аспектах гуцульської тетралогії Станіслава Вінценза: Україна як конкретне місце сусідських спільнот (рай) та край драматичного сплетіння доль, крові, ворожнечі і насильства (пекло). Реконструюється письменницький проект майбутньої України як можливої спільноти, позбавленої впливів шкідливих ідеологій.

Ключові слова: *Україна, образ, гуцульський край, етнічні спільноти, ідеологія.*

The article deals with the fictitious image of Ukraine in Stanisław Vincenz' Hutsul tetralogy: Ukraine is a place of different neighborly communities (a paradise) and Ukraine as a country with a dramatic, complicated fate, full of blood, strife and violence (the hell). The author reconstructed Vincenz' project the future Ukraine as a potential community, free of harmful influence of ideology.

Key words: *Ukraine, image, Hutsulshchyna, ethnic communities, ideology.*

Na początku artykułu chciałabym stwierdzić, że zogniskuję uwagę przede wszystkim na dwu aspektach tetralogii huculskiej Vincenza:

– Ukrainie jako konkretnym miejscu sąsiedzkich wspólnot i kraju o dramatycznych, powikłanych losach,

– Ukrainie jako wizji projektu wspólnoty – wbrew szalejącym nacjonalizmom XX wieku.

Zapewne zbyt szerokie i zarazem zbyt wąskie to określenie «Ukraina», gdy mówimy o tetralogii Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie». Te książki śpiewają hymn góralom Karpat Wschodnich, Hucułom i Huculszczyźnie, bezpośredniej, najściślejszej ojczyźnie pisarza. Z drugiej zaś strony utrwalają «ostatnią Atlantydę słowiańską», mówią o czasoprzestrzeni, w której materializuje się uniwersalizm. Trafnie o tym relacjonował Jan Choroszy: «(Vincenz. – *O.W.*) opowiada się za aprobatą nie tego, co kosmopolityczne i przez to uniwersalne, ale tego przede wszystkim, co jest jak najbardziej regionalne, rodzime, i w tym doskonale uniwersalne, wspólne całej kulturze europejskiej» [4, s. 295].

Główni bohaterowie tych książek – to górale Karpat Wschodnich, mieszkańcy Południowo-Zachodniej Ukrainy, obszaru położonego w górnym dorzeczu Prutu i Czeremoszu, Huculi. Protoplastami ich są Wielici, ludzie lasów, zagadkowi, legendarni mityczni przodkowie opryszków, z swoją wiarą w topór, «ród tak mocny, tak nieugięty, że choć ich było niewielu, nigdy w boju nie ustępowali» [9, s. 168]. Sumienie i duma Hucułów – to już historyczni opryszkowie: Hołowacz, Dobosz i Dmytryk z rodu Wasylukowego, przedstawieni czytelnikowi przez mądrego, oczytanego znawcę prawdy historycznej, a zarazem przez «głos» narodu, władający ludowymi sposobami widzenia przeszłości. Przeważają w huculskim świecie Vincenza pasterze-Huculi, od prawieku doglądający pasących się owiec; są również miejscowi pracownicy spółek handlujących drewnem, wydobywających naftę: autochton Foka Szumejowy, na przykład, założył huculską spółkę wycinającą lasy i spławiającą drewno dla angielskiego przedsiębiorstwa handlowego aż do Morza Czarnego.

Huculszczyzna Vincenza – to region współistnienia kilku języków, narodowości, kultur i religii. Obok autochtonów, Hucułów, są tam Ukraińcy z Ukrainy Podolskiej i Dnieprzańskiej, Polacy, Ormianie, Cyganie, Żydzi, Rumuni i in. Narodowości te i grupy etniczne trybem swego życia bliskie są ludności miejscowej. Nierzadko sami Huculi to skutek krzyżowania się różnych narodowości. Vincenz akcentuje i akceptuje z dumą polietniczność Huculszczyzny, barwną, bogatą przeszłość starych rodów huculskich:

«I dopiero za Prosicznym rozbudowały swe domostwa po górach i stokach, wśród potężnych bukowin stare rody: Szkindów, Palijów-Szekieryków, Tomanów-Sypriańczuków, Wasylukowych-

-Ponepaleków, Graków-Januszewskich, Bahanów, Purszegów i inne. (...) Każdy z tych rodów nieomal był innego pochodzenia: ruskiego, rumuńskiego, polskiego, tureckiego i ormiańskiego» [9, s. 329].

Rody te żeniły się między sobą, tworząc swoistą arystokrację huculską, a każdy zachowywał mowę swojej matki i zwyczaje domu. Wieloetniczni są nawet legendarni miejscowi rycerze, opryszkowie – buntowniczy bojownicy o wolność i niezależność, realizatorzy buntowniczego zrównywania świata – jakby powiedział sam Vincenz. Obok najsłynniejszego z rycerzy-opryszków, miejscowego Ukraińca-Hucuła «pana Dobosza», znajduje się taki sam miejscowy Hucuł i jego najwierniejszy towarzysz, «biedackie dziecko», Iwańczyk Rachowski; ale jest tu również Mychajło z Ukrainy Wielkiej ze swoim teorbanem i pieśniami stepów; są robotnicy-kamieniarze, chłopi mazurscy, a także Sulatycki-Sędogórski, «młody szlachetka, z pańskiego rodu» [9, s. 307], gaduła i żartowniś. Towarzyszy im Żyd, mistrz bractwa Chassidim. Następca zaś Dobosza, watażko Dmytro Wasyluk, przebywa w towarzystwie zabijaki rębacza Hucuła Kudila i szlachetnego rycerza, pana Oświęcimskiego, «z prawem cesarskim niezgodnego» [9, s. 409].

Reprezentują Huculszczyznę rdzenni Huculi: już wspomniany wyżej gazda Foka Szumiejowy z Jasenowa, «którego ród od drzew się wywodził»; Ksenia, żona Zwinkowa z Kosmacza i kochanka Doboszowa; starzy i łysi opowiadacze – Wasyl Drondiek, «osiemdziesięciopięcioletni, niewielki człeczyna, prawie niewidomy, ze stwardniałym bielmem na oczach», opowiadający na weselu przypowieść o Syrojidach («Barwinkowy wianek») oraz Andrijko z Ropy-Uroczyska, który «tylko by wciąż coś wymyślał, wspominał», «gadałby, choćby i do drzew. I razem z wiatrem połonińskim trawy by pobuntował» [9, s. 321]. Ale również: uciekinier i zbieg z Sybiru Polak pan Władysław Sedorowicz, a właściwie Tyszkiewicz; dziedzic z Krzyworówni z całą swoją rodziną («Prawda starowieku»); Żydzi-chasydzi, «mistrzowie konia, patrzenia i słuchania» – bałaguły, z «reprezentacyjnym seniorem bałagułów kołomyjskich – Bjumenem Petrankerem» [10, s. 93]; Ormianie – handlarze i wielu innych ludzi o różnych zajęciach, wyznaniach i narodowościach. A jeszcze wiatr: jest on jednym z bohaterów tych pieśni, pełni w tetralogii wielorakie, istotne funkcje, o czym swego czasu wspominał E. Czaplejewicz [4, s. 45–46]. A jeszcze cudowna przyroda Czarnogory, Kołomyji, Kosowa, Żabiego i Krzyworówni, połonin, skał, rzek i potoków, wsi, dworów i miasteczek... Wszystko to promieniuje dziwną siłą ducha – poczuciem wolności, własnej godności i miary, poszanowaniem dla siebie i innych bez względu na przynależność narodową czy wyznaniową. Prawdziwy raj dla wieloetnicznej wspólnoty zamieszkujący cudowny zakątek Ukrainy, wchodzącej do składu II Rzeczypospolitej.

Pisarz wierzył w siłę ducha, w wolność («słobodę») i chciał widzieć Huculszczyznę takim rajem – idealnym krajem wolności i zgody, co znalazło swoje odbicie w poetyckiej wizji Werchowiny. Jednocześnie był świadomy trudności realizacji tych wzorów doskonałości, zdawał sobie sprawę z tego, że droga do raju prowadzi przez czyściec konfliktów ideologicznych i międzyetnicznych. W swoim ogrodzie obok domostwa w Słobodzie Rungurskiej w r. 1936 ustawił popiersie ukraińskiego poety Iwana Franki (1856–1916) i wyrył na cokole słowa: «Вірю в силу духа (Wierzę w siłę ducha). Iwanowi France, synowi tej ziemi». Od r. 1901 prawie do kresu życia Franko każdego lata wyjeżdżał ze Lwowa do Krzyworówni, gdzie też spędził «lata dziecinne» u dziadków Pbrzybyłowskich Stanisław Vincenz. Andrzej Stanisław Kowalczyk twierdzi, że Vincenz w Krzyworówni miał okazję widywać Iwana Frankę, że «postać sławnego pisarza skierowała uwagę chłopca na trudne sąsiedztwo Polaków i Ukraińców» [7, s. 16]. Zatrzymywał się zwykle pisarz ukraiński u miejscowego Hucuła, ciekawego, nieprzeciętnego chłopa (o czym świadczy ich korespondencja) [2, s. 547–548] Wasyla Jakibjuka. W Krzyworówni spotykał się i prowadził rozmowy z wybitnymi pisarzami ukraińskimi: Mychajłem Kociubynśkim, Łesią Ukrainką, Olgą Kobylanśką... Prawdopodobnie, tu ukończył swój najsłynniejszy poemat «Мойсей» («Mojżesz»; styczeń-lipiec 1905). Tu właśnie, w Krzyworówni, młodziutki Vincenz prowadził długie rozmowy na tematy konfliktów polsko-ukraińskich z dziadkiem Przybyłowskim. Rozmowy te «sprawiły, że przyszły eseista stał się odporny na polski nacjonalizm» [7, s. 16]. Nie przypadkowo Vincenz dla napisu na popiersiu wybrał wiersz z prologu do «Mojżesza», gdzie poeta ukraiński szczerze i z odpowiedzialnością zastanawia się gorzko nad przyszłym losem swego narodu. A jednak, mimo tej goryczy, Franko wierzy w odległą lecz pewną przyszłość Ukraińców:

«О ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу духа
І в день воскресний твойого повстання.
. . . . . .
Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі» [1, s. 664–665]

(O nie! Nie tylko łzy i narzekania
Tobie sądzone! Ja wierzę w moc ducha
I w dzień świąteczny twego zmartwychwstania.
.....
Lecz przyjdzie chwila, gdy ognistym zwidem
W wolnych narodów zajaśniejesz zborze,
Kaukazem wstrząśniesz,
Wesprzesz się Beskidem

Wolności gwar nad Czarne rzucisz Morze
Popatrzysz jak gospodarz pośród dziatek
Po domu swoim, polu i komorze) [6, s. 11-12].

Niezwykły talent twórczy Franki uległ upolitycznieniu, Vincenz zaś pozostał pisarzem ducha, przeciwstawiającym się jakimkolwiek ideologiom, w literaturze i życiu potrafił stanąć ponad podziałami narodowymi, ponad politycznymi zawieruchami. O tym wyraźnie świadczy tematyka huculska, zwłaszcza opryszkowska, obu pisarzy. Franko był bardziej pesymistyczny wobec Hucułów, co potwierdzają: jego pierwsza, młodzieńcza powieść «Петрії й Довбощуки» («Petrijowie i Doboszukowie», 1875–1876), szkic «Рота» («Rota»), nieukończone opowiadanie pt. «Гуцульський король» («Król huculski», 1907, opub. 1948) oraz jednoaktówka «Кам'яна душа» («Kamienna dusza», 1895). W «Królu huculskim» pisarz ukraiński sceptycznie ocenia dzieje opryszków i celowo – jak gdyby wbrew istniejącej tradycji folklorystycznej i literackiej «König für einen Tag» (Z chłopa król) – czyni królem w świecie przedstawionym swego utworu mandatora Herliczkę. Żadnego romantyzmu oprzyszkostwa, żadnej idylli – jedynie świadomy sceptycyzm i gorzka prawda czasów obecnych, ujęta z punktu widzenia Franki jako rewolucjonisty, radykała i demokraty. «Tematyka opryszkowska – zauważył swego czasu Jan Choroszy – wpisuje się u Franki w plan społeczny, a historyczne zjawisko opryszkostwa uzyskuje jednoznaczną waloryzację wolnościową jako przejaw obrony Hucułów przed krzywdą» [3, s. 345]. Vincenz natomiast nie poprzestał na socjologizacji, klasowym i etnicznym moralizatorstwie ideowym. Z jednej strony widział w huculskich opryszkach uosobienie dążeń miejscowego ludu, by «Dobyć skarby zaklęte. Uleczyć nędzę. Z męczarń, z katowni piekielnej wyrwać naród» (9, 224), «pomścić (...) krzywdy. Całemu biedackiemu ludowi dolę dać» (9, 227), przeto eksponował huculską swobodę jako najwyższą wartość, traktując ją jako możliwość wolnego, godnego człowieka życia w kraju ojczystym. Po drugie, był obeznany z aktami karnymi i kodeksami sądów klasowych jurysdykcji panów nad chłopami. Po trzecie – na opryszków patrzył przez swoistą filozofię mitu, kontynuując dawną tradycję Ziewończyków – Augusta Bielowskiego, Lucjana Siemieńskiego i Kazimierza Władysława Wójcickiego, – która «była odbiciem dawnej rycerskości, słowiańskiej mocy i waleczności, oraz w pełni romantyczną ekspresją wolności i niezależności, buntowniczego zrównywania świata, lecz także indywidualnego kwestionowania społecznych norm» [3, s. 74]. Wreszcie, po czwarte – w opowieściach o opryszkach prezentuje trzeźwość właściwą wizji ludowej: surowo patrzy na «zwycięstwa» ludzi leśnych, osądza przelanie krwi, niszczenie dóbr. Opowiadając się po stronie Hucułów, w opowieściach starowieku Vincenz wszakże przesuwa punkt ciężkości w charakterystyce Hucułów na ich dążenie do dobrego sąsiedztwa: szczególną uwagę zwraca na te mity i pieśni ludowe, w których werbalizowało się odwieczne pragnienie życia i jego kontynuacji w rodzie i twórczości. W «Prawdzie starowieku» staruszek-czarodziej, obdarzając Dobosza nadludzką siłą, uprzedza przyszłego watażkę:

«...krwi nie przelewaj, chyba tyle, co znachor przelać musi. Nie dawaj się porwać zemście i nienawiści! Bo zdrowie dla świata i przyjaźń, nie krew, ma przynieść nasz ród biedacki, rachmanny ród» [9, s. 225].

W innym fragmencie tekstu sam Dobosz, umierając, żałuje przelanej krwi i zapowiada «bratczykom»:

«Wże topory ponechajte,
Ludzku krow nie proływajte!
Ludzka krowcia ne wodycia,
Proływaty nie hodytsa!» [9, s. 313].

Vincenz opowiadał się za wolnością w kraju wolnym, marzył o wolnej Polsce i wolnej Ukrainie, a więc na zniewolenie sowieckie swego huculskiego kraju zareagował kreacją nowej wizji Ukrainy – potwornego piekła na ziemi. W sposób doskonały alegorycznie opisuje skrajny totalitaryzm na Ukrainie Radzieckiej, kiedy wolny ongiś kraj staje się «Rabskim krajem niewoli» («Barwinkowy wianek»), gdzie mieszkają potwory Syrojidy (tj. Sowiety), a wiadomo, że w systemie totalitarnym wolność ma wartość dokładnie odwrotną: jest największym nieszczęściem, źródłem nienawiści oraz pogardy. «Urawniłowka», zunifikowanie, strach – niewolą w tym kraju i niszczą indywidualność.

«Odziani wszyscy jednakowo w żółto ziemiste chałaty, obuci w kłody bezforemne. I jednakowo wszystkie one stwory zeschłolistne – bez soków, bez barw. Gdyby który z nich zaczął się różnić czymś od innych, gdyby mu nie daj Boże – zwęziła się gęba czy nos, a nawet gdyby się kiedyś tak stało, że kaftan wyjaśniał zbytnio czy nie był dość żółty przez to, że któryś kiedyś wydostał się troszeczkę dalej poza ich kraj aż na słońce – takiego oplują same Syrojidy. (...) Nazywają go z pogardą „samotnikiem"» [10, s. 383].

Paraboliczny charakter opowieści o Syrojidach uogólnia sens, niesie w sobie uniwersalną, ponadczasową wykładnię i odczytywano ją jako profetyczną wizję egzystencji człowieka zniewolonego, osaczonego i pozbawionego człowieczeństwa przez totalitarne państwo, skazanego przebywać w miejscu wiecznej kary, przeżywać piekło na ziemi. Przypowieść o Syrojidach przypomina antyutopię Aldousa Huxley'a pod tytułem «Nowy wspaniały świat» (1932) z perfekcyjnie zorganizowaną tyranią w społeczeństwie przyszłym, której celem jest zniewolenie jednostki. Ale Vincenz nie poprzestał na kreowaniu negatywnego obrazu totalitaryzmu, polski pisarz poszedł dalej, ostrzegając współczesnych i potomnych przed nieprawidłowym posługiwaniem się wolnością. Przyzwyczajeni od pokoleń do niewoli Syroidy nie są w stanie poradzić sobie z własną wolnością, żyć po nowemu. «Wolność, spuszczona ze smyczy, bywa niepoczytalna i drapieżna», wnioskował Eugeniusz Czaplejewicz, analizując ukryte sensy paraboli [5, s. 100]. W tak nakreślonej perspektywie znaczeniowej «Syrojidów» mieści się i lokalna Huculia sowiecka, i nawet obecna Ukraina niepodległa, która nieraz, w euforii wolności, demokrację utożsamia z anarchizmem lub naśladuje poczynania domorosłych Syroidów.

W «Prawdzie starowieku» dominuje narracyjny folklor prozatorski – a przede wszystkim podania historyczne opowiadające o losach trzech najważniejszych bohaterów huculskich – Hołowaczu, Doboszu i Dmytrze Wasyluku, oraz pieśni balladowe, jako że autor chciał wskrzesić heroiczną przeszłość Hucułów; w «Barwinkowym wianku» przewagę mają opowieści wspomnieniowe, pogwarki, kroniki, oddające obyczaje, ducha epoki przeszłej, i zarazem przewidujące przyszłość. Nierzadko Vincenz stosuje autentyczny folklor huculski[1], transformując go tak, by uniknąć jakiegokolwiek jej zideologizowania nacjonalistycznego (w tym i poddania się nacjonalizmowi polskiemu czy ukraińskiemu). Na tle nacjonalistycznych nurtów w literaturach europejskich – a przede wszystkim w literaturze niemieckiej 30–40 lat, Vincenz ukazuje Ukrainę jako wizję próby cywilizacyjnego ratunku dla świata. Huculszczyzna Vincenza wynurza się wprawdzie jako «ostatnia Atlantyda słowiańska», ale w istocie pełni rolę wieloetnicznego centrum kulturowego. Takie ujęcie przeciwstawia się wszelkim ideologiom nacjonalistycznym.

Pisarz polski nie akcentuje konfliktów między jej mieszkańcami. Gdy wspomina o antagonizmach – najczęściej są to swary między przybyszami, którzy gnębią i prześladują zarówno innych przybyszów jak i autochtonów. Nie rozwija tematu konfliktów etnicznych, rasowych, wyznaniowych. Wielonarodowa, wieloetniczna Huculszczyzna Vincenza etykę swego projektowanego trwania opiera na zasadach porozumienia, pokoju, przyjaźni, dobrej woli. «Czyż może być coś piękniejszego nad przyjaźń z sąsiadami? – mówi huculski „rarytas" pan Kołaszko. – To przecież naprawdę bliźni. Tak jak ja z wami. Różnimy się, a lubimy się. Gdzież jest lepszy sens życia? Do sąsiadów pojechać na pogawędkę, na zabawę, (...) albo przeczytać sobie razem, zaśpiewać coś...» [10, s. 284]. Stworzyć sobie raj współżycia i nie dopuścić Syroidów jakiejkolwiek maści do zaburzenia harmonii istnienia w krainie szczęśliwości.

Vincenz pisze o Huculszczyźnie konkretnie, «lokalnie», a Huculi są dla niego Hucułami, nie Ukraińcami. Jednakże wycinki pozwoliły nam zrekonstruować całość – jego wizje Ukrainy. Nigdy nie zaprzeczał przynależności Hucułów do narodu ukraińskiego, lecz akcentował na wieloetniczności Huculszczyzny. W związku z tym warto przypomnieć jego relację z «Dialogu z Sowietami»:«Komsomolec upomniał mnie z miejsca poważnie, że nie powinienem nazywać ich Hucułami, bo „nasmieszliwo i priezritielno". Oni są przecież Ukraińcami (...). Odpowiedziałem, że wiem to od dawna, ale teraz nie mówimy o ludności nad Dnieprem ani o Kubaniu, tylko o ludności nad Czeremoszem» [11, s. 67–68].

Huculszczyzna w tetralogii Vincenta – miejsce piękne, urocze, ze szczególnie sprzyjającymi warunkami do życia – jest swoistą projekcją Ukrainy: z jej dramatycznym drganiem od raju do piekła, zmaganiami o byt, wolność i wielkim przeznaczeniem – szanować każdego i łączyć wszystkich.

1 Jego odpowiedniki udało się odnaleźć w zbiorach Szuchewycza i Hnatiuka. Dokładnego zestawienia źródeł folklorystycznych i tekstów Vincenza dokonał A. Madyda. Zob: [8, s. 53-95].

LITERATURA:

1. *Франко І.* Вибрані твори в 3 т. / Іван Франко. – Т. 1. – Київ: Дніпро, 1973. – 759

2. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 47 – 765с. – Т.48. – 767с.

3. *Choroszy J.* Huculszczyzna w literaturze polskiej / Jan Choroszy. – Wrocław: autor., 1991. – 372 s.

4. *Czaplejewicz E.* Kresowe bałaguły / Eugeniusz Czaplejewicz // «Przegląd Humanistyczny». – 1992. – № 1. – S. 45–46.

5. *Czaplejewicz E.* Problem wolności w utworach Stanisława Vincenza / Eugeniusz Czaplejewicz // Kategoria wolności w kulturach słowiańskich. Pod red. T. Dąbek-Wirgowej, A. Z. Makowieckiego. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1994.

6. *Franko I.* Mojżesz. Przełożył z ukr. Jerzy Litwiniuk / Iwan Franko. – Warszawa: Burchard–Tyrsa, 1993.

7. *Kowalczyk A.S.* Stanisław Vincenz – szkic do biogramu / Andrzej Stanisław Kowalczyk // Świat Vincenza: studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza, 1888–1971. Pod red. J.A. Choroszego i J. Kolbuszewskiego. – Wrocław: Leopoldinum, 1992.

8. *Madyda A.* W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza / Aleksander Madyda. – Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1992.

9. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 1. Prawda starowieku. Obrazy dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1980. – 578 s.

10. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 3. Barwinkowy wianek / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1983. – 568 s.

11. *Vincenz St.* Dialogi z Sowietami / Stanisław Vincenz. – Kraków: Znak, 1991. – 316 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Alan WEISS
Uniwersytet Wrocławski

PRZEMILCZANE DIALOGI. O TRZECH NIEPUBLIKOWANYCH RORDZIALACH «DIALOGÓW Z SOWIETAMI» STANISŁAWA VINCENZA

Artykuł przedstawia historię edycji mniej znanej od cyklu połonińskiego książki Stanisława Vincenza «Dialogi z sowietami», ukazuje genezę powstania dzieła, a także opisuje trzy niepublikowane dotąd rozdziały: «Wspólny język», «Obrazki. Lwów pod sowietami» oraz «Woźnice i Baszkir».
***Słowa kluczowe**: dialog, Vincenz, księga, geneza, niepublikowane rozdziały.*

У статті розглянута історія друку менш відомого, ніж полонинський цикл, твору Станіслава Вінценза «Діалоги з совєтами», представлена генеза появи останнього та описані три неопубліковані до нашого часу розділи «Спільна мова», «Картинки. Львів під совєтами» та «Візники й башкір».
***Ключові слова**: діалог, Вінценз, книжка, генеза, неопубліковані розділи.*

This paper discusses the publishing history of the «Dialogi z sowietami», which is one of the lesser known works of Stanislaw Vincenz. It focuses on the reasons behind the creation of the book and provides an outline of its three unpublished chapters: «Wspólny język», «Obrazki. Lwów pod sowietami» and «Woźnice i Baszkir».
***Key world**: dialogue, Vincenz, books, genesis, unpublished chapters.*

Moja przygoda z Vincenzem rozpoczęła się na pierwszym roku studiów. Nieznane mi wówczas nazwisko autora pojawiło się na uniwersyteckim ogłoszeniu, które brzmiało mniej więcej tak: «Zapraszamy na wspólne czytanie „Na wysokiej połoninie" Stanisława Vincenza». Ponieważ jestem jednym z tych, o których mówi się, że są «skazani na Gór dożywocie», więc skusił mnie przede wszystkim tytuł. Czytaliśmy w starych wrocławskich mieszkaniach, sudeckich schroniskach i uniwersyteckich gabinetach. Byli wśród nas studenci nie tylko polonistyki, ale i socjologii, historii, politologii, matematyki oraz wszelkich nauk politechnicznych. Opiekę nad nieformalnym kołem roztaczała dr Ewa Serfin. Ona też pewnego razu poinformowała nas o konferencji poświęconej Stanisławowi Vincenzowi, która miała odbyć się w Ivano-Frankivsku. Był rok 2003. Wybraliśmy się w czwórkę. Ewa Serfin jako jeden z czynnych uczestników, a dwie studentki i ja jako słuchacze. W ten sposób po raz pierwszy znalazłem się na Ukrainie. Przyznam, a podobnie pisał Jiří Červenka – czeski tłumacz dzieł Vincenza, że bardziej niż sama konferencja korciła mnie możliwość choćby kilkudniowego wyjazdu w pobliskie Karpaty. Tak też się stało. Z poznanym na konferencji studentem Tarasem Zajacem jeszcze w trakcie ostatniego dnia obrad wyjechaliśmy na pięć dni w Gorgany. Od tamtej pory przynajmniej raz w roku z książką Stanisława Vincenza w plecaku przemierzam ukraińskie Karpaty. Obecnie jestem studentem trzeciego roku studiów doktoranckich, a zajmuję się twórczością innego polskiego twórcy – Jerzego Harasymowicza, który wychowywał się w niedalekim Stryju, ale często wyjeżdżał z rodzicami na narty do Worochty. Obu tych autorów łączy głęboka wrażliwość na przyrodę oraz wręcz medytacyjne współodczuwanie z naturą. Jerzy Harasymowicz, z charakterystyczną dla siebie ironią, zwykł mówić, że inny polski poeta – Stanisław Grochowiak rymował powieści Zoli, tymczasem parafrazując ten jego żart, można powiedzieć, że Harasymowicz rymował «Połoninę» Stanisława Vincenza. W jednym z wywiadów przyznał się nawet do pewnej bliskości mentalnej z autorem «Prawdy starowieku», a pośród książek w domowej biblioteczce poety odnalazłem pierwsze pasmo «połonińskiego» cyklu.

Tematem mojego artykułu jest inna książka Stanisława Vincenza – «Dialogi z sowietami» – jego wspomnienia z lat wojny. Narracja rozpoczyna się 17 września 1939. Nie jest to jednak kronika wydarzeń, a autor nie jawi się nam, jak to pisała w recenzji książki Marta Wyka, «Kasandrą, ani płaczką żałobną, ani prorokiem metafizyki zła. Zachował swój największy dar: umiejętność rozmowy z drugim …» [3, s. 7]. To właśnie dialogi są w nich najważniejsze, a przez nie realizuje się próba zrozumienia drugiego człowieka bez względu na narodowość.

Chciałbym przedstawić trzy niepublikowane rozdziały «Dialogów z sowietami». Na ich trop naprowadził mnie dr Jan Andrzej Choroszy, który sprowadził z Lozanny ogromne archiwum literackie autora «Połoniny». Znając moją pasję do archiwistycznych poszukiwań oraz sympatię do dzieł Stanisława Vincenza, nie musiał mnie długo namawiać. Zanim jednak przejdę

do omówienia owoców kwerendy, chciałbym pokrótce przypomnieć historię powstania i wydań «Dialogów z sowietami», opierając się głównie na wspomnieniach jego syna – Andrzeja [4, s. 314-315].

Latem 1955 roku Stanisława Vincenza odwiedził w La Combe francuski wydawca i pisarz Jean Rounault. Obaj panowie wymieniali się swoimi wojennymi doświadczeniami z Sowietami. Barwne opowieści Vincenza zachwyciły pana Rounault do tego stopnia, że postanowił opublikować je we własnym wydawnictwie. Pierwotnym tytuł miał brzmieć «Rozmowy na najniższym szczeblu», nawiązując do toczonych w tamtym czasie w Genewie rozmów z Chruszczowem, zwanych «rozmowami na najwyższym szczeblu». W swoich wspomnieniach Vincenz poświęcił wiele miejsca Węgrom, wszak prawie całą wojnę spędził w tym kraju. Nie spodobało się to wydawcy, który twierdził, że za dużo jest o Węgrach, a za mało o Rosjanach. Poza tym prosił, by książkę skrócić. Zanim Stanisław Vincenz przerobił tekst, wybuchła rewolucja węgierska w 1956 roku. Rounault po otrzymaniu przeredagowanej wersji odpisał, że teraz to już nikogo Sowiety nie interesują, a Węgry jak najbardziej, dlatego nalega na ponowne zmienienie proporcji. Stanisław Vincenz już nic nie odpowiedział, a książką zainteresowała się dopiero 10 lat później Polska Fundacja Kulturalna w Londynie, która wydała «Dialogi» w skróconej wersji.

Na londyńskim wydaniu oparte zostały też dwa krajowe: pierwsze z 1986 roku opublikowane w drugim obiegu przez «Oficynę Literacką», i drugie, już oficjalne, w krakowskim «Znaku» w 1991 roku.

Po zapoznaniu się z genezą dzieła i jego historią mogłem przypuszczać, że istnieje wysokie prawdopodobieństwo odnalezienia niepublikowanych fragmentów, a może nawet całych rozdziałów «Dialogów z sowietami». Przeszukiwanie archiwum Vincenza we wrocławskim Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich rozpocząłem od analizy spisów treści poszczególnych redakcji tekstu, które oznaczono w trakcie porządkowania i opracowywania archiwum literami A – D, przy czym pierwsza litera alfabetu wskazuje na redakcję ostatnią, najbliższą dokonanej edycji. Skupiłem się przede wszystkim na maszynopisach, najbardziej mi bowiem zależało na odnalezieniu tych fragmentów, które mogły być usunięte z książki przez wydawcę z pogwałceniem zamysłu autorskiego. Właściwie mógłbym zawęzić obszar poszukiwań tylko do redakcji A, jednak wiedząc o licznych zmianach wprowadzanych na prośbę wydawnictw, sięgałem także po redakcje B, C i D. Różniły się one układem rozdziałów, porównałem je zatem ze spisem treści opublikowanego dzieła i wypisałem tytuły, których nie odnalazłem w spisie książkowym. Okazało się, że część rozdziałów miała po prostu zmieniony tytuł, jak np. «Promyki oświaty» jeszcze w redakcji C były «Obrazkiem ludowym». Niektóre w wydaniu książkowym tworzą dwie osobne części. Po dokonanej selekcji ustaliłem, że istnieją trzy rozdziały, które nie zostały opublikowane w «Dialogach z sowietami». Dwa pochodziły z ostatniej redakcji tekstu, więc raczej na pewno autor chciał, by zostały wydane, trzeci natomiast pochodził z redakcji C. W dalszym ciągu postaram się przybliżyć te trzy opowiadania w kolejności ich pierwotnego miejsca w książce i przedstawię swoje hipotezy.

Za «Naszymi dobroczyńcami» jeszcze w redakcji A umieszczony był rozdział pod tytułem «Wspólny język» [1, s. 129-137]. Vincenz przytacza w nim krótkie historie z ostatnich dni pobytu w swoich ukochanych Karpatach, ale stanowią one tylko tło do rozważań na temat sytuacji po wejściu wojsk radzieckich. Mimo tragicznych wydarzeń września 1939 roku autor przyjmuje ze stoickim spokojem rolę obserwatora: «Nasze życie było wywrócone, nasza przyszłość ciemna, lecz bez takiej okazji jak masowa i to niespodziana wycieczka sowiecka do naszego kraju, nie mielibyśmy możności zastanowić się nad nimi ani oni nad nami. Trudności i możliwości były pobudzające» [1, s. 129].

Oto iście sokratejska postawa! Nawet w dramatycznych momentach życia czerpać intelektualne korzyści z poznania i nawiązania dialogu. Vincenz relacjonuje kontakty z pierwszą falą żołnierzy sowieckich, którzy – jak wielokrotnie podkreśla – byli bardzo zdyscyplinowani, wbrew temu, czego spodziewali się ludzie pamiętający okupację z 1917 roku. Pomimo braku problemów z porozumieniem się między ludnością ukraińską, polską i rosyjskimi żołnierzami, autor wskazuje jednak pewne różnice, które wynikały z odmienności – wydawałoby się – tożsamych zwrotów. Różnice te, jak wspomina Vincenz, «utrudniały porozumienie, co najmniej dziwiły, a czasem odpychały» [1, s. 131]. Znane było powtarzane do znudzenia powiedzenie żołnierzy radzieckich: «u nas jest wszystko». Początkowo budziło ono niezrozumienie, później wątpliwości, a w końcu szyderstwo. Mantrycznie powtarzany zwrot miał «chronić przed wypytywaniem o poziom konsumpcji i dobrobytu, a w rezultacie źle zakrywał braki ówczesnej Rosji» [1, s. 131]. Kłopotliwe były również pojedyncze wyrazy, które po dwóch stronach Zbrucza były inaczej nacechowane. Tak było chociażby ze słowem «pan», które w Polsce zdążyło zatracić znaczenie zamożności i arystokratyczności, a w Rosji wciąż uważane było za określenie napiętnowanego wówczas «wielkiego właściciela». Z kolei «chłop» w języku polskim to inaczej rolnik, podczas gdy Rosjanie «dopatrywali się w nim feudalnej pogardy». Podobnie było z neutralnym dla Polaków słowem «Żyd», które w Rosji miało wydźwięk jednoznacznie antysemicki. Żołnierze radzieccy mieli okazję zrewidować definicje

«burżuja» i «właściciela», gdyż z zaskoczeniem zauważali, że równie ciężko pracujący rolnicy w Polsce posiadają na własność ziemię i solidne, w porównaniu choćby do chat na Bukowinie, domy. Na zarzuty żołnierzy radzieckich, że są burżujami, ludzie na wsi zaprzeczali mówiąc, iż to nie burżujstwo, a kultura.

Dużo trudniej, według wspomnień Vincenza, było się porozumieć z urzędnikami sowieckimi. Przybywali oni z całymi rodzinami, by obsadzać stanowiska we wszelkiego rodzaju instytucjach. Najczęściej byli znacznie biedniej ubrani niż miejscowi. Kontrastowało to jeszcze bardziej z powtarzanym również przez nich: «u nas jest wszystko». Ich sytuację pogarszał dodatkowo, jak domyśla się autor, obowiązek utrzymywania postawy zwycięzców i okazywania pogardy dla kapitalistycznego kraju, przez co ci nowoprzybyli nie zjednywali sobie sympatii miejscowej ludności. Niemniej zdarzały się, szczególnie wśród kobiet, odruchy pomocy przyjezdnym, których Vincenz również stara się zrozumieć i usprawiedliwić: «… przybysze ci przypominali późniejszych emigrantów i uchodźców, nas wszystkich którzy po latach schronili się w tylu krajach Europy, z tą różnicą, że uchodźcy nie musieli udawać zwycięzców i zadowolonych, gdy tamci przez swą sytuację potęgowali jeszcze niechęć i pogardę otoczenia, w którym znaleźli się bez swojej winy» [1, s. 135].

Czasem jednak udawało się porozumieć z przyjezdnymi, co autor jako człowiek dialogu konkluduje słowami: «nawet dramatyczne rozmowy w ostatecznym wyniku torowały drogę wspólnemu językowi» [1, s. 133]. Dlatego też Stanisław Vincenz bardziej niż nawet zaciekłych sporów obawiał się milczenia. «Milczenia w sprawach najważniejszych». Nikt bowiem nie ostrzegał ludności, co ją czeka. Oni sami nie pytali, bo nie mieściło się to w ich wyobrażeniach: «Nie rozumiano nawet ostrzeżeń komunisty ze Lwowa, który opowiadał, że rosyjskie władze we Lwowie otrzymały ze swej centrali naganę telefoniczną iż nie wiedzą, że na terenie gotują się sabotaże i nie żądają przysłania wagonów. Ba! Nawet gdy liczne pociągi deportacyjne złożone z pustych wagonów przybyły już w środku zimy na stację, nie przychodziło nikomu do głowy poważnie: po co? » [1, s. 136].

Dalej Vincenz opisuje to, czego dowiedział się po ucieczce. Wywózki na Syberię, egzekucje, śmiertelny głód. Jest to bodaj najbardziej przejmujący fragment «Dialogów», który kończy się, tak obcą autorowi «Powojennych losów Sokratesa», pesymistyczną refleksją: «Jakiś straszny zapach gnębił i dusił. Nie zapach śmierci i nie jej ofiar, bo zbyt mało o tym wiedziałem, lecz zapach życia takiego, jaki w światopoglądzie niektórych Indów powoduje, że obawiają się najbardziej nie śmierci lecz ponownego życia. I dlatego drżą przed ponownym narodzeniem się. Jakżeż uciec od powolnej i nudnej męki rozkładu i gnicia za życia, od męki milionów, co wykręcają się w bezsensie, to przeklinając życie, to lgnąc doń kurczowo?» [1, s. 137].

Domyślam się, że jeżeli Vincenz decydował o usunięciu z druku «Wspólnego języka», to właśnie te ostatnie przygnębiające akapity były głównym powodem. Wszak autor «Połoniny» w swojej twórczości unikał tak jednoznacznie czarnych wizji, o czym w recenzji «Dialogów» pisała Marta Wyka.

W redakcji C «Dialogów z Sowietami» następnym w kolejności po «Wspólnym języku» był rozdział zatytułowany «Obrazki. Lwów pod Sowietami» [2, s. 203-206]. Jest to mieszczący się zaledwie na 3 stronach tekst o okupowanym Lwowie. Podkreśla w nim Vincenz ukraińsko-żydowsko-polski charakter miasta, na który niebagatelny wpływ miał swoisty liberalizm austriacki, ów pociągający «bałagan». Przedstawia także pokrótce postać metropolity lwowskiego hrabiego Szeptyckiego, mocno akcentując jego ukraińsko-polskie pochodzenie oraz odnosi się krytycznie do międzywojennej polityki władz polskich tak nieprzychylnej mniejszości ukraińskiej: «żaden z rządów polskich nie zdecydował się na stworzenie uniwersytetu ukraińskiego, nie mówiąc o tem, że skasowano dawną autonomię, i to na pewno nie wpłynęło dodatnio na uspokojenie umysłów, choć nasi rodacy z zadziwiającą krótkowzrocznością pocieszali się, że utrzymali polski «stan posiadania» [2, s. 204]. Wraca też Vincenz do wojny z 1919 roku, w której przecież nie chciał brać i ostatecznie nie brał udziału, bowiem widział racje po obu stronach i nie rozumiał, dlaczego dwa tak bliskie sobie narody nie mogą zamiast wojny prowadzić dialogu.

W dalszej kolejności czytamy, w jaki sposób lwowianie wszystkich narodowości i warstw stawiali opór sowietom, od studentów poczynając, na przekupkach z targu kończąc. Jednak represje, jakie dotknęły mieszkańców, a także fala napływającej ludności radzieckiej zniszczyły ów charakter «czupurnego» Lwowa. Na koniec autor z ubolewaniem stwierdza, że także «w kołach emigracji polskiej i ukraińskiej oznaki zgody lub zbliżenia są znikome».

Wydaje mi się, że Vincenz sam zrezygnował z tego rozdziału. Powodów mogło być kilka. Szczególnie jeden wydaje mi istotny. Jest to bowiem jedyna część «Dialogów», w której pisarz wspomina zdarzenia wojenne z miejsca, w którym wówczas nie przebywał, a wszystkie informacje w nim zawarte nie były wynikiem jego własnego doświadczenia, a jedynie zapisem informacji wyczytanych lub zasłyszanych.

Oba zreferowane dotąd rozdziały miały bardziej charakter ogólnych refleksji niż przedstawienia losów pisarza podczas wojny. Inaczej jest z trzecim odnalezionym fragmentem, którego tytuł brzmi «Woźnice i Baszkir» [1, s. 212-215] – pierwotnie umiej-

scowionym w drugiej części książki po rozdziale «Sympozjon o słobodzie».

Jest to również krótkie opowiadanie z czasu pobytu Vincenza na Węgrzech, kiedy Armia Czerwona rozpoczęła pochód na zachód. Niewielki oddział woźniców, dostarczających konie artyleryjskie na front, stacjonował nieopodal domu, który zamieszkiwali Vincenzowie. Ze względu na częste naloty noc, a i czasem całe dnie rodzina spędzała w piwnicy. Woźnice pochodzili z Ukrainy, co stwarzało pisarzowi możliwość wypytania i zasięgnięcia u źródła informacji o «małej ojczyźnie» i o wydarzeniach w Polsce. Dlatego też, pisał, «często nie schodziłem wcale do piwnicy, ubrany siedziałem w kuchni nad piwnicą, w tłoku, po trosze drzemiąc, jeszcze więcej gadając» [1, s. 212].

Wydawałoby się, że jest to jedna z wielu podobnych historii, jakie możemy przeczytać w «Dialogach». Tymczasem to jedyna narracja, w której Stanisław Vincenz napotyka na trudność w podjęciu dialogu: «[…] przydarzył mi się wypadek, że jeden z żołnierzy zachował się wobec mnie nieprzyjaźnie. O ile pamiętam ten jedyny raz w ciągu półtorarocznego kontaktu z armią sowiecką na Węgrzech» [1, s. 212-213] – skrupulatnie odnotowuje pisarz. Ów nieprzychylny żołnierz to tytułowy Baszkir – buchalter. Należał do oddziału woźniców, jednak z obserwacji Vincenza wynikało, że współtowarzysze nie darzą go sympatią. Był Mongołem, «świetnie zbudowany, wysoki, śniady z twarzą nieruchomą i pięknymi zębami. Przypatrywał mi się badawczo z kąta. Czasem otwierał usta i wówczas wydawało mi się, że się uśmiecha, ale nie byłem tego pewien» [1, s. 213]. Mówiono, że to inteligent, ale nikt nie wiedział, czemu został zdegradowany do roli furmana. Pewnego razu, kiedy zostali sami, Baszkir oskarżył Stanisława Vincenza, że jest przysłany na Węgry przez polski rząd z Londynu oraz że wie o rzekomych antyradzieckich artykułach. Wtedy autor zrozumiał, że ów grymas, który brał za uśmiech, to bardziej «wyraz wilczo otwartych ust, tak jakby chciał ukąsić». Vincenz zaprzeczył zarzutom, ale słowa Baszkira usłyszał jeden z woźniców, który doniósł swemu dowódcy na swojego towarzysza, że ten niepokoi spokojnych ludzi. Widocznie już wcześniej były problemy z tym Mongołem, bo dowódca postanowił zamknąć Baszkira na kilka nocy w piwnicy. Pisarz wstawił się jednak za swoim oskarżycielem i dzięki temu ów uniknął kary. W podzięce Baszkir przyniósł wór ubrań, zrabowanych, jak mniemał Vincenz, w jednym z pobliskich miasteczek. Pisarz próbował odmówić, jednak Mongoł był nieustępliwy. Ubrania, jak można było się spodziewać, pisarz rozdał znajomym.

Przyczyn rezygnacji z tego rozdziału, jeżeli była to decyzja Stanisława Vincenza, można się dopatrywać właśnie w tym, iż jest to jedyny fragment, w którym ktoś słownie zaatakował pisarza. Być może autor «Dialogów» nie chciał dopuścić, by w głowie czytelnika pozostał negatywny obraz Mongoła. Mimo że w ostatnim akapicie Vincenz przyznaje się, iż początkowo zachowanie Baszkira i ów charakterystyczny grymas przypisał «szczególnej odrębności rasowej», zaraz jednak stwierdza, że to raczej pochodziło z indywidualnego charakteru i z doświadczeń życiowych buchaltera.

Trzy rozdziały łączy jedna cecha. W każdym z nich można odczytać pewien antyradziecki ton. Nie padają słowa oskarżenia, lecz jeśli porównać te fragmenty, a szczególnie «Wspólny język», do opowiadań książkowych, można dopatrzyć się pewnych znacznie mocniejszych antysowieckich wątków. Być może to również wpłynęło na decyzję usunięcia omówionych fragmentów. Czyja to jednak była decyzja – nie wiem. Postawiłem jedynie hipotezy. Odpowiedź zresztą nie jest tak bardzo istotna. Ciekawsza jest treść tych niepublikowanych tekstów, które uzupełniają obraz myśli Stanisława Vincenza.

Być może przy kolejnym wznowieniu «Dialogów z Sowietami» warto byłoby się zastanowić nad opublikowaniem także owych trzech rozdziałów. Póki co, już na jesień ukażą się one drukiem we wrocławskiej «Odrze».

ЛІТЕРАТУРА

1. Archiwum Stanisława Vincenza. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu – № 17405 II. – S. 129-137, 212-215.

2. Archiwum Stanisława Vincenza. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu – № 17407 II. – S. 203-206.

3. *Wyka M.* Wspomnienia z ery lodowcowej / Marta Wyka. // «Tygodnik Powszechny». – 1991. – № 50. – S. 7.

4. *Vincenz A.* Posłowie / Andrzej Vincenz // Stanisław Vincenz. Dialogi z sowietami. – Kraków: Znak, 1991. – 316 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Jan WOLSKI
Uniwersytet Rzeszowski

«KREW ZIEMNA» STANISLAWA VINCENZA – MITOLOGIA ROPY NAFTOWEJ

W artykule autor przeprowadza analizę wątków «nafciarskich» występujących w utworze Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie» i próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego obecność materii i zdarzeń związanych z ropą naftową w tetralogii Vincenza jest tak nieznaczna.
***Słowa kluczowe**: Vincenz, ropa naftowa, Huculszczyzna, mit.*

У статті автор здійснює аналіз «нафтових» мотивів у творі Станіслава Вінценза «На високій полонині» та намагається відповісти на питання, чому присутність матерії та подій, пов'язаних з нафтою, у тетралогії Вінценза така незначна.
***Ключові слова**: Вінценз, нафта, Гуцульщина, міф.*

In this article the author analyzes the «oil» topics occurring in the work of Stanislaw Vincenz «On the High Uplands» and tries to answer the question why the presence of matter and the events associated with oil in Vincenz' tetralogy is so insignificant.
***Key words**: Vincenz, oil, Hutsulshchyna, mith.*

Ropę wydobywa się dziś w Polsce i na Ukrainie, czyli na terenach dawnej Galicji, od mniej więcej Nowego Sącza, Limanowej po Kołomyję i Kosów. Nafciarze, charakterystyczny kształt wież wiertniczych i wydobywczych wrosły na trwałe w krajobraz Podkarpacia. Trudno bez takich i podobnych elementów wyobrazić sobie kulturę polską przełomu XIX i XX wieku. Wątki i motywy «nafciarskie» trafiły też do literatury, choć trzeba stwierdzić, że w niewielkim stopniu i częściej do tej o popularnym charakterze, książek dziś często zapomnianych, by wymienić trzytomową powieść «Nafta» Ignacego Maciejowskiego (Sewera), tego samego autora oparty na biografii Stanisława Szczepanowskiego epicki utwór «Ponad siły», «Szambelan Sar» Adolfa Nowaczyńskiego czy fragmenty w powieściach «Nietota. Księga tajemna Tatr» Tadeusza Micińskiego, «Henryk Flis» Stanisława Antoniego Mullera, a także dramat Wilhelma Feldmana «Czyste ręce» [5; 6; 14; 17; 18].

Pośrednio dzięki nafcie mamy «Sklepy cynamonowe», tę jedną z największych powieści XX wieku, bowiem druk jej sfinansował brat Brunona Schulza, Izydor, wówczas dyrektor jednej z największych rafinerii ropy: «Galicja».

Aby wyobrazić sobie ówczesną rzeczywistość podam tylko, że gdy w 1895 roku w Borysławiu trysnęła wielka ropa, wieść o tym wywołała gorączkę, podobną do północnoamerykańskiej gorączki złota. Wydobycie rosło gwałtownie, by osiągnąć w 1909 roku niewyobrażalny wówczas poziom przekraczający 2 miliony ton [1; 2; 4; 7; 8; 10; 12; 13].

Mniej więcej ćwierć wieku wcześniej, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, głównie za sprawą Stanisława Szczepanowskiego oraz Williama Mac Garveya, w eksploatacji złóż ropy naftowej zaczęto dopatrywać się możliwości budowy nowoczesnej gałęzi przemysłu. Ożywienie nastąpiło jednak nieco wcześniej, gdy udało się z ropy wyodrębnić naftę. Miało to miejsce na początku wieku XIX (1815-1816), zaś później Ignacy Łukasiewicz udoskonalił proces destylacji, otrzymał naftę świetlną i skonstruował lampę naftową (1853). Konsekwencją stało się poszukiwanie ropy, założenie pierwszej kopalni w Bóbrce koło Krosna i uruchomienie w Ulaszowicach koło Jasła pierwszej destylarni [4]. Szczepanowski, wyposażony w nowoczesną wiedzę geologiczną, rozpoczął badanie Karpat w poszukiwaniu ropy. W końcu zdecydował się, aby rozpocząć wiercenia w Słobodzie Rungurskiej, małej wiosce w powiecie kołomyjskim. 2 lutego 1881 roku, wiercony ręcznie szyb «Wanda», głęboki na ok. 90 metrów wyrzucił w powietrze strumień ropy dając w ciągu doby 24 tony surowca [4, s. 5; 9].

Na temat przedsiębiorstwa naftowego Vincenzów w Słobodzie Rungurskiej, najwięcej, jak dotąd, informacji i szczegółów przynosi biografia «Homera Huculszczyzny» autorstwa Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflolwej z 2006 roku. Poznajemy nawet szczegóły procesu, jaki firmie w latach dwudziestych, wytoczyła państwowa fabryka ole-

jów mineralnych «Polmin». Opisując rodzinną genealogię badaczka przypomina, że ojciec pisarza, Feliks, «W wieku dorosłym zajmował się głównie wydobywaniem ropy naftowej» [11, s. 20]. Przypomina jego wspólne działania z bratem Franciszkiem i ze Stanisławem Szczepanowskim, pionierem nafciarstwa w Galicji oraz pokrewieństwo z Torosiewiczami, rodziną związaną z przemysłem naftowym w Słobodzie Rungurskiej od początku prowadzenia tam wierceń na skalę przemysłową. Warto też przypomnieć, że Franciszek Vincenz był budowniczym rafinerii w Peczeniżynie, mieście wówczas powiatowym. Choć prawdopodobnie jednak nie tej, znanej w tamtym czasie, dużej fabryki przerobu ropy, a innej, małej, choć położonej w tej samej miejscowości. Można na tej podstawie przypuszczać, że związki Vincenzów z przemysłem naftowym były bardzo silne.

Dzieciństwo to czas niezwykle ważny w kształtowaniu osobowości przyszłego pisarza. «Chociaż Krzyworównia i jej tradycje – jak pisze Ołdakowska-Kuflowa – wzbudzały większą sympatię, a potem dominowały w twórczości pisarza, także czas spędzony w Słobodzie Rungurskiej, wśród szybów naftowych wznoszących się pomiędzy lesistymi stokami gór, miał niemałe znaczenie dla rozwoju chłopca» [11, s. 42]. A zatem kształtowanie osobowości, ale i punkt odniesienia w późniejszym życiu, bezpieczny azyl i źródło utrzymania, mimo, że przed wybuchem wojny były to już złoża niewielkie (Ołdakowska-Kuflowa przytacza ówczesny żartobliwy termin «kapalnia» na określenie możliwości produkcyjnych kopalni), ale «nie obawiano się biedy z tego powodu» [11, s. 43].

Rodzinna Słoboda Rungurska to miejsce, jak już wspomniałem, gdzie dowiercono się ropy naftowej i jedna z pierwszych galicyjskich kopalń. Widocznym skutkiem tego faktu była zmiana krajobrazu, gdy jego elementem składowym stały się, obudowane konstrukcjami z desek, wieże wiertnicze. Ale już wcześniej obserwowane wycieki ropy nie były czymś szczególnie dziwnym. Chociaż, jak większość karpackich i podkarpackich złóż, jej zasoby szybko uległy wyczerpaniu, lub z czasem zaczęły dostarczać surowca w ilościach na granicy opłacalności ekonomicznej lub wręcz przynosić straty i ulegać likwidacji.

Dzieło Vincenza obrosło przebogatą literaturą przedmiotu; analizami i interpretacjami. Precyzowano jego relacje i związki z kulturą Rusinów, Żydów, tradycją antyczną, teologią, filozofią, folklorem, mitami, symbolami i literaturą, czasem, naturą, geografią, podkreślano znakomitość stylu, cechy genologiczne i wiele jeszcze innych problemów i kwestii szczegółowych. Mój skromny przyczynek, czy raczej glosa, próbuje ledwie wyciągnąć jedną nitkę z przebogatego kłębowiska wątków, tematów, motywów i toposów Vincenzowego dzieła, tę właśnie, wątłą niteczkę, obecności doświadczeń związanych z wydobywaniem ropy naftowej. Oczywistym jest fakt, że elementów takich nie znajdziemy w tetralogii zbyt wiele. Wszak dla kogoś, kto preferuje filozofię «długiego trwania» spotkanie z przemysłem naftowym, jest znikomym w kontekście rozległości czasu w niej branym pod uwagę, epizodem. Nieco bardziej zastanawiające zda mi się być to, że także w sferze specyficznej mitologii samego dzieła, tego naturalnego zjawiska przyrody, jest równie mało.

W «Prawdzie starowieku» opisywana jest lokalizacja wsi Kosmacz położonej w rozwidleniu działu wodnego między Prutem a Czeremoszem, poniżej szczytów gór i połonin. Tam właśnie: «Niższe pasemka obfitują w złoża ropy naftowej» [16, s. 300]. Pojawia się teoria wedle której ropa wypływa na powierzchnię na skutek «ucisku górnych pokładów na warstwy roponośne» albo sprawia to działanie wód i dlatego «strugi ropy same wydostają się na zewnątrz». Przypomina Vincenz dawne opowieści o tym, że nie wolno do pewnych stoków zbliżać się choćby z zapaloną fajką, bo następował wtedy wybuch rozsadzający skały, wyrzucający ziemię i kamienie. Siła wybuchu «lotnych, łatwo zapalnych części ropnych», gwałtowny płomień, stanowią dla Vincenza symboliczne tło i przenośną charakterystykę miłości i zagłady Dobosza. Miłość zda się mieć naturę ropy, bo «kotłuje się w podziemnych głębiach», ma na wzór młodopolski «ciemne źródliska» i tylko czeka na inicjującą iskrę. W czasie rzeczywistym opowieści, czyli owym «dzisiaj», także zdarzają się wybuchy, które w «starych oczach» wywołują gorące wspomnienia. «Opowiadania o Doboszowej miłości nie kończą się nigdy» [16, s. 301]. Historia uczucia między Doboszem i Ksenią, «żoną Zwinkową» to, rzec by się chciało, przykład klasycznej historii wielkiej miłości, dzieje namiętności i zdrady, połączenia Erosa i Thanatosa. Moc płomienia wybuchu jest jak siła uczucia, pierwszy rozrywa skałę, drugi «szarpie serce, łono i jądra porywem rozdziera» [16, s. 312]. I tak jak nie wiadomo skąd bierze się w ziemi ropa, tak i miłość «Nie wiadomo skąd przychodzi, nie wiadomo dokąd znika i wsiąka, gdzie kryje się, skąd znów wraca …» [16, s. 312].

W «Motywach Manianców», pomieszczonych w paśmie «Barwinkowego wianka», spotykamy opis rodziny «Mikołaja Torosiewicza z

rodu Torosów Manianców» [15, s. 57]. Jak pamiętamy Torosiewiczowie byli krewnymi Vincenzów i współudziałowcami kopalni. W opowieści tej mamy dość precyzyjnie określony czas zdarzeń, a mianowicie: lata osiemdziesiąte XIX stulecia. Istotną informacją jest także to, że w salonie dworu rodzina siadywała «przy świetle lampy utrzymywanej naftą dostarczaną z pobliskiej rafinerii braci Vincnzów w Sopowie» [15, s. 57]. Przy stole toczyły się rozmowy o przyszłości i dawnych wiekach. Mamy więc z jednej strony realia zdarzeń bieżących i równocześnie przykład konfliktu pokoleń. Bo oto nestor rodu, Mikołaj z Sopowa, spolszczony Ormianin, nie miał dobrego mniemania, ani o możliwościach nowoczesnego przemysłu wydobywczego, ani o «polskich głowach», bo za Polaka uważał się syn Edward. On właśnie «całymi dniami sporządzał plany nowej kopalni nafty w Słobodzie» [15, s. 58]. Śledził wykazy produkcji szybu «Hucuł», który «wywiercony ręcznie bez żadnej maszynerii, samoczynnie, to jest pod popędem gazu ziemnego dawał już od miesięcy coraz bujniejsze wylewy ropy naftowej, tak, że nie starczyło już zbiorników» [15, s. 58]. Ojciec nie akceptuje nowych możliwości, dyskusje i sprzeczki z synem są zażarte. Nie chciał uznać, że «otrzymuje się z tej czarnej i cuchnącej ropy bialutki produkt zwany parafiną. Z tego świece tak zwane parafinowe» [15, s. 58]. Mikołaj spór ten przekłada także na kwestię tożsamości narodowej i wyznaniowej. Szydzi z łaciny i wychowania łacińskiego, uważając je za «tandetę» pozbawiającą ludzi umiejętności oceny realnej sytuacji. Nie wierzy w przemysłową przyszłość nafty. «Nafta tyle mniej więcej warta co łacina». – mówi i dodaje: «Nikomu do głowy nie przychodziły takie durne pomysły, aby przemysł z tego robić i szynami wozić w kotłach» [15, s. 59]. Uważał też, że można ją co najwyżej spalać ku czci bogów, «dla parady kościelnej». A kiedy syn oponuje i wskazuje na korzyści posługiwania się w domu lampa naftową, ojciec kwestionuje wynalazczość «kuzynów Vincenzów», którzy za kilka lat, a z nimi i my wszyscy przekonamy się, że były lepsze sposoby oświetlania, a ten obecny skończy się «bo nie oszczędzali ropy naftowej» [15, s. 59]. I aby spór uciąć ostatecznie stwierdza, że dawniej «szło się wcześnie spać i miało się na drugi dzień głowę świeżą. Nikomu nie śniła się żadna kamfina ani żadna nafta». [15, s. 59] Można powiedzieć, że był Mikołaj, w pewnym sensie, ekologiem. Dopuszczał korzystanie z tego, czego dostarcza natura, ale już zmuszanie jej do oddawania tego, co nosi w swoim wnętrzu, tylko po to, by to przerabiać na skalę przemysłową, było niedopuszczalne, naruszające utarty porządek i równowagę, co będzie się kiedyś mściło.

I jeszcze jedno miejsce dzieła, gdzie pojawia się wątek związany z wydobywaniem ropy. To ponownie «Barwinkowy wianek» jego V część: «Słoboda wśród lasów» i jej odcinek pierwszy pod tytułem «Uroczysko – Ropa». Można powiedzieć, że jest to opis początków wydobywania ropy naftowej w Słobodzie Rungurskiej, jak i dzieje tej miejscowości, wyobrażenia na temat powstania samej kopaliny i nowych obyczajów związanych z nową sytuacją ekonomiczną. Początkowa partia tekstu kreśli tło społeczne i jest ważna o tyle, że oddaje charakterystyczny nastrój wsi i miasteczek całego galicyjskiego Podkarpacia, gdzie panująca w owym czasie bieda powodowała, że często mieszkańcy całymi miejscowościami ruszali za ocean w poszukiwaniu lepszego życia. Narodziny i rozwój przemysłu naftowego dawały szansę, by nie trzeba było opuszczać rodzinnych stron, szansę znalezienia szczęścia na miejscu. Jedni «wędrowali za dolą do Ameryki (…); inni szukali skarbów i Ameryki tu na miejscu. Kopali w ziemi za ropą naftową» [15, s. 178]. Jednak wcale nie jest to takie łatwe. «Mówi się, że skarby kryją się, bo ludzie tego tylko szukają, o czym mówią wszyscy, o czym wszyscy wiedzą»[15, s. 178].

Następująca potem charakterystyka geograficzna kotliny nazywanej Uroczysko Ropa, koncentruje się na jej legendarnej historii oraz próbie wyjaśnienia zagadki pochodzenia ropy naftowej. Woda w tym procesie zda się grać ważną rolę. «Woda potoku Jędrnego wydziera skądś ze skał krople krwi ziemnej zwanej ropą naftową i wynosi je na powierzchnię» [15, s. 181]. Pisarz buduje swoistą i szczególną jedność bytu wszelkiego, gdzie człowiek, zwierzę, roślinność, ziemia i niebo, skały dopełniają się wzajemnie, są sobie do istnienia w pewien sposób nieodzownie konieczne. Przy tym konstruuje to swoje widzenie świata na wzór poetycki. Ropa jest tu «zwierzeniem ziemi», które odkrywa woda potoku, a człowiek utrwala w słowach. Nie jest to zjawisko, czy może lepiej: składnik natury, dotąd nieznany. Przeciwnie, od wieków w Karpatach używano ropy do dezynfekcji i leczenia zwierząt gospodarskich, do smarowania kół wozów i kół młyńskich.

Oryginalną teorię pochodzenia tego niezwykłego surowca, znanego także pod nazwą oleju skalnego, przedstawia w opowieści starzec żydowski Bercio, głos «miejscowych ludzi», którzy mieli w tej mierze swoje «mniemania». Liczba mnoga wskazuje, że funkcjonowały różne w tej mate-

rii opowieści. Prawie, jak w dzisiejszych czasach, kiedy to także nauka przyjmuje, co najmniej dwa warianty genezy ropy. Wracając do wersji Bercia, brzmi on tak oto: «Świat jest żywy, w świecie trzyma się wszystko jedno drugiego. I ziemia też jest żywa. To wiadomo, to pewne. To widoczne: na swoją krew. A skąd? Nie na darmo przecież pochłania ludzi i zwierzęta, kto wie od kiedy. I trzyma to, trzyma jak dobry gospodarz. I tu jeszcze jest coś takiego. To trudno zrozumieć. Ziemia tak jakoś powiada: Ja i tak was wszystkich zabiorę, połknę. A nie chcę za darmo, nie! Bierzcie tę moją krew i waszą» [15, s. 182-183]. Bercio zastanawia się także nad pytaniem, dlaczego ziemia postępuje w ten sposób i sam sobie odpowiada, że ma ona w tym swój cel, chce, aby «naród był porządny i pilny. (…) Zamiast głowy rozbijać sobie, zamiast brzuchy rozcinać – tfu! to trzeba kopać ziemię, rozbijać skały, wiercić, łyżkować, pompować. No, co tu dużo gadać. Brać tę krew ziemną na pożytek, dla uczciwego interesu» [15, s. 183].

To wariant, rzec można, pozytywny, idealistyczny. Bercio bowiem, co dopowiada nam narrator, nie zauważył lub nie chciał wiedzieć, że nafta także dzieli ludzi, «psuje charaktery». Ten jednak wątek nie zostaje rozwinięty.

Vincenz chce zrozumieć świat, przyrodę i cywilizację, historię i kulturę. Zachowuje się jak mędrzec, który charakteryzuje swą postawę nie tylko poprzez swą uczoność i erudycję, ale chyba przede wszystkim poprzez postawę wobec świata. Jest bowiem otwarty na innych ludzi, w pierwszym rzędzie to oni go ciekawią najbardziej. Jest też, w równej co najmniej mierze, wrażliwy na piękno przyrody, na duchowe zespolenie człowieka z naturą. To zespolenie powoduje także, że nawet wydobywanie owej, jak ją określił «krwi czarnej», dokonywane z pewnym szacunkiem wobec samej natury, nie jest jej osłabianiem, lecz czerpaniem sił ku wzajemnemu pożytkowi. Surowe warunki górskiego życia dostarczały pokoleniom ludzi tam zamieszkujących doświadczeń, które za swoisty aksjomat przyjmowały konieczność trwania w ścisłym związku z przyrodą.

Owa «prawda starowieku» nie byłaby chyba pełna, gdyby ten epos Huculszczyzny nie uwzględniał także czasów «nowszych». Vincenz ratował od zapomnienia zasłyszane przed laty, jeszcze w dzieciństwie i młodości, czyjeś słowa, opowieści, legendy, utrwalał i przenosił na papier to, co bez niego na zawsze by przepadło. Nic też dziwnego, że opisał także tamten kraj i tamtych ludzi, ten specyficzny okres gorączki złota, jaką były konsekwencje przemysłowego odkrycia i wykorzystania ropy naftowej, że stanął po stronie pamięci, by utrwalić wszystko, co w niepamięć odchodzi.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, dlaczego obecność materii i zdarzeń związanych z ropą naftową w tetralogii Vincenza jest właściwie tak nieznaczna, można stwierdzić: po pierwsze, że w tak wielkiej ramie czasowej, w jakiej mieści się to dzieło, historia ropy jest umieszczona we właściwej proporcji do jego całości. Po drugie: Vincenz zapewne miał świadomość swoistego wybuchu galicyjskiego eksperymentu naftowego, który mógł trwale odmienić życie tamtejszych ludzi, był postrzegany jako cud gospodarczy, proces przemieniania błota w złoto, który jednak okazał się czymś w rodzaju kapitalizmu tyleż heroicznego w swej początkowej fazie, co utopijnego. Mógł zaobserwować rabunkową gospodarkę cennymi surowcami, która szybko doprowadziła do wyeksploatowania regionu i jego ponownego zastygnięcia w marazmie. Po trzecie: Vincenz ze swej natury był raczej człowiekiem kultury wiejskiej i pasterskiej niż miejskiej i przemysłowej. W technicznych zdobyczach kapitalizmu widział śmiertelne zagrożenie dotychczasowego bytu.

Mądrość i przenikliwość Vincenza to nie tylko pamięć, erudycja i uczoność, ale też i postawa wobec świata. Cechowała ją otwartość, wrażliwość na piękno przyrody, duchowość, na drugiego człowieka, zwłaszcza na różnorodność kultur i religii, odrębność narodową i poszanowanie różnic. Można w tym dostrzec wrodzony wręcz odruch człowieka, który sam był przedstawicielem kolejnego pokolenia francuskich emigrantów, a w rodzinie miał Rumunów, Ukraińców, Greków czy Ormian.

W swych dziełach opisuje swoistą podróż w czasie i w przestrzeni, snuje wspomnienia ze świata, którego właściwie już nie ma, który został rozbity. To opis pełen romantyzmu, a osoby naturalnej i niedzisiejszej szlachetności.

Dzięki olbrzymiej wiedzy, niezwykłej wrażliwości i wyobraźni pisarza, «Golicja i Głodomeria» staje się egzotycznym Dzikim Wschodem, tyglem kultur, religii i języków, realnych i mitycznych postaci, najprzeróżniejszych smaków oraz zapachów. I można świadectwu temu zaufać w pełni, bo, jak sformułowała to Ołdakowska-Kuflowa: «Według słów bliskich Stanisław Vincenz nie wprowadził do swego opus magnum niczego, z czym się nie zetknął, czego nie zaczerpnął z życia. Trudno jednak dziś rozstrzygnąć, co w dziele Na wysokiej połoninie jest opisem autentycznych wydarzeń, co zaś ich literackim przekształceniem» [11, s. 8].

Wydaje mi się, że jednym ze źródeł żywotności i wyrazistości kreślonych przez Vincenza obrazów są

jego stałe synestezyjne odwołania. Opisuje bowiem nie tylko to, co widzi oczyma wyobraźni i co czytelnik otrzymuje w postaci jakby zdjęć czy pocztówek, ale też stale odwołuje się do dźwięków oraz zapachów. Także ropy naftowej.

Potencjał poznawczy huculskiej tetralogii nie wyczerpuje się w jednak w zmysłowym ujęciu wielokulturowości. Autor przytacza wiele mało znanych anegdot i faktów historycznych z przełomu XIX i XX wieku. Zaproponowany przez Huberta Orłowskiego [3] – a tu wydaje się bardzo trafny i funkcjonalny – i odnoszący się do procesów indywidualnej pracy pamięci termin «odpominanie» można rozszerzyć na procesy kolektywne i potraktować «Na wysokiej połoninie» jako odpominanie kulturowe. Vincenz przywraca pamięci fakty z historii huculskich, galicyjskich miasteczek i wsi, które mogłyby lub już popadły w zapomnienie: w tym i naftową przeszłość Galicji (kto dziś pamięta o tym, że na przełomie wieków Galicja zajmowała czwarte miejsce w światowym przemyśle naftowym, za Stanami Zjednoczonymi, Rosją i ówczesnymi Indiami Holenderskimi?).

Oczywiście, jak to Vincenz, sporo w tej materii jest idealizowane. Bo choć na ropie zbudowano fortuny, to dla większości zamieszkujących Galicję ludzi i ludów pozostała ona krainą nędzy i wyzysku, miejscem rodzącej się rywalizacji na płaszczyźnie narodowej. Ta swoista impresja o świecie już minionym jest podbudowana refleksją nie tyle naukową, co inspirowaną przemyśleniami badacza zjawisk kultury. Ma walor społecznego, psychologicznego czy historycznego autentyzmu, sama zaś narracja jest czymś więcej niż tylko zapisem doświadczeń utrwalonych w pamięci. To rodzaj prozy dokumentarnej, próbującej zaspokoić ciekawość szybko zmieniającego się i coraz większego świata. Służy to odsłonięciu, choć na chwilę, świata zapomnianego, dla wielu nieznanego i z całą pewnością już nieistniejącego.

Podległy anihilacji świat dawnej Galicji, Huculszczyzny, dzięki mozaice utrwaleń w pamięci, przywrócony zostaje do istnienia. Jest to jednak istnienie fantazmatyczne, z wpisaną weń świadomością dokonanego już kresu. Dlatego owo «dopominanie», tak jak sugeruje to Orłowski, i w przypadku Vincenza uznać należy za próbę wyznaczenia swojego miejsca na ziemi.

Autentyzm tych Vincenzowskich «odpominań» niemało zawdzięcza penetracji «przestrzeni oralnej». Ona właśnie jest zaklęta w sentencjach i opowieściach, sięgająca do najdawniejszych czasów pamięć pojedynczych osób, w rekonstrukcjach niegdysiejszej atmosfery. A na tym tle pojawia się historiozoficzny dyskurs. Przedmiotem refleksji stają się ślepe siły historii, zmiany kodu kulturowego, transformacje cywilizacyjne i modernizacyjne, ikonosfera codziennego i odświętnego życia, nieostre kategorie bycia «tutejszym» i wiele innych.

Obrazy nafciarskiej Galicji to nie tylko statyczne opisy czy też fenomenologiczne nagromadzenie deskrypcji realnych i wyimaginowanych zajść. Nie jest to też idealizacja – przynajmniej w tym «naftowym» wymiarze – minionego czasu. Na pewno jednak refleksja nad nowożytną cywilizacją przemysłowo-techniczną, jej zaborczością, zdarzenia z życia poszukiwaczy nowych skarbów. Wcześniej drewna, które można było spieniężyć, teraz ropy naftowej. Pisarz snuje opowieść dynamiczną, przedstawia procesy mieszania się kultur, zmieniające się z upływem czasu. Odbywamy wraz z Vincenzem podróż imaginacyjną, bo nie można jej odbyć w innym wymiarze poza wyobrażonym. A takiej siły Vincenz miał pod dostatkiem i potrafił przenosić swoją i naszą wyobraźnię w przestrzeni i czasie, budować opowieści, w których wyobrażone miesza się z rzeczywistym.

Nafciarskie znaki dawnych czasów są tak w tetralogii, jaki i w dzisiejszym czasie rzeczywistym, niezbyt liczne, chociaż i obecnie nie brak ich na Podkarpaciu. Być może nie oddziałują na wyobraźnię tak, jak na przełomie stuleci, to jednak mają swoją intrygującą egzotykę, czy choćby zaskakujące zapachy.

Twórczość Stanisława Vincenza, a zwłaszcza «Na wysokiej połoninie», jest wielkim świadectwem cywilizacji Europy Wschodniej, gdzie spotykały się liczne narody, religie i wyznania, gdzie rodził się też nowoczesny przemysł. Cywilizacja ta, częściowo unicestwiona, jest również pewnym projektem kulturowym pisarza dla nowych pokoleń. Bez tego dziedzictwa zjednoczona Europa będzie na pewno uboższa, a przede wszystkim uboższa będzie kultura polska i ukraińska. A ja chciałbym w tym obrębie godnych zachowania w pamięci śladów, widzieć także przemysł naftowy.

LITERATURA:

1. Dawno temu w Karpatach. Rzecz o polskiej nafcie. – Kraków 2006. – 324 s.

2. Historia polskiego przemysłu naftowego / Pod red. R. Wolwowicza i in. – T. 1-2. – Brzozów-Kraków, 1994. – 750 s.

3. *Orłowski H.* Warmia z oddali. Odpominanie / Hubert Orłowski. – Olsztyn: Borussia, 2000. – 402 s.

4. *Cząstka J. J.* Nafta w Polsce / Jan Jozef Cząstka. – Kraków, 1972. – 36 s.

5. *Maciejowski I.* (Sewer). Nafta / Ignacy Maciejowski. – T. 1-3. – Warszawa, 1894. – T. 1. – 265 s. – T. 2. – 182 s. – T. 3. – 219 s.

6. *Maciejowski I.* (Sewer). Ponad siły / Ignacy Maciejowski. – Warszawa, 1902. – 140 s.

7. *Malinowski J.* Galicja pachnąca naftą. Przemysł naftowy na dawnych pocztówkach / Jerzy Malinowski. – Krosno, 2005.

8. *Tołwiński K.* Kopalnie nafty i gazów ziemnych w Polsce / Konstanty Tołwiński. – Warszawa-Borysław-Lwow, 1937. – 381 s.

9. *Kuberski L.* Stanisław Szczepanowski 1846-1900. Przemysłowiec – Polityk – Publicysta / Leszek Kuberski. – Opole, 1997.

10. *Rymar L.* Galicyjski przemysł naftowy / Leon Rymar. – Kraków, 1915. – 123 s.

11. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006. – 391 s.

12. Nafta i gaz Podkarpacia. Zarys historii..— Kraków-Kijów, 2004.

13. *Nater R., Sozański J.* Nafta. Ludzie i fakty / Ryszard Nater i Józef Sozański. – Lesko, 2002. – 197 s.

14. *Mueller S.A.* Henryk Flis / Antoni Stanisław Mueller. – T. 1-2. – Lwów, 1908. – 317 s.

15. *Vincenz St.* Barwinkowy wianek / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1983. – 568 s.

16. *Vincenz St.* Prawda starowieku / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX 1980. – 578 s.

17 *Miciński T.* Nietota. Księga tajemna Tatr / Tadeusz Miciński. – Warszawa-Kraków: Gebethner i Wolff, 1910. – 487 s.

18. *Feldman W.* Czyste ręce / Feldman Wilhelm. – Warszawa-Lwów: Księgarnia J. Fiszer / H. Altenberg, 1901. – 91 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Zuzanna GRĘBECKA
Uniwersytet Warszawski

ATLANTYDY SŁOWIAŃSZCZYZNY

W artykule zaprezentowano główne elementy warsztatu artystycznego Stanisława Vincenza, wynikające z zainteresowania kulturą antyczną oraz kulturą etnograficzną Huculszczyzny, przeanalizowano realizację mitu Atlantydy w utworze «Na wysokiej połoninie».

Słowa kluczowe: *Stanisław Vincenz, antyk, etnografia, Huculszczyzna, mit.*

У статті представлено основні елементи творчої манери Станіслава Вінценза, що походять з зацікавлення античною культурою та етнографічною культурою Гуцульщини, проаналізовано втілення міфу Атлантиди у творі «На високій полонині».

Ключові слова: *Станіслав Вінценз, античність, етнографія, Гуцульщина, міф.*

The article presents the main elements of the Stanislaw Vincenz artistic workshop, resulting from the interest of ancient culture and Hutsul ethnographic culture, examines the implementation of the myth of Atlantis in the novel «On the High Uplands».

Key words: *Stanislaw Vincenz, antiquity, ethnography, Hutsulshchyna, myth.*

Stanisław Vincenz łączył zainteresowanie kulturą antyczną, grecką, z etnograficzną fascynacją Huculszczyzną. Łączył w sposób dosłowny, doszukując się między nimi pokrewieństw, podobieństw. W cyklu «Na wysokiej połoninie» wykorzystał między innymi platoński mit Atlantydy. Wykorzystał go nawet na dwa sposoby. Po pierwsze w kulturze Hucułów, izolowanej zatem posiadającej cechy archaiczne, upatrywał niejako pozostałości zatopionego kontynentu. Tak komentuje to Mirosława Ołdakowska-Kuflowa: «Historyczne fakty wzrastania i upadku kultur, także własne doświadczenie życiowe i umysłowe sprawiły, iż mit Atlantydy, jak również wypływająca z niego nauka o historii ludzkości, były bliskie autorowi „Na wysokiej połoninie". Najwyraźniej traktuje on Hucułów jako społeczność, która żyjąc w znacznej izolacji od przemian dokonujących się na wschód i zachód, na północ i południe od ich rodzinnych gór, przechowała resztki dawnych wierzeń, obyczajów, po prostu kultury» [9, s. 28]. «W drugim znaczeniu wpisuje Vincenz mit Atlantydy w metafizykę opisywanego przez siebie świata, odwołując się do mitu o doskonałym ludzie, Rachmanach. Plemię Rachmanów żyjących sprawiedliwie i tworzących idealną społeczność z dala od wszystkich ludów ziemi przypomina podanie o sprawiedliwym i szczęśliwym królestwie Atlantydy oddzielonej naturalnymi przeszkodami od reszty świata. Huculszczyzna zaś to kraina zamieszkała przez potomków Wielitów spokrewnionych z Rachmanami» [9, s. 50].

Jest i trzeci sens Atlantydy – w tomie wojennych esejów pod takim właśnie tytułem – «Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej» – tytułowy esej przywołuje mit platoński jako komentarz do współczesnych, wojennych, wydarzeń.

Pozostawmy na chwilę Vincenza i popatrzmy na dzisiejsze piśmiennictwo. Metafora Atlantydy jest bardzo chętnie wykorzystywana przez współczesnych badaczy, myślicieli, publicystów oraz działaczy społecznych i kulturalnych, którzy interesują się najnowszymi dziejami Europy Środkowo-Wschodniej. Są to jednak Atlantydy bardzo zróżnicowane, tak geograficznie, jak i znaczeniowo. Najbardziej znaną jest niewątpliwie Atlantyda Północy – Borussia. Samo określenie stworzył poeta Kazimierz Brakoniecki. Użył go we wstępie do wydanego w 1993 roku katalogu olsztyńskiej wystawy fotografii z dawnych Prus Wschodnich. Określa się w nim jako «przedstawiciel pokolenia, urodzonego w tej krainie po drugiej wojnie światowej – jestem kolejnym spadkobiercą krajobrazu, kultury i pamięci, tworząc wspólnotę żywych i umarłych Prusów, Niemców, Polaków, Warmiaków, Mazurów, Rosjan, Litwinów, Europejczyków. (...) jestem spadkobiercą „Atlantydy Północy", czułym i krytycznym uczniem historii i krajobrazu» [2].

Tę poetycką metaforę przyswoili sobie twórcy stowarzyszenia Wspólnota Kulturowa Borussia: «Pierwszym – po pomyśle na samą nazwę BORUSSIA – hasłem wywoławczym Wspólnoty stał się pomysł poety Kazimierza Brakonieckiego. Poetycki skrót myślowy „Atlantyda Północy" jako odpowiednik dawnych Prus Wschodnich (…)» [10].

Czasami cała Europa Środkowo-Wschodnia jawi się jako Atlantyda. Tej metafory używa chętnie

w wielu miejscach Leopold Unger. odnajdujemy ją też u Krzysztofa Czyżewskiego w eseju «Kompleks Atlantydy» z tomu «Linia powrotu». U tego ostatniego metafora ta jest użyta przewrotnie – «o Europie Środkowej jako Atlantydzie – która istniała albo i nie – mówią prześmiewczo ci, którzy wolą porzucić swe korzenie i budować swą tożsamość w oparciu o kulturową amnezję» [5].

Atlantydą są często nazywane ziemie utracone-odzyskane, tzw. Kresy Wschodnie, tereny, które w XX wieku przechodziły z rąk do rąk, zmieniały swą przynależność polityczną. I tak Michał Aniepandystau widzi Atlantydę na Zachodniej Białorusi: «Narodny Albom to nie retro, a coś, co pozwolę sobie określić terminem «alternatywny folk». To próba stworzenia epickiego poematu o przygranicznym miasteczku, ostatniej, jeszcze niezatopionej wyspie byłego kontynentu – «Wielkiej Litwy» [1, s. 5].

Andrzej Chciuk lokuje swoją Atlantydę, którą nazywa Wielkim Księstwem Bałaku, bardziej na południe, w Galicji: «Gdzie ono leżało, spytacie? W sercu każdego mieszkańca kraju rozciągającego się na zachód daleko poza Przemyśl, aż po ostatnie pod Łańcut odezwanie się w rodzaju ta chiba, wewogóle i ta co mi pan szkli? Na północy granice wyznaczały mu Brody, Krauzowie i inni, oraz dalej czyściutki, jakby nie w Polsce, mały kolejarski Zdołbunów, pełen kolejarzy, emerytów i kwiatów, choć leżący poza granicami Galicji. Bo i tu bałak dotarł: na wschodzie rzeczka Zbrucz ucinała jak nożem akcent, wolność, humor i spokój ludów bałakańskich, że i wielki Ren pomiędzy Francją a Niemcami nie czynił tego dokładniej. Na południu kraj bałaku sięgał po Czarohorę, Gorgany i Bieszczady, po słoneczne Pokucie, pełne winogron, kawonów, brzoskwiń, kukurydzy, przemytników oraz odchudzających się u doktora Tarnawskiego w Kosowie» [4, s. 14].

Popularne są również Atlantydy żydowskie. Józef Lewandowski w swej wspomnieniowej książce «Cztery dni w Atlantydzie» nazywa tak przedwojenny żydowski Konin. Od zainteresowań kulturą żydowską rozpoczął się też program «Atlantyda» realizowany w hajnowskim więzieniu: «Projekt „Atlantyda" to akcja porządkowania cmentarzy. Artur Cyruk, oficer Służby Więziennej oraz współautor witryny internetowej www.kirkuty.xip.pl z własnej inicjatywy ratuje zabytki kultury żydowskiej. Do sprzątania kirkutów wciągnął nawet więźniów. W ramach „Atlantydy", nekropolie Podlasia zaczęli porządkować więźniowie z aresztu w Hajnówce. Z ramienia Związku Gmin Wyznaniowych Żydowskich projekt koordynuje Aleksander Wąsowicz z komisji rabinicznej» [16].

Obecnie program został rozszerzony i polega na sprzątaniu i opiece więźniów nad różnymi cmentarzami podlaskimi, przy jednoczesnym poznawaniu zwyczajów i tradycji – wychodząc od grzebalnych, ale na nich nie poprzestając – kultur i religii, do których owe cmentarze należą.

Są też mniej oczywiste Atlantydy. Jedną z nich ma stanowić społeczność pozostała po komturskim osadnictwie z XV wieku, czyli Kosznajdrzy, opisani w artykule «Atlantyda leży za Tucholą»: «Kosznajdrzy pozostali społecznością przede wszystkim chłopską, osiadłą stale na tym niewielkim skrawku ziemi między Chojnicami a Tucholą. To sprzyjało przechowaniu przez wieki języka i obyczaju w mniej zmienionej formie. (…) Choć dbali o kształcenie dzieci, nie stronili od służby wojskowej i chętnie kierowali swe potomstwo do stanu duchownego, nie rozprzestrzenili się po Pomorzu. Na dobrą sprawę ich matecznikiem pozostało 19 wsi i przysiółków, które opanowali od czasu objęcia pierwszych sześciu osad» [8].

Jeszcze bardziej zaskakujące wydaje się dostrzeganie Atlantydy w centralnych regionach Polski. Zdaniem Wojciecha Jóźwiaka, tarocisty i astrologa, wydawcy czasopisma internetowego «Taraka», taką Atlantydą jest przemilczana z premedytacją kultura przeworska. Pisze on w tekście «Mazowiecka Atlantyda»: «Okazuje się, że mieszkam na istnej Atlantydzie! Prawie 2000 lat temu było tu [w okolicach Milanówka. – *Z.G.*] aż gęsto od osad, pieców hutniczych i wapiennych, kuźni, dróg. W muzeum leży wielka kupa srebrnych monet rzymskich. Inna kupa – bursztynu. Oczywiście, jak to w muzeach, narzędzia, naczynia, kości. Największe wykopaliska – w centrum tego zagłębia – były jakiś kilometr od mojego domu. Zdumiewające, jak mało się o tym wie. Nie uczy się o tym dzieci w szkołach. A to jest przecież dodatkowy tysiąc lat naszej historii. Smutne, dlaczego tak się dzieje» [6]. Ten sam Wojciech Jóźwiak w innym swoim tekście ukazuje nam prawdziwy korowód polskich i ościennych Atlantyd: «Ale tak się składa, że Polska, kraj ruin, jest jeszcze bardziej chyba krajem atlantyd. Jest atlantyda najnowsza: socjalistycznych fabryk i pegeerów. Pod tą warstwą są znacznie rozleglejsze atlantydy uczynione takimi skutkiem Drugiej Wojny, która trwała u nas do 1947 roku lub dłużej: Bieszczady i Beskid Niski, atlantyda dawniej ukraińska a może karpato-rusińska. Śląsk, Pomorze i Prusy, czyli atlantyda dawniej niemiecka. Atlantyda żydowska, bardziej obecna w pamięci niż w realnej miejskiej substancji. Atlantyda ziemiańskich dworów. I dalej głębsze warstwy: atlantyda sarmackiej Rzeczypospolitej. Miast hanzeatyckich. Wielkiego Księstwa Litewskiego. Krzyżaków.

Prusów. Jaćwieży. Słowiańskiego Śląska i Pomorza. Słowiańskich rodzimowierczych Połabian. Słowiańszczyzny pogańskiej i tej od Cyryla z Metodym. Szukając u sąsiadów mamy atlantydy Korony Św. Stefana, bogomiłów, Chanatu Krymskiego, Złotej Ordy, Połowców-Kumanów, Pieczengów, Awarów, Wandalów, Gotów, Burgundów» [7].

Czy coś łączy ze sobą te Atlantydy? I czy łączy je z którąś z Vincenzowskich reinterpretacji tego mitu? Dwie rzeczy widać na pierwszy rzut oka. Przede wszystkim wielokulturowość – Galicja czy Prusy Wschodnie, Białoruś czy Mazowsze, częścią obrazu Atlantydy jest wielość współegzystujących kultur, których wzajemne wpływy doprowadziły do powstania takiej, a nie innej rzeczywistości społecznej. Odkrywanie Atlantydy jest odkrywaniem zróżnicowanych kulturowo korzeni – stąd pretensja o zapomnienie kultury przeworskiej czy chęć ochrony podlaskich cmentarzy. W tym sensie jest to bliskie huculskiej Atlantydzie Vincenza – «Na wysokiej połoninie» to obraz świata polifonicznego, będącego wielokulturowym chórem, żeby użyć muzycznej metafory, tak charakterystycznej dla Vincenza.

Drugi rys wspólny to katastrofa. W dzisiejszej metaforyce Atlantydę czyni Atlantydą przede wszystkim fakt, że już jej nie ma. Widać to w zasadzie u wszystkich przywoływanych przeze mnie autorów. Nie ma Wielkiego Księstwa Bałaku: «Jak Atlantyda zaginęły wszelkie dzienne i nocne sprawy tego ludu wielu ludów, połączonych lwowskim zaciąganiem w kilku językach; zaginęli nie tylko ludzie i ich naturalne, im przypisane miejsca, ale również zapadł się w burzliwe morze ów niepowtarzalny styl życia miasteczek na wschodzie Polski, owej inteligencji wielu narodów, celebrującej jakieś niegdysiejsze formy i kryteria jeszcze monarchii austriackiej oraz własne, miejscowe i indywidualne, osobiste każdego dziwaka. połączone zaś było to wszystko z niemożliwym już dziś do zanalizowania humorem i serdecznością ludzką najwyższej próby, ale pozującą nieraz na cynizm» [4, s. 14]. «Wraz z tamtym światem – jego ludźmi, językiem i sprawami – zaginął również pewien styl kawałów» [4, s. 27]. «Nie zdawałem sobie wówczas sprawy, bo nikt z tego sprawy sobie nie zdawał, że to był koniec pewnej epoki, pewnego stylu życia, że tu nadchodziła Historia i klęska» [4, s. 57].

Nie ma Kosznajdrów: «Gdy 50 lat temu przetoczyła się przez Pomorze fala wysiedleń Niemców, nie pozostał niemal nikt, kto mógłby dziś dawać świadectwo wielowiekowej kultury Kosznajdrów» [8]. Zniknęły wielokulturowe Prusy Wschodnie: «Ta Atlantyda Północy przeminęła i nie przeminęła, stała się symbolem upadku oraz nadzieją na nowe życie w demokratycznej Polsce. Lecz jej cień, jej ogromny cień padający zewsząd istnieje: w opuszczonych cmentarzach, wsiach, domostwach – niemieckich w Polsce, polskich na Litwie, Białorusi czy Ukrainie. Czas najwyższy potraktować te wszystkie pamiątki pojedynczych ludzi i narodów jako pamiątki współodczuwającej i miłosiernej ludzkości» [3, s. 7].

Czas zaciera wspomnienie żydowskiego Konina: «Czas i burzliwe wydarzenia ostatnich sześciu dziesiątków lat zupełnie zmieniły rzeczywistość niewielkiego przed laty miasteczka – Konina – bo o nim mowa w książce. Dla pokolenia dorastającego w latach II Rzeczypospolitej tamto miasto przestało istnieć, ale z reguły byli obserwatorami zachodzących zmian. Zmieniło się wszystko, od kształtu architektonicznego miasta, po obyczaje i styl życia, ale były to tylko – mniej lub bardziej akceptowane – zmiany. Dla garstki nielicznych, którzy przeżyli holocaust, spośród żydowskiej mniejszości miasta optyka spojrzenia jest zupełnie inna. Miasto ich młodości przestało istnieć w sposób nagły. Stało się Atlantydą, zaginioną krainą wspomnień, w których obraz młodości przytłacza ponad wszystko pamięć straszliwej zagłady» [11, s. 5].

Po wielu społecznościach Podlasia zostały już tylko pamiątki i cmentarze, wielka Litwa, a wraz z nią zachodnia Białoruś zatonęły, kulturę przeworską przemilczano. U Czyżewskiego zagłada Atlantydy ma jeszcze dodatkowy aspekt – to my sami jej dokonujemy, a przynajmniej przykładamy się do niej: «(…) wyrzucając na strych czy śmietnik stare przedmioty – okruchy tamtego świata, pozwalając, by niszczały dawne świątynie i uczelnie, poniewierając starcami ocalałymi z pożogi, zacierając pamięć, przyłożyliśmy rękę do ostatniego aktu zagłady całej cywilizacji. Uciekamy jednak od zgłębiania tego faktu. Wolimy raczej mówić z pewną dozą ironii o micie krainy, która nigdy w rzeczywistości nie istniała. To jest nasz kompleks Atlantydy» [5, s. 71].

Bez wątpienia tak ścisły związek pomiędzy obrazem Atlantydy a wizją zagłady jest zgodny z wojennym esejem Vincenza. Jest to w głównej mierze streszczenie platońskiego mitu, a następnie komentarze dotyczące współczesności: «Choćbyśmy nawet nie chcieli zbytnio wyolbrzymiać przejść, wstrząsających jedno nasze pokolenie – obraz kraju pogrążonego pod falami przemawia do nas wszystkich. Przeżywaliśmy bowiem chwile podobne katastrofie żywiołowej, czy to dzięki nagłości zdarzeń, czy też przez to, że żyliśmy wśród wulkanów, niepomni tego» [12, s. 28].

Co charakterystyczne, ta katastrofa jest wyraźnie natury politycznej. Taka jest wojna u Vincenza,

ale w zasadzie polityczne podłoże mają wszelkie zatonięcia u przytaczanych przeze mnie autorów. Dobitnie formułuje to Brakoniecki: «Wierni prawdzie historycznej o nieszczęściach XX wieku, których symbolami są nazizm i komunizm, wygnanie i utrata ciągłości dziedzictwa całych narodów, ludobójstwo niewinnych i pogarda zwycięzców, wspólnie marzą o nowej Europie etycznych ojczyzn, etycznych i sprawiedliwych państw, gdzie zajdzie się miejsce na miłość do własnego kraju i kraju obcego, innego» [3, s. 6].

Również «zapomnienie» kultury przeworskiej jest u Jóźwiaka wyrazem pewnej świadomej polityki: «Nie uczy się o tym dzieci w szkołach. (…) I smutne, dlaczego tak się dzieje. Bo ja wiem, dlaczego. Z tego samego powodu, dla którego na Śląsku, Pomorzu i Mazurach spychaczami równano z ziemią niemieckie cmentarze. W Zielonogórskiem rozbierano i tłuczono na kruszywo całe miasteczka. Wypędzono z Beskidów odwiecznych mieszkańców tych gór, Łemków». Ten wymiar polityczny jest oczywisty w eseju wojennym Vincenza. Jednak nie odnajdujemy go prawie zupełnie w cyklu «Na wysokiej połoninie». Tam Atlantyda tonie, bo taka jest kolej rzeczy. Taka jest dynamika świata. Taki jest los kultur – przemiany cywilizacyjne odmieniają je, nieraz niszcząc bezpowrotnie. Jak zauważa Ołdakowska-Kuflowa, «nie negując ważności aktualnych motywów można wskazać, że mit Atlantydy ma dla Vincenza znacznie szersze niż aktualne znaczenie» [9, s. 26].

I jeszcze jedna różnica. Wszystkie pojawiające się dziś metafory Atlantydy pokazują zatopiony krajobraz, który widzimy już pod wodą, a głównym kontekstem dla jego oglądu jest właśnie katastrofa. Tymczasem Vincenzowska huculska Atlantyda opisywana jest w jej rozkwicie. Przyszła katastrofa nie dominuje naszego odbioru, co wydobywa inny sens – Vincenzowska Atlantyda jest ważna dlatego, że była taka, jaka była, a nie dlatego, że spotkał ją tragiczny los.

Czy powołanie się na mit Atlantydy odsyła równocześnie do obrazu Arkadii? U Vincenza oczywiście nie. Nie jest rajem na ziemi Huculszczyzna z «Barwinkowego wianka» czy «Prawdy starowieku», i to nie o zatonięciu raju czytamy w eseju wojennym. A jak jest u dzisiejszych autorów? Różnie. Artur Cyruk wyraźnie akcentuje idylliczny obraz Atlantydy: «„Atlantyda" – mityczna cywilizacja, wspomniana w jednym z dzieł Platona. Według przekazów była to kwitnąca kraina, wysoko rozwinięta kulturowo i cywilizacyjnie. Nigdy jednak nie udało się znaleźć namacalnego dowodu na jej faktyczne istnienie, niektórzy twierdzą, że jest ona jedynie mitem istniejącym w ludzkiej wyobraźni, wyrazem dążeń i tęsknot do cywilizacji idealnej. Żyje ona jednak swoim życiem w wyobraźni ludzkości jako emanacja cywilizacyjnego triumfu ludzkości» [13].

Takie przedstawienie Atlantydy zawiera samo w sobie uzasadnienie zaproponowanej przez Cyruka akcji – skoro niegdysiejsze Podlasie to Atlantyda, oczywista staje się konieczność zachowania pamiątek po nim.

Od takiej idealizacji odżegnuje się natomiast wyraźnie Chciuk: «Ale nie było owo Księstwo Bałaku wyłącznie jakąś Arkadią, pełną wiecznej szczęśliwości i uroku. Nędza czasem tu aż skwierczała, nie bajerujmy się barwikiem i perspektywą wspomnień, które wszystko uróżowiają i przemeblowują proporcje na miluśkie i śliczne» [4, s. 14]. Widzi niebezpieczeństwo stworzenia obrazu sentymentalnego, gdzie sama utrata, odejście w przeszłość wystarczy, by zapomnieć o tym, co w owej przeszłości było niedobrego.

I wreszcie Brakoniecki, nazywający siebie samego «czułym i krytycznym uczniem historii i krajobrazu». Mamy tu zatem i sentyment, uczucie, tęsknotę, i krytycyzm. Ale przede wszystkim mamy ucznia. Jest więc ta Atlantyda dana nam nie tylko jako katalizator emocji – pozytywnych czy negatywnych. Ma być czymś więcej – stać się dla nas nauką.

Takie odczytanie sensu Atlantydy nie jest podzielane przez wszystkich autorów – mało go u Chciuka i w konińskich wspomnieniach Józefa Lewandowskiego, nie temu służy tekst Waldemara Lewandowskiego o Kosznajdrach. Są to raczej przypomnienia świata, który przeminął. Choć może i w nich Atlantyda jest po części zadaniem – właśnie dlatego, że każe nam o sobie pamiętać, nie odrzucać przeszłości. Przeciw takiemu odrzuceniu protestuje Krzysztof Czyżewski w «Kompleksie Atlantydy», wagę oddawania czci przodkom podkreśla też Wojciech Jóźwiak: «Jak długo nie oddamy czci naszym przodkom – a wraz z nimi również tym, z którymi łączy nas to, że żyli na tej samej co my ziemi - tak długo nasza dusza będzie chora. I będziemy niszczyć to, co „nie swoje"» [6].

Jednak owo zadaniowe podejście do Atlantydy wyraźniej widać u innych. Szczególnie spektakularne i wielowątkowe jest to w programie Borussi. Przede wszystkim chodzi tu o ideę otwartego regionalizmu: «Nasz otwarty regionalizm – odwołując się do dziedzictwa kulturowego miejsca, w którym mieszkamy, naszej prywatnej, małej ojczyzny – skierowany jest ku przyszłości. Poprzez konkretne inicjatywy pragniemy uczestniczyć w tworzeniu jednoczącej się Europy, Europy etycznych narodów,

w konstruowaniu przyszłości regionalnej, litewskiej, polskiej i rosyjskiej, a wreszcie europejskiej. Pochodzimy z dawnej krainy Prusów, zamieszkałej niegdyś przez plemiona staropruskie, a później przez Niemców, Polaków, Litwinów, Rosjan, Ukraińców, Warmiaków, Mazurów... Chcemy poprzez pełniejsze poznawanie regionalnej przeszłości, współczesnych stosunków politycznych i narodowościowych, wartości kulturowych i cywilizacyjnych twórczo i krytycznie dążyć do budowania nowej wiedzy, nowej kultury i postaw życiowych opartych na umiłowaniu wolności i postaw demokratycznych» [14].

Wyraźnie podkreślany jest tu wymiar etyczny, który sprawia, że koncepcja Europy ojczyzn staje się czymś więcej niż propozycją polityczną – zyskuje rangę nowej moralnej filozofii społecznej czy wręcz filozofii egzystencjalnej: «Nie ma dla nas innego myślenia o świecie niż myślenie etyczne. W drodze do pogodzonej i wolnej Europy ojczyzn pragniemy kultywować miłość do ziemi rodzinnej jednocześnie z miłością do wartości ogólnoludzkich, uniwersalnych opartych na szacunku do prawdy historycznej, moralnej, egzystencjalnej. Naszym nowym punktem wyjścia jest stare prawo szanowania każdego konkretnego człowieka, zasada odpowiedzialności i braterstwa. Sądzimy, że fundamentalne prawdy wymagają ponownej wersyfikacji w naszym codziennym myśleniu i działaniu. Naszym zadaniem jest też budowanie pojednania i porozumienia głównie między narodami litewskim, niemieckim, rosyjskim i polskim» [14].

Podobne jest myślenie Krzysztofa Czyżewskiego i sejneńskiego Ośrodka Pogranicze – stąd ideologia budowniczego mostów, mostów międzykulturowych oczywiście, rozpisana na wiele praktycznych zadań realizowanych tak w Sejnach, jak i na całym świecie. Borussia również nie poprzestaje na deklaracjach – w swych działaniach bywa szalenie konkretna: «Wolontariusze Borussi zajmują się ochroną krajobrazu kulturowego, czyli dóbr kultury, takich jak zabytki, i natury, czyli starodrzewu czy rzeźby terenu, nieodłącznie związanej z miejscową architekturą. W ten sposób uratowano dawny cmentarz żydowski, który w latach sześćdziesiątych został zamieniony na park» [15].

Uderza podobieństwo do projektu Artura Cyruka: «Hajnowski areszt położony jest na wschodzie Polski, w miejscu, które było kiedyś obszarem przenikania i koegzystencji różnych kultur: polskiej, żydowskiej, białoruskiej, ukraińskiej. Wraz ze skazanymi postanowił on spróbować ocalić pamiątki tego pokojowego współistnienia jakie pozostały jeszcze na tych ziemiach. Istnieją budynki po synagogach, mykwach oraz wiele cmentarzy różnych wyznań. Właśnie tym ostatnim, szczególnym miejscom, postanowiono poświęcić najwięcej uwagi» [13].

Sens Atlantydy jako nauki i zadania dla przyszłych pokoleń doskonale przedstawia Wojciech Jóźwiak, opisując różnicę między obrazem Atlantydy a obrazem ruin: «Ruina jest symptomem: wskazuje, że pod jakimś względem przeszłość ma wciąż energetyczną przewagę i nadwyżkę nad teraźniejszością. Atlantyda, zatopiona wyspa, jest wartością i zasobem czekającym na odnalezienie i wydobycie. Ruiny straszą, budzą lęk, atlantydy oferują swoje skarby. To jest nasz sympatyczny mit, Atlantyda. Mówiący o tym, że przed nami już ktoś był, na tej samej ziemi lub po sąsiedzku, i osiągnął więcej i poszedł inną drogą; a że spotkała go klęska? – Cóż, my jeszcze żyjemy, a póki tak, to wciąż przed nami szansa, że unikniemy błędów tych, których morze zatopiło» [7].

I takie myślenie jest, moim zdaniem, najbliższe Vincenzowi. Trochę nawet brutalne, bez zbytnich sentymentów wobec przeszłości, za to z nastawieniem ku przyszłości. Bo ta, która wynurzy się z fal, będzie już nową, inną Atlantydą. «Toteż my, którzy uszliśmy w ostatniej chwili zalewowi, niemal co ranka budzimy się z tą niejasną nadzieją, a czasem niemal z pewnością, iż już, już usłyszymy wieść, że nasza Atlantyda wynurza się z fal. Czy sam boski Plato dał jakąś wskazówkę dla tych, co przeżyli żywiołową katastrofę!?… (…) Plato ocenia wysoko moralne życie tych pokoleń, które gdy stary świat zginął – a z nim zginęły narzędzia wojny i mordu – cieszą się wzajemnie, są miłujący się wzajemnie i przyjaźni. Są młodzi, a tylko młodzi duchem mogą zacząć nowe życie po żywiołowych katastrofach» [12, s. 28].

I jeszcze jedna uwaga na koniec. Obraz Atlantydy wyłaniającej się z fal zbliżony jest do innego, czysto słowiańskiego mitu – którego *nota bene* nie ma w omawianych przeze mnie dyskursach – mitu Niewidzialnego Grodu Kitieża czy Świtezi. Mitu miasta, które zatonęło, by uciec przed zagładą i kiedyś, gdy na to zasłużymy, ponownie ukaże się naszym oczom. A przecież w wielu słowiańskich jeziorach, jak głoszą miejscowe opowieści, po dziś dzień biją dzwony na wieżach zatopionych kościołów. Ale czy Vincenzowskie rozumienie tej metafory – mniej w duchu nostalgii za przeszłością, bardziej nadziei na przyszłość – nie przekształca właściwie Atlantydy w Kitież? Bo Kitież – podobnie jak Atlantyda Vincenza, Borussi lub Czyżewskiego – jest zadaniem moralnym. I tu odnajdujemy platońskie rozumienie mitu.

LITERATURA:

1. *Anempadystaŭ M.* Historia / Mìhal Anempadystaŭ // Narodny albom: p'esa-scenariusz / Michał Aniempadystau, Lawon Wolski: [tł. Alina i Mikołaj Wawrzeniuk]. – Białystok: Biblioteka Kartek, 2000. – 135 s.

2. *Brakoniecki K.* Atlantyda Północy: dawne Prusy Wschodnie w fotografii / [aut. katalogu i wystawy Kazimierz Brakoniecki, Konrad Nawrocki: tł. na niem. Krystyna Binek; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie]. – Olsztyn: BWA, 1993. – 283 s.

3. *Brakoniecki K.* Atlantyda Północy – Atlantis des Nordens / Kazimierz Brakoniecki: [tł. z pol.] Winfried Lipscher. – Olsztyn: Borussia, 1998. – 93 s.

4. *Chciuk A.* Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku / Andrzej Chciuk. – Warszawa: LTW, 2002. – 157 s.

5. *Czyżewski K.* Kompleks Atlantydy // Krzysztof Czyżewski. Linia powrotu. Zapiski z pogranicza. – Sejny: Fundacja Pogranicze, 2008. – 446 s.

6. *Jóźwiak W.* Mazowiecka Atlantyda / Wojcech Jóźwiak // Taraka. – 11/12 czerwca, 1999. – [http://www.taraka.pl/blog].

7. *Jóźwiak W.* Ruiny i atlantydy / Wojcech Jóźwiak / http://www.taraka.pl/blog/?q=ruinatla.

8. *Lewandowski W.* Atlantyda leży za Tucholą / Waldemar Lewandowski // Gazeta Wyborcza. – 12 grudnia, 2003.– S. 4.

9. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1997. – 206 s.

10. *Orłowski H.* Alfabet BORUSSII // http://www.borussia.pl/strony/atlantyda_regionalizm/atlantyda_regionalizm.html

11. *Rybczyński P.* Wstęp / Piotr Rybczyński // Lewandowski J. Cztery dni w Atlantydzie. – Konin: Urząd Wojewódzki. Wydział Spraw Społecznych, 1996. –157 s.

12. *Vincenz S.* Atlantyda / Stanisław Vincenz // Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej. – Warszawa: Świat Literacki, 1994. – 161 s.

13. http://www.atlantyda.org.pl/opis.php

14. http://www.borussia.pl/

15. http://www.multikulti.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=37

16. http://www.jewish.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=473&Itemid=67

17. http://www.atlantyda.org.pl/opis.php

УДК 82.91: 821.162.+ 821.161.2.

Мирослава МЕДИЦЬКА
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

РЕЦЕПЦІЯ ДАНТЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА ТА МАКСИМА СТРІХИ

У статті розглянуто проблеми рецепції творчості Данте Станіславом Вінцензом і Максимом Стріхою з погляду вільнодумних ідей, єдності та консолідації.
***Ключові слова**: рецепція, переклад, антропоцентризм, універсальність художнього мислення.*

In the article are considered the problems of reception by Stanislaw Vincenz and Maksym Strikha of Dante creation in the liberal way, unity and consolidation.
***Key words:** reception, translation, anthropocentrism, universality of artistic thinking.*

W artykule zwraca się uwagę na problemy recepcji twórczości Dante przez Stanisława Vincenza i Maksyma Strichę w odniesieniu do idei wolności, jednolitości i konsolidacji.
***Słowa kluczowe**: recepcja, tłumaczenie, antropocentryzm, uniwersalizm myślenia twórcznego.*

Як польський прозаїк та есеїст Станіслав Вінценз, так і український перекладач та критик Максим Стріха у дослідженнях рецептивного питання Данте Аліґ'єрі у своїх національних літературах акцентували не тільки на середньовічному індивідуалізмі та ренесансній універсальності художнього мислення відомого флорентійця, на містичності і закодованості його вічно актуальної «Божественної комедії». Вони постулювали думку, може, в першу чергу, як представники держав, що тривалий час не мали своєї незалежності, наголошували на вільному духові, на ідеях єдності й консолідації італійської нації, що ґрунтувалась на єдності території і нової літературної живої мови, на майбутньому визволенні від всіх тих кіл дантівського пекла та на високих і благородних почуттях, що приніс своїм життям і творчістю вічний гуманіст і вигнанець Данте Аліґ'єрі в польське та українське письменство.

Середньовічна творчість Данте Аліґ'єрі по-справжньому відображає універсалізм та антропоцентризм майбутньої епохи Ренесансу. Художня спадщина великого італійця залишила свій слід упродовж багатьох століть як у музиці (сонати, симфонії, опери Ференца Ліста, Петра Чайковського, Джакомо Пуччіні, Джоаккіно Россіні, Джузеппе Верді), образотворчому мистецтві (ілюстрації Данте Габріеля Россетті, Джона Флаксмена,), так і у світовій літературі. Адже більшість європейських письменників на свідомому чи підсвідомому рівні черпали свої сюжети і мотиви не тільки з Біблії чи героїчних епосів, народних міфів, але й з «настільної книги» періодів Середньовіччя-Відродження – «Божественної комедії».

Польський письменник, учений, уродженець Прикарпаття Станіслав Вінценз присвятив питанню «Чим може сьогодні бути для нас Данте?» одну зі своїх есеїстичних та наукових праць («Голос читача до читачів»), що пізніше мала бути вступом до книги про Аліґ'єрі. Він відкидав думку Вольтера про нечитабельність і тому вічність твору великого італійця, хоча висловлював тезу про неможливість існування іншого такого самого потужного поета, який «був би так незнаний більшості читачам, як Данте». Адже, йдучи за французьким перекладачем, що порівнював «кору» самого тексту із ще більшою кількістю «кори» коментарів до нього, Станіслав Вінценз навів твердження відомих міжнародних «дантознавців» не лише Італії, а й всієї Європи, згадуючи і досить несподівані для нас дослідження зв'язків Данте із есхатологією ісламу та ін.

Польський літературознавець висловлював парадоксальні речі, вважаючи найкращими читачами Данте тих, хто познайомився з небагатьма піснями чи уривками тексту, а не тих, хто простудіював їх одну за одною разом із коментарями. Адже, на думку Станіслава Вінценза, головне – це справжнє живе розуміння поета, віднайдення Данте у власній душі, тому непотрібно змушувати читати Аліґ'єрі, його читачі знайдуться завжди і в кожній епосі, яка повинна сама шукати своєї дороги до нього [7, с. 199, с. 202]. Так, художній світ вінцензівських творів характеризується втратою «раю дитинства», по-

єднанням свободи та неспішністю, що дає відчуття присутності людства у космосі, який існує в часі поза часом, де нерозривний «зв'язок із померлими залишається поряд з цим зв'язком зі всім всесвітом у цілому» [3, с. 61], як у «Божественній комедії» Данте, що вплинула на світогляд самого автора «Діалогу з совєтами».

Сучасний український поет, перекладач, літературний критик і вчений Максим Стріха переклав твори багатьох представників світового письменства, зокрема Уільяма Вордсворта, Альжернона Чарльза Свінберна, Роберта Льюїса Стівенсона, Жозе-Марії Ередіа, Волта Вітмена, Брюса Дікінсона, Редьярда Кіплінга, Харві Лоуренса, Томаса Стернза Еліота, Вільяма Батлера Йєтса, Миколи Гумільова та ін. Проте його захоплення Данте має і особисте пояснення (з благословення «сивого ірпінського тлумача» Григорія Кочура), і національно-стратегічне, адже видання Аліг'єрі й пояснення до нього – це тлумачення того, як світ великого флорентійця «вплинув на формування історичної панорами власне українського письменства» і «яким чином упродовж останніх століть Україна ставала частиною великого Європейського культурного материка», будучи вже країною Європи, а не лише намагаючись до неї вступити.

Як і Станіслав Вінценз, Максим Стріха визнає, що автор «Божественної комедії» не належав до простих авторів, навіть зважаючи на вивчення його творчості в школі чи загалом у масовій свідомості. За ним закріпилася назва «нудного класика», та ще й грубий том самого тексту «Божественної комедії» немовби відлякує читача. Проте український критик акцентує і на живучості та цікавості Данте, якого читали і вивчали Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Леся Українка та Ліна Костенко. Іван Франко присвятив йому цілу книгу, а Олександр Ірванець недавно видав вірша, написаного дантівськими цитатами італійською мовою. На масштабність постаті Аліг'єрі вказував й український письменник Василь Барка у тому самому алегоричному стилі, притаманному самому Данте: «На перехресті історії пройшла гіганта, мовби викута з сивого заліза, особистість: в пурпурному відсвіті вечора і в рожевій луні світанку» [1, с. 15].

Найбільш характерною ознакою поезії Данте Станіслав Вінценз вважав явище мікроскопізму, за яким кожен образ, символ чи алегорія твору є самодостатніми, складеними мозаїчно, з ще менших образів, що набувають згодом специфічної монолітності та дантівського ритму. Тому дослідник вказував на текст італійського письменника як на «закритий в собі організм і винесений понад щоденний світ», підтримуючи водночас і слова англійського поета Томаса Стернза Еліота: «Мова змінюється, очі залишаються ті самі» [7, с. 202-203]. Саме мову, наші звичайні слова і звуки митцеві треба перетворити в музику тексту, щоб він сприймався не буденно, а святково, що, на думку Станіслава Вінценза, вдалось досягти Данте, який несе нас у сон, відкриваючи поему, «ніби органом, бурею пекельного болю», утворенням «спільноти душ».

Цілісність «Божественної комедії» Станіслав Вінценз вбачав в універсальному відношенні до світу, космічному характері та підкресленій індивідуальності, адже попри використані «Ноєм поезії», «батьком другого поетичного світу» (першого був Гомер), як називали Данте, різних релігійних форм, міфів поганських і християнських часів, імена та персонажі твору часто були «поетичними претекстами» [7, с. 209]. Наприклад, один із іспанських арабістів вважав, що Данте під час написання твору був під впливом не тільки Аристотеля чи платонівських і августинських теорій, а й під «першим архетипом» буддійських (запозичення доктрини карман, «подорожі душ»), надто ісламських містиків, мусульманських текстів, зокрема про мандрівку Магомета до неба, взятого з «Корану». Проте Станіслав Вінценз підтримав думку французького коментатора і водночас розвинув власну концепцію про риси генія, який може незалежно відкривати заново те, що вже відкрите до нього, те, що завжди було і є [7, с. 210], наводячи приклад фантасмагорійного цифрового поняття тріади, котре переросло не тільки в поезію, а й у скорочений образ космосу чи співвідкриття світу.

На цю магію священних цифр три і дев'ять звертає свою увагу й Максим Стріха, згадуючи три кантики, кожна з яких складається з 33 пісень, а світобудова Данте ґрунтується на числах три і тричі по три, де пекло огортають дев'ять кіл, а нерухому Землю оперізують дев'ять небесних сфер.

Станіслав Вінценз робить глибокий аналіз рецепції творчості Данте в Польщі, акцентуючи, передовсім, на її потужній середньовічній латинській традиції, яка, на відміну від більшості країн Європи, збереглася майже незміненою з далеких часів, продовжуючи і досі існувати в різних католицьких звичаях та обрядах для кожного поляка. Тому такий на-

ціонально-релігійний струмінь не міг не привабити романтиків з їхніми пошуками екзотичних і водночас глибинно-народних основ. Вінценз, окрім акцентації на Данте як поеті духовної сфери, лірикові космічних вимірів, пригадує й політичного Аліг'єрі, а його вигнання на чужину порівнює з еміграційним життям більшості польських романтиків. Навіть їхні спільні елементи художнього мислення, втрата сенсу життя на землі йдуть, на думку автора «Дантизм у Польщі», від втрати Вітчизни і поневіряння, що, у свою чергу, вело до заміни поетам їхнього рідного краю власною енергією, перенесеною у творчість (порівнюється до вигнання першої людини з раю, що стає символом земного життя і призначення людини) [8, с. 277]. Вінценз вирізняє чотирьох пророків польського романтизму – Міцкевича, Словацького, Красінського й Норвіда, які відзначались своїм реформаторством, тому їхня творча спадщина має точки дотику з великим італійцем.

Максим Стріха слідом за видатним українським перекладачем Григорієм Кочуром визначає найдавніші моменти рецепції та відгуки про твір Данте у вітчизняній літературі. Першим документальним свідченням був щоденниковий запис гетьмана-вигнанця Пилипа Орлика: «У моєму страшному житті, коли в мене залишалась надія тільки на Господа Бога, у великих рядках мудрого Данте я знаходив відвагу й утіху» [2, с. 20]. Проте наводячи давні імена, критик, як і його польський попередник, акцентує саме на добі романтизму, котра своїм бунтівним неспокоєм відповідала характеру самого флорентійця і тому відкрила його заново.

Окрім того, Максим Стріха влучно відзначає, що «особливий відгомін палкий патріот Данте знайшов у країнах, які доти було роз'єднано на сотні дрібних князівств або ж перебували під тяжким чужоземним гнітом», наводячи приклади Італії, Німеччини, Польщі й України. Тарас Шевченко не тільки письменник-романтик-вигнанець, що найчастіше згадує Аліг'єрі серед прізвищ світової літератури (зокрема у повісті «Варнак»: «А Данта старого полупанком нашим можна здивувать»), а й безпосередньо у різних віршах Кобзаря відчутні деякі ритми дантівських рядків. Навіть сам Шевченко порівнював свою долю з іншими вигнанцями давнини – автором «Комедії» та Овідієм, назваючи їхніх катів більш милосердними, ніж «християнин XIX століття», який заборонив писати і малювати. Аполлон Григор'єв, Володимир Лесевич, Еміль Дюран, Павло Филипович проводили паралелі між творчістю Шевченка і Данте, акцентуючи на новаторстві й реформаторстві обох у сфері піднесення народної мови до «рівня мови художньої літератури й науки». У своїй резонансній праці «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» сучасний автор Оксана Забужко вважає двох поетів «творцями „авторського" міфу нації», що гостро, до речі, заперечує Дмитро Наливайко, називаючи цей дантівський міф фікцією, створеною італійськими романтиками. Незважаючи на дискусійність такого положення, це свідчить і про невичерпність зазначеної теми, яка, як вважає Максим Стріха, ще шукає своїх дослідників.

За твердженням Станіслава Вінценза, однією зі спільних рис польського автора «Дзядів» та флорентійського поета є віра в єдність Європи. І Міцкевича, і Данте об'єднувало середньовічне бажання виокремлення народної спільноти, проте перший пішов і далі середньовічною дорогою «поезії для всього народу, для різних верств» (як у «Пісні про Роланда»), тоді як Аліг'єрі обрав шлях для вибраних, для втаємничених, будучи «епіком цілого людства, а не одного народу чи навіть християнської сфери», проповідуючи космічну любов [8, с. 281].

Автор «Книги народу і польського пілігримства» загалом, на думку Станіслава Вінценза, поставив собі завдання віднайдення спільної мови для всіх у своєму народі, вважаючи пілігримство і долю «блукача» за передумову до своєї місії, як, наприклад, єврейського народу. Тому відома та неоднозначна концепція Міцкевича «Польща – Христос народів» так і не змогла з'явитись безпосередньо в якомусь «своєму» творі польського письменника, як твердить Вінценз, бо навіть «Пана Тадеуша» його автор не вважав витвором «народної спільноти», а тільки фрашкою. Саме тому Міцкевич залишився істинно народним поетом, що схилявся до народу, прагнув його вивести, але не підніс його на той високий рівень, що хотів, адже не цікавився і не розумів селян, а тов'янська філософія стала його катастрофою [8, с. 281-282]. Власне, Вінценз шукає відповіді на запитання, чому Адам Міцкевич, який фрагментарно перекладав поезію Данте, зробивши «великий, дослівний і такий простий переклад», мало що запозичив від великого флорентійця, навіть «ледве зауважив» його?

Першими перекладачами Данте в українській літературі були Володимир Самійленко та Іван Франко, останній не лише тлумачив

«Пекло», написавши монографію про Аліг'єрі, що вважається початком відліку українського дантознавства, а й набув впливу італійського майстра у власних віршах («Тюремні», «Вольні сонети», «Пролог» до «Мойсея»). Леся Українка, перебуваючи в Італії, захопилась творчістю не тільки модерних письменників Габрієля д'Аннунціо чи Ади Негрі, але й засновником нової італійської мови. Вона переклала наприкінці XIX століття деякі пісні з «Пекла», після чого у її поезії «Забута тінь» виникає образ дружини Данте Джемми Донаті, яку ніхто не знає, бо вона відійшла у тінь рано померлої музи митця Беатріче. Неокласик Микола Зеров у сонеті «Данте», на думку Максима Стріхи, «утверджував свою високу естетичну програму, прагнув вирвати рідну літературу з одноманітних провінційних буднів на вселюдські мистецькі обшири» [2, с. 25], що, до речі, робили власними перекладами зі світової класики і, зокрема з Аліг'єрі, інші представники «п'ятірного грона» – Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський.

На відміну від Адама Міцкевича, Зигмунт Красінський вибрав собі Аліг'єрі за провідника, шукаючи «вчителів». Сама назва твору «Не-Божественна комедія» відразу ж апелює до претексту. Станіслав Вінценз вважав, що більшість праць польського автора пройняті настроєм та знаменням поетики Данте. Навіть вивчаючи його, він сягав таких мовних засобів, які були ще не знані для польської літератури того часу [8, с. 289-290]. Тому впроваджуючи ці дантівські тони до неї, загалом вторував дорогу Данте до Польщі.

Станіслав Вінценз вважав Юліуша Словацького «унікальним» щодо рецепції чи перекладу Данте, хоча, на відміну від Красінського, офіційно не вважав його своїм провідником. Польський дослідник називає автора «Короля Духа» ідеальним перекладачем (за Бенедетто Кроче), який не просто наслідував, а зжився з Аліг'єрі так, що свої поетичні концепції та наміри ніби пригадував, як би міг це зробити Данте [8, с. 291]. Перші спроби романтика («Поема П'яста Дантишка про пекло») не можна назвати особливо самостійними (жанр вправи і в дантизмі [8, с. 293]), бо наслідування як назви, теми, так і використання самого імені тут яскраво присутнє, що Юліуш Словацький сам визнає, перекладаючи деякі строфи з «Раю», хоча Дантишек набуває і деяких суто польських рис, а Люцифер, на якому тримається пекло в Данте, перетворюється у поляка на Петра Великого, пекло ж переноситься на землю, в сибірське вигнання.

Особливу увагу Станіслава Вінценза привертав містицизм Юліуша Словацького, який перекликається зі світоглядними рисами Аліг'єрі. Продовжуючи тему поневіряння з «Божественної комедії», потім з «Книг польського пілігримства», в «Ангеллі» вона набуває трагедії національного масштабу (сибірської еміграції) і водночас вселюдського (повернення душі до Вітчизни шляхом суму та ностальгії). Тому поема Юліуша Словацького, на думку Станіслава Вінценза, є одним із тріумфів дантівського впливу, що врешті-решт формує новий шедевр [8, с. 298]. Інші твори польського романтика («Подорож до Святої Землі», «Беньовський») також звертаються до мотивів і самої постаті автора «Божественної комедії», хоча аналогію духовного епосу може скласти лише «Король-Дух» – епос коріння поневоленого народу.

Як у поемі Данте, так й у творі Юліуша Словацького присутня індуїстська концепція карман, подорож душ, своєрідна міцкевичівська ідея «вічної людини» щодо історії польського Духа, яка, на думку Станіслава Вінценза, у польського романтика йде від усвідомлення своєї близької смерті, від фаталізму кінцевої долі новонародженої людини.

Інший поет-пророк – Ципріан Норвід – був, за Станіславом Вінцензом, близький Аліг'єрі своєю політичністю, історіософічністю та ідеєю католицизму, за якими флорентієць створив шляхетну утопію монархії та образ цезаря світу, а поляк – шукав спільноти у тяжінні до єдності людського світу. Найширше аналізує польський критик мову та стиль авторів, їхнє уміння стисло висловлюватися, тому Вінценз наводить безліч прикладів із поезій Норвіда («Моя пісня», «Псалми вігілії»), які демонструють письменницькі пошуки значення слова, того змісту, що лежить не на поверхні, а в глибині його етимології. Відтак останній з польських романтиків «був найближче до універсалізму Данте».

Польський дослідник жанру есе у своїй національній та європейській літературі Анджей Станіслав Ковальчик виокремлює, крім культурного, філософського чи релігійного аспектів есеїстики Станіслава Вінценза, характерну для неї рису зображення свого відношення до політики як того важливого чинника, що формує міжлюдські взаємини. Адже ще свого часу Вінценз утверджував тезу про Європу як синтез духовної спільноти і водночас наголошував на праві кожної країни на свою етнічну самодостатність. Тому так і дотепер високо цінують Данте у всьому світі, що він, пропагуючи ідею універсальної

держави, римського універсалізму (Рим язичницький і християнський), залишився італійським патріотом, назавжди прив'язаним до своєї малої вітчизни – Флоренції, тосканський діалект якої Аліг'єрі перетворив на італійську літературну мову [5, с. 49]. І не дивно, що літературознавці часто наголошують на мультикультуралізмі й європейськості автора епопеї «На високій полонині», на його універсальності поглядів і смаків, що йде від еллінських початків та від двох потужних «колон традиції», одна з яких – Данте [6].

У свою чергу всі дослідники Станіслава Вінценза, які переймались питанням «Чим же так зацікавив його Гомер, Данте, античність, українство, хасидизм і т.д.?», перечитавши есеїстику чи художні твори письменника, розуміють, що це й була Польща Станіслава Вінценза. Не з литовськими, українськими чи білоруськими кресами, як дехто з польських дослідників пише про ягеллонську традицію. А саме федераційна ідея, «ідея спільноти спільних спільнот», як влучно висловився Анджей Станіслав Ковальчик, це «праця десятків поколінь, доробок людей різних націй і визнань», що говорять різними мовами, шанують Бога різними ритуалами, відносяться до багатьох локальних та універсальних традицій [5, с. 49, с. 53]. Польський критик Болеслав Гадачек так і пише про літературне пограниччя як міф, що постав з «туги за світом без насильства, в якому б різні народи були в згоді», а їх об'єднувала б ідея братерства люду, формування свідомості і програмування майбутнього» [4, с. 12].

Максим Стріха у своїх дослідженнях рецепції «Божественної комедії» в українській літературі, як і Станіслав Вінценз, акцентує все ж не лише на естетичному впливові поеми Данте, а на його «політичній» ролі – поборника італійської єдності, що дуже актуальним було не тільки для всієї нашої національної історії XX століття, а й постає болючим питанням і нині, в часи незалежності України. Деякі поезії Павла Тичини та Максима Рильського, з боку літератури «доби соцреалізму», й присвячена жахіттям ГУЛАГу антисталінська поема «Попіл імперії» Юрія Клена, з іншої сторони, пронизані звертанням до «Божественної комедії».

Отже, як польський прозаїк та есеїст Станіслав Вінценз, так і український перекладач і критик Максим Стріха у дослідженнях рецептивного питання Данте Аліг'єрі у своїх національних літературах акцентували не тільки на середньовічному індивідуалізмі та ренесансній універсальності художнього мислення відомого флорентійця, на містичності й закодованості його вічно актуальної «Божественної комедії». Вони постулювали думку, може, в першу чергу, як представники держав, що тривалий час не мали своєї незалежності, наголошували на вільному духові, на ідеях спільності та консолідації італійської нації, що ґрунтувалась на єдності території і нової літературної живої мови, на майбутньому визволенні від всіх тих кіл дантівського пекла та на високих і благородних почуттях, що приніс своїм життям і творчістю вічний гуманіст і вигнанець Данте Аліг'єрі в польське та українське письменство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Стріха М.* Данте Аліг'єрі та його «Божественна комедія» / Максим Стріха // Здолавши півшляху життя земного… «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння / Пер. та упоряд. Максим Стріха. – Київ: Факт, 2001. – 136 с.

2. *Стріха М.* Данте й Україна / Максим Стріха // Здолавши півшляху життя земного… «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння / Пер. та упоряд. Максим Стріха. – Київ: Факт, 2001. – 136 с.

3. *Шаруга Л.* Лирник. К 120-летию со дня рождения Станислава Винценза / Лешек Шаруга // «Новая Польша». – 2009. – № 1 (104). – С. 58-61.

4. *Hadaczek B.* Główne wyróżniki literatury kresowej / Bolesław Hadaczek // Antologia polskiej literatury kresowej XX wieku / Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia B. Hadaczek. – Szczecin: OTTONIANUM, 1995. – 548 s.

5. *Kowalczyk A.S.* Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz, Stempowski, Miłosz) / Andrzej Stanisław Kowalczyk. – Warszawa, 1990. – 208 s.

6. *Kubiak Z.* Tradycja klasyczna w twórczości Stanisława Vincenza / Zygmunt Kubiak // Świat Vincenza. – Wrocław, 1992. – 284 s.

7. *Vincenz St.* Czym może być dziś dla nas Dante? / Stanislaw Vincenz // Vincenz St. Eseje i szkice zebrane / Wybór i wstęp A. Vincenz. – T. 1. – Wrocław: Wirydarz, 1997. – 331 s.

8. *Vincenz St.* Dantyzm w Polsce / Stanislaw Vincenz // Vincenz St. Eseje i szkice zebrane / Wybór i wstęp A. Vincenz. – T. 1. – Wrocław: Wirydarz, 1997. – 331 s.

УДК 821.162.1Вінценз

Michał KACZMAREK
Uniwersytet Opolski

HUCULSKA PAMIĘĆ LUDOWA W UJĘCIU STANISLAWA VINCENZA

W artykule przedstawiono problem zbiorowej pamięci ludowej oraz jej przejawów w kulturze oralnej, mentalności oraz światopoglądzie Hucułów, odzwierciedlonych w epopei Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie».
Słowa kluczowe: *Vincenz, pamięć ludowa, mentalność, kultura, Huculszczyzna.*

У статті розглянуто проблему колективної народної пам'яті та її проявів в усній культурі, ментальності, світогляді гуцулів, що знайшли відображення в епопеї Станіслава Вінценза «На високій полонині».
Ключові слова: *Вінценз, народна пам'ять, ментальність, культура, Гуцульщина.*

The article deals with the problem of people's collective memory and its manifestations in oral culture, mentality and worldview of Hutsuls, reflected in epic of Stanislaw Vincenz «On the High Uplands».
Key world: *Vincenz, people's memory, mentality, culture, Hutsulshchyna.*

Dzieło Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie» to epos, w którym przedstawiona jest wielokulturowa i wielobarwna mozaika postaci jednostkowych i zbiorowych. Wśród bohaterów zbiorowych tetralogii największą grupę stanowią Huculi. Są oni najliczniej występującymi postaciami w całym cyklu. Tym samym najpełniejszą i najbardziej rozbudowaną reprezentację pamięci zbiorowej odnajdujemy w ich konstrukcji. W odniesieniu do ich obrazu jako zbiorowości ludowej nieuniknione jest sięgnięcie po narzędzia metodologiczne pochodzące nie tylko z dyskursu socjologicznego, ale również ze sfery etnologii, folklorystyki i antropologii. Dlatego mówiąc o pamięci zbiorowej Hucułów, uzasadnione jest użycie szerokiego pojęcia **huculskiej pamięci ludowej** lub **pamięci ludu** [3, s. 97; 5, s. 248; 11, s. 178; 31, s. 86, 93, 94; 36, s. 272; 43, s. 146-147], używanego także przez Vincenza. Należy tu jednak zaznaczyć, iż obraz huculskiej «pamięci ludowej» przedstawionej w cyklu jest jedynie jej literacką reprezentacją, przetworzeniem materiału etnograficznego i folklorystycznego w dzieło literackie. Tym samym ogląd tej pamięci nie może pretendować do badania *stricte* etnologicznego czy folklorystycznego. Jest on raczej próbą odczytania literackiej wizji huculskiej pamięci ludowej, która jest tu motywowana oraz strukturyzowana źródłami etnograficznymi i folklorystycznymi.

O «pamięci ludu» (również huculskiego) Vincenz tak pisał w swoich esejach: «Tradycja mimowolna, a taką jest tradycja ludowa w odróżnieniu od pisemnej, a nawet zasadniczo biorąc od ustnej umyślnej i świadomej tradycji, różni się tym, jak wspomniana w naszym motto platońska pamięć (*mneme*) od przypominania, a raczej może podpórek pamięci (*Hypomnesis*). Stąd jej trwałość i siła twórcza, ale stąd też słabość i niemożność przechowania jej treści przy lada zachwianiu się sposobu życia. **Pamięć ludu** i jej trwałość bywa niezwykła, ale tylko o ile żyje on wciąż w tych samych warunkach. Dość jakiejś małej przerwy albo wtargnięcia wpływów obcych, a zwłaszcza cywilizacyjnych w samo życie, aby znikły, nieraz na zawsze, treści tradycyjne. (…). Ale ten typ tradycji i pamięci nieustalonej i spontanicznej, a ponadto zależnej od nastroju, działa pobudzająco na ciągłą twórczość i współtwórczość, a w każdym razie jej nie hamuje. (…). Z tym wszystkim *mneme*, tj. pamięć w tradycji ludowej, jeśli brać czysto psychologicznie, zbliża się do typu spontanicznej pamięci dziecka albo też tych stanów, kiedy odwracamy się od czynu, tj. w niektórych snach i niektórych stanach somnambulicznych [podkreśl. – *M.K.*] [47, s. 207-208].

W innym miejscu czytamy natomiast, iż warstwa pasterzy, a więc ludu, «przewyższa warstwę świadomą, albo lepiej mówiąc, ma jeszcze jakąś inną głębszą świadomość, a raczej pamięć – Mneme» [48, s. 177]. Podobne spostrzeżenia odnajdujemy w «Dialogach z Sowietami»: «nasi sąsiedzi chłopi i pasterze (…) posiadali świeżą, zadziwiającą pamięć dla starych tradycji, kościelnych, apokryficznych i legendarnych, i nieraz dla długich, niekończących się pieśni–recytacji. Może długie miesiące zimowe a czasem letnia izolacja pasterzy przyczyniły się do chłonności ich pamięci» [55, s. 273; 23, s. 147-155; 24, s. 61; 47, 190-213].

W świetle eseistycznych cytatów, dotyczących specyfiki tej pamięci i jej roli dla tradycji ludowej, tetralogia wraz z jej huculskimi bohaterami jest doskonałą literacką egzemplifikacją fenomenu huculskiej pamięci ludowej, której autor poświę-

cał tak dużo uwagi. Vincenz stał się tu podobny etnografowi, o jakim pisała Joanna Tokarska-Bakir: «Etnograf słucha, opukuje niepamięć. I co znajdzie, przemyca na stronę pamięci» [42, s. 112]. Tylko w spontanicznej, podświadomej i mimowolnej pamięci ludu (*mneme*) mogły przetrwać wartości niepiśmiennej kultury ludowej przekazywane drogą ustną przez członków huculskiej społeczności. Ale mogły się one utrzymać dotąd, dopóty nie zostały naruszone wskutek przerwania ciągłości przekazu, przez naruszenie i osłabienie wielopokoleniowego «łańcucha pamięci» [47, s. 171], za sprawą wpływów obcych oraz ingerencji cywilizacyjnej w niezmienną egzystencję społeczności huculskiej [30, s. 221-225].

Cykl Vincenza obrazujący różne formy i momenty istnienia kultury huculskiej [30, s. 218-230] (od «starowiecznej» po jej schyłek w wieku XIX), ukazuje jednocześnie procesy ingerencji pierwiastków obcych w jej archaiczną strukturę, a co za tym idzie obrazuje różne etapy i procesy rozpadu tej kultury. Jej stopniowe odejście w przeszłość powoduje, że jej resztki są jeszcze dostępne jedynie w pamięci wiekowych Hucułów. Nie przypadkiem najwięcej «pierwowiecznych» tradycji i wartości narrator autorski czerpie głównie z ich pamięci, które stanowią swoisty pień huculskiej pamięci ludowej ujawniającej się w konstrukcji bohatera zbiorowego.

W huculskiej pamięci ludowej zawiera się zarówno (w terminologii Jana Assmanna) «pamięć komunikatywna» Hucułów związana z codziennym wymiarem grupowej egzystencji, oraz «pamięć kulturowa» wykraczająca poza pokoleniową czasowość zbiorowości żyjącej w określonym momencie historycznym [1, s. 11-16]. Na całokształt huculskiej pamięci ludowej składa się więc kilka zagadnień tematycznych, z których tutaj przybliżę tylko niektóre. Są to m.in. ogólne znaczenia i funkcje pamięci ludowej dla całej kultury huculskiej, a w szczególności: miejsce, rola i funkcje kategorii pamięci w mentalności i światopoglądzie Hucułów, w ich postrzeganiu świata, czasu i przestrzeni, czyli w huculskim świecie przedstawionym tetralogii; zróżnicowanie huculskiej pamięci zbiorowej w obrębie pomniejszych grup należących do tej społeczności; znaczenia pamięci w odniesieniu do ich poglądów na temat Boga i szatana, spraw wiary, religii i świąt (pamięć religijna, która w istocie jest częścią pamięci ludowej) [15, s. 59-81]; a także miejsce i rola pamięci w folklorze huculskim [16].

Kultura huculska przedstawiona przez Vincenza jawi się jako archaiczna kultura oralna. Reprezentuje ona «starą kulturę pamięci», podczas gdy jej przeciwieństwo stanowi «nowa kultura zapomnienia» [46, s. 91; 18, s. 75-79, 170]. Wydaje się, że o ile istnienie pierwszego typu kultur opierało się głównie na pamięci naturalnej (*naturalis memoria*), o tyle w kulturach drugiego typu pamięć ta została usunięta w cień pamięci sztucznej (*artificialis memoria*) [59, s. 17; 61, s. 251]. W pierwszym przypadku dominowała więc pamięć ludzka (ewentualnie wspomagana środkami mnemotechnicznymi), w drugim, treści tej pamięci zaczęły być przenoszone, przechowywane i gromadzone niejako poza pamięcią ludzką, na sztucznych nośnikach informacji począwszy od pierwotnych form pisma a skończywszy na współczesnych nośnikach komputerowych i cyfrowych. Alvin Toffler, spoglądając na pamięć (w jej wymiarach jednostkowym, społecznym, kulturowym), w perspektywie dziejów ludzkości, od jej początków do dnia dzisiejszego, dostrzegł jej trzy etapy («fale» cywilizacyjne) przechowywania: w umyśle ludzkim, na sztucznych nośnikach poza umysłem ludzkim (np. pismo) oraz w technologiach elektronicznych [41, s. 276-279]. Ten sam proces przemian gromadzenia, przechowywania i przetwarzania pamięci – od umysłu ludzkiego i pamięci naturalnej, przez pamięć sztuczną i pismo, po pamięć elektroniczną («cyfrową technologię pamięci») – prześledził J. David Bolter [2, s. 227-246; 8, s. 101-157].

Oczywiście nie można orzec, że kultury oralne były całkowicie pozbawione pamięci sztucznej, tak jak i nie będzie prawdą teza jakoby współczesna «kultura zapomnienia» miałaby wyprzeć całkowicie pamięć ludzką, gdyż w obu typach kultur istniały obie formy pamięci (naturalna i sztuczna), jednakże w nierównomiernych proporcjach i w odmiennych formach. W kulturach oralnych pozbawionych pisma wszelkie doświadczenie jednostkowe, zbiorowe, a także kulturowe było przekazywane ustnie i «intelektualizowane mnemonicznie» (lub «memoryzowane» – w ujęciu Erica A. Havelocka) [10, s. 61]. Doświadczenia, wartości i tradycje, które stanowiły treści doniosłe i godne utrwalenia, nie mogły być zapisane, były więc zachowywane w pamięci ludu oraz upamiętniane w jakiś inny niż piśmienny sposób w różnych formach folkloru materialnego (np. w wytworach sztuki, rzemiosła, przedmiotach codziennego użytku) i duchowego (np. język, światopogląd, wierzenia). Wszystko to, co było mało istotne dla danej społeczności i jej kultury przepadało bez śladu, gdyż nie podlegało konieczności przechowania w pamięci. Ograniczona pojemność pamięci ludzkiej wymuszała konieczność selektywnego doboru treści, które były godne zapamiętania oraz

ich odpowiedniego mnemonicznego i wewnętrznego uporządkowania. Jednocześnie pamięć ludu, będąca właściwie jedyną skarbnicą wiedzy o wspólnej przeszłości i tradycji, musiała odznaczać się większą chłonnością (o czym pisał Vincenz), aniżeli pamięć społeczności należących do kultur piśmiennych.

Na oralną kulturę huculską, oprócz rozmaitych form folkloru, składało się więc głównie to, co zostało zapamiętane. Wszelkie inne treści, które nie znalazły miejsca w pamięci ludu ani też nie zostały upamiętnione w folklorze nie miały racji bytu i podlegały zapomnieniu, gdyż jak pisał znawca problematyki, Walter J. Ong: «Kultura oralna musi ciągle powtarzać raz zdobytą wiedzę lub ulega ona zapomnieniu» [10, s. 47].

W takim sensie kultura Hucułów jawi się tu jako podporządkowana ich ludowej pamięci, będącej przede wszystkim pamięcią naturalną (*naturalis memoria*), ale także pamięcią oralną strukturyzowaną środkami mnemonicznymi [10, s. 61]. Środki te jako «sztuczne» przynależą w pewnym sensie do sfery pamięci sztucznej (*artificialis memoria*), jednakże w przypadku społeczności huculskiej przedstawionej przez Vincenza rzadko kiedy wykraczają poza wewnętrzną umysłowość jednostek (poza ich wyobrażenia) w sferę typowych materialnych form zewnętrznej pamięci sztucznej (np. pismo). Wśród huculskich bohaterów cyklu większość jest analfabetami, dlatego w jednej ze scen [52, s. 219], na pytanie kto wśród gazdów huculskich umie czytać pojawia się problem znalezienia takiej osoby – wyjątkami okazują się być Foka Szumej i Maksym z Jaworza. Również w «Prawdzie starowieku» odnajdujemy następującą uwagę: «Do czasów Foki w górach mało kto znał pismo „pańskie"» [50, s. 82], choć i wcześniej bywały wyjątki, gdyż «Andrijko zapewniał, że Dmytro znał pismo» [50, s. 414], Mentalność, światopogląd i kultura huculska zdeterminowane są zatem przede wszystkim pamięcią w jej wymiarach: ludowym, naturalnym i oralnym: «tradycja huculska (…) musi opierać się na własnej pamięci», a «rdzeń [tej – *M.K.*] tradycji (…) należy do skarbca pamięci z dawien dawna osiadłych tam Hucułów» [53, s. 44-45], Dlatego też formułę Onga «Wiem to, co mogę przywołać» [33, s. 57] można w pełni odnieść do społeczności huculskiej. W cyklu Vincenza kultura huculska istnieje o tyle, o ile jest przywoływana, a więc pamiętana – «kultura jest pamięcią» i egzystuje dopóty, dopóki istnieje «pamięć kultury», o jakiej pisali Jurij Łotman i Borys Uspieński [22, s. 40-43; 45, s. 147-170].

Mówiąc o mentalności i światopoglądzie Hucułów, wyłaniających się z kart «Na wysokiej połoninie», można powiedzieć, iż ich charakterystyczną cechą jest szczególne **zakorzenienie pamięcią**. Simone Weil, której poglądy nie były obce Vincenzowi [21, s. 182-184; 32, s. 345-346], tak ujmowała tę kategorię: «Zakorzenienie jest być może najważniejszą i równocześnie najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej, a przy tym jedną z najtrudniejszych do zdefiniowania. Istota ludzka zakorzenia się poprzez oczywisty, czynny i naturalny udział w istnieniu jakiejś wspólnoty, która zachowuje żywe skarby przeszłości i wybiega swymi przeczuciami w przyszłość. Udział naturalny warunkują same przez się miejsce zamieszkania, urodzenie, zawód, otoczenie. Każda istota ludzka potrzebuje licznych korzeni. Całość niemal swego życia moralnego, intelektualnego, duchowego powinna ona otrzymać za pośrednictwem środowisk, do których z natury rzeczy przynależy» [57, s. 953]. Zakorzenienie takie jest możliwe za sprawą pamięci, której korzenie sięgają w różne sfery egzystencji tak jednostki jak i wspólnoty. Człowiek staje się tu podobny silnie zakorzenionemu drzewu [50, s. 383-384]. W odniesieniu do Hucułów jako zbiorowości, można tu mówić o pewnej «wspólnocie pamięci» [17, s. 9-13; 39, s. 52-54], która na różne sposoby jest zakorzeniona pamięcią ludową we własnym czasie (przeszłości [25, s. 54], ale i przyszłości), w przestrzeni (geograficznej, fizycznej, kulturowej etc.), w kultywowanej tradycji materialnej i duchowej. Zakorzenienie to objawia się zatem we wszelkich możliwych wymiarach huculskiej wspólnoty pamięci, tj. zbiorowości, której czynnikiem konstytuującym jest właśnie wspólna pamięć.

Jednym z grubszych i najstarszych «korzeni» jest pamięć Hucułów o dziejach swych rodów i domostw: «Chcąc zobaczyć dzieje licznych korzeni, które zaledwie zdołały wypuścić pędy, musielibyśmy po kolei przyjrzeć się wielu rodom i domostwom i opowiedzieć dzieje każdego. Za pamięci ludzkiej wspólnota ich była niewidzialna, chociaż mimo przelotne zwady nigdy nie były dzikie. Prawda starowieku to podstawa i dzieje tej niewidzialnej wspólnoty, to styl domostw-korzeni [50, s. 383-384].

Niewidzialne zakorzenienie we własnym rodzie i domostwie jest zakorzenieniem w przeszłości, które objawia się w pielęgnowaniu, utrzymywaniu i przekazywaniu pamięci o dziejach swojego rodu i przodkach: «Przekazuje się je bowiem żywym słowem, tętniącym jak krew rodowa. Ta krew w żyłach rodów krąży, co w słowach powiastunów. Ludzie

nie tylko krwią wiążą się z dawnymi rodami, lecz i wieściami o dawności. Nie tylko dziedzictwem trzymają się i karmią, lecz także żywą strugą wieści przekazanych» [50, s. 64]. Jest to zatem nie tylko celowe przekazywanie pamięci, ale również naturalne i mimowolne jej dziedziczenie przez «tych co staromłodą pamięć odziedziczą» [56, s. 276].

Zakorzenienie jako wielopokoleniowy związek członków wspólnoty, a więc tych, którzy pamiętają, z tymi, o których się pamięta, jest niczym «memento więzi» [51, s. 9], podobne pępkowi, z którego staje się każdy człowiek. Bo pępek to «ślad rzeczywistego współżycia, ostatnie widzialne ogniwo zakrytego łańcucha matek, pramatek, rodów, prarodów» [51, s. 9]. W huculskiej wspólnocie pamięci «pępek, co niewidzialną pępowiną sięga od żywego tworu ku twórcy» [51, s. 129], od teraźniejszości wspominających ku przeszłości wspominanych, jest więzią, tych co są, z tymi, którzy byli.

Pamięć o rodzie dla huculskiej społeczności jest świętością. Dlatego nikt nie chciał zeznawać w sądzie przeciwko Fudorze Giełecie, «gdyż lepiej stracić pamięć, niż mówić prawdę i zgubić człowieka i ród, choćby jaki był pohany» [50, s. 447]. Dlatego także Maksym Szumej przekazuje i radzi wszystkim słuchającym go pokoleniom, że «gdy twój korzeń powędrował gdzieś, za korzeniem wędruj» [50, s. 132]. Maksym oraz Foka należą do tych postaci huculskich, u których zakorzenienie pamięcią w przeszłości rodowej uwidacznia się szczególnie mocno. Obaj przywiązują ogromną wagę do swojego pochodzenia: Foka, gdy opowiada o swoim rodowodzie [50, s. 61-63], Maksym, gdy jako «najstarszy z rodu z karbów dzieje rodu wspomina» [50, s. 53], Podobne zakorzenienie pamięcią ujawnia się w konstrukcji wielu innych postaci huculskich, które z powagą i szacunkiem wspominają swoich przodków (np. stary Koczerhan, Mykieta Gotycz), co sprawia, iż ta «potrzeba duszy ludzkiej» staje się wspólną cechą mentalności huculskiej.

Jeśli zakorzenienie pamięcią w rodzie jest zakorzenieniem w przeszłości, czyli w czasie, to zakorzenienie pamięcią w «bliższej ojczyźnie» jest zakorzenieniem przede wszystkim w przestrzeni, a dokładniej w miejscu [12, s. 3-23]. Oba sposoby zakorzenienia bezpośrednio się ze sobą wiążą, i jeden wynika z drugiego. «Bliższa ojczyzna» w rozumieniu Vincenza [28, s. 99] jest związana z pojęciem *Heimat*, pod którym kryją się dom, ziemia rodzinna, kraj rodzinny lub strony rodzinne, inaczej mówiąc, «to miejsce, gdzie człowiek jest szczególnie u siebie, a którym może być wioska, miasteczko czy miasto, ale też większa kraina» [54, s. 179; 19, s. 10-11; 28; 37, s. 123-150]. Nie jest to więc ojczyzna w sensie państwowym czy politycznym, ale raczej ojczyzna jako miejsce bliskie w sensie rodzinnym, emocjonalnym, regionalnym i krajobrazowym [7; 9; 26; 29, s. 3-8; 35, s. 42-67; 38, s. 129-181; 44, s. 189-203; 58, s. 63-78]. Dla Hucułów jako zbiorowości etnicznej ową «bliższą ojczyzną» w szerokiej perspektywie jest Wierchowina Huculska, której nadrzędnymi elementami krajobrazowymi są góry i połoniny. W przybliżonym spojrzeniu ujawniają się tu natomiast ich wioski, domostwa i okolice rodzinne.

Zakorzenienie pamięcią w «bliższej ojczyźnie» najpełniej uwidacznia się w mentalności tych postaci huculskich, które obserwujemy w chwilach, gdy przebywają z dala od stron rodzinnych. Foka odbywający służbę wojskową w Wenecji z czułością wspomina swoją rodzinną chatę i góry [50, s. 79], Opryszek Czuprej opowiada o doświadczeniach z wojska i katuszach, jakich tam doznawał, oraz o swojej ówczesnej tęsknocie (zwanej «tuha») za połoninami, która doprowadziła go na skraj szaleństwa, a ostatecznie do ucieczki [50, s. 320-323; 52, s. 121]. Podobną «tęsknotę niemego rekructwa» [51, s. 382] wspominał Matarha. Wzbudził on wśród rębaczy lęk przed obczyzną, a w konsekwencji poczucie strachu przed opuszczeniem swoich rodzimych, górskich i leśnych stron. Również Mandat, samotnie spławiający drzewo i zagłębiający się coraz bardziej w «tamten świat» (obczyznę), próbował od niego uciec i wrócić do siebie, wspominając rodzinne strony: «Wracał tęsknotą do chaty» [50, s. 443], Znowu przygodny pasterz, który «znajdzie się na ogromnym Munczelu albo Popie-Iwanie (…). Spogląda tęsknie ku wsiom, nic prócz dachów grażd dojrzeć nie może» [50, s. 403].

Wymienione przykłady obrazują przestrzenne zakorzenienie pamięcią zagubionych, wyobcowanych, osamotnionych, czasem wystraszonych Hucułów, którzy z jakichś przyczyn znaleźli się poza «swoim» miejscem. Ci, będąc w przestrzenich obcych bądź odległych, zaraz popadają w nostalgię i tęsknotę za «bliższą ojczyzną», wspominają przestrzenie i miejsca najbliższe, tworząc własną emocjonalną «geografię pamięci» [38, s. 129]. Umiłowanie «bliższej ojczyzny» oraz szczególnie silne tęsknota i nostalgia, które objawiają się wobec utraty «swojego» miejsca, stają się charakterystyczną cechą mentalności Hucułów przedstawionych przez Vincenza [4, s. 119-129; 20, s. 41-42; 34, s. 88-89; 40, s. 55].

«Tuha», zasadzająca się na pamięci (bo gdyby nie było pamięci, nie byłoby też tęsknoty), dręczyła szczególnie mocno tych Hucułów, którzy prze-

bywali na obczyźnie lub też byli w jakiś sposób ubezwłasnowolnieni czy to przez przymusowy wojskowy pobór czy przez uwięzienie. Wynikała ona z tego, iż Huculi Vincenza odznaczali się wyjątkowym umiłowaniem wolności («swobody»), której synonimami były dla nich dwa najważniejsze sposoby egzystencji: pasterska i opryszkowska; istniała również trzecia możliwość bytowania – butynarska. Vincenz pisał o nich następująco: «Pieśń opowiada o trzech warstwach: o starej pasterskiej, gazdowskiej, która – wiekami żyła podług starych praw; a w owych czasach ludzie dożywali późnego wieku. O nowszej warstwie rozbyszackiej, która biła się i rąbała, a ludzie żyli po czterdzieści lat tylko. I o najnowszej warstwie butynowej: I cóż to za gazdowie? Przez całe zimy przesiadują zgięci w kucki przy watrach, w puszczach. Dla pieniędzy marnych i dla wódki męczą się tak koło kłód, marnieją na nic. Pieśń mówi o nich z pogardą i smutkiem» [50, s. 101].

Ponieważ dwa pierwsze sposoby egzystencji w cyklu Vincenza odchodzą stopniowo w przeszłość, stają się one zazwyczaj przedmiotem idealizacji w pamięci starych ludzi jako świadków schyłku tych dwóch sposobów życia. Dlatego też ich przeszłość wraz z «pierwowiecznymi» wartościami oraz z wizjami «starej słobody» (pasterskiej) i «nowej słobody» (opryszkowskiej) jest szczególnie umiłowana, przywoływana z pamięci i poddawana refleksji przez huculskich bohaterów. W czasowym uszeregowaniu owych warstw, pierwszy modus egzystencji stanowił warstwę archaiczną, pierwotną i najstarszą, drugi jawił się jako niewiele mniej odległy w czasie, natomiast trzeci był nowym, ale wykraczającym poza dawne tradycje i negatywnie wartościowanym, sposobem życia Hucułów.

Rola pamięci w mentalności huculskiej uwidacznia się z kolei w wewnętrznej skłonności i potrzebie snucia i słuchania wspomnień, opowieści, bajek itp. [60, s. 180]: «Wrodzona jakby ochota u ludu górskiego do bajania, do pamiętania i powtarzania bajek» [49, s. 135]. Świadczą o tym licznie występujące w cyklu teksty umotywowane pamięcią nadawcy lub odbiorcy, teksty, których struktura narracyjna zasadza się na wspominaniu (np. opowieści wspomnieniowe), lub też teksty służące upamiętnianiu [13, s. 3-22; 14, s. 171-184]. Imperatyw opowiadania i przekazywania «wieści» można tłumaczyć znacznymi odległościami między poszczególnymi domostwami huculskimi, brakiem bezpośredniego sąsiedztwa i kontaktu między ludźmi, a także wielomiesięczną i samotniczą egzystencją pasterską. Stąd każde spotkanie, codzienne i świąteczne, bez względu na czas i miejsce, w drodze i w podróży, przy narodzinach i przy śmierci; na weselu i na chrzcinach, w leśnej i w pasterskiej «kolibie» (szałasie), w gazdowskiej chacie i w «grażdzie» (chacie obronnej z przybudówkami), w długie zimowe wieczory, w trakcie «chramu» (odpustu) i «tołoki» (wspólnej pracy, sianokosów), pod cerkwią i na cmentarzu – niemal wszystkie sytuacje, miejsca i czasy, w jakich dochodziło do spotkania, zawsze były doskonałą okazją do podzielenia się zarówno wieściami najnowszymi, jak i tymi «pierwowiecznymi», prawdziwymi i zmyślonymi, wspominanymi i zasłyszanymi.

W mentalności bohaterów huculskich daje się również zauważyć ambiwalentną cechę odnoszącą się z jednej strony do ich trwałego pamiętania o krzywdach i urazach, jakie ktoś im wyrządził [20, s. 46, 59; 34, s. 219], z drugiej strony natomiast jest w nich obecna skłonność do przebaczania i zapominania winy: lud wierchowiński jest ludem «zapalnym, porywczym, ale zbyt łatwowiernym, nad miarę dobrym, łatwo przebaczającym i zapominającym łatwo» [50, s. 260]. Przykładami pamiętliwości i zapamiętania w zemście, wynikającymi z dumy i honoru, mogą być czyny Dobosza oraz Fudora Giełety. Jednocześnie Foka reprezentuje taki typ Huculа, który pamięta sprawiedliwie i mądrze, szybko zapomina o zwadach oraz łatwo przebacza.

Wieloznaczność i wielofunkcyjność kategorii pamięci w mentalności Hucułów nie ogranicza się tylko do pamięci o rodach i pamięci o «bliższej ojczyźnie», do tęsknoty, nostalgii, refleksyjności, umiłowania wolności, imperatywu wspominania i opowiadania czy do pamięci krzywd. Z kolei zakorzenienie pamięcią w czasie i przestrzeni bezpośrednio wiąże się również ze światopoglądem Hucułów i ze sposobami postrzegania otaczającego ich świata. Ich pojmowanie i organizowanie własnej czasoprzestrzeni, bardzo często i w różnych sferach aktywności, jest zdeterminowane właśnie pamięcią. Wynika to z wcześniej wspomnianego oralnego charakteru kultury huculskiej, której «organem» przechowywania, rozszerzania i przekazywania wartości jest pamięć ludowa [54, s. 166]. Huculska czasoprzestrzeń pamięci i postrzeganie świata poprzez pryzmat huculskiej pamięci wymaga jednak osobnych rozważań, na które tutaj nie ma już miejsca.

LITERATURA

1. *Assmann J.* Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa / Jan Assmann [przeł. Stefan Dyroff, Rafał Żytyniec] // «Borussia». – 2003. – № 29. – S. 11–16.

2. *Bolter J.D.* Pamięć elektroniczna / Jya David Bolter // Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera / [przeł. i wstępem opatrzył Tomasz Goban-Klas]. – Warszawa, 1990. – S. 227–246.

3. *Borowik I.* Treści mistyczne wiejskiej codzienności w twórczości Vincenza / Irena Borowik, Włodzimierz Pawluczuk // Studia o Stanisławie Vincenzie / [pod red. P. Nowaczyńskiego]. – Lublin: KUL, 1994.

4. *Burszta W.J.* Nostalgia i mit / Wojciech J. Burszta // Historia: o jeden świat za daleko? / [wstęp, przekład i oprac. Ewa Domańska]. – Poznań, 1997. – S. 119-129.

5. *Bystroń J.S.* Kultura ludowa / Jan Stanisław Bystroń. – Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947. – 450 s.

6. *Cejrowski W.* Umysł wyzwolony / Wojciech Cejrowski // «Newsweek. Polska». – 2005. – № 4. – S. 70-71.

7. *Czapliński P.* Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych / Przemysław Czapliński. – Kraków: WL, 2001. – 269 s.

8. *Goff J. Le.* Historia i pamięć / Jacgues Le Goff / [przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryjczyk, wst. Paweł Rodak]. – Warszawa: Wydawnictwo UW, 2007. – S. 101-157.

9. *Hadaczek B.* Małe ojczyzny kresowe: szkice / Bolesław Hadaczek. – Szczecin: «PoNad», 2003. – 299 s.

10. *Havelock E.A.* Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu / Eryk A. Havelock / [przekład i wstęp Paweł Majewski]. – Warszawa: Wydawnictwo UW, 2006. – 160 s.

11. *Jakowska K.* Cykle podań o opryszkach w «Prawdzie starowieku» / Krystyna Jakowska // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku / [pod red. Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej]. – Lublin, 2002.

12. *Kabzińska I.* Przestrzeń – pamięć – tożsamość. Elementy przestrzeni (miejsca) we wspomnieniach ekspatriantów z byłych Kresów Wschodnich / Iwona Kabzińska // «Literatura Ludowa». – 2000. – № 2. – S. 3-23.

13. *Kaczmarek M.* Genologia pamięci: od wspomnienia prostego do wspomnienia literackiego (z problemów mnemologii Vincenza) / Michał Kaczmarek // «Literatura Ludowa». – 2006. – № 2. – S. 3-22.

14. *Kaczmarek M.* Narratologia pamięci. Casus Stanisława Vincenza / Michał Kaczmarek // «Teksty Drugie». – 2006. – Nr 5. – S. 171-184.

15. *Kaczmarek M.* Reprezentacje pamięci religijnej w dziele «Na wysokiej połoninie» (z problemów mnemologii Vincenza) / Michał Kaczmarek // Zeszyty Naukowe KUL. – 2007. – Nr 1. – S. 59-81.

16. *Kaczmarek M.* Huculska mitologia pamięci i zapomnienia w ujęciu Stanisława Vincenza // Konferencja: Stanisław Vincenz i jego dzieło w perspektywie kulturowej i historycznej, 11 października 2007, w Lublinie (KUL).

17. *Kaniowska K.* «Memoria» i «postpamięć» a antropologiczne badanie wspólnoty. // «Łódzkie Studia Etnograficzne». – T. 43. – 2004. – S. 9-13.

18. *Kapuściński R.* Podróże z Herodotem / Ryszard Kapuściński. – Kraków: Znak, 2004. – 258 s.

19. *Kapuściński R.* Skąd pochodzimy? Kim jesteśmy? / Ryszard Kapuściński // «Odra». – 2002. – Nr 1. – S. 10-11.

20. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. – T. 54: Ruś Karpacka. – Cz. 1. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. – 335 s.

21. *Kowalczyk A.S.* Stanisław Vincenz jako eseista 1945-1971 / Andrzej Stanisław Kowalczyk // Vincenz i krytycy. Antologia tekstów, wybór, wstęp i oprac. P. Nowaczyński. – Lublin, 2003. – S. 182-184.

22. *Łotman J.* Pamięć w świetle kulturologii / Jurij Łotman / [przeł. Bogusław Żyłko] // «Odra». – 1996. – Nr 2. – S. 40-43.

23. *Madyda A.* W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza / Aleksander Madyda. – Toruń 1992.

24. *Myśliwski W.* Kres kultury chłopskiej / Wiesław Myśliwski // «Twórczość». – 2004. – Nr 4.

25. *Nowaczyński P.* Mądrość Vincenza / Piotr Nowaczyński. – Lublin, 2003. – 273 s.

26. O «małych ojczyznach» inaczej // «Dekada Literacka». – 2002. – Nr 7-8.

27. *Odojewski W.* Dzieło Vincenza / Włodzimierz Odojewski // Raptularz krytyczny. Twórcy – dzieła – konteksty / wybór, wstęp i red. S. Barć. – Lublin, 1994.

28. *Olejniczak J.* Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz / Józef Olejniczak. – Kraków: Oficyna Literacka, 1992. – 245 s.

29. *Olesiak G.* Wyobrażenie «małej ojczyzny». Morfologia idealnego świata / Grzegorz Olesiak // «Polska Sztuka Ludowa». – 1990. – Nr 3. – S. 3-8.

30. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Funkcje folkloru ukraińskiego w twórczości Stanisława Vincenza / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa // «Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze». – 1999. – Z. 8-9. – S. 218 – 230.

31. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz wobec dziedzictwa kultury / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 1997. – 206 s.

32. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006. – 391 s.

33. *Ong W.J.* Oralność i piśmieność. Słowo poddane technologii / Walter J. Ong / [przeł. J. Japola]. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 1992. – 260 s.

34. *Ossendowski F.A.* Huculszczyzna. Gorgany i Czarnohora / Ferdynand Antoni Ossendowski. – Poznań: Wydawnictwo Polskie, 1936. – 229 s.

35. *Robotycki C.* Historia – folklor – tradycja a kwestia «małej ojczyzny» / Czesław Robotycki // Nie wszystko jest oczywiste. – Kraków 1998. – S. 42 – 67.

36. *Schnaider J.* Z kraju Hucułów / Józef Schnaider // «Lud». – T. 7. – 1901.

37. *Sokołowska B.* Aksjologia «małej ojczyzny» w kontekście rozważań o pisarstwie Stanisława Vincen-

za // Pogranicze kultur / [pod red. C. Kłaka]. – Rzeszów, 1997. – S. 123-150.

38. *Sulima R.* Małe ojczyzny // Głosy tradycji. – Warszawa, 2001. – S. 129-181.

39. *Szacka B.* Pamięć społeczna // Encyklopedia socjologii / [red. nauk. H. Domański i in.]. – Warszawa, 2000. – T. 3. – S. 52, 54.

40. *Szuchiewicz W.* Huculszczyzna / Wołodymyr Szuchiewicz. – Lwów, 1902. – T. 1. – S. 55.

41. *Toffler A.* Pamięć społeczna // Trzecia fala / [przeł. E. Woydyłło, przedm. opatrzył W. Osiatyński]. – Warszawa, 1997. – S. 276-279.

42. *Tokarska-Bakir J.* «Na łąkach prawdy». O książkach Stanisława Vincenza / Joanna Tokarska-Bakir // «Znak». – 1999. – Nr 3 (526). – S. 98-113.

43. *Tokarska-Bakir J.* Rzeczy mgliste. Eseje i studia / [wprow. M. Janion] / Joanna Tokarska-Bakir. – Sejny: Pogranicze, 2004. – 224 s.

44. *Tuan Yi-Fu*. Przestrzeń i miejsce / [przeł. A. Morawińska, wst. K. Wojciechowski] / Yi-Fu Tuan. – Warszawa, 1987. – 251 s.

45. *Uspieński B.* O semiotycznym mechanizmie kultury / [przeł. J. Faryno] / Borys Uspieński // Semiotyka kultury / [wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski]. – Warszawa, 1977. – S. 147-170.

46. *Venclova T.* Odmiany pamięci / [przeł. T. Tomaszewski] / Tomas Venclova // *Venclova T.* Eseje. Publicystyka. – Sejny: Pogranicze, 2001.

47. *Vincenz S.* Uwagi o kulturze ludowej / Stanisław Vincenz. Psd. – T. 1.

48. *Vincenz S.* Głos spoza dialogów / Stanisław Vincenz. Psd. – T. 2.

49. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Obrazy dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanisław Vincenz. – Warszawa: Rój, 1936. – 719 s.

50. *Vincenz S.* Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2002. – 511 s.

51. *Vincenz S.* Zwada / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2003. – 546 s.

52. *Vincenz S.* Barwinkowy wianek / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2005. – 498 s.

53. *Vincenz S.* Z perspektywy podróży / Stanisław Vincenz. – Kraków: Znak, 1980. – 413 s.

54. *Vincenz S.* Po stronie dialogu / Stanisław Vincenz. – T. 1-2. – Warszawa: PIW, 1983. – T. 2.

55. *Vincenz S.* Dialogi z Sowietami / Stanisław Vincenz. – Kraków: Znak, 1991. – 316 s.

56. *Vincenz S.* Listy z nieba / Stanisław Vincenz. – Sejny: Pogranicze, 2004. – 512 s.

57. *Weil S.* Zakorzenienie. Wstęp do deklaracji obowiązków wobec istoty ludzkiej [przeł. A. Wielowieyski] / Simone Wiel // *Weil S.* Dzieła [przeł. M. Frankiewicz i in.]. – Poznań: BRAMA, 2004. – S. 940-960.

58. *Wiegandt E.* Emigracyjne teorie «małych ojczyzn» / Ewa Wiegandt // Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania / [red. nauk. H. Gosk, A. S. Kowalczyk]. – Warszawa: Elipsa, 2005. – S. 63-78.

59. *Yates F.A.* Sztuka pamięci [przeł. W. Radwański, posł. opatrzył L. Szczucki] / Adam F. Yates. – Warszawa: PIW, 1977. – 472 s.

60. *Zbinden H.* Na Huculszczyźnie [przeł. M. Olszański] / Hugo Zbinden // Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników. Wybór tekstów z lat 1795-1939 / [do druku przygotowali oraz przypisami opatrzyli J. Gudowski i in., posł. R. Brykowski]. – Warszawa: IBL, 2001. – 180 s.

61. *Ziomek J.* Pamięć i wykonanie / Jerzy Ziomek // *Ziomek J.* Retoryka opisowa. – Wrocław: Ossolineum, 1990. – S. 214-251.

УДК 82.91:821.162.+ 821.161.2

Ольга ЦІВКАЧ
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

«...PRZYJACIÓŁ, TAKICH JAK PAN... W OGÓLE NIE DUŻO W PRZYRODZIE» (листування станіслава вінценза і ростислава єндика)

Стаття присвячена історії листування Станіслава Вінценза і Ростислава Романа Єндика, яке було свідченням особистого та інтелектуального спілкування польського й українського письменників-емігрантів.
Ключові слова: *епістолографія, інтелектуальне спілкування, взаємодія польської та українських літератур.*

The article deals with the correspondence between the immigrant writers – Stanislaw Vincenz and Rostyslav Roman Yendyk, which is testimony of personal and intellectual communication between Polish and Ukrainian writer.
Key words: *epistolography, intellectual communication, Polish-Ukrainian literary relations.*

Przedmiotem analizy w artykule jest korespondencja pisarzy-emigrantów – Stanisława Vincenza i Rostysława Romana Jędyka, będąca świadectwem prywatnej i intelektualnej komunikacji pomiędzy pisarzem polskim a ukraińskim.
Słowa kluczowe: *epistolografia, komunikacja intelektualna, relacje wzajemne literatury polskiej i ukraińskiej.*

В архіві Станіслава Вінценза в Національному Інституті ім. Оссолінських у Вроцлаві серед кореспонденції різними мовами і з різних країн зберігаються 32 листи українського письменника-емігранта, поета, вченого-антрополога, доктора філософії Ростислава Романа Єндика (1906-1974), земляка польського письменника, що мешкав після ІІ Світової війни у Мюнхені, ім'я якого в Україні довгий час було заборонено з політичних причин, а творчість «несправедливо вилучена з літературного процесу» [8]. І тільки в останні десятиліття художня творчість Єндика стала предметом наукового зацікавлення українських літературознавців [9, с. 11].

Листи Єндика написані польською мовою у період з 1955 по 1977 рік, спочатку до самого письменника, а після його смерті 1971 року – до сина Андрія і дружини Вінценза, пані Ірени Вінценз. Ростислав Єндик був молодшим від польського письменника на вісімнадцять років, але ця різниця у віці не відчувається в листуванні: це спілкування двох яскравих особистостей, яких поєднували не тільки спогади про Гуцульщину, не тільки взаємоповага, а й спільність духовних потреб митців, людей, зацікавлених літературою, філософією, народною творчістю. Листів Вінценза до Єндика у Вроцлавському архіві значно менше, їх лише десять. Це переважно копії, зроблені на друкарській машинці, й можна припустити, що більша частина листів Вінценза зберігається в архіві Ростислава Єндика в Німеччині.

Особисте знайомство Єндика з Вінцензом відбулося 1934 року, коли молодий поет і антрополог приїхав до Вінценза у Бистрицю, де його вразила скромність і майже селянські умови, в яких жила сім'я письменника. Дні, проведені в гостинному колі сім'ї Вінцензів, запам'яталися Єндику назавжди; багато років потому він напише у листі, що беззастережно любила його лише рідна матір і родина Станіслава Вінценза: «Bo jak zastanawiałem się nad swoim życiem, to widzę, że nigdy nie byłem lubiany (...), ale cieszę się, że moja matka najbardziej mnie kochała, jak również u Państwa znalazłem ciepłe uczucia od pierwszego spotkania w 1934 roku» [1, с. 349].

Листування між Єндиком і Вінцензом різноманітне за змістом і темами: вони ділилися творчими планами, обговорювали літературні новини, дискутували щодо проблем антисемітизму й поліпшення польсько-українських відносин у повоєнні часи, вели розмови про те, як будуть спільно писати «антропологію» [1, с. 261, 294, 301, 313, 321]. Ростислав Роман Єндик цікавився також науковою працею сина Станіслава Вінценза, Анджея, з проблем української ономастики, давав слушні поради [1, с. 288] й високо оцінив перші друковані наукові розвідки молодого вченого [13]: «Jak czytałem jego (Andrzeja Vincenza – *О.Ц.*) artykuł w „Kulturze", to miałem pierwszy raz w życiu wrażenie ojca pod Troją, jak patrzy na swego syna, który rzuca się na wrogów i zadaje cięcia, a ojciec podziwia zręczność i wyszkoleni» [1, с. 285].

Однією з тем, яка проходила через усю кореспонденцію письменників, була доля перекладів і друку наступних частин епопеї Станіслава Вінценза «На високій полонині». Вінценз у листі до Єндика висловив свої побоювання, що без іншомовних перекладів, а особливо без українського, його твір буде відомим лише польському читачеві: «Widzi Pan jak w mojej wesołej i optymistycznej z natury duszy zaczynają się legnąć podejrzenia i niepokoje – że odstąpicie mnie wyłącznie Polakom (a w najlepszym razie sowietom), kiedy ja zawsze ufnie udowadniałem, że należę do obydwoch bratnich i sąsiedzkich narodów» [2, с. 473]. Можливо, тому Єндик повертається до задуму перекласти гуцульську сагу польського письменника українською, згадує свою обіцянку, дану ще 1936 року, після виходу «Правди старовіку»: «Ja szukałem za pierwszym tomem, żeby dotrzymać słowo z przed 20 laty i przetłumaczyć przynajmniej jeden rozdział o Wasyluku»[1] [1, с. 270]. Переклад (хоча б уривків із книжки про Гуцульщину) стає для Єндика своєрідною спробою висловити свою тугу за втраченою Батьківщиною, яку він виливав і у власних творах: «Nie przypuszczałem nawet, że jestem tak silnie związany z rodzinnymi stronami. Czuje czasem taką nostalgie, że «mynaju sia z żalu» [1, с. 267]. Він вважав, що книжка Вінценза «На високій полонині» повинна стати доступною широким колам українських читачів. У листі до Вінценза він наводить слова відомого українського еміграційного журналіста Михайла Добрянського [1] з Лондона, що «to wstyd że tego tłumaczenia jeszcze dotychczas po ukraińsku nie ma! Historyczną zasługę dla naszej literatury będzie miał ten, który całość przetłumaczy» [1, с. 287]. Єндик був дуже задоволений, що його перекладацькі наміри сподобалися Вінцензу, він писав: «Cieszę się, że Pan uważa mnie za stosownego tłumacza „Połoniny". To nakłada na mnie tym większy obowiązek, żeby podjęty dobrowolnie obowiązek dobrze spełnić!» [1, с. 281]. Але в Єндика не було твору Вінценза, він не міг його відшукати у німецьких бібліотеках: «Mimo moich starań przez „Bayrinde Staatsbibliothek" nie otrzymałem Pańskiej „Połoniny" od żadnej biblioteki w Niemczech. To znaczy, że w tym kraju w ogóle Pańskiego dzieła nie ma, a dlatego bardzo prosiłbym, czy Pan nie pożyczyłby mi później owego egzemplarzu» [1, с. 287]. Можна припустити, що Вінценз задовольнив прохання Єндика, тому що, починаючи з 1956 року, майже у всіх листах є декілька рядків про його постійну роботу над перекладом. Станіслав Вінценз завжди підтримував свого українського приятеля, радив, як краще у перекладі відтворити гуцульську говірку. Єндик прислуховувався до порад, але й мав свою власну думку: «Najlepszy dowód dal Pan proponują zamianę na „судці". Ja odczuwałem, że potrzeba innego pojęcia, ale nie mogłem znaleźć. Co do „сонічку" Pan nie ma racji. Ale to nie ważne. Zresztą będziemy się kłócić za taki usterki i z Panem, i z Andrzejem» [1, с. 297]. Вінценз також звертав увагу українського перекладача на уривки, які, на його думку, варто перекласти в першу чергу, наприклад «Сироїди»: «Jest wskazaną pewna rada z mojej strony, a mianowicie wydaje mi się należałoby zacząc przekład od pewnego nieco sensacyjnego, a gdyby ktoś chciał się tak wyrazić, nawet politycznie sensacyjnego rozdziału. Mam na myśli rozdział, który ma, co najmniej, trzy tytuły. A mianowicie „W kraju niewoli", „Noc fłojery" a poza tym powszechnie zwany „Syrojidy". Jak może wiadomo Panu jest to jakiś stary odblask najazdu Mongołów, a potem także wrażenie z rosyjskiej inwazji. W r.1915 rosyjscy żołnierze straszyli naszych chłopów (autentyczny wypadek w Słobodzie), że jeśli nie będą posłusznie spełniać nakazów rekwizycji, sprowadzą Syrojidów, którzy zjadą wszystko na polu» [2, с. 475]. Порада Вінценза щодо «Сироїдів» дуже зацікавила Єндика своєю політичною актуальністю: «Interpretacje Syroidów bardzo mnie zaciekawiła. Z teraźniejszości oni stają całkiem wyraźnym symbolem. Właśnie tak, jak Pan rozumie mity ludowe. Tutaj można rozumieć tych przeklętych Moskalów bolszewików» [1, с. 313]. Вінценз у листах намагався нагадати Єндику деякі приклади з гуцульського фольклору. Цікавим є лист Вінценза, де він ділиться своїми роздумами щодо спільності рис магічних обрядів у різних народів під час контактів з душами померлих, що підтримувався переважно за допомогою символу – приготування куті на Гуцульщині та подібного обряду у Давній Греції, буде цитувати уривки з творів грецькою мовою, а закінчить листа, наводячи уривок українською зі старовинної гуцульської коляди під назвою «Умерла коляда», яку співають під акомпанемент скрипок для душі, що відійшла [2,с. 488-489].

Навесні 1957 року Єндик переклав розділ з першої книжки «На високій полонині» і, переконаний, що уривок буде надрукований, пише до Вінценза: «Zamelduję Panu, że od

1 Василюк (Wasyluk) – так Єндик у листах до Вінценза буде називати уривки з епопеї «На високій полонині» за прізвищем одного з героїв твору.

kwietnia idzie Wasyluk w „Хрестианському Голоci»; a po nadrukowaniu w czasopiśmie zbiorę wszystko do książki" [1, c. 297]. Тоді ж Єндик вирішує написати вступ до українського варіанта «На високій полонині» і звертається з проханням до автора: «Przed początkiem druku w numerze Wielkanocnym, chciał bym napisać artykuł o Panu i Pańskim dziele. Czy mógł bym prosić o kilka dat biograficznych? Ale gdzieś do 5 kwietnia, bo później już nie mogło by pójść. Albo nawet do końca marca!» [1, c. 297]. Але, як відомо, уривок із першої книжки «На високій полонині» під назвою «Коляда на Гуцульщині» українською мовою був надрукований лише в грудні 1957 року [7, с. 2–3]. Усі ж наступні намагання Єндика видати «На високій полонині» в українському перекладі не були реалізовані. Наприклад, у липні 1961 року він пише до Вінцензa: «Tłumaczenia dokonałem i oddałem skrypt do redakcji „Християнського Голосу". Drukować będą, jak pojadę ktoś z redakcji na odpoczynek, żeby sobie tak ułatwić redagowanie numeru przy redukcji sił robotniczych» [1, c. 302].

Ростислав Єндик навіть запропонував Вінцензу певний план, як можна було б видати цілий твір. Він вважав, що найкращий спосіб – друкувати уривки «Полонини» в різних часописах, а пізніше скласти з них усю книжку: «Jeśli Pan pozwoli, z „Wasylukiem" zrobimy w ten sposób: ja będę drukował tłumaczenie „podwałem" w tygodniku „Chrescijańskij Hołos", a potem zrobię odbitkię i gdzieś w jesieni wynikła by książka. Myślę, że to było by najlepsze wyjście» [1, c. 274]. Із листування стає зрозумілим, що письменники планували видати книжку Вінцензa «На високій полонини» українською у двох томах. Умова про друк, напевно, була підписана з мюнхенським видавництвом «Logos», яке Єндик згадував в кореспонденції. Про це свідчить лист від серпня 1967 року, де йдеться про переказ зі згаданого видавництва певної суми (400 марок) для Вінцензa, які Єндик мав отримати як оплату за український переклад: «Nie odpisałem na Państwa miły list, bo mam tyle służbowej korespondencji, że na prawdę nie mogę patrzyć na swoje pisadła. Ale marzyć lekko i dlatego prawie każdego dnia jestem w swoich myślach koło Państwa. Przed kilkoma tygodniami wysłał „Logos" na moje zlecenie 400 marek *a conto* honoraru za tłumaczenie „Połonin". To jest dowód, że nie zapomniałem swoich zobowiązań i myślę o nich» [1, c. 318]. Липневий лист 1968 року також підтверджує існування зазначеної умови. Єндик, знаючи про хворобу Вінцензa, не забував фінансово допомагати йому, використовуючи кошти, які він мав отримати у тому самому видавництві «Logos»: «Przypuszczam, że u Państwa nie przelewa się i szukałem za sposobem, jak to przesłać Państwu coś *a conto*. Kiedy wyjdzie mój wybór z „Połoniny" – o tym tylko Allach wie. Ale jakoś trzeba inaczej robić. Poleciłem drukarni „Logos" wysłać Państwu 200 DM. To będzie mało, ale tymczasem nie mogę więcej. Może później. Zawsze lepiej 1 grosza do kieszeni jak dwa z kieszeni» [1, c. 325]. Правда, всі плани щодо видання книжки Вінцензa не витримували випробування дійсністю, на перешкоді постійно ставали фінансові проблеми. Єндик зробив спробу видати український переклад «На високій полонині» за допомогою Українського технічно-економічного інституту, де він з 1961 року обіймав посаду ректора, але рішенням загальних зборів інституту йому було відмовлено під тим приводом, що технічний інститут немає нічого спільного з літературою [1, c. 350]. Єндик звертався по допомогу до українців і поляків, які мешкали у різних країнах, але зміг зібрати лише невелику суму: «Dał 500 dol. nasz biskup Platon Kornyluk, Hucuł z Bukowiny i syn nauczyciela. Jestem z nim w dobrych stosunkach. Jeszcze dojdzie 100 dol., razem 600, a za resztę nie ręczę. Mało! Z Ameryki (від українців, що мешкали в США – *О.Ц.*) nie otrzymałem odpowiedzi. Ludzie identyfikują siebie z Huculszczyzną i to im wystarcza dla spokoju ducha i wyobraźni własnej» [1, c. 340].У Швейцарії збір коштів на видання двох книжок, за словами Єндика, теж не був вдалим: «Zbiórka na wydanie 2 tomów w Szwajcarii idzie jak krew z nosa» [1, c. 340].

Єндик мріяв, що книжка Вінцензa стане популярною і відомою в усіх європейських країнах, оскільки в ній, на його думку, польський письменник не тільки описав життя гуцулів з їхньою багатою культурою, але й довів Європі, що знищення цієї культури неможливе, доки існують такі твори, як «На високій полонині», що має дуже важливе значення для розвитку сучасної європейської літератури: «Ja widzę u Pana kogoś innego: pokazać w Europie, że ten *Untergang* kultury jest bez znaczenia, jeśli kto ma wielką duszę i rzetelnie idzie do swego (…). Niestety, teraźniejsza literatura jest brudna, z uporem idzie w dół, świadomie, niby to żeby zobrażać małego człowieka, a nie swoją właśnie małość. Przecież i Pan wziął małych ludzi i co z tego wyszło? Same giganty!» [1, c. 273]. Прочитавши 1955 року в паризькій «Культурі» рецензію Чеслава Мілоша на англомовне видання частин з «Полонини» й

анонс виходу у світ польського перекладу [13], Єндик замовив книжку в представника видавництва «Veritas»: «Kupiłem już dwa egzemplarze, ale kupię 100, żeby moi znajomi przeczytali sobie raz w życiu dobrą książkę» [1, с. 273]. Пізніше Єндик напише до Вінценза, що англомовний варіант книжки про Гуцульщину дуже сподобався їхнім землякам у Канаді: «Przyjechał tutaj z Edmontonu Niniowskyj (z Kołomyji). Mówi, że angielskie tłumaczenie bardzo podobało się Kanadyjczykom. On kupił 3 exemplary i podarował Anglikom na uniwersytecie» [1, с. 326].

Ростислав Роман Єндик робив кроки і щодо надрукування німецького перекладу уривків з книжки «На високій полонині», спілкуючись з перекладачем доктором Юзефом Ханном, який поставив певні умови. Єндик виклав їх у листі й радив, щоб і Анджей Вінценз написав до Ханна, подав його адресу [1, с. 310]. Цей задум теж не був реалізований, а Єндик досить негативно оцінив роль Ю. Ханна у справі німецького перекладу («Bardzo niesolidny chłopak» [1, с. 313]) і радив пошукати іншого німецького перекладача.

Листування між українським і польським письменником було важливою складовою їхніх дружніх стосунків, викликане потребою спілкування. Єндик почував себе самотнім на чужині. Станіслав Вінценз розумів свого молодшого приятеля, добре знав, як перебування на еміграції впливає на людину. До того ж він сам, постійно працюючи над наступними книжками тетралогії «На високій полонині», відчував необхідність в українському оточенні, шукав людину, яка б добре розуміла його наміри, могла б бути як однодумцем, так і опонентом, тому він не випадково писав до Єндика, запрошуючи його до Лозанни: «Myślę że warto spotkać się dla obu stron. Boję się mianowicie między innymi, że Pan trochę «zdziwaczał» albo «zardzewiał». Chciałbym Panu niejedno przeczytać. Naturalnie obawiam się także, że i ja bez Pana i bez rodaków Ukraińców skapcieję i zdziwaczeję» [2, с. 473].

У вересні 1956 року Єндик уперше відвідав Станіслава Вінценза у Франції. Ця зустріч, атмосфера спогадів та інтелектуальних бесід була для нього відпочинком душі, у листах до Вінценза він мріяв про нові зустрічі, щоби натішитися спілкуванням з чудовими людьми: «Chcę znaleźć żywe słowo u Pana, słowo o pobłażliwości, o tolerancji, o dobroci» [1, с. 272]. За кілька днів у новому листі напише: «Wróciłem całkiem odświeżony i trzeba było kilka tygodni, żeby znów zrobić się zgorzkniałym, jak to bywa chyba z każdym emigrantem» [1, с. 292]. Напевно, саме під час цієї зустрічі (12–19 вересня 1956 р.) виникли плани щодо подальшої співпраці між польським і українським письменниками, особливо цікавим був задум написання спільної роботи з антропології. Запис Ірени Вінценз у щоденнику від 15 вересня 1956 року свідчить, що у Греноблі Ростислав Єндик висловив пропозицію про те, що книжка Станіслава Вінценза заслуговує на Нобелівську премію в галузі літератури [12, с. 314]. Під час цієї зустрічі була також задумана програма публічних лекцій Вінценза для поляків і українців у Мюнхені, як перших кроків на шляху зближення двох народів після трагічних воєнних подій: «…Żeby Pan miał jeden wieczór z nami (українцями. – *О.Ц.*), jeden z Polakami, jeden wspólny o Platonie; przecież to zbliżenie pomiędzy naszymi narodami powinno odbywać się właśnie w dziedzinie kulturalnej» [1, с. 293]. На перешкоді виступів у Мюнхені у 50-х роках стали фінансові труднощі, але такі літературні вечори все ж відбулися у 1961 році. Цього року, приїхавши на запрошення Єндика до Мюнхена, Станіслав Вінценз виступав зі своїми спогадами про Гуцульщину, читав уривки з «Полонини» як полякам, так і перед громадою українських емігрантів. Ростислав Єндик писав, що українські слухачі були в захваті від цієї зустрічі, а архієпископ Іван Бучко [5] навіть побажав прочитати твори польського письменника мовою оригіналу [1, с. 302]. Група слухачів – колишніх земляків письменника – згодом напише до нього зворушливого листа з подякою за виступ про Гуцульщину [3, с. 21–24].

У наступних роках (1956–1970) Єндик ще декілька разів відвідував родину Вінцензів у Греноблі, Ля Комбе, в Лозанні. Ці зустрічі, спілкування, мудрість і ерудиція польського письменника, гостинність («tyle serdeczności nie przeżyłem od dawnych lat!» [1, с. 295]), сімейна гармонія завжди позитивно впливали на стан його душі: «Gościna u Państwa uspokoiła mnie jakoś. Najlepszy dowód, że po 10 latach podczas powrotu napisałem w pociągu wiersz» [1, с. 309].

У листах Єндик часто розповідав Вінцензу про свої творчі плани («teraz drukuję swoje poematy. Jak wyjdą z druku, wyślę ich do Pana» [1, с. 267]), про успіх свого творчого вечору: «Miałem w Monachium mój wieczór literacki. Była pełna sala. Wstęp był dobry, czytali także nie źle, moje końcowe słowo o „Sobie samym" ogólnie podobało się. Ktoś tam powiedział, że „tak powinien mówić poeta"» [1, с. 348]. Правда, інколи він скаржився, що йому складно публіку-

вати свої твори, що це стримує його творчість, він не може писати тільки в «шухляду»: «Jakoś mi nie idzie. Co spróbują, to nie udaje mi się, już z różnych stron podchodzę, jak do dzikiego konia – ostrożnie, łagodnie, po cichu. I wyrywa się ten koń. Jestem bardzo przybity, że i moje nowele nie ujrzą świat. Miały być drukowane w lecie, później jesienią itd., a bardzo serdeczny przyjaciel jest ober dyrektorem wydawnictwa!» [1, c. 294]. Часто причиною відмови був незалежний характер Єндика, здатність відверто казати в очі гірку правду чи про життя на еміграції, чи про українських еміграційних політичних діячів, чи про моральні якості оточення. Він писав у листі до Вінценза: «Ja nie jestem redaktorem, a dziennym zarobnikiem. Co dziś napiszę, z tego jutro żyję. Może to lepiej, bo nie muszę być „pokorny i posłuszny" i żyć po staropersku, jak to przedstawił Ksenofontem: mówić prawdę i strzelać z łąka, to znaczy pisać ostro i celnie» [1, c. 299] Спільною рисою всіх листів Єндика до Вінценза була їхня щирість та іронічність, інколи – досить гострі оцінки свого еміграційного оточення: «W ogóle Państwo wyobraża sobie, że tutaj pośród moich kochanych ziomków oblizują się od miodu, a to szczera nieprawda, mam pełny pysk nie miodu, a dziegciu. Brrr!» [1, c. 323].

У 1956 році Вінценз присвятив молодшому приятелю новелу, що дуже порадувало українського письменника: «Bardzo ucieszyłem się Pańską dedykacją. Po sonecie Derżawina [5] jest ona drugim podarkiem literackim. Opowiadanie podobało mi się, a pomysł jeszcze więcej – zastawić biskupa tańczyć, żeby dowieść, że radość istnieje poza wódką. I co to za głęboka myśl!» [1, c. 289]. Не бажаючи, як висловився Єндик, бути «боржником» Вінценза, він писав у листі, що теж подарує Вінцензові своє оповідання, тільки роздумує над тим, яке ж обрати – «Розповідь одного жида» чи «У небі» [1, c. 290]. А оскільки в архіві Станіслава Вінценза серед творів Єндика є і новела «У небі» [4, c. 5–26] – це свідчення того, що свого слова український письменник дотримав.

Окремою лінією проходили в листах теми особистого характеру, вони вражають своєю відвертістю і самокритичністю: так писати можна було лише до близького друга, який зрозуміє твої помилки, буде сварити тебе за погані вчинки, але завжди підтримає у тяжку годину. Проблемою еміграційного життя для Єндика у перших повоєнних роках була самотність («W tym roku siedziałem na Wielkanoc w karczmie, bo nikt mnie nie zaprosił, a ja sam także nie miałem gdzie się zapchać...» [1, c. 273]) і залежність від алкоголю. Зі змісту листів вимальовується людина, яка намагалася перемогти себе й обставини. У листі до Вінценза Єндик писав: «Pańskie informacje są prawdziwe, ale przesadzone. Rzeczywiście ja piję „bez zrozumienia", (…). Ale już, zdaje się na całe życie skończyłem z tym moim największym wrogiem» [1, c. 290].

Листи Єндика завжди розпочиналися звертанням, в яке він вкладав усю повагу до Станіслава Вінценза і його родини. Він цінував Вінценза за глибокі, енциклопедичні знання як польської, так і зарубіжної літератури, етнографії, філософії, тому не випадкове звернення до польського письменника «Wielce szanowny i Kochany Panie Doktorze»; закінчуючи лист, він ніколи не забував передати вітання дружині Вінценза («Przesyłając ucałowanie rączek dla JW. Pani Doktorowej, – ściskam Pana mocno i serdecznie» [1, c. 277]) і завжди додавав фразу: «Zawsze całkiem oddany – Roman Jędyk». І це була щира правда, тому що за довгі роки повоєнного спілкування він не раз доводив своє шляхетне ставлення до співця Гуцульщини. Для Єндика постать Вінценза втілювала в собі найкращі риси людини («Pan jakoś pozostał w mej świadomości jak symbol człowieczeństwa» [1, c. 272]), він дивувався позитивному ставленню польського письменника до всіх людей, його гуманізму («przecież Pan nawet w świniach widzi Boskie stworzenie» [1, c. 304]). За довгі роки повоєнного спілкування, листування та зустрічей повага Єндика до Вінценза тільки зростала: «O Państwie pamiętam zawsze, bo przecież Pan, Drogi Pobratymie, jest dla mnie „switoczem" może teraz więcej jak w młodości, przecież emigracja polega na tym, że koło człowieka płączy się tyle hołoty, dlatego miło przynajmniej w myślach widzieć człowieka» [1, c. 305]. Вітаючи Станіслава Вінценза з 80 днем народження, Єндик складає віншування німецькою мовою, бажає йому прожити сто років та нагадує епізод зі своєї новели у «Небі», щоб, як він писав, «подарувати» ювіляту небо «на письмі»: «Naprzód najserdeczniejsze gratulację dla Pana Stanisława z 80 rokiem. Hoch soll Er Leben, hoch soll Er Leben, dreimal hoch! 100 lat I jeszcze troszeczki! To troszeczku, żeby przypomnieć sobie różne odchylenia od normalności, jeśli Pan Doktor w ogóle był kiedyś normalny, I bić się w pieści kułakiem w skruszeniu serca, jeśli naprawdę Pan Bóg tego potrzebuje. Kiedyś napisałem opowiadanie „B небі", gdzie kłócę się z Świętym Piotrem, żeby

nie zawracał mnie głowę, bo dość nacierpiałem się już na ziemi i niebo mi się prawnie należy. Zresztą myśli, że Pan Stach już bez porównania lepszy ode mnie, a niedawno otrzymałem opinię od jednego z naszych Księży, że na pewno będę w niebie. Wtedy zapytałem: „Чи може мені дати це на письмі?". Nazwał mnie cynikiem. Co prawda nie jestem księdzem, ale korci mnie bardzo dać Stachowi niebo na piśmie» [1, с. 333–334]. Вінценз свої листи до Єндика теж завжди розпочинав словами «Kochany Panie Romku!», а закінчував, традиційно, гуцульською говіркою: «Ściskam Pana serdecznie i daj Boże myrnie, ne żury sy» [2, с. 463].

У жовтні 1966 року Єндик відвідав Вінцензів у Лозанні, планував приїхати наступного року, але не мав можливості залишити роботу. У липневому листі з 1967 року (на бланку Українського технічно-економічного інституту) він пише до Вінценза: «Serdecznie dziękuję za list. Nasza przyjaźń jest wieczna. Jestem za stary, żeby szukać innych przyjaciół, takich jak Pan, Panie Stanisławie, w ogóle nie dużo w przyrodzie, między moimi znajomymi nie widzę porównania z Panem» [1, с. 317]. У 1968 році Єндик відвідав Вінценза у Лозанні, де лікувався польський письменник, і це була вже остання зустріч земляків і однодумців.

Листування між Ростиславом Єндиком і Станіславом Вінцензом тривало п'ятнадцять років. Воно дозволяє нам додати нові факти до їхніх творчих біографій, допомагає краще зрозуміти постать Ростислава Романа Єндика, сповнену протиріч і суперечностей; людини, що написала декілька художніх творів, в яких дуже виразними були, як він сам писав, «antypolskie akcenty» [1, с. 277], і в той же час була відданим і вірним другом польського письменника. Кореспонденція Єндика й Вінценза є прикладом щирої дружби двох визначних особистостей, які мали різні погляди, але були відкритими і на першому місці ставили вищу правду. Не випадково на архівній папці з листами Єндика пані Ірена Вінценз написала: «Jędyk Rostysław – Ukrainiec, antropolog z wykształcenia, pisarz z zawołania, zaprzyjaźniony z nami przed wojną, przyjeżdżał do Bystreca. Podziwiał Stanisława Vincenza. Kontakt znowu po wojnie, był u nas w La Combe, byliśmy u niego w Monachium, był rektorem uniwersytetu ukraińskiego (…) Duża korespondencja, przyjeżdżał do Lozanny, napisał szkic o Stanisławie Vincenzie w „Naukowych Zapiskach" [11]. Wierny, oddany przyjaciel» [1, с. 261].

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Станіслава Вінценза. Відділ рукописів Національного інституту ім. Оссолінських у Вроцлаві. Листи Єндика до Вінценза. Справа № 17626 / II. – 466 с.

2. Архів Станіслава Вінценза. Відділ рукописів Національного інституту ім. Оссолінських у Вроцлаві. Листи Вінценза до Єндика. Справа № 17653 / II. – 494 с.

3. Архів Станіслава Вінценза. Відділ рукописів Національного інституту ім. Оссолінських у Вроцлаві. Листи до Вінценза. Справа № 17647 / II. – 480 с.

4. Архів Станіслава Вінценза. Відділ рукописів Національного інституту ім. Оссолінських у Вроцлаві. Матеріали різних авторів. Ростислав Єндик. Твори і матеріали. Справа № 17587 / II. – 51 с.

5. *Бучко Іван* (1891–1974) – церковний і громадський діяч, архієпископ Української греко-католицької церкви.

6. *Вінценз С.* Коляда на Гуцульщині (уривок з повісті «На високій полонині»). Переклад з польської Р.Є. // Станіслав Вінценз / Християнський голос. – 1957, грудень, ч. 1–2 (416–417). – 3 с.

7. *Державін Володимир* (1901–1965) – еміграційний поет і літературний критик.

8. *Добрянський-Демкович Михайло* (1905–1972) – український суспільний діяч, публіцист, історик. Із 1944 року перебував на еміграції. У 1956–1972 рр. завідував українською редакцією радіостанції «Свобода».

9. *Залевська О.* Прозова творчість Ростислава Єндика в контексті стильових пошуків доби / Оксана Залевська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Літературознавство». – Т. 3. – Тернопіль, 2008. – С. 40–50.

10. *Єндик Р.* Станіслав Вінценз – співець Гуцульщини / Ростислав Єндик // Наукові записки. – Мюнхен: Wissenschaftiche Mitteilungen, 1971–1972. – 177 с.

11. *Хороб М.* Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика / Марта Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. 4. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 57–64

12. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz. Pisarz. Humanista. Orędownik zbliżenia narodów. Biografia / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego Jana Pawła II, 2006. – 391 s.

13. *Vincenz A.* Onomastyka i nacjonalizm / Andrzej Vincenz // Kultura. – 1954. – № 3. – С. 141–145.

14. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie: obrazy, dumy, gawędy z Wierchowiny huculskiej / Stanisław Vincenz. – T. 1-2. – Londyn: Nakładem Katolickiego Ośrodka Wydawniczego «Veritas», 1956.

УДК 811.162.1:398.3

Ярина ЯСНІЙ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

РОЛЬ ТАНЦЮ І СМІХУ В ТЕТРАЛОГІЇ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА «НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ»

У статті розглянуто роль танцю та сміху у творі Станіслава Вінценза «На високій полонині», проаналізовано також значення та роль подорожі в гуцульській тетралогії, зокрема, описано функції, які виконують ці три складові у творі.

Ключові слова: *танець, сміх, подорож, Карпати, Гуцульщина, культура.*

This paper discusses the role of dance and laugh in the work of Stanislaw Vintsenz «On the High Uplands», and also examines the meaning and role of traveling in the Hutsul tetralogy, describes the functions that perform these three factors in the novel.

Keywords*: dance, laugh, traveling, Carpathians, Hutsul, culture.*

W artykule omówiono rolę tańca i śmiechu w utworze Stanisława Vincenza «Na wysokiej połoninie», a także przeanalizowano znaczenie i rolę podróży w tetralogii huculskiej, opisano między innymi funkcje, które odgrywają te trzy czynniki w utworze.

Słowa kluczowe: *taniec, śmiech, podróż, Karpaty, Huculszczyzna, kultura.*

Напевно, немає у польській літературі іншого твору, який би так сильно і так безумовно будував свій світ на танці й сміху, як твір Станіслава Вінценза «На високій полонині». Видається, що небагато ми б знайшли відповідників і у світовій літературі. Вінценз представляє нам гуцулів як народ танцю: «Miłość tańca jest powszechna, ogarnia całe życie huculskie. Tańczą także ludzie dojrzali i poważni, nawet starsi wiekiem. Pieśń opowiada o gaździe, co tak zawzięcie tańczył, że zbawienie swoje nawet przetańczył» [1, с. 104].

У творі Вінценза танцюють всі: і молоді, і старі. Гуцульська дитина, можна сказати, танцює ще до того, як навчиться ходити. Так, про малого Фоку розповідали, що «lepiej tańczył niż chodził» [3, с. 161]. А коли він вже був старим, то танцював «powolutku, poważnie, w milczeniu, to znów wesoło» [1, с. 108–109]. Про те, як танцював столітній Танасій, дізнаємося трошки раніше, коли на хрестинах «porywał do tańca stojących obok» [3, с. 150] і ніхто його не міг перетанцювати, окрім Фоки, котрий був «першим танцюристом» на всій Гуцульщині. Із цього погляду ще цікавіша розповідь про смерть Танасія, де розповідається, як він танцював перед своєю смертельною хворобою, маючи 104 роки, витинаючи всередині кола і присідаючи. До найкращих, найбільш висмакованих у всій чотиритомній книжці й цілій літературі, належить образ довговолосих старців, котрі танцюють у млі навколо гробів на цвинтарі. Їхні постаті то з'являлись, то зникали, ніби балансуючи на межі двох світів: видимого й невидимого.

У світі високої полонини танцюється всюди: «w chacie, w sieniach, w stodole lub na dworze» [1, с. 104]. Танцюється на гірських стежках, на річкових плотах, на церковних подвір'ях, на цвинтарі коло гробів і у фортеці серед скал. Василюк танцював навіть на пеньку. У гуцульському світі Вінценза танцюється «od chaty do chaty»[1, с. 256], «przez cały świat» [2, с. 313] і «przez cały czas» ночами і днями [1, с. 464], у будні і свято, після праці [1, с. 104] і під час неї [3, с. 426].

Насправді танцюють не лише люди. У ритмі танцю рухаються русалки [1, с. 72], світло зірок [2, с. 235], примари гір [2, с. 488], вихори [1, с. 493], весняний вітер [3, с. 1489]. Коні ржуть до танцю [1, с. 260], ведуть свій танець ведмеді [4, с. 299–300], дияволи і навіть час [1, с. 71]. У своїй істоті танцює весь світ [3, с. 228]. А соло у ньому веде той гуцульський вітер, «co to jedną stopą w przestrzeni tańczył, drugą w tajemnicy» [4, с. 20], легковажачи будь-які кордони між природою та культурою. Однак гуцульські пастухи, мешканці Верховини та Покуття, з цього погляду є особливо уповноваженими, можна сказати, позначені танцем і закликані танцем. Наповнені матір'ю-природою згідно з правилом «ręce do konopi, gęby do ogórków, nogi do tańca» [3, с. 161], через природне середовище і спосіб життя горяни відчувають у собі, принаймні раз у житті, непереможне прагнен-

ня: «Skakać by, tańczyć by z wierchu na wierch, z połoniny na połoninę [2, с. 235]. Вони не лише відчувають, думають, але й знають, що Бог обдарував їх тим прагненням танцю і закликав кожного з них, щоб він був танцюристом. Вони вірять, що буття танцюристом наближає їх до Синів Божих: «Przy końcu świata Synowie Boży tańczyć i Synów Bożych odkrywać będą przy każdym kroku tańca» [4, с. 409].

Функції танцю у творі різні й багатозначні. Потрібно тут найперше згадати про біологічну: у Вінценза на одному подиху говориться про танці життя і ланцюги життя [2, с. 10]; автор пише, що за допомогою танцю роди стають сильнішими, а під час танцю люди відпочивають [2, с. 316]. Варто також згадати про обрядові функції, які поєднують людину з ритмом не лише природи, але й цілого всесвіту. Перед святом Івана Купала молоді гуцулки рано-раненько танцюють на луках і біля струмків, братаючись із квітами, травами і навіть звірятами [1, с. 72]. Як приклад релігійної функції, ми можемо вказати на моменти, коли колядники прославляють Христа за допомогою танцю [1, с. 134] чи як Василюк танцював на честь сонечка, а Фока «tańczył słońcu, tańczył ziemi» [2, с. 318]. Танець мав також чималу магічну функцію, оскільки дуже часто його використовували під час чарів. Можна навіть подати приклади метафізичної функції: щоб зрозуміти її, найдоречнішим було б навести опис танцю опришків, котрі «rozpędzali się przed siebie, przed siebie w tańcu, aż noc ich ogarnęła «[1, с. 261], а особливо згадку про тих, «co rozpędzają się w sabat ku Panu samym tańcem» [1, с. 281].

Проте найцікавішими видаються суспільні функції, охоплені Вінцензом у дуже незвичний і небанальний спосіб. Хоча нібито вони й відомі всім, а все-таки важко сказати, що вони загальновідчутні у наш час. Однак у Вінценза вони є дуже живими. Провідну роль відіграє у них функція, яка єднає людину з усіма іншими людьми. Танець визволяє з самотності, творить специфічну спільноту танцюючих. «Zkoziony szaleństwem krąg taneczny» [2, с. 39] не лише символізує якусь первородну й одночасно святу людську спільноту, не лише наслідує її, але також щоразу відкриває її і відроджує заново. Звідти походять постійно повторювані заклики: «Tańczymy wszyscy» [3, с. 555] і «Zatańczcie, bracia» [1, с. 260]. Поєднується з тим і функція, яку Е. Чаплеєвич назвав терапевтичною. На сторінках твору Вінценза ми не раз натрапляємо на переконання: «Aby wyzdrowieć, trzeba świętować, tańczyć» [3, с. 249]. Від танцю робиться веселіше, танець дарує щастя. Заклик «Nie martwmy się, zatańczmy sobie» [1, с. 260] належить, на думку Вінценза, до найцінніших людських досвідів, до тих правд, які походять з первовіку. І звичайно ж, танець виконує єднальну функцію. Реалізація цих функцій є можливою завдяки мімічним властивостям танцю. Танець має свій сенс, він щось означає, оскільки представляє або повторює якусь подію чи історію: «Co tak tańczyli sobie? Dawne przygody swych przodków i swoje dzieje zobrazowywali. Rozmachiwali sie na siebie bardkami, czy tańcząc, czy przysiadając, jakby się odgrażali, jakby się wyzywali do boju na bardki. Potem, niby to po boju, jednali się, obejmowali za szyję i tańczyli w spodzie. A potem pędzili gdzieś razem z podniosionymi bardkami, patrząc w dal szukając wroga... Znów zrywała się muzyka jak wodospad, jakby woda zahuczała ze spuszczonej zastawy. Odzywały się okryki, a w tym gwałtownym rytmie zaledwie chwiali się tancerze, mocno stając na nogach, jakby na trawie mknącej. Taniec zmieniał się, nie był jednostajny. Powtarzał przeróżne dzieje: dawne i obecne» [1, с. 106-107].

Це повторення чи наслідування містить у собі також креативний момент. Танцюристи створюють у танці новий світ, який має есенціальний характер: «Cóż tańczyli, jaki świat wcisnęli w taniec? Ziszczali przygody i dzieje miłosne, tancerz owładnął tancerką w takim porywie, a ona tak mu zaufała, że od pierwszego spojrzenia w oczy śmiało ruszyli w świat, przetańczyli świat, przebnęli przez puszcze, góry, do morza przez morze. Uciekli w świat od spojrzeń, od plotek w tureckie kraje, wędrowali długo, a wracali po latach nie chyłkiem, nie ze wstydem, jak to bywa, lecz zwycięsko, do ślubu w swojej parafii. Gdzie indziej na boczku co starsi dreptali sobie stateczny chód połoniński, bez troski o szalejącą muzykę. A raczej powolutku, podnosząc i stawiając stopy, dla siebie przemieniali jej siedem tańczących taktów w jeden. Tak jakby taniec uchwycił najtrudniejszy powolny rytm: człap-człap, kop-kop, drep-drep, heej. Zaglądali z uśmiechem przez szpary w zasłonach leśnych ku połoninom, nasłuchiwali jak tańczy sobie cicho na rosach opiekun pasterski święty Jurij. (...) To znów, gdy hardy arkan wypalał z muzyki strzał za strzałem, młodzi tancerze, sami mężczyźni, jak gdyby dosiadali grzywiastych połonińskich koni i jak niegdyś jch przodkowie tańcem cwałowali przez połoniny, przez wertepy, przez wody – na Batowe zamki, na Złotą Banię, na panów Kuropatwów aż na Pniów, czy razem z panami Jabłonowskimi przeciw ich nieprzyjaciołom, co rzekomo knuli pańszczy-

znę dla zniewolenia górskiego ludu. Skrzypce rżały wizgami zgonionych koni, bębny dudniły tupotem bosych kopyt po stepach połonińskich, cymbały świstem wichru rozwieruszały grzywy koni i włosy jeźdźców. Nad wyszystkim grzmiał, pogrzmiewał niewidzialny patron święty Eliasz. Jak zazwyczaj, taniec ziszczał to, co wczoraj, dziś i zawsze. Dotańczyli wszyscy przed oblicze rachmannego człowieka, białego Maksyma, co przez trzy pasma spoglądał ku nim zza Czarnohory aż z Jaworza, bo sam przezroczysty przenikał na wskroś. Z zaroszonymi stopami, z czołami w pocie stanęli w rzędzie: „sądź nas"» [2, c. 318-319].

Ці уривки з твору краще за будь-який аналітичний опис наближують нас до незвичних властивостей танцю у світі, який, на думку автора, має танечну сутність і який звідти, тобто з танцю, походить. Вони дають можливість заглянути до нього всередину і зрозуміти його зсередини, зі сторони людської надії, сподівань і сенсів. Зіставляючи його з нетанечним світом, сучасним, який тісно наближений до того, за яким Довбуш спостерігав у диявольському замку Чорна слобода, автор точно показує, чому ті танці мають для нас вигляд, «jakby ostatni błysk słońca, dawnego szczęścia dawnej swobody» [1, c. 108], і одночасно відкриває тугу сучасної людини за іншим, таким, як той, світом. Танці дозволяють також увійти в письменницьке мистецтво Вінценза, адже ніхто не зміг краще за нього описати танець у польській прозі XX століття. Зрозуміло, що тут йдеться не лише про художню цінність, а загалом про технічну сторону. Щоб так, як Вінценз, писати про танець, треба по-іншому, ніж у наш час, дивитися на світ і відчувати його.

У гуцульському світі Станіслава Вінценза від танцю розходяться дві дороги. Одна – до подорожі, інша – до сміху.

Світ танцю є світом подорожі: подорожують всі й постійно. Одні лише полонинами, гірськими стежками і покутськими дорогами, другі – до сусідніх країн, а ще інші – на кінець світу чи з його кінця: до Відня і Боснії, Венеції і Риму, на Чорне море і до гробу Господнього, з далекої Вірменії і Сибіру до Америки, туди і назад. Гуцульський світ Станіслава Вінценза в деякій мірі подібний зі світом перелітних птахів, котрі постійно змінюють місце перебування, вони завжди знаходяться в русі, постійно кудись відлітають і звідкись прилітають. У цьому світі людина, по своїй сутності, є не лише танцюристом, але й мандрівником. Подорож є його долею і одночасно способом життя. Гуцул, як людина танцю, мандрує у танковому ритмі, як Фока, котрий «przetańcował na Węgry i z powrotem» [3, c. 162].

Бачення людини як мандрівника, який змірює світ вздовж і впоперек, викликає певну проблематику. Найбільшої своєї сили вона набрала в прикінцевих розділах «Звади», де центральною проблемою, котру широко і всюди обговорювали і представляли, був страх перед чужиною і поборення цього страху, а загалом – складні стосунки між вітчизною і чужиною. Тут мають місце не позбавлені рації аргументи, що кожному найкраще серед своїх, у своєму середовищі, сформованому протягом віків, у межах своєї культури, яка будувалась віками. Особливо це стосується вільних людей, котрі хоч і живуть в пастушій культурі, та оточена вона загарбницькою і вбивчою міською і промисловою цивілізацією.

По-іншому цю проблему розуміє Фока. Народжений для подорожі й жадібний, більше за інших, до пізнання світу, в якусь мить він поширює погляд, що чужини як такої немає: «Tam tylko chyba, gdzie się kłócą i grzyzą, gdzie handryczą się i biją» [2, c. 458]. Всюди там, як і тут, «ziemia Boża i człowiecza. My potrzebujemy innych, inni nas (...) tam nas czekają nie obcy, nie wrogowie, tylko pobratymi». Він говорить, що чужини немає, «gdyż świat się otworzył» [2, c. 535].

Проте справа не настільки проста. Бо хтось інший зауважив: «Tylko czartu świat otwarty, a człowiek ma człowieka szukać! (...) Ale jak? Na obczyźnie ludzie niepewnieją, a ona wciąż czyha...» [2, c. 535–536]. Можна сказати більше: чужина є певним випробовуванням для людської ідентичності, одні її втрачають (такі як Ясь Томашевський), а інші його вдало проходять і залишаються собою. Так, наприклад, гуцульські лісоруби успішно пройшли це випробування, хоча реальний досвід чужини виявився більш складним, ніж це б виникало з раніших суджень і аргументів.

Передусім було доведено, що «чужина» є чужиною, що вона існує. Хоч жили вони там комфортно і вільно, але все-таки час від часу ставала вона грізною. Інколи «szczekała» на них туга, а «tęsknota dobierała się do gardeł» [2, c. 568]. Тому справа повернення на Батьківщину не підлягала сумнівам і була очевидною. Але правдою виявилось також ще й дещо інше: на тій чужині, в Молдавії, вони відчували себе, ніби в гостях у своїх родичів. Вони почали їй довіряти, вона стала для них симпатичною, більше того – вони навіть її полюбили. А особливо, коли зустріли-

ся з групою мандрівних мадярів, які були представниками філософії свободи, що не визнавала будь-якого поділу на вітчизну і чужину. Філософія свободи проголошувала: «Najlepiej jest tam, gdzie człowiek jest, ale nie dłużej niż dzień. Może dwa dni (...) Bo tam, gdzie jutro, jeszcze lepiej. Ale jutra nie sprzedaj za dziś... Nawet śmierć lepsza w po drodze niż w chacie. (...) Nawet choroba lepsza w drodze, położysz się bądź gdzie, pod drzewem na trawie, a świat otwarty» [2, с. 575–576].

В іншому напрямку біжить дорога, яка веде від танцю до сміху. Цей зв'язок у гуцульському світі Вінценза є очевидним. Від танцю стає щораз веселіше і тоді починається сміх [3, с. 554]. Загальнопоширеним є правило «дівчини в танці». «Jeżeli dziewczyna w tańcu smutna, oho! To już w tym coś jest. Trzeba to rozkąsić» [1, с. 294], бо справа скоріше за все нечиста. Сміх нерозривно пов'язаний з танцем, є ніби його голосом чи відлунням. «Танцював» і «сміявся» – це два дієслова, які найчастіше трапляються поряд.

Але помилковим би було вважати сміх наступником танцю, оскільки він належить, як і танець, до основних і найбільш універсальних стихій. Викладену Вінцензом філософію сміху можна сформулювати в таких пунктах:

1. Сміх походить від Бога («śmiech od Boga, tylko to masz widzieć, jak nim orędować» [2, с. 160]), він є божественним.

2. Сміється вся природа («uśmiecha się wszystko» [3, с. 255]) – всі звірі, вітри і води, весь світ. Тільки чорт (хоча невідомо, чи належить він до природи) «nie śmieje się, bo nie umie» [2, с. 313] й обмежується виключно реготом.

3. Людина з'являється зі сміху («człowiek od śmiechu się zaczyna» [3, с. 255, 257].

4. Вінценз розрізняє два види сміху:

а) śmiech tego, co ze świata się śmieje;

б) śmiech tego, z którego cały świat się śmieje [1, с. 280].

Перший сміх дає людині здоров'я, звільняє від смутку [3, с. 257], продовжує молодість і додає сил (Kto się śmieje, ten się nie starzeje» [3, с. 257]). Найважливішим є те, що цей сміх робить людину сміливішою [3, с. 257], допомагає їй перебороти страх – щодо життя і смерті, світу й вічності. Ціллю сміху, наприклад, Танасія було «wciąż podśmiewać się bez złości, ni i na sam koniec pod samą listewką, pod szubenicą podśmieszkiwać chytrze. Aż zamiast strachu wszyscy się roześmieją» [3, с. 425]. Напевно тому циган сміявся не лише тоді, коли його судили, але і коли його вішали [3, с. 38]; саме тому Мандат сміявся, борючись зі Зморою [1, с. 586].

Не дивно, що до гуцульських обрядів належить феномен сміху біля небіжчика [1, с. 99, 402]; так, наприклад, у творі ми спостерігаємо сміх під час похорону Іваниска [2, с. 397]. Зобов'язує тут, зрештою, загальне правило: «Śmierć śmiechu jest warta, jak i życie samo. Straszna tylko temu, kto patrzy» [1, с. 531]. Адже це є рисою «лицарського роду», «że samej śmierci w oczy się śmieje» [1, с. 310]. Це звучить як заповіт гуцульського старовіку.

Сміх другий («śmiech tego, z którego cały świat się śmieje» [1, с. 280]) не лише має рацію існування, але також необхідний, оскільки:

а) «wszystko trochę śmieszne i tak ma być» [3, с. 257]; світ є цирком; смішний як цей, так і той світ, різниця лише в тому, що той є «цирком навпаки», де «rzeki do źródła śpieszą, a czas wraca do wczoraj» [3, с. 557];

б) «Im więcej śmieszności, tym więcej okazji do Łaski, bowiem Łaska uśmiecha się do śmiesznych» [3, с. 166];

в) «Rzetelny śmiech nikogo nie sądzi» [3, с. 257].

5. Смішними є всі твори мистецтва (навіть чим смішніші – тим кращі): «Żyjące dzieło sztuki, jeśli od razu nie skamienieje, wyzywa do zuchwałego szyderstwa, bo im odrębności rzadsze, tym bardziej śmieszne» [3, с. 165].

Автор наголошує, що потрібно шанувати те, що смішне і тих, які є смішними: «Nie zadeptujmy śmiesznych, nie gaśmy ich» [3, с. 166]. А герої Вінценза не соромляться добровільно виступати в обох ролях: насмішника і висміяного, того, хто сміється, і того, над ким сміються. Адже, наприклад, цілий повіт сміявся з Довбуша [1, с. 258], не говорячи вже про Танасенька і Панця. Треба також шанувати сам сміх. Герої Вінценза за допомогою сміху перемагають сварки [2, с. 445], опам'ятовують один одного і стримують свої шаленства [2, с. 454] (тим більше, що за своєю природою сміх є «заразним»). Як танець, сміх огортає все і всіх, ламаючи навіть найбільш стійких. Варто лише пригадати, яким чином молодіжний сміх на траві діє на зазвичай серйозного Петруся Савицького, як огортає його поступово, потім цілковито і повністю [3, с. 164].

Сміх у Вінценза повсюди, у найменш очікуваних місцях і моментах. Проходить через той світ, як вихор, буря, як гірська повінь. Не один раз «Głośny śmiech ogarnął gromadę» [3, с. 403], найчастіше «cała izba huczała nieustannym śmiechem» [3, с. 307]. Є це сміх постійний, людський і космічний, сміх з цієї і тієї сторони сві-

ту. Він становить тло подій, розмов і діалогів, є окремим героєм тетралогії. Дуже часто сміх сам стає предметом опису чи оповіді, подією; він сам відбувається. Напевно, немає у польській літературі твору так тотально «смішного», наповненого сміхом. І немає людей, які б так сміялися. Бо людина зі світу Вінценза це не лише мандрівник, але також і «сміхотун».

У творі Вінценза сміх специфічним способом формує міжлюдські стосунки, те, що Вінценз називає свободою чи «słobodą». Проблема свободи на сторінках тетралогії з'являється дуже часто. Автор надає їй величезної ваги й старанно її опрацьовує. Її можна розглядати в кількох аспектах: як виразно полемічну філософію свободи щодо тих, котрі задавали тон, особливо XX століттю, як філософію людини, яка контактує з іншими людьми, і, нарешті, як певний політичний ідеал, у широкому значенні цього слова, тобто концепцію суспільного і міжнародного ладу. У творі Вінценза важливішим видається те, що концепція свободи виростає зі сміху, при цьому залишаючись серйозною. Спирається вона на гармонійну рівновагу між веселістю і повагою. Як і сміх, Вінценз розуміє повагу дуже своєрідно. Своєрідність полягає, з одного боку, у тому, що повага тут нерозривно пов'язана зі сміхом. Завдяки цьому у світі Вінценза відбувається завжди якось так, що чим більше сміху, тим більше поваги. З другого боку, повага у Вінценза (напевно через те, що пов'язана зі сміхом, тобто є «веселою») ніколи не перетинає межі пафосу. Так як сміх Вінценза буває іронічним, але не стає іронією; висміює, але не перетворюється в сатиру; кепкує з інших і тішиться собою, але не є порожнім.

В антропології Вінценза повага і сміх, на думку Е. Чаплеєвича, поводять себе, як закохана пара: «Przebywając ze sobą zawsze i wszędzie, wpatrzeni w siebie jak w tęczę, jeszcze do siebie tęsknią. Ta tęsknota – niczym dawniej eter – wypełnia Vincenzowską przestrzeń między ludźmi» [5, c. 83].

Можна, зрештою, сказати, що та туга у творі Вінценза є чимось більшим: виростає до розмірів одного з найважливіших героїв. У цій ролі туга супроводжує людську самотність у гірських лісах і на полонинах, є змістом міжлюдських контактів і розмов, мелодією сміху. Як тінь, прямує за людиною, спрямовуючи її кроки в танечні подорожі по світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 1. Prawda starowieku. Obrazy dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1980. – 578 s.

2. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 2. Nowe czasy. Księga 1: Zwada / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1981. – 804 s.

3. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 2. Nowe czasy. Księga 2: Listy z nieba / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1982. – 573 s.

4. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie. Pasmo 3. Barwinkowy wianek / Stanisław Vincenz. – Warszawa: PAX, 1983. – 568 s.

5. *Czaplejewicz E.* Szkice do antropologii Stanisława Vincenza («Na wysokiej połoninie») / Eugeniusz Czaplejewicz // «Miesięcznik Literacki». – 1983. – Nr 11-12. – S. 75-88.

УДК 821.162.1Вінценз

Тамара ТКАЧУК
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ЕКСПЛІКАЦІЯ МУЗИЧНИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА

У статті визначено місце та роль музичних образів і мотивів у тетралогії Станіслава Вінценза «На високій полонині». Відзначено особливу мелодійну насиченість художньої оповіді, що формує в уяві читача асоціативні образи за допомогою зорових, слухових, чуттєвих рецепторів.

Ключові слова: *музичний символ, сугестія, синтез мистецтв.*

The article defines the role and place of musical image and motives in the tetralogy of Stanislaw Vincenz «On the High Uplands». The author notes special melodic saturation of story which forms in the reader's imagination associative images with the help of visual, hearing and sensitive receptors.

Key words: *musical symbol, suggestion, art synthesis.*

*W artykule określono miejsce i znaczenie wątków muzycznych w tetralogii Stanisława Vincenza «**Na wysokiej połoninie**». Zwrócono uwagę na melodyjną intencjonalność narracji, która kształtuje w wyobrażeniu odbiorcy obrazy za pomocą receptorów wzrokowych i czuciowych.*

Słowa kluczowe: *symbol muzyczny, sugestia, synteza sztuk.*

«Тетралогія „На високій полонині" є видатним твором, який подає широку панораму Гуцульщини», – цілком слушно відзначав Стефан Козак у розвідці «Світ гуцулів очима Станіслава Вінценза» [1]. Цю думку підтвердили літературні критики та дослідники культури польсько-українського порубіжжя, даючи високу оцінку художній палітрі та філософській канві твору. У передмові до «Правди старовіку» Анджей Кусьневич зовсім не випадково йменує польського письменника «Гомером Чорногори», Ростислав Єндик – «співцем Гуцульщини», Микола Лесюк – «знавцем гуцульського діалекту» [19, с. 6].

Дослідники творчості письменника Анджей Карч, Олександр Мадида, Ян Анджей Хороший, Яцек Кольбушевський та ін. окреслювали тетралогію як твір, де синкретично поєднано міфологію та фольклорно-народні традиції давніх гуцулів. Автор мав на меті «... сконцентрувати і скласти в цикли старий гуцульський епос, а також творити далі в його дусі» [1, с. 5–17]. Прагнучи відкрити для світу історію гуцульської Верховини, він зумів передати прадавність автентики мешканців гір, неповторність укладу їхнього життя, манери поведінки, звичаїв, обрядів, циклів дня і ночі, часових уявлень, ритму буття.

У «Полонині» світ представлений у формі міфу, що перебуває в тісній сув'язі з музичними елементами. У цьому його неповторність та оригінальність. Важливим компонентом у міфах є природні стихії, які взаємопроникають одна в одну (вода–земля, повітря–вода, вогонь–вода) чи є втіленням антагонізму (вогонь–вода, вогонь–земля) або ж трансформуються у художній творчості в наскрізні образи: ліс, небо, вогонь, гори, земля, пустеля, ріка, острів, дощ, сніг, дерево тощо.

Із погляду гносеології вплив міфологічного концепту розглядається як універсальний, оскільки формує парадигму культурного тексту від образно-сюжетних до ідеологічних схем. На думку А. Киченко, «структурні текстуальні зв'язки, що закладені в компактній міфологічній метафориці, розгортаються в системі варіацій: народно-імпровізаційних, індивідуально-авторських. Момент варіативності ґрунтується на культурній пам'яті тексту, здатності метафоричного взаємоспіввідношення емпіричної (денотативної) і міфологічної (конотативної) сфер» [3, с. 167]. Невід'ємною складовою систем згаданих варіацій є музичні елементи, пісні, образи та символи, які, на думку Станіслава Вінценза, доповнюють та увиразнюють життя гуцулів, вносячи у нарацію динаміку, передаючи неповторний колорит, діалектику буття мешканців Карпат.

Гуцульська епопея містить багатий матеріал для дослідників, зокрема етнологів, лінгвістів, істориків, фольклористів, літературознавців, навіть біологів, музикантів; зосібна перспективним видається вивчення творчості письменника з погляду компаративістики.

Імпульсом до студій над особливостями музичних елементів у тетралогії Станіслава Вінценза послужила насиченість тексту різноманітними піснями, описами народних гуцульських інструментів, музики, яку створюють лісові «мешканці» (птахи, дерева, трави тощо), що оживають, містифікуючись та персоніфікуючись. Автор постає не тільки людинолюбом-гуманістом, а й «природною людиною», продовжувачем ідей Жан-Жака Руссо. Світ його твору органічно та гармонійно живе, і тільки уважне око спостерігача-наратора чи пильне вухо слухача може пізнати, почути, уявити (а то й відчути) всю його неповторність.

У творчості письменника простежується явище синтезу мистецтв, яке, на глибоке переконання Дмитра Наливайка, є актуальною і малодослідженою проблемою в українському літературознавстві. «Література, – на думку науковця, – виділяється з-поміж інших видів мистецтв тим, що тільки вона суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві» [5, с. 20]. Якщо намагатися визначити, якому жанру мистецтва належить першість, то слід відзначити, що на ранніх його етапах домінували «предметно-чуттєві» й «емоційно-сугестивні потенції», що зумовили першість музики й образотворчого мистецтва та їхній великий вплив на літературу [5, с. 22]. На думку Дмитра Наливайка, «відповідно підвищеного значення набував сугестивно-евокативний потенціал слова, його здатність безпосередньо впливати на почуття, викликати необхідні емоційні й душевні стани» [5, с. 22].

Науковець, аналізуючи вплив музики на літературу на різних етапах її розвитку, відзначав активний вплив цього виду мистецтва на становлення і розвиток літературних жанрів (наприклад, драматичних чи ліричних).

Беручи до уваги той факт, що Станіслав Вінценз захоплювався німецькою філософією та літературою, логічним видається припущення, що саме творчість німецьких романтиків і, звісно, неповторність гуцульського колориту, українського народного фольклору послужили імпульсом для «омузичнення» природних явищ. Очевидним є творчий перегук інтенцій Станіслава Вінценза й Ернеста Теодора Амадея Гофмана. За визначенням видатного німецького романтика, «музика є санскритом природи», а природа сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючись до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю. Чи не до цього самого прагнув і Станіслав Вінценз?

Філософи та літературознавці ще раніше звернули увагу на вагому роль музики в художній творчості. Приміром, Георг Вільгельм Геґель (відомо, що С. Вінценз 15 липня 1914 року захистив кандидатську дисертацію на тему «Філософія релігії Геґеля та її вплив на Фейєрбаха») вказав на тісний зв'язок між музикою та поезією, вбачаючи його у наявності спільного чуттєвого засобу – звуку. Проте він зазначав, що під час прослуховування музичного твору простежується часовий характер музики, яка, репрезентуючи розміщені в часі переживання, проникає в душу реципієнта [12, с. 186].

Поезія Фрідріха фон Гарденберга, відомого під псевдонімом Новаліс, – вершина музичності, Вільгельм Вакенродер висловлював прагнення заміни слів тонами. Із польських романтиків до цієї групи можна віднести Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Яцека Мальчевського, з українських – Михайла Петренка й Амвросія Метлинського. Едгар Аллан По підкреслював, що поет повинен дбати про музику вірша, оскільки лише в такий спосіб може передати іншим те, що у поетичному тексті неможливо виразити [4, с. 389]. Згодом ця сентенція була трансформована у гасло символістів, які висловлювали переконання, що у поезії можна втілити музичні звуки. Американський романтик виголосив ідею вищості поезії, що ґрунтувалася на музичності, алюзіях, миттєвих неосяжних настроях і враженнях.

Французькі символісти кінця XIX століття теж прагнули до зближення поезії і музики, на важливій ролі музики у літературній творчості акцентували Поль Верлен і Поль Валері.

Для Олександра Блока ідея музики була основним критерієм оцінки культурних явищ, Володимир Іванов у багатьох своїх нарисах саме музиці приписував роль ініціаторки і «рушія будь-якого синтетичного твору» [2, с. 6].

На думку Шарля Бодлера (нарис «Ріхард Вагнер і Таннаузер в Парижі», 1861), музика повинна доповнювати те, що неокреслене у почуттях і що конкретне слово не в змозі висловити [16, с. 15]. Стефан Малларме з приводу цього висловлює цілком протилежну думку щодо функцій музики, вважаючи останню похідною від поезії, з якої і повинно бути утворене «тотальне мистецтво», котре буде здатне розкривати сутність речей, їх чисту ідею. Символіст акцентував, зокрема, на важливій ролі суґестії, стверджуючи, що «назвати предмет – то знищити три чверті поетичної розкоші, яку створює повільне відгадування; навіювати – то ідеал»

[20, с. 163]. Йдеться про творчість, що ґрунтується на експресії. Через радість, сум, тривогу особистість єднається з іншими, з природою, життям, але одночасно осмислює своє місце у світі, його плинність і властивість змінюватися. Настрій стає рушієм розкриття різних аспектів у художньому творі, і це не лише «оголення душі», про яку писав Станіслав Пшибишевський як про процес творчості, але усвідомлення існування чогось «закритого», оскільки символіка твору сконструйована в такий спосіб, що жест є значущим [17]. Згідно із «гайдеґерівським» аналізом «настрою», настрій є формою самопізнання, яке розкриває сутність нашої екзистенції у всій її таємничості [13, с. 34–35]. Із настроєм пов'язане поняття «сугестії», яка трактувалася як невід'ємна складова символу, найважливіша його ознака; вона, як і настрій, перебуває у сув'язі з музикою.

Прикладом словесного мистецтва у музиці може слугувати творчість Клода Дебюссі, який, прагнучи сягнути орнаментального ритму в музичному творі, на зразок твору художнього, сформулював оригінальну концепцію мелодії як арабески. Композитор був переконаний, що «музична арабеска», чи основа орнаменту, лягла в основу всіх форм мистецтва [11, с. 365–384]. Музика Клода Дебюссі запозичила, зокрема у символістів, багато важливих елементів. На слова Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме були написані його найвидатніші цикли пісень, в яких вокальна мелодика є музичною транспозицією поетичної декламації [20]. Тенденція до зближення мистецтв була зумовлена епохою «зламу віків» та випливала із її загальної духовно-синтетичної основи.

Артур Шопенгауер стверджував, що музика, як ідеальна й абсолютна форма мистецтва, найбільш повно і глибоко виражає сутність світової волі. Аналогічну шопенгауерівську ідею музики використовував і розвивав Станіслав Пшибишевський у ранній період творчості. Її практично втілювала у своїх героях Ольга Кобилянська (приміром Софія з новели «Valse mélancolique» чи лірична героїня з «Impromtu phantasie»), Михайло Коцюбинський, Михайло Яцків, Марко Черемшина, Володимир Винниченко та ін.

Музика, згідно з теоріями Артура Шопенгауера, є втіленням метафізичної волі. Цей філософ, за спостереженням Сергія Яковенка, започаткував ідею синтетичного мистецтва. На його думку, музика, «на відміну від інших мистецтв, це зовсім не відбиток ідей, а відбиток самої волі, ось чому вплив музики настільки потужніший і глибший від впливу інших мистецтв: адже вони говорять тільки про тінь, музика ж – про сутність» [9, с. 342].

Звісно, Станіслав Вінценз не залишився осторонь тогочасних ідей щодо впливу музики на людину. Розглянемо звукові резонанси, якими пронизана тетралогія. Ця проблема була предметом дослідження Я. Якубяка, який «парадигматично всі музичні сторінки» твору зводить до двох найважливіших груп: 1. Описи реального музичного побуту, пов'язані з музикою народних звичаїв, опис народних музичних інструментів, цитування пісень. 2. Авторська інтерпретація природних явищ (найчастіше звукових) за допомогою музичних понять. Перша група відзначається об'єктивністю, мета – передати нащадкам неповторність автентичних народних пісень, способів та секретів виготовлення музичних інструментів, і ці знання, на думку Станіслава Вінценза, повинні залишитися в історичній пам'яті такого неповторного народу, як гуцули. В іншій групі превалюють суб'єктивні оцінки та визначення автора, емотивно-експресивні образи, що ґрунтуються на слухових асоціаціях. Складовими елементами першої групи є пісенні тексти, які невіддільні від характеру діяльності людини [18, с. 299–307]. Цей перелік варто доповнити фактом особистого зацікавлення творця епопеї музикою і танцями, що сприяло його органічному злиттю письменника зі звуками природи. Про це у власному дослідженні пише Мирослава Олдаковська-Куфльова: «Любов до танцю з'являлася зі значного відчуття Вінценза музичного ритму... У зрілому віці письменник любив слухати музику, диригуючи та рухаючись в її ритмі» [15, с. 49].

Тетралогія починається частиною «Правда старовіку», перша книжка якої має назву «За голосом трембіти» («Za głosem trembity»), що, безперечно, вказує на домінанту музичного компоненту у творі. Автора цікавить перш за все особливість звучання та специфіка звуків трембіти, одного з найдавніших музичних інструментів. Прийменник «за» у титулі твору вказує на певний напрямок, тобто необхідність іти, стимул до пошуку, рушій життя, одвічного всесвітнього руху, динаміки, геґелівської діалектики буття.

Автор скеровує реципієнта до сивої минувшини, де домінувало царство ночі, а троє *шумних* («szumni») посланців – перун, ліс і водоспад – радяться, як «зачати трембіту». Ці лексеми автор поєднує за принципом звукової домінанти, а тому вони є обраними для такої великої місії «зачати трембіту». С. Вінценз, очевидно, неви-

падково використовує саме дієслово «począć», хоча йдеться про процес, спосіб виготовлення музичного інструмента. Він підкреслює його ритуальність і складність. «Od pierwowieku, w wyroków noc. Piorun, las i wodospad, trzej szumni posłańcy, radeczkę radzą, jak począć trembitę»[1] («Від первовіку, у передвістя ночі. Перун, ліс і водоспад – троє галасливих посланців, радочку радять, як зачати трембіту») [1, с. 218].

Для творчості автор обирає ніч, що вказує на загадковість та велику силу впливу трембіти на навколишній світ. Трубу для трембіти слід обкрутити ликом з берези з-під водоспаду, «з піни і шуму». Тобто «береза повинна бути насичена життєдайністю води і підсилена ніжністю піни, силою і бурхливістю шуму» («Wydrąż go w trąbę, szczelnie spleć i ściśnij łykiem z brzeziny spod wodospadu, z piany i z szumu»). Знову спостерігаємо акценти на звукових резонансах води. Причому автор застосовує інверсію, виокремлюючи лексеми «піна» і «шум», які семантично поєднані звучанням. Піна у цьому випадку конотує ніжність, шум – активність, силу, навіть агресивність, що створює контраст, який має на меті передати неповторність звучання зазначеного музичного інструмента, генеруючи звуки, здатні відтворювати у людській душі та пам'яті найрізноманітніші образи. Вона також є носієм історичної пам'яті. Підтвердженням цьому є окличне речення: «Най має трембіта силу і гучність грому!» («Niech ma trembita gromu moc, donośność»). Тобто трембіта, як і грім, повинна вражати, сприяти переродженню, єднанню: «... Най єднає, як вода». Її місія пророча, «вона озивається до світу» («Niechaj zagarnia, niech łączy, jak woda!»). Таким чином, саме цей інструмент автор наділяє функцією єднання людей.

Твір насичений дієсловами, семантика яких передає звучання: «трембіти озиваються» («odzywają się trembity»), «її голос летить недоступними і засніженими, самотніми пущами» («... głos przelatuje przez niedostępne i zaśnieżone, samotne puszcze»), «заколисані гори і пущі» («góry i puszcze drzemią zacisznie uśpione w śniegu»), «на Різдво трембіта радісно виголошує...», «лавини... гуркочуть на честь весни» («lawiny... hukają na cześć wiosny»), «а пісня каже, що тоді святий Юрій трубить у мідний ріг» («i pieśń mówi, że wtedy święty Jurij dmie w trąbę żurową»), «звуки розійдуться» («rozejdą się odgłosy»), «пташки стихнуть» («ptaszęta odniemieją») [19] тощо. Такі приклади можна продовжувати. Це ще раз підтверджує прагнення автора передати звукові резонанси природи, які є первинними. Пізніше він вдається до опису свійської худоби і тільки згодом постає людина-ватаг, який вміє «добувати з трембіти ноту» («watah wymota z trembity nutę»]) Дієслово «добувати» вказує на складність процесу гри на цьому інструменті, необхідність докладання зусиль, терпіння. Звуки, створені ним, викликають особливе емоційне напруження, яке, як «пуповина, обплітає дихання...» (oplata dychanie, jak pępowina»). Порівняння «як пуповина» вказує на народження чогось життєво важливого, неповторного й водночас ліричного та ніжного.

Контрастність посилюється шляхом введення у твір скрипки, яка звучить «задумливо» серед ночі, що сприяє створенню меланхолійного настрою, заколисуючи всю природу в зимовому сні. С. Вінценз зміщує увагу читача в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого відбувається «дематеріалізація матерії», образ природи перетворюється «в потік суб'єктивних вражень».

Автор конструює особливу ритміко-емоційну стихію, підкреслюючи сугестивно-евокативні можливості слова, змальовуючи неповторну картину зимової ночі, проте не засобами малярства, а саме звуковими характеристиками.

Мовчання, тиша, як засіб проникнення в душевні переживання героїв, містить глибоке семантичне навантаження, має поліфонічний характер і в окремих випадках говорить чи то звучить. Наприклад, «у Велику ніч – трембіта мовчить»(«Przez posty i po Wielkiej nocy milczy trembita»): дієслово «мовчить» виконує інформативну функцію, вказуючи на святість народження дитятка Ісуса, таке мовчання закликає до каяття, катарсису, всепрощення, любові.

С. Вінценз вражає неповторною чарівністю гуцульських звичаїв, де звуки трембіти сповіщають про зміну способу життя людей, пов'язаного з циклічністю пір року. У творі природа персоніфікована, здатна радіти, вслухаючись у звуки трембіти: «Щодня радіє полонина, слухаючи трембіту, бо це її власний голос», а «банує лише восени» («Dzień w dzień raduje się połoninka, słuchając trembity, bo to jej własny głos») [19]. Час напередодні зими окреслено «розлученням» («rozłączeniem»), коли на свято Богородиці газди приходять по свої отари. І знову звучить трембіта, яку наділено ніжністю, здатністю до співпереживання: «Трембіти у лагідному смутку грають на розлучення» («Trembity grają, głosząc rozłączenie, smucąc się

1 Тут і далі переклад українською А. Ємчук. Цитуємо за цим джерелом.

łagodnie»). Любов автора до зображуваного гуцульського світу проявляється і в наявних демінутивних назвах, як от полонинка, овечки («połoninka, owieczki»). Проте ніжний спокій, як і життя людини, органічно здатні змінюватись, і ці процеси невідворотні. У час смерті «трембіти грають інші ноти, по-іншому витягають, тужать і сумно заводять». Трембіта «ридає», як «вже сі комусь співанка скінчила» («usłyszycie łkanie trembity, … już się komuś śpiewanka skończyła»).

Намагаючись озвучити трансформації в природі та людському житті голосом трембіти, автор зумів відтворити потоки звукових і зорових асоціацій, викликаних у наратора побаченим і почутим. «Вони (трембіти. – *Т.Т.*) зберігають ніжність і ласку блакиті, що проглядає з-над темних схилів з-поміж похмурих хмар» [1, с. 220]. Амплітуда емоцій коливається від стану спокою до тривоги і смутку, що підсилюється градаційним рядом: «Банує, трембіти грають на розлучення, замовкають, озиваються, по-іншому витягають, тужать і сумно заводять, ридають» («Banuje, trembity grają, głosząc rozłączenie, smucąc się łagodnie, inną nutę grają, inaczej wyciągają, tęsknie a sumnie zawodzą»).

Станіслав Вінценз прагнув передати найнезначніші звукові зміни у природі, що є проекцією емоційно-душевних зрушень наратора, сягають найвищого мистецтва, створюючи картини найвитонченіших звуків трембіти, які породжують вібрації почуттів людини.

Музикальність, що стає органічною складовою поетики словесної творчості, сприяє конструюванню нових утворень у системі образного світу, створює особливу мелодійну насиченість художньої оповіді. Художній образ, як результат такого синтезу, активніше формує в уяві читача асоціативні образи, що утворюються за допомогою зорових, слухових і чуттєвих рецепторів. Автор засобами музики розширює валентні можливості художнього твору, зокрема суґестії, осявання, прояснення свідомості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вінцензіана: Статті, листи, фрагменти творів / Редактор, упорядник Микола Васильчук. – Коломия: Вік, 2008. – 320 с.

2. *Иванов В.* Взгляд Скрябина на искусство / Вячеслав Иванов // Памятники культуры. Новые открытия. – Ленинград, 1985. – С. 32–98.

3. *Киченко А.* Мифопоэтическая интерпретация художественного текста: функционально-типологический и методологический аспект / Александр Киченко // Питання літературознавства. Випуск 9 (66). – Чернівці: Рута, 2002. – С. 166–169.

4. *Наливайко Д., Шахова К.* Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Підручник / Дмитро Наливайко, Кіра Шахова – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.

5. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко – К: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

6. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т: Т. 2 [пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян] / Фридрих Ницше. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.

7. *Полєк В.* Калевала гуцулів / Володимир Полєк // Вінценз Станіслав. На високій полонині. – Львів: Червона калина, 1997. – 452 с.

8. *Рисак О.О.* Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Олександр Рисак – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 96 с.

9. *Шопенгауер А.* Мир как воля и представление / Артур Шопенгауер. – Минск: Попурри, 1998. – 342 с.

10. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко – К.: Критика, 2006. – 296 с.

11. *Debussy C.* / Claude Debussy // Encyklopedia muzyczna. T. II / Pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków, 1984. – S. 365–384.

12. *Hegel G.* Wykłady o estetyce / Georg Wilhelm Friedrich Hegel / Przeł. Jan Grabowski. T. II. – Warszawa, 1967. – 560 s.

13. *Heidegger M.* Co to jest metafizyka / Martin Heidegger // Budować, mieszkać, istnieć. Eseje wybrane / Pod red. K. Michalskiego. – Warszawa, 1977. – S. 36–58.

14. *Ingarden R.* O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury / Roman Ingarden. – Warszawa: PWN, 1960. – 290 c.

15. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz. Biografia / Mirosława Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2002. – 391 s.

16. *Peyre H.* Co to jest symbolizm? / Henri Peyre. Przeł. Maciej Żurowski. – Warszawa, 1990. – 135 s.

17. *Przybyszewski S.* Z psychologii jednostki twórczej / Stanisław Przybyszewski. Wybór pism. Opr. Roman Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 3–36.

18. Stanisław Wincenz – humanista XX wieku / Pod red. Miroslawy Ołdakowskiej-Kuflowej. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – 400 s.

19. *Vincenz St.* Na wysokiej połoninie. Pasmo I. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierzchowiny huculskiej / Stanisław Vincenz. – Warszawa: IW PAX, 1980.

20. *Wieczkowski D.* La poétique de Mallarmé / Daniele Wieczkowski. – Paris, 1998. – 226 s.

УДК 821.162.1

Marek BERNACKI
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

CZESŁAW MIŁOSZ – STANISŁAW VINCENZ: KREGI WZAJEMNEJ FASCYNACJI I INSPIRACJI

Tematem artykułu jest opis wieloletniej przyjaźni Czesława Miłosza i Stanisława Vincenza. Zarówno Vincenz, jak i Miłosz stworzył własny literacki projekt, aby odzyskać utracone poczucie zakorzenienia i tożsamości.
Słowa kluczowe: *Miłosz, Vincenz, tożsamość, inspiracja, fascynacja.*

Темою статті є історія довголітньої дружби між Чеславом Мілошем і Станіславом Вінцензом. Кожен із письменників створив власний літературний проект, щоб відшукати втрачене почуття закорінення та ідентичності.
Ключові слова: *Вінценз, Мілош, ідентичність, інспірація, взаємовплив.*

The theme of this article is the history of Czeslaw Milosz's and Stanislaw Vincenz's friendship. Each of these writers carries out his own artistic life project, the primary aim of which is to regain the lost sense of rootedness and identity.
Key words: *Milosz, Vincenz, identity, inspiration, fascination.*

Czesław Miłosz – najwybitniejszy polski poeta XX wieku, wielki indywidualista i egotyk, dla wielu niedostępny, dumny i samotny niczym dostojny litewski dąb – przez całe swoje długie życie obejmujące ponad 70 lat pracy twórczej wchodził przecież w rozmaite relacje przyjacielskie, których łaknął jak kania dżdżu. Wielokrotnie ubogacał się kontaktami ze znanymi kolegami po piórze. Do kręgu jego przyjaciół należeli: Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Józef Czechowicz, Witold Gombrowicz, Oskar Miłosz, Tadeusz Juliusz Kroński, Kazimierz Wyka, Jerzy Giedroyc, Józef Czapski, Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Thomas Merton, Jean Hersch, Jerzy Turowicz i cała plejada innych znakomitości poznawanych przez Miłosza w okresie wileńskim, w czasie okupacji a następnie długiej francusko-amerykańskiej emigracji. Te relacje owocowały najczęściej przyjaźniami trwającymi do grobowej deski, czasami dramatycznie się rozwijającymi (vide *casus* Iwaszkiewicza czy Herberta), ale zawsze niezwykłymi w swej wymowie, inspirującymi i stymulującymi poetę w jego twórczej pracy.

W elitarnej grupie poetów i pisarzy, którzy w szczególny sposób wpłynęli na życie i twórczość autora «Doliny Issy», poczesne miejsce zajmuje Stanisław Vincenz. W szkicu zatytułowanym «Górami w miękkim blasku dnia» (O przyjaźni Czesława Miłosza ze Stanisławem Vincenzem) opublikowanym na łamach paryskiej «Kultury» Konstanty Aleksander Jeleński określa istotę tej niezwykłej relacji – będącej dla Miłosza wybawieniem ze szponów marksistowskiej interpretacji dziejów, którą przejął na przełomie lat 40–50. XX w. od filozofa Tadeusza Juliusza Krońskiego («Tygrysa») – jako: «proces odwrotnej inicjacji (czy dezintoksykacji)» [3, s. 165]. Należy przypomnieć, że w początkowym okresie znajomości ze Stanisławem Vincenzem Miłosz pracował nad «Traktatem poetyckim» (1957), w którym nie tylko nakreślił wierszem historię nowoczesnej poezji polskiej, ale także sportretował Ducha dziejów. Ów Zeitgeist – to duch niszczyciel, demoniczna siła ukryta za prawami historycznej, heglowsko-marksowskiej konieczności, której poeta nadaje wizerunek apokaliptyczną bestii:

Już go zobaczył i poznał poeta,
Gorszego boga, któremu poddany
I czas, i losy jednodniowych królestw.
Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców,
Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów.
Kto go nie uzna, dotknięty pałeczką,
Bełkotać zacznie i utraci rozum.
Kto mu się skłoni, będzie tylko sługą.
Gardzić nim będzie jego nowy pan.

Przytoczony fragment Miłoszowego poematu przywołuje uprawnione, jak sądzę skojarzenia ze znakomitym filmem «Mefisto», nakręconym przez Istvana Szabo w 1981 r. na kanwie powieści Henryka Manna o tym samym tytule. Główny bohater Hendrik Hoefgen, ambitny aktor z Hamburga, który w latach 30. XX wieku po dojściu nazistów do władzy robi «makiaweliczną» karierę w Berlinie, jest typem artysty-oportunisty próbującego lawirować i prowadzić romans z totalitarną władzą. Pozorny triumf tego «germańskiego Hamleta» w masce Fausta okazuje się jego wewnętrzną klęską. Wrzucony na scenę historii, której symbolem staje

się stadion w Norymberdze, miejsce nazistowskich Parteitagów, korzy się przez tymi, którzy nim sterują i gardzą, zatracając to, co w człowieku najcenniejsze – dar rozumienia i potrzeby wolności. W znakomitej scenie paryskiej Hoefgen namawiany przez kochankę do pozostania w stolicy Francji i zerwania kontaktów z nazistami, pyta sam siebie: «Co mógłbym tutaj robić? Być wolny… Ale po co [Wo zu?]». Podobny dylemat przeżywa narrator «Traktatu poetyckiego»:

> Jakim wyrazem sięgnąć w to, co będzie,
> Jakim wyrazem bronić szczęścia ludzi
> – Ono ma zapach ziarnistego chleba –
> Jeżeli nie zna poetycka mowa
> Miar, jakie późnym potomkom przypadły?
> Nas nie uczono. My wcale nie wiemy,
> Jak w jedno złączyć Wolność i Konieczność
> [7, s. 215].

To właśnie znajomość ze Stanisławem Vincenzem – «starym mędrcem» i «eremitą z Czarnohory» [7, s. 164–165] – była dla Miłosza duchowym wybawieniem od jadów heglowskiego ukąszenia i marksowskiej idolatrii. Pomogła mu w przełomowym momencie życia (na początku lat 50.) zrzucić uwierającą nieznośnie skórę oportunisty i zaczerpnąć ożywczy oddech prawdy i wewnętrznej wolności. Tym powietrzem, które po raz pierwszy poczuł w podalpejskiej miejscowości La Combe, autor «Traktatu poetyckiego» będzie oddychał już do końca życia stając się wzorem do naśladowania dla wielu innych polskich poetów.

Według Konstantego Jeleńskiego «pierwszą pielgrzymkę do «La Combe» – za radą dwóch wspólnych przyjaciół, Józefa Czapskiego i Zygmunta Hertza – odbył Miłosz latem 1951 r.» [7, s. 166]. W miejscowości tej przebywał następnie «cześć czy siedem razy» spotykając się ze Stanisławem Vincenzem i jego żoną Ireną w latach 1951–1963. Badaczka twórczości autora «Na wysokiej połoninie» prof. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, która przebadała korespondencję obu pisarzy, dowodzi, że wymiana listów między Vincenzem a Miłoszem trwała od jesieni 1951 do 1969 r. To prawie 18 lat dość intensywnych relacji i wzajemnego oddziaływania, kiedy to starszy pisarz świadomie przybrał rolę «mistrza Geothego» młodszemu przyjacielowi przypisując rolę «adepta Schillera». Początkowo cel «pielgrzymek» do La Combe był jasny: Miłosz traktował je jako swoistego rodzaju oczyszczenie, wręcz autoterapię. W «Przedmowie» do tomu esejów Stanisława Vincenza «Po stronie pamięci», napisanym w 1965 r. w Berkeley, pisał: «Wbrew pozorom Vincenz jest zaangażowany w bardzo nowoczesną polemikę, choć w swoich sprzeciwach nie posługuje się argumentem. Słuchacza-czytelnika bierze za rękę, odprowadza w inną stronę i mówi do niego: nie patrz tam, patrz tu. W ten sposób próbuje go leczyć. Z jakich przypadłości? Z tych, które każdy jest skłonny uważać za los dzisiejszego człowieka, z trwogi, rozpaczy, poczucia absurdu, a których prawdziwe imiona brzmią zapewne: niepobożność i nihilizm. Człowiek niepobożny przejeżdża w ciągu dnia wiele setek albo tysięcy kilometrów, nie dostrzegając nic, co by go wzruszyło, a tak jak przestrzeń traci dla niego wartość szczegółu, traci wartość i czas (…) A jego nihilizm jest poczuciem utraty ojczyzny, niebieskiej i ziemskiej. Ojczyzną jest to, co kochamy. Czyż można kochać Niebo odarte z wszelkich o nim wyobrażeń i czyż można kochać Ziemię, której obszar zmienia się w abstrakcję?» [7, s. 167]. Odpowiadając na to retoryczne pytanie Miłosz dochodzi dalej do bardzo ważnej konkluzji: «Ale właśnie środkiem leczniczym na niepobożność i nihilizm zalecanym (okólnie i sekretnie) przez Vincenza jest **wzbogacenie i przestrzeni, i czasu**: żeby się w **nich działo**, żeby nasza wyobraźnia była na to otwarta» [7, s. 256]. W słowach tych wypowiedzianych w połowie lat 60. ub. wieku – nie zawaham się tego napisać – zawarte jest credo Miłoszowej poezji, które będzie cierpliwie i konsekwentnie rozwijał, począwszy od wierszy z tomów «Gucio zaczarowany» i «Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada» aż po późne utwory epifaniczne i eschatologiczne pisane pod koniec życia, otwierające się na tajemnicę «drugiej przestrzeni»…

Wczesnym śladem takiej właśnie «programowej poezji», pogodzonej ze światem i próbującej wyrazić misterium tego, co rzeczywiste a jednocześnie święte, noszącym jednak wyraźne piętno duchowej choroby dręczącej poetę, jest wiersz «Mittlebergheim» dedykowany Stanisławowi Vincenzowi. Utwór ten, włączony do tomu «Światło dzienne» (1953), to niewątpliwie jeden z najpiękniejszych wierszy Miłosza napisany w przełomowych latach 50. XX w. W rozmowie z Ewą Czarnecką poeta wyznał: «…to **wiersz rekonwalescencji**. Przywracał chwilowo perspektywę. Napisany w Alzacji w 1951 r. Mieszkałem wtedy w Maisons-Lafitte, pod Paryżem, i pojechałem do Mittelbergheim» [2, s. 90]. Wiersz rozpoczyna, tak charakterystyczna dla poetyki Miłosza (znana np. z «Piosenki o końcu świata») kontaminacja luźno powiązanych ze sobą poetyckich obrazów będących pochodną różnorakich doznań zmysłowych obejmujących fragment rzeczywistego świata niejako w tym samym momencie i tworzących swoistą epistemologiczną «jedność w wielości»:

Wino śpi w beczkach z dębu nadreńskiego.
Budzi mnie dzwon kościółka między
winnicami
Mittelbergheim. Słyszę małe źródło
Pluszczące w cembrowinę na podwórzu, stuk
Drewniaków na ulicy. Tytoń schnący
pod okapem i pługi, i koła drewniane,
I zbocza gór, i jesień przy mnie są [10, s. 139].

Trzecia strofka wiersza ma charakter bardziej refleksyjny – kontemplacja objawiającej się rzeczywistości zmienia się w wyznanie podmiotu lirycznego, pod którym bez wątpienia podpisałby się autor «Połoniny»:

Ja wiem, że powinienem. Przy mnie są
Jesień i koła drewniane, i liście
Tytoniu pod okapem. Tu i wszędzie
Jest moja ziemia, gdziekolwiek się zwrócę
I w jakimkolwiek usłyszę języku
Piosenkę dziecka, rozmowę kochanków.
Bardziej od innych szczęśliwy, mam wziąć
Spojrzenie, uśmiech, gwiazdę, jedwab zgięty
Na linii kolan. Pogodny, patrzący,
Mam iść górami w miękkim blasku dnia
Nad wody, miasta, drogi, obyczaje [10, s. 139–140].

Jeżeli wizyty w La Combe Miłosz nazywał «pielgrzymkami», to przytoczone słowa wiersza można zinterpretować jako wyznanie nawróconego pątnika. Miłosz pisząc ten wiersz nie tylko złożył hołd «eremicie z Czarnohory», ale zrobił coś więcej: nakreślił wstępnie (jeszcze przed napisaniem «Traktatu poetyckiego») plan twórczego działania na całe lata wprzód. Naszkicował zarys takiej postawy duchowej i artystycznej, której przewodnim motywem stanie się afirmacja rzeczywistości. Innymi słowy, alpejskie wioski La Combe i Mittelbergheim stały się dla Miłosza symbolicznymi samotniami, po opuszczeniu których, wzmocniony duchowo, wyruszył na podbój świata.

Wzajemnych relacji między Vincenzem a Miłoszem nie można sprowadzić wyłącznie do wymiaru jednokierunkowo przebiegającej psychoterapii. W książce prof. Ołdakowskiej-Kuflowej odnajdujemy cały rejestr spraw, które stały się wspólnym podłożem spotkań, rozmów i korespondencji ubogacających obu pisarzy w kilkunastoletnim okresie ich znajomości. Prowadzili np. ożywione dyskusje o twórczości Gombrowicza (którego Vincenz niezbyt cenił a Miłosz uwielbiał [14, s. 340–341]), rozmawiali o malarstwie europejskim i literaturze amerykańskiej (Walt Whitman, Henry David Thoreau [14, s. 340]), wspólnie pracowali nad przekładami dzieł filozoficznych (m.in. Vincenz, który posiadał wykształcenie filologiczne przeglądał Miłoszowe tłumaczenia sentencji Heraklita [14, s. 343–344] oraz wybór pism Simone Weil [14, s. 345–346]). Często i chętnie dyskutowali o duchowości i literaturze żydowskiej, zwłaszcza tej pisanej na ziemiach polskich w okresie międzywojennym w jidysz. W szkicu «La Combe» słychać pogłos tych rozmów widoczny w ogromnej fascynacji autora «Rodzinnej Europy» tematyką chasydyzmu i osobą założyciela tego mistycznego ruchu religijnego, notabene jednego z głównych bohaterów cyklu «Na wysokiej połoninie» St. Vincenza: «Rabin – Baal-Szem-Tow, byłby zwyczajnym karczmarzem, gdyby nie siła (lampa we krwi). Od przywiązania do świata oczyszczał się mieszkając w skalnej grocie i poznawszy mowę ptaków a także żywe iskry ukryte w kamieniu, roślinie, drzewie, z pokory, z podziwu dla boskiego piękna stworzeniu nauczał, a przed jego nauką miłości skłonili się i Żydzi, i chrześcijanie. (…). Jego uczniowie rozpowszechnili naukę, zrodzoną z zachwytu nad karpacką puszczą, z przyjaźni dla każdej żywej istoty, i tak w judaizmie powstał prąd zwany chasydyzmem. W angielskich i amerykańskich antologiach myśli religijnej chasydzi figurują obok Mistrza Eckharta, Jakuba Boehme, Blake'a i Jana od Krzyża. Autor takiej antologii («A year of grace»), Victor Gollancz, nazywa Baal-Szema «jednym z największych geniuszów ludzkości». W Polsce chasydzi należą do strefy niepamięci: katolicy nie chcieli się nimi interesować, postępowcy odwracali się od «przesądów», Rosjanie twierdzą, że to «sekta s południo-zachodu Rosji» (ruch rozszerzył się na zajęte przez carat terytoria)» [9, s. 244–245].

Warto przypomnieć, że Vincenz podsunął Miłoszowi piękny wiersz polskiego poety pochodzenia żydowskiego Nuchima Bomsego «Modlitwa mojej matki przed zmrokiem», który w tłumaczeniu poety na język polski po raz pierwszy ukazał się na łamach paryskiej «Kultury» w 1955 r. Oto początek i zakończenie tego utworu:

Niech Twoje światło, Panie, tylko dniowi
świeci,
A tylko ciemność zachowaj dla nocy.
Niech moja suknia ubogiej kobiety
Spokojnie leży na ławeczce w nocy.
(…)
Mnie samą chroń od wody, błyskawicy,
Przeciw ogniowi bądź mi ku pomocy,
Niech moja suknia ubogiej kobiety
Spokojnie leży na ławeczce w nocy [13, s. 178].

Znamienny jest krótki komentarz Czesława Miłosza – autora napisanego w 1943 r. traumatycznego wiersza «Biedny chrześcijanin patrzy na getto» traktującego o zagładzie polskich Żydów: «Język, w którym pisał Bomse, jest teraz językiem zamierającym nieodwołalnie, jak się zdaje, skazanym na los zabytku. Odczytując ten wiersz mam poczucie, że coś uratowałem, pozwalając poecie nieżyjącego miasteczka Sasowa przetrwać w poezji polskiej» [13, s. 179].

Kontakt i wymiana myśli ze Stanisławem Vincenzem kilkakrotnie w sposób bezpośredni zaowocowały w twórczości Czesława Miłosza. I tak, pisząc rozdział «Rodzinnej Europy» poświęcony polskim Żydom, korzystał on z rad starszego przyjaciela. Chodzi o rozdział zatytułowany «Narodowości». Wcześniej, kiedy przygotowywał pierwsze (polskie i angielskie) wydanie «Zniewolonego umysłu» zwrócił się do «mędrca z La Combe» o zgodę na to, by mottem do jego książki był fragment rozdziału «Bałaguły» z cz. IV cyklu «Na wysokiej połoninie» opatrzony podpisem: [wypowiedź] «Starego Żyda z Podkarpacia» [11].

«Jeżeli dwóch kłóci się, a jeden ma rzetelnych 55 procent racji, to bardzo dobrze i nie ma się co szarpać. A kto ma 60 procent racji? To ślicznie, to wielkie szczęście i niech Panu Bogu dziękuje! A co by powiedzieć o 75 procentach racji? Mądrzy ludzie powiadają, że to bardzo podejrzane. No, a co o 100 procent? Taki, co mówi, że ma 100 procent racji, to paskudny gwałtownik, straszny rabuśnik, największy łajdak» [11, s. 5].

To motto zaczerpnięte z Vincenza, czytane i interpretowane po latach, kryje w sobie dwa zasadnicze znaczenia. Pierwsze wydaje się oczywiste: w słowach starego rabina z Huculszczyzny Miłosz wykpiwa «jedynie słuszną prawdę» lansowaną przez «inżynierów dusz» pokroju Tadeusza Juliusza Krońskiego, cynicznych filozofów, którzy pogodzili się z Marksowską dewizą głoszącą, że «wolność to uświadomiona konieczność». W tym sensie motto jest kluczem do zrozumienia wielkiej metafory tytułowego «zniewolenia umysłu» tych, którzy poddali się prawom historycznego «diamatu». Z drugiej jednak strony słowa starego Żyda włożone w usta Miłosza brzmią jak samousprawiedliwienie. Przecież jego esej, bez względu na to, jaką odegrał rolę w mrocznych latach stalinowskiego terroru, a zwłaszcza rozdziały zatytułowane literami greckiego alfabetu: «Alfa», «Beta», «Gama» i «Delta» potraktować można jako… «literacki donos» na dawnych przyjaciół, którym zabrakło siły i woli, by zerwać ze zbrodniczym systemem, tak jak uczynił to Miłosz podejmując na początku 1951 r. decyzję o pozostaniu na emigracji. Wszakże pisał on w przedmowie do pierwszego paryskiego wydania «Zniewolonego umysłu»: «Oddaję więc do druku coś w rodzaju traktatu politycznego. Mogę sobie tylko życzyć, żeby był pierwszym i ostatnim na mojej literackiej drodze. Zdarza się, że nawet ktoś zajmujący się wersyfikacją polską musi użyć swego pióra w walce. To jest kwestia oceny własnych sił; nie umiem potępić tych moich przyjaciół w Polsce, którzy uważają, że ryzyko walki jest za duże i że ich siły wystarczają tylko na doskonalenie językowego rzemiosła. To możliwe, że przeceniam własne siły. Ale nie błądzi tylko ten, kto nie robi nic» [11, s. 8].

Do «Zniewolonego umysłu» i nagonki, jaka miała miejsce w Polsce Ludowej po opublikowaniu tego dzieła w 1953 r. Miłosz powrócił w jednym z fragmentów «Roku myśliwego». Przytacza tam wypowiedź Stanisława Vincenza komentującego niechlubny «Poemat dla zdrajcy» Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: «Ale dlaczego, panie Czesławie (…) dlaczego on pana umieszcza w Rawennie?: «Okiem zdrajcy patrzysz na Rawennę, na mozaik kamyczki promienne… Przecież Rawenna to Dante, a Dante to patron poetów-exulów. On zdaje się do pana mrugać» [6, s. 122].

Miłosz w taki oto sposób komentuje tę wypowiedź starego przyjaciela: «Vincenz wiedział, że egzorcyzm, choć kiczowaty, na mnie działa, chciał mnie więc pocieszyć. Niemniej coś jest w tej Rawennie. Choć interpretuję to inaczej niż mrugnięcie. (…) Domyślać się mogę, że Gałczyński przywiązywał wagę do mojej poezji i dlatego go tak to wydarzenie obeszło, choć jak głęboko, nie wiemy. Nie wiemy też, czy nie przeżył kiedyś nagłego wstrząsu, uświadamiając sobie, że za daleko zabrnął».Fakt drążenia tej sprawy przez Miłosza u schyłku lat 80. a więc ponad trzydzieści lat po opublikowaniu «Zniewolonego umysłu», świadczy o tym, jaką zadrę pozostawiła na sumieniu poety ta dwuznaczna, jak by nie patrzyć, książka.

Na początku lat 50. XX w. Miłosz pracował także nad innym ważnym dziełem – powieścią «Dolina Issy». W rozmowie z Ewą Czarnecką poeta przyznał, że «rozmowy z Vincenzem i jego głębokie przywiązanie do Podkarpacia, ciągłe powracanie do jednego określonego kąta, z którego jego ród się wywodzi, podświadomie na [niego] wpłynęły» [2, s. 102] przy tworzeniu tego niezwykłego dzieła, w którym autobiograficzne wspomnienie łączy się w jedno z baśniowo-legendarną narracją i krypto teologicznym traktatem o obecności zła w świecie. Mimo ukrytego wątku manichejskiego obecnego w powie-

ści, «Dolinę Issy» uznać należy za oczyszczającą podróż do krainy lat dziecinnych, powtórzenie autoterapeutycznego mickiewiczowskiego mitu arkadyjskiego Soplicowa. Miłosz wyznał Czarneckiej, że taki sposób postępowania potraktować można (za Dostojewskim) jako «rodzaj sakramentu w dzieciństwie, rodzaj jakiegoś jasnego wspomnienia, (…) które (…) ratuje w trudnych przejściach». Po czym dodaje od siebie: «Szczęśliwe momenty w dzieciństwie mają dużą leczniczą wagę»[2, s. 109].

Badawczy ogląd wzajemnych relacji między Czesławem Miłoszem i Stanisławem Vincenzem skłania do postawienia wniosku, że fundamentem ich wzajemnego porozumienia stały się trzy podstawowe sprawy. **Po pierwsze**: bliska im obu (przypomnijmy: obywatelom polskim urodzonym na przedwojennych Kresach) koncepcja «małych ojczyzn» przeciwstawiona ksenofobiczno-nacjonalistycznej idei państwa czystego pod względem etnicznym i nietolerancyjnej wobec wszelkich wymiarów inności: wyznaniowej, językowej czy kulturowej. **Po drugie**: ontologiczna pochwała tego co rzeczywiste i w swym istnieniu święte, a także niezgoda na taki obraz świata, w którym jednostkowe i niepowtarzalne ginie w odmętach tzw. konieczności historycznej, narzuconych odgórnie prawach determinizmu społecznego, historycznego czy biologicznego. **Po trzecie**: niekłamana i całe życie twórczo rozwijana fascynacja myślą filozoficzną oraz religijną traktowana przez obu pisarzy jako dopełnienie i niezbywalny kontekst ich własnej działalności literackiej.

W napisanej w latach 60. XX wieku w Ameryce «Historii literatury polskiej» Miłosz poświęcił swemu przyjacielowi krótki, ale nacechowany emocjonalnie fragment: «Vincenz, ukończywszy gimnazjum w swoich rodzinnych stronach, studiował na uniwersytecie wiedeńskim, gdzie w r. 1914 otrzymał doktorat na podstawie rozprawy o filozofii Hegla. Ale swoje późniejsze dzieło nie Heglowi zawdzięcza, lecz miłości do swojej małej ojczyzny. „Na wysokiej połoninie. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej" to właściwie jedyny istniejący zapis rytuałów, zwyczajów i legend Huculszczyzny, tej dziś zatopionej wyspy „prawdy starowieku", która kiedyś tu trwała pośród współczesnej cywilizacji» [5, s. 504–505].

Po refleksji dotyczącej trudnej kwestii przynależności gatunkowej i kompozycyjnej dzieła Vincenza, w którym wymiar realistyczny przeplata się z narracjami baśniowo-legendarnymi i chasydzkimi przypowieściami teologicznymi, Miłosz stwierdza: «Być może jednym z ukrytych celów Vincenza było przeciwstawienie swojego, tak szybko odchodzącego w przeszłość świata siejącej niezgodę nienawiści jątrzącego nacjonalizmu i totalitarnym sloganom» [5, s. 505].

W szkicu «La Combe» Miłosz rozwija tę myśl w sposób bliski współczesnym zwolennikom integrującej się «Europy ojczyzn»: «Vincenz wie, że ludzie tęsknią dzisiaj do ojczyzny, a zamiast niej przyznaje się im tylko państwa. Ojczyzna jest organiczna, wrośnięta w przeszłość, zawsze nieduża, grzejąca serce, bliska jak własne ciało. Państwo jest mechaniczne. Ojczyzna to Walia, Bretania, Prowansja, Katalonia, kraj Basków, Siedmiogród, Huculszczyzna» [9, s. 247].

W wywiadzie-rzece udzielonemu kilkanaście lat później Aleksandrowi Fiutowi autor «Doliny Issy» wskaże, że Vincenzowska wizja małej ojczyzny, w której liczy się to, co partykularne i oryginalne, ma swoje źródło w kresowym pochodzeniu pisarza: «… z chwilą, kiedy była dawna Rzeczpospolita, były wszelkie dane po temu, by wytworzył się inny typ myślenia patriotycznego. (…). Bo ciekawa jest rzecz, że w dwudziestym wieku mamy takich pisarzy, którzy wprost wywodzą się z tamtej Rzeczypospolitej w sensie wieloetniczności ziem. Do nich należą na przykład Jerzy Stempowski, czyli Paweł Hostowiec, Stanisław Vincenz, Józef Mackiewicz» [4, s. 262–263].

Pochwała regionalnego, wielokulturowego i wieloetnicznego wymiaru «małej ojczyzny», w której człowiek czuje się zakorzeniony i szczęśliwy, nierozerwalnie łączy się u Vincenza i Miłosza z określoną koncepcją postrzegania rzeczywistości. W «Przedmowie» do tomu esejów St. Vincenza «Po stronie pamięci» Czesław Miłosz stawia diagnozę podstawowej bolączki nowoczesnego człowieka: «Wykorzeniona, a więc pozbawiona zbiorowej pamięci jednostka za jedyny dowód tożsamości ma swoje ciało przeciwstawione światu, z którego jak gąbką starto całą historię ludzkiego gatunku. Szerzący się kult prymitywizmu równa się uwielbieniu chwili, w której doznanie jest odcięte od jakiegokolwiek społecznego przed tym i społecznego po tym: tak ma się nadzieję wydobyć z bezsensu. (…) Tam gdzie nie ma pamięci, nie tylko czas jest pustkowiem, także przestrzeń, drzewa i skały mówią do nas, ale my ich nie rozumiemy. Tylko poprzez pamięć możemy nauczyć się rozumieć ich mowę» [9, s. 256].

Ważny dla Miłosza wątek zakorzenienia jednostki w bliskiej mu czasoprzestrzeni etnicznej i kulturowej jako warunek duchowej równowagi powróci w rozważaniach zamieszczonych w zbiorze esejów pod wymownym tytułem «Szu-

kanie ojczyzn»: «Zakorzenienie» jest zapewne stałą potrzebą natury ludzkiej. Może łączy się to jakoś z prawami ludzkiego organizmu, a ściślej z prawem rytmu. To, co znane i swojskie pozwala utrzymać ten sam rytm wewnętrzny, o którym mało wiemy, co nie znaczy, że nie istnieje. Zmiana środowiska powoduje zakłócenie rytmu i duży wydatek energii na przejście do rytmu nowego. (…) Osiadłość tedy byłaby przyrodzona, a upowszechniony w tym stuleciu los wygnańców oznaczałby dla ludzi zakłócenie naturalnego ładu» [12, s. 189–190].

Dla Stanisława Vincenza, wielkiego gawędziarza snującego z godnością i bez pośpiechu niekończące się opowieści huculskie, takie homeryckie pojmowanie pamięci ocalającej i tworzącej zbiorową świadomość społeczności lokalnej było czymś oczywistym. U Miłosza, który terminował u «starego mędrca z Czarnohory», pamięć i uwaga poświęcona temu, co rzeczywiste i historyczne zarazem, w czym człowiek może zapuścić korzenie i co – jak u romantyków – daje się odczytać jako otwarte i pełne znaczeń pismo natury bądź kultury, zaowocować miało w przyszłości cyklem wierszy epifanicznych, przekładami dalekowschodnich haiku oraz antologią poezji światowej «Wypisy z ksiąg użytecznych», którą krytyka nazwała prywatną «księgą olśnień» poety. Warto w tym miejscu przytoczyć znaną wypowiedź Miłosza zawartą w jego uniwersyteckim wykładzie «Przeciw poezji niezrozumiałej», w której nawiązał do słów amerykańskiego poety W.H. Audena. Słowa te brzmią: «Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi sławić wszystko co może za to, że to jest i wydarza się». Według Miłosza, przytoczona fraza ma ciężar «twierdzenia teologicznego», gdyż: «Afirmacja bytu ma w myśli zachodniej za sobą długą szacowną przeszłość. Należy tutaj postawienie znaku równania pomiędzy Bogiem i czystym bytem przez Tomasza z Akwinu, jak też stałe utożsamianie zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości. (...). Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, uświadamiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być». Przytoczony cytat wprowadza nas w ostatni z przytoczonych wcześniej kręgów wspólnych zainteresowań Stanisława Vincenza i Czesława Miłosza – to potrzeba odwoływania się do myśli filozoficznej i teologicznej. Przez wiele lat obaj pisarze prowadzili ożywione dysputy filozoficzne. Stanisław Vincenz, chcąc pomóc młodszemu koledze w przezwyciężeniu dialektycznej traumy, podsuwał mu do przeczytania dzieła klasyków europejskiej myśli: «Wyznania» św. Augustyna, Platona, «Myśli» Pascala, pisma Woltera i C.G. Junga. Po latach Miłosz wspominał: «Vincenz miał ze mną kłopot. Na mój historyczny niepokój przepisywał lekarstwa: „Republikę" Platona, dzieła Jakuba Burckhardta i Maxa Webera. Pocieszał mnie zapewniając, że resztę załatwi witalność Żmudzina» [9, s. 248].

Miłosza fascynowała u autora «Na wysokiej połoninie» znajomość tematyki żydowskiej a najbardziej bodaj wątek chasydzki. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem poeta zaznaczył: «Vincenz był zafascynowany swoim zakątkiem, jego historiami, jego przeszłością trójjęzyczną czy więcej, tzn. Hucułami, Polakami i Żydami. To jest zakątek, w którym narodził się chasydyzm. Tam, niedaleko Żabiego, żył i nauczał Baal-Szem-Tow, tzn. Mistrz Imienia, taki wiejski mędrzec, Żyd wiejski, który stworzył ruch będący w judaizmie jakimś odpowiednikiem ruchu św. Franciszka w chrześcijaństwie. Bo to była religia pogodna, ekstatyczna. Chwalić Boga trzeba tańcem, piciem też, ekstatycznym, nie tylko siedzeniem nad księgami» [4, c. 20]. W innym miejscu tej rozmowy Miłosz wiąże chasydzkie opowieści Vincenza z eksplorowanym przez siebie motywem *apokatastasis*: «Jedno z jego opowiadań „Bałaguły" to opowiadanie o żydowskich furmanach. Bałaguły to byli ci, co wozili pasażerów wozami, w Karpatach, na Podkarpaciu. No i to jest opis wielkich dyskusji teologicznych, które toczą się między furmanami, tymi bałagułami, o szamaelu. Czy szamael, czyli szatan, może być zbawiony. Wie Pan, gdy myślałem o apokatastasis, przypomniały mi się te opowiadania „Bałaguły" Vincenza» [4, c. 78]. Należy zaznaczyć, że wspomniana przez Miłosza koncepcja apokatastazy, czyli nieortodoksyjnej (głoszonej m.in. przez Orygenesa) wizji zbawienia wszystkich istot – także największych grzeszników a nawet demonów – oraz odnowienia i przywrócenia wszystkiego do pierwotnego ładu u kresu dziejów stanowiła ważny komponent poetyckiej wyobraźni autora «Traktatu teologicznego w późnym okresie jego twórczości».

Podsumujmy: osiemnaście lat wzajemnej wymiany myśli, poglądów i doświadczeń zaowocowały w twórczości obu pisarzy nie tylko wspomnieniami wspólnie przeżytych chwil czy stosami wymienianych listów, ale wywarły wyraźne

piętno na ich twórczości. Oczywiście w tym przypadku osobą, która skorzystała więcej, był adept Miłosz, u którego ślad wpływów Vincenzowskich jest bardziej wyraźny i długotrwały, widoczny nie tylko w «Zniewolonym umyśle», «Dolinie Issy», «Rodzinnej Europie», «Kontynentach», ale także w pisanych w późniejszym okresie wierszach epifanicznych, wyrażających podziw poety dla tego, co rzeczywiste i eksplorujących motyw pamięci ocalającej. Wpływ Vincenza jest niewątpliwy także w konsekwentnym u Miłosza pojmowaniu patriotyzmu i aprobacie dla koncepcji ojczyzny wielu narodów i regionów przeciwstawionej ksenofobicznym i nacjonalistycznym teoriom państwa homogenicznego etnicznie. Innymi słowy, Miłosz podobnie jak Stanisław Vincenz czy Paweł Jasienica był zwolennikiem «Rzeczypospolitej Jagiellonów», nie zaś lansowanej przez środowiska endeckie i post-endeckie (w kraju czy za granicą) idei «Polski piastowskiej».

Czy «Stary mistrz z «La Combe» w równym stopniu skorzystał na przyjaźni z autorem «Traktatu moralnego?» Trudno na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć. Kiedy się spotkali na początku lat 50. XX w. huculskie *opus magnum* Stanisława Vincenza było zasadniczo gotowe a jego światopogląd literacki wydawał się ukształtowany. Sądzę jednak, że autor «Powojennych perypetii Sokratesa» i «Dialogów z Sowietam»i wiele się od swego młodszego przyjaciela nauczył i chętnie z nim dyskutował, o czym dobitnie świadczą częste spotkania i długoletnia wymiana korespondencji.

LITERATURA:

1. *Bernacki M.* Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro: (szkice o twórczości Czesława Miłosza) / **M.** Bernacki**.** – Bielsko-Biała : Wydaw. Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2005. – 146 s.

2. *Gorczyńska R.* (Ewa Czarnecka) Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze / R. Gorczyńska (E. Czarnecka). – Kraków: Wydaw. Literackie, 1992. – 365 s.

3. *Jeleński K.* Górami w miękkim blasku dnia (O przyjaźni Czesława Miłosza ze Stanisławem Vincenzem) / K. A. Jeleński // Kultura. – 1987. – № 1–2. – Paryż. – S. 165.

4. Czesława Miłosza autoportret przekorny [rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut]. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1994. – 429 s.

5. *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej do roku 1939 / Cz. Miłosz [tłum. Maria Tarnowska]. – Kraków: Znak, 1999. – 526 s.

6. *Miłosz Cz.* Rok myśliwego / Cz. Miłosz. – Kraków : Znak, 1991. – 333 s.

7. *Miłosz Cz.* Traktat poetycki / Cz. Miłosz // Wiersze. – Tom 2. – Kraków : Znak, 2002. – 320 s.

8. *Miłosz Cz.* La Combe / Cz. Miłosz. Zaczynając od moich ulic.– Wrocław : Wydaw. Dolnośląskie, 1990. – 391 s.

9. *Miłosz Cz.* Przedmowa / Cz. Miłosz // Stanisław Vincenz. Po stronie dialogu: w 2 t. – Warszawa : Państ. Instytut Wydawniczy, 1983. – T. 2. – 268 s.

10. *Miłosz Cz.* Mittelbergheim / Cz. Miłosz. Wiersze – Tom 2. – Kraków : Znak, 2002, S. 139–140.

11. *Miłosz* Cz. Zniewolony umysł / Cz. Miłosz // Kolekcja Gazety Wyborczej. – № 16. – Warszawa, 2004. – S. 5.

12. *Miłosz* Cz. Szukanie ojczyzny / Cz. Miłosz. – Kraków: Znak, 1992. – S. 189–190.

13. *Bomse N.* Modlitwa mojej matki przed zmrokiem / N. Bomse // Czesław Miłosz. Ogród nauk. – Lublin : Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1986. – S. 178.

14. *Ołdakowska-Kuflowa M.* Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia / M. Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006. – 391 s.

УДК 06.055.І:94 (438+477)

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ЕПІФАНІЇ РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ ЧЕСЛАВА МІЛОША

Розглянуто зародження одного із ключових прийомів поетики Чеслава Мілоша, що був застосований уже в перших, доеміграційних збірках поета – «Поема про застиглий час», «Три зими», «Порятунок».
***Ключові слова**: Чеслав Мілош, катастрофізм, епіфанія, апокатастазис.*

The birth of one of the key techniques of poetics of Czeslaw Milosz, which was used already in the first poetry collections – «Poem of frozen time», «Three winters», «Salvation» – were considered.
***Key words:** Czeslaw Milosz, catastrophe, epifaniya, apokatastazys.*

W artykule poddano analizie genezę jednego z kluczowych tropów poetyki Czesława Miłosza, który został zastosowany już w pierwszych, doemigracyjnych jego tomach: «Poemacie o czasie zastygłym», «Ocaleniu».
***Słowa kluczowe**: Czesław Miłosz, katastrofizm, epifania, apokatastazys.*

Доеміграційний період життя і творчості видатного польського поета, лауреата Нобелівської премії Чеслава Мілоша (1911–2004) увібрав у себе ідилічні враження дитинства у шляхетському обійсті над річкою Нев'яжею в Шетейнях, досвід двадцятиліття польської незалежності, митарств під час Другої світової війни, встановлення комуністичного режиму в Польщі. Уже за часів гімназійної і студентської молодості у Вільно майбутній поет цікавився філософськими та світоглядними проблемами.

У цей період він зазнав також сильного впливу свого родича – французького поета Оскара Мілоша, який мешкав у Парижі. Відтак став поборником глибоких внутрішніх зв'язків естетики й метафізики, послідовником ідей відомого містика Емануеля Сведенборґа та кабалістів. Спілкування з Оскаром Мілошем, відкриті завдяки ньому метафізичні книжки, дозволили поетові краще зрозуміти й самого себе, і власні естетичні відчуття, усвідомити своє місце як поета в суспільному житті, в історичному та культурному часі. На молодого митця здійснював вплив і Ярослав Івашкевич, листування з яким вказує, що його перші поетичні спроби черпали з традицій естетизму.

На початку 1930-х років, будучи членом літературного об'єднання «Жагари», поет-початківець виявляв прихильність до літератури соціальної проблематики. Про дебютну поетичну збірку «Поема про застиглий час» (1933) Чеслав Мілош через п'ять років звірявся: «Перша моя збірка віршів є слідом такої суворості щодо себе, спробою самознищення й перетворення на людину натовпу, так несправедливо позбавлену прагнень, більших, ніж прагнення їжі та спокою. Я був разом із ними, одним із них, я нічого не значив, разом піднімав руку на привітання вождя; я міг убивати легковажно, з легкістю, яку дає переконання, що моя смерть і смерть інших – це лише втрата кількох лусок на шкірі дракона людства, на величезній, лискучій поверхні, яка безмежно відроджується» [10]. Відмовляючись у такий спосіб від своєї індивідуальності, молодий автор ставав на бік суспільно заангажованого радикалізму, переводячи катастрофічну неминучість майбутніх змін і знищень у героїзм власного самозречення.

Про особливості парадигми світосприймання і розуміння завдань поезії в новій суспільній ситуації найкраще свідчить початковий вірш збірки під назвою «Оповідь», у якому герой: «…Здійснював дослідження над суттю форми, її виникненням та існуванням. / Хотів використати з цією метою усі п'ять чуттів, / Але влада їхня тривала тільки у сні. / Припинялася зі світанком» (цитата у дослівному перекладі. – *Р.Р.*).

У плані поетики перша збірка Ч. Мілоша багато взяла від першого (краківського) авангарду і поетичної програми Тадеуша Пайпера. Але моралістичні тенденції, історіософська перспектива, втілена в катастрофізмі, а також пов'язані з ним трагізм і піднесена тональність свідчили про самостійне мислення поета і його осібність серед тенденцій першого міжвоєнного десятиліття. Розпізнання трагічної – як індивідуальної, так і колективної – долі людини першої половини XX століття споріднювало поезію Ч. Мілоша з творчістю митців, належних до «другого авангарду»: Ю. Чеховича, В. Себили,

Ю. Лободовського, С. П'єнтака, М. Чухновського, які за світовідчуттям були катастрофістами.

Поступово Ч. Мілош почав відходити від молодечого бунтарства, зрештою, притаманного всьому поколінню, відмовляючись від сприйняття поезії лише як естетизованого знаряддя суспільного впливу, віршованої публіцистики. Він почав розуміти, що протиставляти мистецтво наявній дійсності поет може, лише пильнуючи свою творчу індивідуальність. Лише в такий спосіб він зможе захиститися як від стихії суспільних настроїв, так і від домінантних літературних стилів і течій. Ці погляди відбилися, зокрема, в публіцистичному виступі поета під назвою «Лист до захисників культури», опублікованому у віленському журналі «Po prostu».

Виходу другої збірки «Три зими» передувала переоцінка свого місця в мистецтві й суспільстві та перегляд естетичних поглядів і бачення завдань поезії. Критика сприйняла збірку як прояв катастрофізму. Однак це окреслення не вичерпувало всіх її ідейно-естетичних сенсів, майстерно творених за принципом парадокса: хитання між міфом про Аркадію та передчуттям швидкого апокаліпсиса, між потребою життєствердження, захопленням красою природи та передбаченням цивілізаційного катаклізму, неминучого кінця світу в наявній його іпостасі.

«Поема про застиглий час» і «Три зими» відрізнялися перспективами бачення. Якщо в першій збірці історія сприймалася швидше в перспективі поточних політичних подій, то в «Трьох зимах» поет надає їй есхатологічних вимірів, не прискорює її неухильний біг, а намагається відчути майбутнє, передбачити рух історії в загальнофілософському масштабі, в якому зло – не продукт конкретних політичних учинків, а сутність існування світу. Відтак і прагнення спокутувати гріхи історії є невіддільними від потреби розхитати онтологічні основи буття всього людства. «Епізодично виявлене зацікавлення до побутової деталі й одиничних доль, відчуття зернистості матерії й «брилуватості» речей – говорячи словами тієї епохи, – епічність натрапляють на опір у сфері уяви, яка не дозволяє зануритися в повільний перебіг «ночей і днів» чи затриматися на поверхні явищ», – писав про цю збірку Здзіслав Лапінський [8, с. 17].

Поетика парадокса притаманна майже кожному віршеві «Трьох зим». Своєрідним «спогадом про майбутнє» є вірш із «жанровою» назвою «Елегія». У ньому, замість розповідати про ідилічне минуле, як диктують властивості жанру, постає образ прийдешньої неминучої смерті. У такий спосіб автор веде критичний діалог (завжди йому притаманний) із літературною традицією, якої він був свідомий протягом усього свого творчого життя, винісши з авангардистського досвіду переконання в тому, що форма вже сама по собі є значущою. «Елегія» Мілоша перебуває дуже близько до профетичної (пророчої) традиції романтиків, а відтак, до літератури, спрямованої не в минуле, а в майбутнє. Таким чином, сугеруючи в назві твору барокову традицію елегійної літератури, вже в першій строфі поет заперечує її романтичною профетичністю, щоб у другій поєднати обидві традиції (барокову й романтичну) в мотиві подорожі. Третя строфа, пропонуючи юдейсько-християнський мотив очікування на Месію, знову повертається до романтичного бачення. Активне ставлення до літературних традицій наштовхує на думку про аналогію з романтичним пілігримом, який подорожував у пошуках духовної батьківщини, очікуючи на прихід Месії, котрий мав урятувати світ і ототожнювався зазвичай із Польщею та її особливою Христовою місією серед інших народів. Людські голоси з «Елегії» Ч. Мілоша, що вістують очікування на Месію, лунають з-під землі, наводячи на думку про «голос минулих поколінь», але звернені вони радше до втомленого мандрівника-пілігрима, якого у сні навідує прозріння: «В зіниці заспані б'є світу хвиля строга / Остерігає час, аж переступить тіло» (пер. Д. Павличка) [2, с. 51].

Смерть, до того ж побачена з перспективи померлих, стає темою пророцтва, що з'являється вві сні. У цьому вірші читач має справу з епіфанією – поетичним осяянням, яке стане переломним знаком поезії міжвоєнного двадцятиліття. Деякі дослідники переконані, що провісником цього зламу стала саме «Елегія» Мілоша [4, с. 80–84].

Подібний діалог із традиціями – як поетично-національною, так і загальнокультурною, християнською – пропонує вірш «Повільна ріка». Контрастна поетика цього вірша полягає в протиставленні утопічного образу світу як «дому радості» реалістичним образам крематоріїв, поневолених і безвільних натовпів, які існують у світі з порушеною ієрархією цінностей. Початок вірша міг би бути продовженням теми «Елегії»: тут в усталених декораціях постає перед нами традиційний ідилічний образ річки, втілення ідеалізованої батьківщини ліричного героя. Ця річка, в якій можна спершу побачити ріку померлих Стікс, все більше нагадує ріку часу Геракліта. Якщо перший рядок вірша експлікує образ чудової весни, то вже в другому

двовірші з'являється мотив мандрівника, «подорожнього світу»:

Такої гарної весни, як ця, давно вже
Не було; буяє в пору сінокосу
Рясно зрошена трава. Ніч бринить від ігрищ
У прибережних очеретах, рожева зграя
Спочиває на сході до самого світанку.
О цій порі волання кожне здається співом
Тріумфальним...
(Пер. Н. Сидяченко) [2, с. 51–52].

Буйній рослинності й конвенційній гармонії природи протиставляється похмурість ліричного «адресата», який наділяється поетичною силою (знову за зразком романтичного поета, якого Провидіння наділило такою місією). Уже цей новий ліричний герой, пілігрим, бачить країну як минущий, миттєвий образ, хоча й закорінений в історії. «Повільна ріка» є моментом ініціації, втіленим у романтичному народженні поета, та виконання його профетичної місії в очікуванні епіфанії, онтологічної повноти світу, істини. В есхатологічній метафориці вірша прочитується суперечність між людськими мріями про існування райського, ідеального світу та Історією, яка вічно повертається – для того, щоб розбити наші ідеалізовані прагнення вічного, «природного» світового ладу.

Черговою варіацією вічної драми непогодження людини з нищівними силами історії став вірш «Брами арсеналу». Тодішній стан історії, яка нависла над людством катастрофічною іпостассю близького апокаліпсиса, асоціюється з польською національною традицією, втіленою в гротескному образі суспільного обряду. Ліричний герой здійснює вечірню прогулянку по осінньому парку. «Декорації сцени» наштовхують на думку про свято («хороводи й вінки»), пов'язане з національною символікою легендарних історичних подій – Листопадового повстання. Скульптури людей і звірів, військовий оркестр, який крокує довгою вулицею, – усе це навіює нам враження парку Лазенки і вулиці Агриколі, заповітні місця польської національної історії. Звернення до цього монументального й закріпленого в літературній традиції міжвоєнного двадцятиліття образу національно-патріотичних обрядів святкування має у «Брамах арсеналу» іронічне забарвлення. Іронія також полягає у протиставленні: ідилічного образу світу (сад, флейта, зграї беріз, які дзвонять у дзвіночки хмаринок тощо) і передчуваної катастрофи (Помпея, вершники, обернені до заходу сонця, крила дерев, що летять у диму). Контрастові підігрує символічний музичний супровід вірша: звуки флейти як неодмінного атрибута елегійної тональності й грізні звуки фортепіано, назавжди асоціативно пов'язані з романтичними етюдами Шопена та їхніми поетичними інтерпретаціями в поезії Ц.К. Норвіда. Іронічною є драма людини, яка поєднує в собі трагічну пам'ять історії зі святом і буденністю актуального життєвого моменту, коли на сходах сидять закохані, по клумбах гуляють собаки, хлопці йдуть із патріотичного параду – і все це перед лицем близької катастрофи. І в «Елегії», і в «Повільній ріці», і в «Брамах арсеналу» людина приречена на провисання між двома світами – теперішнього побутового моменту та історією, яка існує в неодмінних повторах апокаліптичного циклу.

Лише в одному вірші другої збірки, у «Хмарах», образ світу позначений невідворотним песимізмом. Тут людина, яка отримує епіфанічне осяяння, прагне втекти у сферу сну, де реальність не матиме над нею влади:

Хмари, страшні мої хмари,
Як серце б'ється, який смуток з вами,
Хмари, хмарища білі безслівні,
дивлюсь на вас, засліплений сльозами,
і знаю: пиха, пристрасть моя досі,
моя жорстокість і презирства зерня
для сну мертвотного сплітають постіль,
брехні прекрасні фарби на щодення
закрили правду. Опускаю очі
і вихор чую – він крізь мене віє –
сухий, палючий. О, мене страхає
ваш вигляд, хмари. Ви – сторожа світу.
Заснути... Милосердям ніч хай вкриє.
(Пер. С. Шевченка) [1, с. 21].

«Хмари» своєю образністю й тональністю є відлунням і посиланням на вірш Адама Міцкевича «Над чистою й великою водою». Автор звертається також до романтичної конвенції образотворення, що полягає в множенні образу завдяки багатьом (дзеркальним і водним) відображенням, чим досягається ефект позбавлення однозначності. Знаменно, що першою назвою вірша було «Пробудження», тобто знову йдеться про епіфанічний момент між сном і явою, між сном і дійсністю, на межі свідомості, де й відкриваються людині метафізичні таємниці. Ліричний герой сповідається (його гріхами є пиха, пристрасть, жорстокість і презирство), але сповідь не приносить йому заспокоєння й

полегшення, вона сприймається як прохання – неможливе для здійснення – повернутися знову в солодкі обійми сну, втекти від жорстокої правди реальності.

Хоча катастрофізм становив неодмінний знак тієї епохи, збірка Ч. Мілоша «Три зими» була оригінальним явищем у польській літературі середини 1930-х років і стала навіть несподіванкою для багатьох читачів і критиків. Адже Ч. Мілош оперував «темними символами, але це був символізм, глибший, ніж молодопольський, темніший, ніж символізм Я. Івашкевича і Б. Лесьмяна, розширений на історіографію, апокаліптичний. Екстатичні образи, піднесена тональність вірша, емоційність сповіді настільки потужні, що здавалися пророцтвом, мусили просто приголомшувати читача, який звик до іншого поетичного мовлення: до скамандритської або авангардистської легкості, до раціоналістичної дисципліни слова. «З погляду «Скамандру» чи «Авангарду» це були вірші як мінімум сюрреалістичні, таємничі, як незнані магічні заклинання. У сприйнятті ровесників Ч. Мілоша це була поезія темна і віща, повна неспокою й побоювань, песимістична і спрагнена віри. Сила поетичної уяви «Трьох зим» переходила межі відомих поетичних систем, нехтувала відстанню між сучасністю й традицією, творила потужну, всеохопну стихію поезії» [11, с. 62–64]. Проте усвідомлення кризи, загрози для культури та цивілізації викликала в цій поезії не тільки острах, почуття власної провини й спільної відповідальності, а й змушувала ставати на позиції героїзму і стоїцизму. У своїй другій збірці поет підпорядкував тему індивідуальної і колективної долі людини категоріям метафізики та есхатології.

Раптове розгортання війни, втрата малої батьківщини, Литви, поділ Польщі між двома імперіями зла митець сприйняв як здійснення апокаліпсиса, як величезний історичний катаклізм, якому неможливо було дати адекватну оцінку по гарячих слідах. «Inter arma silent Musae: які ж насправді непроминальні витвори поезії постали в гуркоті зброї під час II Світової війни?», – писав Ч. Мілош у «Році мисливця» [9, с. 249–250]. Опинившись у ролі переслідуваного дикого звіра в окупованій Варшаві, поет здобув під час війни безцінний досвід і накопичив величезні знання про епоху, в якій йому довелося жити, а також знання про людину як суб'єкт й об'єкт екстремального досвіду. У Варшаві Ч. Мілош майже відразу надрукував у підпільних умовах нову збірочку поезій «Вірші».

На зламі 1943–1944 років Мілош переживає новий етап духовного розвитку: він захоплюється англійськими поетами, вплив яких на його становлення відтепер не менший, ніж французьких митців у попередній період. До закінчення війни він уже перекладав В. Шекспіра, Т. Еліота, Ж. Марітена; особливо цінував Т. Еліота та його «Безплідну землю» – з цим письменником відчував багато спільного. На той самий час припадає написання дуже важливих оригінальних творів, серед яких «наївна поема» «Світ», цикл «Голоси бідних людей», вірш «Campo dei Fiori». Ці твори, разом із багатьма іншими, склали першу повоєнну збірку Мілоша «Ocalenie» («Порятунок»), видану 1945 року.

«Порятунок» з'явився відразу після війни у видавництві «Czytelnik». У переломному значенні цієї збірки для творчості поета були переконані не тільки критики, в колі яких вона викликала жваві дискусії, а й сам поет. Катастрофічна візійність двох попередніх збірок у «Порятунку» змінилася на цілковито реалістичний образ Варшави і загалом Польщі часів окупації. Ясна річ, ця реалістичність не позбавлена гірких роздумів і експресії відчуттів, пов'язаних із безпосереднім досвідом трагічних подій. Такі, скажімо, вірші, як «Місто», сповнені ліризмом і сумом. Із поезій подібної тональності («Ранок», «Блукаючи», «Річка», «Книга з руїн», «Вальс») найбільш популярним і найчастіше цитованим є «Campo di fiori», темою якого є одна з найтрагічніших подій окупації – винищення мешканців варшавського гетто. Автор використовує прийом алегоричного порівняння: у Римі, на площі Кампо ді Фьорі, серед квітів і фруктів стоїть пам'ятник спаленого за свої переконання ренесансного філософа Джордано Бруно. Цей образ покликаний підкреслювати подібний приголомшливий контраст – охопленого полум'ям єврейського гетто поруч із кружлянням людей на каруселі, прямо під його мурами. У такий спосіб назва площі Кампо ді Фьорі набуває символічного значення розпачливої самотності тих, хто гине.

Завершено «Порятунок» програмним віршем із промовистою назвою «Передмова» – своєрідним ідейно-естетичним заповітом поетичним дебютантам часу війни. Цей вірш можна сприймати як підсумковий для катастрофічного напряму, для поезії «Другого авангарду». Митець порушує принципове питання про сенс і мету поезії після здійсненого апокаліпсиса: «Що є поезія, яка не рятує / Ані народів, ані людей? / Пособниця офіційних брехонь, /

Пісенька для п'яниць, яким за мить переріжуть горлянку, / Читанка для салонів шляхетних дівиць?» (пер. Н. Сидяченко) [2, с. 82].

Назву всієї збірки Ч. Мілош пояснює тут, наполягаючи на рятівній меті поезії, яка не є ні «спільницею офіційної брехні, ні читанкою шляхетної панночки», адже вона приносить пізнання й очищення, бо за своєю природою є катарсичною. Тому в «Порятунку» звучить також тема трагічної дилеми митця, який мріє про чисте мистецтво, але мимохіть стає перед вимогами, що переростають завдання поезії, – перед пафосом громадського обов'язку. Наслідком таких почувань стали вірші, з яких проглядає прагнення цілковитого звільнення від диктатури історії. Подібні настрої синтезовані у вірші «Рівнина», який сугестивно передає переживання польського краєвиду, але разом із тим і того, що постає з погідних пейзажів батьківщини як підтекст – передчуття трагічних для її народу подій. Ще радикальніше звільнення від досвіду історії бачимо у віршах «Країна поезії», «Пастуша пісенька» та «День творення». Останній вірш є втіленою мрією поета про мистецтво як вираження захоплення красою світу та майстерністю у схопленні цієї минущої краси.

Саме завдяки вітальним настроям потужним мотивом збірки є образ втраченої малої батьківщини поета – Литви: «У моїй вітчизні, куди не вернуся, / Є таке велике озеро у лісі. / Там хмари прекрасні, роздерті, пір'їсті / Пригадую, коли в минуле оглянуся» (пер. С. Шевченка) [1, с. 25].

Подібним протиставленням реальності та ідеалу характеризуються й центральні цикли книжки: «Світ. Наївна поема» та «Голоси бідних людей». У «Голосах...» майже реалістична конвенція опису співіснує з іронічним тоном, потрібним для відсторонення, а відтак і ширшої перспективи, яка дозволяє відійти від незрілої візійної поезії попереднього періоду. У віршах «Бідний християнин дивиться на гетто», «Бідний поет», «Пісня громадянина», «Станіслав Ігнаци Віткевич», «Кав'ярня» автор використовує цю перспективу для реєстрування конкретних подій глобальної катастрофи – у більшості випадків саме сцен із життя окупованої Варшави. А в поезії «Пісенька про кінець світу» з автотематичною іронією обігрує свої катастрофічні орієнтації довоєнного періоду, протиставляючи і своїм пророчим візіям, і реальним переживанням Другої світової війни ті істини, які відкрилися йому в «країні поезії».

Так само у циклічній поемі «Світ» відбулося протиставлення світу, яким він «повинен бути», тому, яким він є під час війни. У цій, за визначенням Мілоша, «наївній поемі», автор здійснює креативний акт утечі від жахіття воєнної дійсності до ідеальної країни дитинства, де панує патріархальний устрій, чітка ієрархія цінностей і моральний лад. Попри видиму простоту форми вірша, витриманого майже у стилі дитячої читанки, на тлі цієї простуватої барвної описовості й аркадійних тонів у картинах райського дитинства прочитуються складні філософські, трансцендентальні образи, які укладаються в цілу систему великої метафізичної поеми. Інтерпретуючи цей твір, видатний мілошезнавець Александер Ф'ют парадоксально назвав його «ненаївною поемою». «Казочка для дітей, філософська й моралістська парабола, метафізичний трактат, голос у дискусії поколінь, цикл віршів-епіфаній – і це, напевно, ще не всі лики «Світу», – пише літературознавець [5, с. 49].

Характеризуючи свій твір багато років по тому, Ч. Мілош визнав: «Я вирішив написати про світ, яким він повинен бути. Це радше іронічна операція» [7, с. 63]. Ці слова свідчать про амбівалентність твору й авторського задуму: за наївністю приховується іронія, за ідилією – реальність, за надією – тверезий погляд. Достатньо лише зняти серпанок дитячого погляду, як розпочнеться невтримний біг часу, в якому повертаються приспані суперечності історії, природи й естетики.

Створивши «Світ», Ч. Мілош протиставив себе «спокусі розпачу», яка природно виникала в сумні часи окупації. Поему, яка складається з окремих віршів, в одну цілість об'єднують постаті дітей, матері, батька, а також простір, у якому вони перебувають, тобто «світ». І хоча чимало елементів художнього світу описані з дитячого погляду, ліричний суб'єкт лише враховує її у формуванні поетичної оповіді. Поема є алегоричною розповіддю про пізнавальний процес. Однак світ не можна пізнати за допомогою самого лише розуму й знання – про це свідчить центральний вірш поеми «Притча про мак» (маківка виступає тут символом космосу), яку розповідає не батько, а якийсь вищий наратор.

Дорослі у поемі відіграють роль медіаторів, алегоричних провідників пізнання. Батько пов'язаний із мотивом і символом книги, розумним началом, а перспектива матері асоціюється з образом природи. Саме від імені матері сприймається в рамках поеми триптих «Віра», «Надія», «Любов», яким автор дає метафізичні характеристики. Якщо у «Притчі про мак» можна відчитати алюзії щодо відносності про-

стору: «Земля – це зернятко, не більше диво, /А інші зернятка – планети й зорі» [1, с. 21], то у вірші «Біля півоній» ідеться про відносність часу: «Мати спинилась біля півоній, / Квітку в задумі одну розхилила. / Трепетний дотик відчули долоні... Квітці, мов рік, протікає хвилина» (пер. С. Шевченка) [1, с. 41].

Перед лицем неоднозначності буття, яке не можна збагнути самим лише розумом, і виникає релігійна, християнська перспектива «Віри», «Надії» й «Любові», завдяки яким світ може утримуватися й не перетворюватися на хаос. «Бо лише предметом віри, а не інтелектуальної певності, може бути існування світу, яким порядкує розумна необхідність; а визнання, що цей світ не є проекцією розумного пізнання й що його можна вхопити за допомогою п'яти чуттів, буває лише надією; нарешті, любов міститься в акті відмови від суб'єктивності та інтенціональної готовності виконувати плани Провидіння, навіть усупереч власній волі» [6].

Діти в кінцевих партіях твору також набувають метафізичного сенсу: вони стають вже не тільки дітьми батька-людини, а й дітьми Бога. Мандрівкою до «лісу» випробовується їхня «віра». Однак «батько» не залишає своїх дітей. Уже в наступному вірші «Віднайдення» він виявляє свою присутність, вказуючи на безпідставність їхньої тривоги й показуючи простий шлях виходу. Над темрявою знову сходить сонце, починається світанок. Ці фрагменти поеми дуже нагадують книгу псалмів, які в поетичному світі Мілошевого твору були почуті Богом: поема закінчується образом сонця, символу істинного життя, Абсолюту. На сонце наратор навіть не рекомендує прямо дивитися, щоб не осліпнути. Бог як творець і основа всесвіту створив цей світ ніби «поему», але художник хай не прагне повторити Божий акт творіння – він має покірно прийняти таємницю трансценденції у доступному його людським почуттям вигляді: «Хай зір потупить, на коліна стане / І промінь ловить, від землі відбитий. / Зірки й троянди, сутінки й світання – / Там знайде все, що довелось лишити» (пер. С. Шевченка) [1, с. 47].

Збірка «Порятунок» була останньою доеміграційною книжкою Ч. Мілоша, в якій уже виявилися риси поетики апокатастазису – своєрідної терапії. У пізніших збірках, уже еміграційних, дедалі помітнішим стане згадуване нами явище епіфанії – несподіваного осяяння, об'явлення вищої істини, знайдення влучного образу. Ця властивість стилю органічно пов'язана зі світоглядом митця, з переконанням, що єдиним способом пізнання загальних буттєвих істин – історії, природи, культури, долі окремої людини чи суспільства – є спостереження за конкретним, одиничним, яке оприсутнюється миттєво, в моментальному проблиску осяяння, якоюсь неважливою, на перший погляд, деталлю пейзажу, в раптовому почутті страждання, болю, тривоги або, навпаки, радості, насолоди, щастя, натхнення. Саме через те Ян Блонський [3] назвав поезію Ч. Мілоша «антисимволічною», адже переконання Ч. Мілоша в тому, що поетичним є саме неповторне, а не загальне, абстраговане, його схильність до оперування конкретними, одиничними образами прямо суперечить фундаментальним принципам символічної поетики й філософії, згідно з якою будь-яка матеріальна конкретика є символом «абсолютних» явищ вищого ряду, архетипом чи представником вічного світового ладу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Мілош Ч.* Вибрані поезії / Ч. Мілош. – Львів: Каменяр, 2000. – 127 с.

2. *Мілош Ч.* Вибрані твори / Ч. Мілош. – Київ : Юніверс, 2008. – 350 с.

3. *Błoński J.* Miłosz jak świat / J. Błoński. – Kraków: Znak, 1998. – 238 s.

4. Elegia // Cz. Miłosz. Trzy zimy. Głosy o wierszach / Red. R. Gorczyńska i P. Kłoczowski. – Londyn : Aneks, 1987. – VIII. – 135 s.

5. *Fiut A.* Poema nienaiwne / A. Fiut // W stronę Miłosza. – Kraków : Znak, 2003. – S. 263-286.

6. *Fiut A.* Świat Miłosza / A. Fiut // Tygodnik Powszechny. – 1980. – Nr 45. – S. 1–4.

7. *Gorczyńska R.* (E. Czarnecka) Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze / R. Gorczyńska (E. Czarnecka). – Kraków : WL, 1992. – 365 s.

8. *Łapiński Z.* Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza / Z. Łapiński // Poznawanie Miłosza 2. – Cz. 1 / Pod. red. A. Fiuta. – Kraków : WL, 2001. – S. 48–51.

9. *Miłosz Cz.* Rok myśliwego / Cz. Miłosz. – Kraków : Znak, 1991. – 333 s.

10. *Miłosz Cz.* Zejście na ziemię / Cz. Miłosz // Pióro. – 1938. – Nr 1. – S. 16–24.

11. *Zawada A.* Miłosz / A. Zawada. – Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. – 274 s.

УДК 821.162.1.09

Луїза ОЛЯНДЕР
Волинський національний
університет імені Лесі Українки

ГУМАНІСТИЧНІ РОЗМИСЛИ У КНИЖЦІ ЧЕСЛАВА МІЛОША «HISTORIE LUDZKIE. PIERWODRUKI (1983-2006)»

У контексті творчості Чеслава Мілоша характеризується його гуманістична позиція, представлена у книзі «Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006)». Розглядаються мілошівські роздуми над тим, чим стала людина XX ст. під тиском трагічних історичних обставин. Привертається увага до комунікативних способів спілкування письменника із читачем.

***Ключові слова**: гуманізм, контекст, концепт, портрет, дискурсивні практики, деструкція.*

Czeslaw Milosz humanistic position is characterized in the context of his works, which is presented in the book «Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006)», author's thoughts about human being in the XXth century under tragic historical circumstances are examined, communicative ways of relations between writer and reader are investigated.

***Key words**: humanism, context, concept, portrait, discourse practice, destruction.*

W kontekście twórczości Cz. Miłosza analizowana jest jego postawa humanistyczna, ukazana w dziele «Historie ludzkie. Pierwodruki (1983–2006)», badane są miłoszowskie rozmyślania nad tym, czym stał się człowiek XX w. pod wpływem tragicznych wydarzeń historycznych, zwraca się uwagę na komunikatywną stronę relacji między pisarzem a czytelnikiem.

***Słowa kluczowe**: humanizm, kontekst, koncept, portret, praktyka dyskursu, destrukcja.*

> – Ryzykowne są rankingi poetów, ale mnie się wydaje, że Miłosz to najwybitniejszy polski poeta. Po prostu.
> – Większy niż Mickiewicz? –
> – Tak. Skala wyobraźni, doświadczeń poetyckich, możliwości intelektualnych Miłosza jest, jak sądzę, większa niż Mickiewicza. Nie był on jednak takim myślicielem jak Miłosz. Przynajmniej w poezji, bo wykłady to osobna kwestia, tu można by dyskutować.
>
> Aleksandr Fiut «Miłosz większy niż Mickiewicz»[1].

> Чеслав Мілош – мислитель, який відкинув ідею перебудови світу за допомогою зброї. Він учить долати силу таким підходом до неї, з якого відкривається її злочинна бездушність, порожнеча. Це переможець тоталітарної сили. Він наступав на неї щоденно, а ми, якщо хочемо дізнатися, що таке визволений розум людини, маємо читати й краще знати Чеслава Мілоша.
>
> Дмитро Павличко «Чеслав Мілош»

Дмитро Павличко, створюючи портрет Чеслава Мілоша, схарактеризував польського собрата по перу як людину *визволенного розуму, філософський ум* котрої *позбавлений прямолінійності, ортодоксальності, революційного пафосу*. Проте це було вже результатом довгого і багатотрудного поетового життя. Зазначивши високість Ч. Мілоша, Д. Павличко водночас розкрив і його нелегкий, тернистий шлях до вершин духа: «Дух Мілоша, – пише він, – поранений дух, він вижив силою власних переконань, до яких доходив нелегко, поборюючи у своєму світогляді і комунізм, і капіталізм, різні соціальні та національні вірування, шукаючи в загальнолюдській культурі, у християнській моралі, у європейськості оборони від історичних, стихійних сил, що штовхають людство до загибелі» [3, с. 4]. Не менш важливими є й роздуми українського поета про ставлен-

1 – Ризиковано вишикувати поетів по ранжиру, але мені здається, що Мілош – це найвидатніший польський поет. Попросту.
– Вище за Міцкевича?
– Так. Шкала уявлень, поетичного досвіду, інтелектуальних можливостей Мілоша, гадаю, більша за Міцкевича. Не був він, однак, таким мислителем, як Мілош. Принаймні в поезії, бо виклади – то особлива проблема, тут можна б дискутувати.
Александр Ф'ют. Мілош вищий за Міцкевича (Тут і далі переклад мій. – *Л.О.*).

ня Ч. Мілоша до дискусії, що точилася і точиться між наукою та релігією: «Конфлікт, який аналізує Мілош у філософсько-поетичній і науково-філософській творчості, – говориться у статті, – це зіткнення загальнолюдських цінностей із кривавим досвідом людини XX сторіччя. Його поезія трагічна, його філософські максими пронизані жахливою воєнною і тюремною правдою часу» [3, с. 4–5]. Загалом дискусійна стаття Д. Павличка, просякнута пафосом європеїзму, наштовхує на роздуми про багатоплановість концепції людини, що знайшла своє втілення і в життєтворчості Ч. Мілоша, і в його спадщині, в тому числі й художній. Гуманізм польського поета спрямований не лише на вирішення проблеми – як людині людиною бути і на пізнання її природи. Поет закликає усвідомити місце людини у Всесвіті. Перед Ч. Мілошем завжди стояло питання – чим людина є у своїй величі та ницості і на що вона спроможна, виявляючи то силу Духу, то його слабкість.

Творчість Ч. Мілоша надзвичайно складна за своєю організацією, його художня система не вміщується в жодний напрям і навіть в окрему літературну добу. *Дискурсивні практики*[22] поета такі, що вони – за принципом симфонізму – спроможні актуалізувати у свідомості реципієнта уявлення різних літературних епох про мову, слово, людину і Космос.

Ч. Мілош створює, говорячи словами Дж. Фаулза, «нечто вроде тайника, замкнутого и весьма насыщенного внутреннего пространства, откуда… образы могут просачиваться на берег сознания» [4, с. 43]. Це добре простежується у вірші «Historie ludzkie», котрий, вказуючи насамперед на об'єкт поетової уваги, не лише дає назву всій книзі, підкреслюючи тим її головну тему і наскрізну тему творчості Ч. Мілоша та його роздумів загалом, а й слугує своєрідним центром, до якого тяжіє решта різножанрових текстів. Кожен з них, з одного боку, є завершеним і самодостатнім, а з другого – відкритим для взаємодії з іншими текстами, вміщеними в книгу. І все тут взаємопов'язане – і мілошівський вірш, і мілошівська рецепція текстів інших авторів: переклади, виписки, статті, спостереження, роздуми, інтерв'ю тощо.

Вірш «Historie ludzkie» з першого погляду дуже простий і прозаїчний, насправді складний у своїй організації і насичений сильними почуттями, що розкриваються за принципом градації: спочатку – **констатація** факту (*Są to historie ludzkie, patetycznie żałosne…*), **аналіз/роздуми** (*Zastanawiam się / Co mnie powstrzymywało...*), потім – **побоювання** (*Skoro już jestem / Szamanem…*), **виправдування** (*Ale moje historie nie były monumentalne…*), **сповідь** і **молитва** (*Włóż w moje usta modlitwę*) та **покаяння** (*miałem opisać / I nie opisałem*).

Така будова вірша нагадує будову музичного твору, насамперед плавністю і природністю переходів одного мотиву в інший. За кожним рядком і виразом у підтексті постає величезний історичний часопростір з лакунами, що приховують у собі численність неохоплених людських доль і страждань та неможливість їхнього всебічного і повного охоплення. А звідси трагічне і надзвичайне напружене відчуття безсилля та провини художником, який прагне в слові відтворити всю реальність життя і усвідомлює недосяжність цієї великої мети:

Są to historie ludzkie, patetycznie żałosne,
Których nigdy nie opowiem. Zastanawiam się
Co mnie powstrzymywało. Może rozumienie,
Że wszystkim nam właściwa jest pewna koślawość
Czy też niezborność, starannie ukrywana,
Że wyjawianie jej to taki nietakt
Jak wytknięcie palcem garbatego. Skoro już jestem
Szamanem, mam odprawiać moje rytuały nieco
Powyżej, a nie poniżej człowieka.
Gdybym mógł był chorem w antycznym teatrze,
Występującym w strojach kamiennych,
Żeby lamentować nad podstępami Losu!
Ale moje historie nie były monumentalne:
Zmięte prześcieradła, złamane przysięgi,
Drobne kłamstewka, zużyte prezerwatywy.
I słowa pomiędzy nią i nim, ale takie, żeby zabolało,
Ugodzony w swojej najbardziej intymnej godności.
Kompromitacja szlachetnych postanowień
Ośmieszenie podniosłych wyobrażeń o sobie.
Ich życie jak fala, kiedy spiętrza się i rozpryskuje
się o brzeg.
Panie na Wysokościach!
Nie zostawiaj ich w otchłani, bez Czyśćca i Piekła,
Błądzących labiryntem.
Włóż w moje usta modlitwę
Za nas, za nich i za mnie,
Który ich miałem opisać
I nie opisałem
[7, с. 17]

2 У роботі виходимо з понять *Дискурсивних практик,* представлених у монографії Т. Гундорової «ПроЯвлення слова»: «„Поняття «дискурсу", „дискурсивної практики", „дискурсії", які здобули популярність в постструктуралістських дослідженнях (М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева) і позначають в найзагальнішому розумінні „серединну область між загальними законами і індивідуальними явищами", виявляючи „можливості мови й пізнання", іншими словами „мовомислення" (І. Костецький). Ідеться також про таке розуміння мови, за Гайдеґґером, яка вбирає, проявляє, накреслює буття, отже про „онтологічно-екзистенціальну цілісність структури мовлення на основі аналітики тут-буття"» [1, с. 22].

Це є людські історії, патетично жалісні,
Котрих ніколи не розповім. Розмірковую,
Що мене стримувало. Може, розуміння,
Що всім нам властива певна викривленість
Чи теж астигматизм, старанно прихований,
Тому що виявлення його то все ж нетактовно,
Як ткнути пальцем горбатого. Скоро стану
Шаманом, маю відправити мої ритуали трохи
Вище, а не нижче людини.
Щоб міг бути хором в античному театрі,
Який виступає в кам'яних уборах,
Щоб ридати над підступами Фатуму!
Але мої історії не були монументальними:
Зім'яті простирадла, зламані присяги,
Дрібні обмани, використані презервативи.
І слова між нею і ним, але такі, щоб заболіло,
Уражені у своєму найкращому інтимному
достоїнстві.
Компрометація шляхетних ухвал.
Осміяння піднесених уявлень про себе.
Їхнє життя як хвиля, коли здіймається і
розбивається о берег.
Боже Небесний!
Не залишай їх у безодні без Чистилища й Пекла,
Блукаючих лабіринтами.
Вложи в мої уста молитву
За нас, за них і за мене,
Котрий їх мав описати
І не описав.
[Підрядник. Переклад мій. – *Л.О.*]

Аналізуючи вірш, треба зауважити, що він є закільцьованим подібними виразами, які розпочинають головний мотив трагічно-болісного жалкування: *людські історії, патетично жалісні, / Котрих ніколи не розповім*, – і завершують його: *ich miałem opisać / I nie opisałem*.

З «Пояснення» («Objaśnienia») відомо, що вірш «Historie ludzkie», а разом з ним і вірш «W depresji», котрий списано з комп'ютера після смерті Ч. Мілоша, не був датований поетом [7, с. 19], а тому сприймається як сучасний. Унаслідок цього, якщо покласти в один ряд вірш «Historie ludzkie» з віршем «O książce», написаним у далекому 1934 р., то між ними перекидається своєрідний міст смислових перегуків. У цих творах навіть принцип організації тексту певною мірою схожий, він будується на антитезі, яка й створює атмосферу діалогічності. Більше того, складається враження, що «Historie ludzkie» є розвитком мотивів вірша «O książce». Його перший рядок: «W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy…» [2, с. 16] («У час дивний і ворожий ми жили…» [2, с. 17]) – продовжує, спрямовуючи думку дещо в інше річище, початок вірша «Historie ludzkie»: «Są to historie ludzkie, patetycznie żałosne…» [7, с. 17].

У розкритті мілошівської концепції гуманізму, його думок про сутність людини – в тому числі й про її деформацію, про ступень укорінення в ній поняття добра і зла тощо [див. детальніше: 7, с. 128] – велику з'єднувальну роль відіграють слова-концепти. Завдяки ним окремі тексти сполучаються у гіпертекст, який складається з текстів різних авторів і різних часів. Зокрема, вірш «Historie ludzkie» містить *слова-концепти*, котрі створюють широке інтенсіональні поля, які включають цей твір у контекст художнього світу поета і водночас виконують функцію вікна в польську і світову культуру. Так, слово ***chór*** («Gdybym mógł być *chorem* w *antycznym* teatrze...»), з одного боку, активізує в пам'яті ту атмосферу, яку створює ***chór*** у творі А. Міцкевича «Dziady» («Дзяди»). Згадування рядків з цього твору: «Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, / Co to będzie, co to będzie» [5, с. 14] підсилює і відтінює почуття тривоги й жаху, що викликає суворий образ невідворотного Фатуму («Historie ludzkie»), закодований Ч. Мілошем у слові *podstęp* (підступність): *żeby lamentować nad podstępami Losu!*

З другого боку, текст нагадуючи вірш «O książce», зокрема рядок *chorem Faustowskim niebo nie zagada*, змушує тримати на увазі ґетівську концепцію людини і світу, втілену у трагедії «Фауст». Не можна не враховувати й безпосередню адресацію до античності. Все разом слугує способом для створення духовного стану людини, яка, хоч і має за спиною величезну національну і загальнолюдську культуру, переживши епохи планетарних потрясінь – революцій і світових воєн, панування тоталітарних режимів – не змогла не постраждати від їхніх руйнівних наслідків. Одним з цих наслідків *jest pewna koślawość* (*викривленість*). Тут концептом стає не окреме слово, а словосполучення *pewna koślawość* (*певна викривленість*). Із цим поняттям так чи інакше перегукується чимало роздумів, представлених в інтерв'ю, рецензіях і статтях, які разом складають книгу «Historie ludzkie».

У Ч. Мілоша *koślawość* – поняття філософськи об'ємне, воно відлунює в багатьох судженнях поета навіть тоді, коли саме слово не згадується. Поняття входить і до роздумів поета про себе: «Nie jestem taki, jakim chciałbym być. Moje życie nie ułożyło się tak, jakbym chciał żeby

się ułożyło – według wysokich zasad moralnych»[3] [7, с. 128], і до характеристики епохи, коли Ч. Мілош говорить про поезію Й. Бродського: «Było stulecie ... erozji tradycyjnych wierzeń...»[4] [7, с. 69], і до тлумачення образу Раскольникова («Злочин і кара»): «Raskolnikow się załamuje nie z powodu wyrzutów sumienia…»[5] [7, с. 154] і т. д. Отже, *коślawość* постає в різних аспектах.

Коślawość – це, мабуть, і один із психологічних чинників, на якому базується в Ч. Мілоша образ *депресії* в однойменному вірші поета: «Na głębinach moich depresji poznałem świat bez nadziei» [7, с. 19]. Але ліричний герой, переживаючи стан, який можна визначити широко відомим виразом, що став темою вірша Лесі Українки: «Contra spem spero» («Без надії сподіваюсь»), все ж таки намагається перебороти депресію, спираючись на *Słońce Sprawiedliwości! Słońce Pamięci! Słońce Dobrej Rady* (Сонце Справедливості, Сонце Пам'яті, Сонце Доброї Поради).

Завершальні рядки цього вірша свідчать про мужність ліричного героя, якого можна вважати за alter ego Ч. Мілоша і який сміливо дивиться на світ, котрий не є добрим. І у цьому поетовому погляді *Słońce Sprawiedliwości, Słońce Pamięci i Słońce Dobrej Rady* стягуються в один міцний вузол, відтіняючи собою і правду сучасного життя, й історичну пам'ять.

Пам'ять і *правда життя* в Ч. Мілоша пов'язана з майбутнім устроєм світу. І якщо підсумувати все сказане поетом із цього приводу, то можна дійти висновку: треба все пам'ятати, даючи минулому належну оцінку. Відоме гасло «*Ніщо не забуто і ніхто не забутий*» залишається актуальним для поета. Проте, на його думку, у будівництві майбутнього не варто керуватися злопам'яттю: «Nie narzekajmy jednak na utratę pamięci, bo historia Europy, łącznie z tą najnowszą, – idetsya в доповіді „O tożsamości", – przypomina nam o truciznach, jakie przechowuje zbiorowa pamięć. (…) A my mamy poczucie chodzenia po cienkim lodzie wzajemnych nienawiści polsko-niemieckich, polsko-rosyjskich, polsko-ukraińskich. Pamięć jest więc czymś ambiwalentnum i wszystko zależy od tego, do jakich jej składników apelujemy, szukając odpowiedzi na pytanie, czym jesteśmy»[6] [7, с. 54].

Ходіння *po cienkim lodzie wzajemnych nenawiści* – то міна повільної дії, яка використовується в ідеологічних системах, котрі доводять до свідомості свого народу, до молодого покоління зокрема, тільки половину правди, про що Ч. Мілош пише в оповіданні/мініатюрі «Zmartwienia historyka» («Страждання історика»), що входить до книги «Piesek przydrożny» («Придорожний песик»). Тут письменник привернув увагу до того, що жоден народ, розповідаючи про жорстокість іншого народу, відносно себе стає міфотворцем, коли у своїй історії замовчує злочини свої, а згадує лише про злочини ворога. І це ще одна з форм існування такого явища, як *коślawość*.

З неповнотою людської пам'яті Ч. Мілошем пов'язується й інша проблема. Письменник, який тяжіє до зображення повноти життя в усій його правді, не без болю в душі звертає увагу, спираючись на творчість Л. Толстого і Стендаля, на те, що «większa część rzeczywistości, którą ludzie żyją, znika bez śladu, nie wiadomo jak»[7] [7, с. 143]. І тільки раптом іноді виникає як аура в котромусь вірші.

Мабуть, щоб певною мірою запобігти цій неповноті, поет через ту саму *ауру* в таких віршах, як «Los» («Доля»), виражає незборимість життя, а порушуючи проблему екзистенції, створює портрети Й. Бродського, Оскара Мілоша, частково М. Домбровської та ін.

Підсумовуючи, треба зазначити, що Ч. Мілош не тільки в поетиці художніх творів, а й у своїх роздумах завжди ненав'язливо спирається на величезний культурний тезаурус людства, який криється в підтексті його поетичних і прозових творів – у книжці «Historie ludzkie» це особливо яскраво простежується. Письменник намагався не лише пізнати людину, в тому числі і через пізнання *самого себе* і *самих себе*, а й інших спонукає іти цим самим шляхом. Гуманізм й антропологічні підходи в нього з'єднані в одному ланцюжку. Його філософія, розмисли над Біблією, християнськими цінностями – це філософія глибин пізнання, але такого, яке має бути спрямоване на вдосконалення людини, її життя і суспільних відносин як у національних, так і в загальнолюдських межах.

3 «Не є таким, яким хотів бути. Моє життя не склалося так, як хотів би, щоб склалося – згідно з високими моральними засадами».

4 «Було століття … ерозії вірувань…».

5 «Раскольников надламується не через докори совісті…».

6 «Не нарікаємо, однак, на утрату пам'яті, бо історія Європи, разом з тією найновішою, нагадує нам про отруту, яку приховує колективна пам'ять. (…) А ми маємо почуття ходіння по тонкому льоду взаємних ненавистей – польсько-німецьких, польсько-російських, польсько-українських. Пам'ять, значить, є чимсь амбівалентним, і все залежить від того, до яких її складників апелюємо, шукаючи відповідь на питання, чим ми є».

7 «...більша частина дійсності, котрою люди жили, зникає без сліду, невідомо як».

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Гундорова Т.* ПроЯвлення слова. Дискурсія раннего українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Львівський університет, 1997. – 297 с.

2. *Мілош Ч.* Вибрані поезії / Упоряд. і пер. з пол. С.О. Шевченка / Вступ. слово В. Семаша; Худож. оформл. Б.Р. Пікулицького. / Ч. Мілош. – Львів : Каменяр, 2000. – 133 с. : іл.

3. *Павличко Д.* Чеслав Мілош. До 100-річчя поета / Д. Павличко // Літературна Україна. – 2011. – 23 червня. – С. 4–5.

4. *Фаулз Дж.* Кротовые норы: Сб. / Дж. Фаулз; Пер. с англ.. И. Бессмертной, И. Тогоевой / Дж. Фаулз. – Москва : ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 702 с.

5. *Mickiewicz A.* Dziady // Mickiewicz A. Dzieła poetyckie: W 4 t. / A. Mickiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1998. – T. 3. – 149 s.

6. Miłosz większy niż Mickiewicz – Rozmowa z prof. Aleksandrem Fiutem, profesorem UJ, historykiem literatury, miloszologiem, przyjacielem Czesława Miłosza / A. Fiut // Gazeta wyborcza. – 2011.08.12 / www: http://wyborcza.pl/1.75475.10104216/

7. *Miłosz Cz.* Historie ludzkie. Pierwodruki (1983-2006) / Czesław Miłosz // Zeszyty Literackie. Rok XXV / Cz. Miłosz – Warszawa–Paryż : Wydawnictwo Fundacja Zeszytów Literackich, 2008. – 210 s.

УДК 81'42

Наталя СИДЯЧЕНКО
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

СЕМАНТИКА *РІКИ* У МОВОТВОРЧОСТІ ЧЕСЛАВА МІЛОША

На матеріалі художнього ідіолекту Чеслава Мілоша розглянуто концепт «ріка» – як об'єкт зображення і як допоміжний суб'єкт тропів. Описано авторську семантику відповідної лексеми, що переважно мотивована давніми архетипами.

***Ключові слова**: Чеслав Мілош, художній ідіолект, концепт «ріка».*

Based on the material of Czesław Miłosz's literary idiolect, the concept of «river» is examined as the object of representation and as an auxiliary object of tropes, the author's semantics of equivalent lexemes, which are motivated mainly by ancient archetypes, is described.

***Key words:** Czesław Miłosz, literary idiolect, concept of «river».*

Na materiale idiolektu artystycznego Czesława Miłosza rozpatrzono koncept «rzeka» – jako przedmiot obrazowania i jako pomocniczy podmiot tropów, opisano semantykę autorską odpowiedniego leksemu, motywowanego przeważnie dawnymi archetypami.

***Słowa kluczowe**: Czesław Miłosz, idiolekt artystyczny, koncept «rzeka».*

Об'єктом низки наших досліджень [10] є мова творів (ідіолект) Чеслава Мілоша та втілена в ній художня картина світу. Йдеться про те, як суб'єкт (митець) «бачить» і «переживає світ», як організовує його в поняттєві системи [пор.: 15, с. 91; 20], що кодуються в мові. Обраний для цієї статті предмет дослідження – концепт «ріка» – при літературознавчому підході є фрагментом пейзажу, а також відповідним мотивом. Акватичні мотиви неодноразово досліджувалися польськими літературознавцями [див., напр., 14], зокрема, у творах Адама Міцкевича (де оспівано Німан і Вілію) та інших романтиків. Помічено, скажімо, що канонові польської романтичної поезії відповідають озера, у яких живуть таємні сили, води яких промовляють про закляту історію вітчизни і мають здатність судити про людські вчинки [14, с. 7]. За нашими спостереженнями, у творчості Чеслава Мілоша, який походив із тих самих теренів, що й Адам Міцкевич, мотив ріки є одним із найчастотніших. Очевидно, не так романтична традиція, як перипетії долі, або ж біографічний чинник, мали на це вплив, адже протягом життя митець звідав багато водних артерій.

Не один дослідник писав про «невситиму жадібність до світу» [19], про екстатичну закоханість поета у життя [25, с. 221]; про те, що Чеслав Мілош прагнув бути автором великих гімнів, які підносили людський дух до високої мети [13, с. 13], шукав у дійсності місця для високої поважності слова, вільного від іронії та глуму. Зважаючи на таку особливість поетової вдачі й світосприймання, не дивно, що поміж його вітальних текстів є й похвала рікам, ось її початок: «Під різними іменами я славив вас, ріки! / Ви – мед і любов, танець і смерть. / Від джерел, що б'ють у таємному гроті / Між валунами, порослими мохом, / Де богиня із глечика проливає живу воду, / Від світлого джерела серед мурав над підземними жилами, / Починається ваш біг і мій біг, і подив, і проминання…» [6, с. 129]. Казково-міфічний «початок» ріки і власного життя, захоплення «красою», «магія любові», сакральне зупинення миті у «вічноплинних» водах – авторські сенси, творені також в інших контекстах, ніби зазнали у вірші «Ріки» (1980) зі збірки «Гімн про перлину» синтезу.

Частотний «акватичний» мотив творів Ч. Мілоша не міг не вплинути відповідним чином на їхню мову, тому лексема *ріка* та її синоніми стали ключовими словами, про що сигналізують передовсім заголовки. Так поетична збірка, в якій втілено враження від поїздки на малу батьківщину після довгих літ розлуки, називається «На березі *ріки*» (1994), а написаний на початку еміграційного періоду роман автобіографічного характеру має назву «Долина *Ісси*» (1955), де Ісса – «псевдонім» рідної Нев'яжі – найголовнішої річки поетового життя і художньої картини світу; наведемо ще промовисті назви віршів: «По-

вільна *ріка*» (1936), «*Ріки* маліють» (1963), «*Ріки*» (1980), «Біля *струмка*» (2001) тощо. У цих і в багатьох названих інакше текстах містяться описи рік або згадки про них. Скажімо, у вірші «Гімн» (1936), написаному на початку творчої дороги, поет захоплюється: «…І сонця нахиляються все нові і нові над долиною темної річки, де я народився» [6, с. 50]; а через роки «У Варшаві» з повоєнного «Порятунку» риторично запитує: «Що робиш ти, поете, серед руїн / Катедри Святого Яна / У цей весняний день? / Про що міркуєш тут, де вітер / З-за Вісли розвіює / Червоний порох цегляний?» [6, с. 80]; відповідно еміграційні враження від Парижа пов'язує з річкою: «Йдучи повз вулицю Декарта, / Спускався я до Сени / Варвар юний, / Приголомшений візитом до столиці світу» [6, с. 127]; як і враження від Америки: «На березі річки, розкинувшись у траві, / Як малим колись, пускаю кораблики з кори» («Що було великим», 1959) [6, с. 96]. Можна сказати, що історію власного життя – в контексті історії суспільної – поет не раз споглядає (свідомо чи несвідомо) у ріках.

Таку особливість ідіостилю помічаємо і в прозових творах. Наприклад, у «Родинній Європі» згадано, що студентські диспути, учасником яких є молодий поет, ведуться на березі річки [7, с. 135]; апокаліптичні враження від радянських танків на вулицях Вільна приводять юнака… на берег річки [7, с. 254]. Останній контекст, здається, приховує сенс китайської мудрості: «Якщо хтось вчинив із тобою погано, не намагайся йому помститися, сядь на березі річки, і незабаром ти побачиш, як повз тебе водою пропливає труп твого кривдника» [2], – адже про минущість зла в цьому світі оповідає не один твір поета [8].

Семантику «віддзеркалення», породжену функціями водної поверхні, глибоко аналізує Тереза Добжинська [17, с. 501–510], яка нагадує, що вода, подібно до дзеркала, відображає, а отже, ніби розпізнає, натуру різних речей, тому в романтиків не раз трактується як первісна форма свідомості. Відображення у воді були важливим елементом філософії Ф. Шелінга. Ці погляди, на думку дослідниці, лежать в основі образів, сконструйованих у вірші Ч. Мілоша «Відображення» з повоєнної збірки «Денне світло», де рефреном звучить: «таку ми бачимо у воді картину». У воді ж, нагадаємо, віддзеркалюється мертва мурашка, розбите місто, розбите плем'я, тобто історія природи й народу. Можемо ствердити, що *ріка* у поетовому ідіолекті експлікує або, частіше, імплікує поняття «дзеркала історії», «дзеркала життя». Додамо також, що, вибудовуючи трансцендентальні концепти своєї мовотворчості, митець пише вже не про небо, віддзеркалене у воді, а про річку неба: «Як має бути в небі, знаю, бо там бував. Біля його річки» [6, с. 142], – так моделює потойбіччя, подібне до світу цього, отже, з ріками, як на землі.

У прозових творах Ч. Мілоша «*ріки цього світу*» передовсім є елементом пейзажних описів і містять, зокрема, вже згадані значеннєві нюанси краси. Не раз автор описує чарівну красу рідної Нев'яжі. Наприклад, у «Родинній Європі» (1958): «Ріка Німан, недалеко від балтійського гирла, має кілька малих приток із півночі, з середини півострова. Над однією з них, Нев'яжа, випало мені розпочати свої пригоди. Всупереч уявленням мешканців тепліших країв, природа тут зовсім не сумна й не монотонна. …Краса весни і літа – відплата за довгу зиму» [7, с. 27]. У ранньому дитинстві, завдяки професії батька, майбутній поет їздив із сім'єю по Росії. Коли повернувся в рідні Шетейні, мав враження, що потрапив до раю із його рікою: «Я вступив у несамовиту зелень, у хори птахів, у сади, що вигинаються від плодів, у чаклунство рідної річки, такої несхожої до нічим не обмежених, похмурих рік східної рівнини» [7, с. 62]. У повісті «Долина Ісси» (1955) детально описує простір по берегах Нев'яжі, яка з багатьох поглядів є винятком у країні озер: «Села тут багатші, ніж деінде, лежать або вздовж однієї великої дороги над рікою, або вище, над нею, на терасах, і споглядають вечорами одне на одне світлами вікон через простір, що повторює, як резонансна коробка, стукіт молотка, гавкіт собак і голоси людей. Можливо тому вони так славляться своїми давніми піснями, які тут співають не в унісон, а розкладаючи на голоси, намагаючись завше перемогти суперників із села навпроти – красивішим, повільнішим згасанням фрази…» [21, с. 8]. Автор поділяє погляд культурологів про те, що природне середовище формує вдачу людей: «Говорять, що вона (вода річки. – *Н.С.*) має властивість впливати на характер людей, які родяться на її берегах. Вони схильні до ексцентричної поведінки, далекі від спокою, а їхні голубі очі, світле волосся і важкувата статура є лише ілюзією нордичного здоров'я» [21, с. 10]. У цьому описі важко не помітити риси автопортрета Мілоша. Нагадаємо також, що го-

ловний персонаж повісті (прототип митця) любив годинами спостерігати за течією річки, її створіннями, поміж яких – водний вуж – священний у тих краях [детальніше див.: 9]. Наведені контексти прозових творів містять конотації «краси», «початку / батьківщини», «„джерела" вдачі і світовідчуття» людини. Значення «початку» пов'язується з рікою і в поетичних текстах. Скажімо, вірш «Повільна ріка» (1936) із довоєнної збірки «Три зими» являє ідилічний образ ріки як втілення ідеалізованої батьківщини, на берегах якої відбувається момент ініціації поета [6, с. 51–52].

Суміжним до сенсу «початку» є сакральний сенс «святості». Його виразно прочитуємо в поезії «У Шетейнях» (1993) зі збірки «На березі ріки»: «Де б я не був, на різних континентах, завше обличчям звертався до Річки» [6, с. 196]. Десятиліттями раніше, у вірші «Багато сплю» (збірка «Зачарований Гутьо», 1965) вже був натяк на цей магічний сенс води – «оздоровлювати», «очищувати», «лікувати»: «Коли болить, вертаємо на береги якихось рік» [6, с. 106]. Таку ж оздоровчу, магічну силу ріки моделює Мілош на схилі літ у поезії «Це» (2001): «Я прикликаю на поміч річки, де плавав, озера, / Із кладкою над очеретом…» [6, с. 199]. Вважаємо, що цей значеннєвий нюанс породжений особливостями його малої батьківщини Литви, про що нижче.

В есеях «Земля Ульро» (1977) письменник називає долину Нев'яжі місцем ідеальних гнізд польської шляхти: «Долина Нев'яжі діяла, очевидно, на уяву гіпнотично, якщо Генрик Сенкевич у «Потопі» розташував тут ідеал «гнізда»…» [23, с. 86]. Пов'язує це, знову ж, із красою теренів: «Може, якби Гомбрович бачив колись долину річки Нев'яжі, то ще більше б пишався тамтешніми своїми предками. Її опис, який походить із першої половини XIX століття і належить перу ксьондза Людвіка Юцевича, відомий усім литовцям зі шкільних літ. … Долина Нев'яжі либонь слушно вважається серцем Литви та найкрасивішою її околицею. Основною рисою краєвиду влітку тут була темна зелень парків на схилах, які не раз досить круто спускалися до річки: що кілька кілометрів стояли білі двори і біля кожного з них такий парк, переважно зі старих ясенів, ялин і лип» [23, с. 85]. Отже, контексти *ріки* із «Землі Ульро» містять породжене метонімічно до значення «краси» значення «маточника польської шляхти», яка здавен обрала собі найкрасивіші околиці Литви для життя.

Образ рідної річки Нев'яжі має свою власну «історію» в ідіолекті поета. Якщо «мала й темна» ріка дитинства – чарівна й чиста, то в старості, коли нарешті повернувся до її берегів, вона являє «колір – як у іржавого автомобільного мастила, ані очеретів, ані водяних лілій» («Подвір'я», 1994) [6, с. 188]. Подібні знаки «маління» земної краси були помічені набагато раніше і використані автором стосовно збірного, глобального образу нищення природи, явленого в поезії «Ріки маліють» (1963); його варіації знаходимо і в «локальному» описі з вірша «Околиця», де подано сумний образок рідної сторони: «Понизився рівень вод, зникло болото, / А з ним запах багуну, тетеруки і змій[1]. / Тут мала бути річка. Є, хоч і схована в заростях, / Не як давніше серед лук. І два ставки, / Мабуть, вкривалися ряскою, аж доки не всякли в чорнозем…» [6, с. 188]. Вірші Ч. Мілоша вельми чутливо резонують на процес марнування і нищення довкілля, відповідні контексти породжують сенси «маління річок», їхньої смерті – передвісника глобальної катастрофи…

Окрім породженого сучасністю значення «маління», давній, відомий сенс *ріки* помічаємо як у прозі, так і в поезії Мілоша – це філософський сенс «руху». Його розкривав ще в своєму випускному творі під назвою «Ріка Геракліта», коли закінчував гімназію [7, с. 129]. Значення «руху», як указувалося, виразно експліковане серед низки інших у вірші-гімні «Ріки». Чи не найяскравіший Мілошів образ (або ж фрейм) руху спостерігаємо в описі Рейну з «Родинної Європи»: «…Далі, на Рейні, нас несло так швидко, що головна робота полягала у стернуванні… Жадібність погляду була тим більшою, що на все це буяння (повернення до втраченого раю) кидалося оком лише скоса, витираючи рукою піт з обличчя. Іноді, коли підступність ріки вимагала менше уваги, ми клали весло на коліна, розуміючи, що нічого з цього баченого ніколи не буде знову дано, що треба взяти це назавжди» [7, с. 187].

Зробимо чергове підсумування: художні контексти «ріки» в мовотворчості Чеслава Мілоша творять значеннєві нюанси: «початку / батьківщини» – «магії / святості» – «краси» –

1 Відзначимо принагідно цікавий момент авторського світовідчуття, метонімічно пов'язаний із водою. Як висловився він в есеях «Родинна Європа», запах сирості нагадав йому батьківщину [7, с. 184]: «Коли нарешті вода почала заливатися в черевики, я втягнув запах лози, багуну та мокрого моху, запах вітчизни». Воістину, «і дим у рідним краї солодкий та коханий».

«віддзеркалення» – «очищення / оздоровлення» – «руху» – «проминання» – «трансцендентності». Порівняймо їх з наявними в загальній мові, звернувшись до лексикографічних джерел. Тлумачні словники української і польської мов (академічний СУМ та Słownik Języka Polskiego за ред. В. Дорошевського) більшості цих значень не фіксують. На першому місці у статтях «ріка» та «rzeka» вони наводять дефініцію, що відповідає науковому знанню, або ж науковій картині світу, як про це слушно пише Єжи Бартмінський [15, с. 35], тобто вказують, що ріка – це «водний потік, який живиться із джерела або стоком атмосферних опадів і тече по видовжених зниженнях рельєфу від верхів'я до гирла». Згадані словники вирізняють ще метафоричні значення, закріплені в мовному вжитку: «велика кількість чого-небудь такого, що тече, сиплеться»; «безперервний потік чогось»; «протікання, розвиток чогось (*ріка життя, ріка історії*)». Згідно з наведеними лексикографічними даними в наших мовах для переносної номінації закріпилися ознаки «великої кількості», «безперервності руху-протікання», «мінливості» вод у ріках. Останні дві ознаки, як можна помітити, актуалізуються в аналізованому нами художньому ідіолекті. Утім, активні у Мілоша (і відомі, зрештою, кожному мовцеві) сенси «очищення», «оздоровлення», «сакральності», «магічності», та й «початку-батьківщини», що пов'язуються в пересічного мовця з рікою, у згаданих словниках відсутні. Причому відсутні вони і в гіперонімічної лексеми «вода»…

Знання «здорового глузду», наявні в розмовній мові, у фольклорі, та й у художній літературі, можна підтвердити, звернувшись до інших джерел – етнолінгвістичних, когнітивних, що показують, як позамовна дійсність інтерпретується мовою комунікативної спільноти, як створюється «мовно-культурний портрет предмета» [15, с. 89]. Цікаво, що на аналогію когнітивних семантичних досліджень з аналізом літературних текстів вказувалося неодноразово. Згаданий Є. Бартмінський підкреслює, що дослідники художньої мови здобули вже значні знання на тему способів конструювання картин світу з різних поглядів [15, с. 105]. Відтак, для пошуку корелятів до виділених нами індивідуально-авторських значень лексеми *ріка* звернімося, скажімо, до «Етнолінгвістичного словника» за ред. М. Толстого, де щодо гіпероніма вода вказано: «У народних уявленнях одна з перших стихій світобудови, джерело життя, засіб магічного очищення. Водночас водний простір усвідомлюється як межа між цим і тим світом, шлях до потойбіччя, місце проживання нечистої сили і душ померлих» [с. 386–390]. А. Гейштор у «Міфології слов'ян» пише таке: «Вода з її елементарним сакральним значенням очищення й оздоровлення притягає культ, численні сліди якого виявили археологічні праці у вигляді киданих до неї жертв… „годування стихії" …Джерело, трактоване як епонім (те, що дає ім'я, назву. – *Н.С.*) племені, має, отже, в собі силу сакрального захисту і провіщення долі спільноти» [18, с. 168]. І далі читаємо: «Культове значення самої води зводиться у слов'янському фольклорі до сили очищення і оздоровлення» [18, с. 225]. У міфопоетичному словничку східних слов'ян Н. Слухай, крім наведених вище значень, згадано символіку води, пов'язану із жіночим началом, звідси звичай викрадання нареченої біля води [12, с. 10]. Вказані автори підкреслюють також, що магічна сила, яка виходить із шуму та руху струмка, озерної чи річкової поверхні, морської хвилі, викликає в людини протилежні почуття остраху й захоплення, тому в найрізноманітніших культурах фіксують поклоніння водам, передовсім джерелам. Поширеним є розуміння води як есенції життя, його початку і кінця.

Отже, приходимо до висновку, що індивідуально-авторські значення *ріки* у Чеслава Мілоша є родом із міфу і фольклору, із розмовної мови й «забобонної» практики життя його малої батьківщини – Литви, де язичництво функціонувало чи не найдовше в Європі [пор.: 21, с. 77].

У поетовому ідіолекті *ріка* є не лише об'єктом зображення, відповідний концепт стає підґрунтям мови як другої моделювальної системи [4] – допоміжним суб'єктом тропів: метафор, порівнянь, метонімій[2]. Для глибшого розуміння авторської картини світу суттєво знати, з яких ознак «вибудовуються» її художні

2 Нагадаємо дефініцію тропа. Метафора «є спробою розпізнавання натури світу, однією з безкінечної серії можливих спроб, які ґрунтуються на принципі проекції рис» [17]; або: метафора є способом творення нових концептів шляхом використання знаків, які вже існують у даній семіотичній системі. У побудові метафори беруть участь чотири компоненти: два об'єкти, основний і допоміжний, співвіднесені один із одним (суб'єкти метафори), і властивості кожного з них. Ознаки допоміжного суб'єкта предикуються основному суб'єктові. З деякими нюансами це саме стосується метонімії (предикація ознак відбувається за суміжністю) і порівняння (тут, на відміну від метафори, немає прихованих ознак або суб'єктів).

реалії. Для цього розглянемо тропи, основані на концепті «ріка», зафіксовані в мові есеїв.

У «Землі Ульро», у якій основною є метафора ялової землі страждань, тропи водної стихії відіграють допоміжну, але не другорядну роль, оскільки за допомогою них вирішується одне з головних завдань – показати «*укритий нурт* духовної біографії» [23, с. 276], тобто автор дає у книжці відповідь на питання «Ким я є?», окреслює свою духовну тотожність. Метафора *укритий нурт біографії* підпорядкована гіперонімічній – *ріка життя*, як і низка інших, зафіксованих у творі, але сам гіперонім у тексті не експлікований.

Визначаючи себе антифрейдистом, «людиною словесних заклинань», що поклоняється всевладному Еросу, а не якомусь сексуальному потягові – маленькій складовій великої стихії (чи божества), знову вдається до метафоричного порівняння, основаного на концепті «ріка». На думку автора, зведення усього в житті до сексуального потягу суперечить істині: «Це *нібито рікою з багатьма річищами* несеться навальна стихія, до того ж усе нові річища собі прокладаючи, і *один із її нуртів* уважати причиною решти» [23, с. 46]. Троп моделює духовну ідентичність, тісно пов'язану з «тілесною». В есеях «Родинна Європа» автор використав подібне порівняння. Про зустріч із філософом, який став другом і вчителем під час війни, він висловився так: «Тигра (псевдонім Кронського. – *Н.С.*) *я зустрів, як ріка, що, прокладаючи собі русло на рівнині, зустрічається з іншою рікою*; це було цілком природно, віддавна призначене. І звичайно, тепер мало для мене наслідки і політичні, й художні» [7, с. 315]. Робимо висновок, що найприроднішою, найбільш звичною річчю на землі вважав Мілош течію рік, впадіння однієї річки в іншу.

І роки свого життя митець не цурається «вимірювати» річковими водами, вживаючи усталений зворот мови: «Але *багато води утекло* в європейських і американських річках від того часу, коли я гордо заявив, що з польським католицизмом не хочу мати нічого спільного» [23, с. 266]. Про людську мову також мислить у категоріях «річки»: «Це правда, що моя польська мова завше *зазнавала вимивання* з боку інших, поруч чутих мов, і формування *моєї течії* частково завдяки опору, не можу виключати» [23, с. 63]. Подібно здійснено моделювання релігійної віри, але при цьому гіперонім *ріка життя* зазнає певного зрушення у бік метафоричного фрейму «життя – плавання по морській стихії»: «Якщо поет признається до католицизму, це майже рівнозначне з *прибуттям до порту*, з віднайденням спокою віри» [23, с. 267].

Письменницьку працю поет також «вимірює» категоріями водної стихії. У «Землі Ульро» знаходимо три метафори такого наповнення. Коли автор пише про творчість Адама Міцкевича, спрощене трактування його за соціалістичних часів, то пояснює: «…Загадку Міцкевича було б воістину неможливо розгадати, якщо вчиняти як той, хто закручує один кран і відкручує другий, але ж для митців звичним є *триматися однієї течії* (вени – в оригіналі), при використанні різних засобів і форм» [23, с. 132]. Далі, оповідаючи історію своєї духовної біографії, зізнається, що шукав протягом життя твори, в яких «знищено зграбні поділи на жанри і *зміст прокладає собі нові русла*» [23, с. 169], маючи на увазі метафізичну тематику. Відтак розповідає про вплив на свою свідомість Вільяма Блейка й відносить його саме до таких авторів, які намагалися поєднати науку й релігію: «Я знаходив у Блейка… знання про подвійне сприйняття нами світу. І не моя вина, що сучасна для мене художня література *не виходила на такі широкі та глибокі води*» [23, с. 174]. Отже, *митець тримається течії*, *література прокладає собі русла*, *виходить на широкі і глибокі води* – ці метафоричні висловлювання підпорядковані гіперонімові «водна стихія – життя / творчість».

В аналізованих есеях є й інші метафори, побудованих на частковій щодо гіпероніма «ріка – життя» семантиці, наприклад, «ріка – історія» і «ріка – свідомість». Вплив наукових досягнень на суспільну свідомість Ч. Мілош порівнює до концентричних кіл на воді, утворюваних від падіння каменя: «Не було нічого важливішого протягом останніх 200 років, ніж прийняття або неприйняття комплексу переконань, із яких складається наукова істина. …*Ніби величезний камінь упав із височини у воду – бризки і хвилі,* що розходяться, означають тут літературу та мистецтво, а також явища, здавалося б, зовсім науковим переворотом не спричинені…» [23, с. 167]. В іншому місці оживлює, індивідуалізує метафору *ріка історії*, пишучи про прийняття людиною віри в Христа: «І. Лойола радить постійно повертатися думкою до часу, коли Ісус навчав… радить *плисти проти течії через віки цивілізації*, минаючи покоління за поколінням, від старості тих людей аж до їх народження, долаючи в зворотному напрямку всю безмежну кількість людських життів, яка утворює те, що ми називаємо історією» [23, с. 271].

Знана міфологічна метафора, що актуалізує фрейм «переходу річки як межі» (що дало уявлення трансцендентальної межі, відтак – спасіння, воскресіння) також актуалізована автором, пор.: «У Чеховича щоразу звучить *віра в другий берег*, уже за катастрофою» [23, с. 273]. У цьому випадку семантика «ріка – межа» (можливо, «прірва – межа») стосується такого історичного відтинку, як війна. Слід наголосити, що «другий берег» щасливішого життя – відродженого, очищеного – це квінтесенція світогляду Чеслава Мілоша, есхатологічного за своєї суттю, тобто такого, що передбачає інше життя після кінця світу. Метафора «другого берега» була застосована автором також в есеях «Родинна Європа». У цій книжці висвітлюється життя автора на тлі історичних подій, а в останньому розділі, присвяченому Тадеушу Кронському (історику філософії, який мав великий вплив на формування світогляду поета), Ч. Мілош зосереджується саме на своїй духовній біографії (чому, власне, присвячено «Землю Ульро»). Тут про завдання, яке філософ ставив перед інтелектуальною елітою Європи в XX столітті, автор пише: «…Нашим обов'язком є перенести *цінності європейського спадку на другий берег*, хай навіть десятки років мали б нас оточувати лише абсурд, кров і екскременти. Маскуйся і хитруй – тоді це буде вибачено, якщо затаїш у собі любов Добра» [7, с. 233]. Надії на спасіння людства, явленого як стихія, подібно до інших стихій (маємо також гіперонім води!), присвячені, також есеї Ч. Мілоша «Свідчення поезії. Шість лекцій про недуги нашого століття».

Найцікавіше, гадаємо, порівняння, пов'язане з водною стихією, використовує митець у кінці «Землі Ульро»: «Не можу зрозуміти, чому мешканці Ульро щоденною поведінкою складають доказ піклування про свої тіла, рахуючи калорії, уникаючи деяких продуктів як шкідливих, *не купаючись у забруднених ріках,* натомість приймають за аксіому, що *сила їх духу* не має меж і що непристойно відсунути якусь філософську або літературну страву і ввічливо сказати: „Ні, я цього не їстиму, бо мені зашкодить"» [23, с. 253]. За структурою це метафоричне порівняння, в якому піклування про тіло (в тому числі некупання в брудних річках) порівнюється з вимогою піклуватися про дух-свідомість. Знахідка стала концептуальною і зазнала модифікацій у книжці, яку автор випустив наступною після «Землі Ульро», у згаданих уже «Шести лекціях про недуги XX століття». Тут, вказуючи на песимістичний, катастрофічний тон поезії XX століття, автор кваліфікує його як тимчасовий. При цьому здійснює зіставлення: забруднення свідомості науковими образами знаходить аналогію в забрудненні природного середовища з тої самої науки взятої техніки. Вважає, однак, що наука, яка спричинилася до винайдення смертоносних засобів, розвиватиметься далі й винайде засоби проти нищення. Саме розвиваючи цю тезу, письменник вдається до модифікації згаданого порівняння: «Даремно мріяти про землю, з якої виженуть науку і техніку. Навпаки, лише подальший розвиток науки і техніки може запобігти забрудненню природного середовища і зберегти від голоду мешканців планети. Подібно зі звульгаризованим науковим світоглядом, прищепленням якого займається школа. Аналогія не є повною, *оскільки набагато складніше уявити собі засоби убезпечення проти поширеного нині способу мислення, ніж засоби проти забруднення річок і озер.* Однак є знаки, які дозволяють сподіватися принципової зміни біля самого джерела…» [6, с. 272–273]. Отже, свідомість людини і суспільства має властивість забруднюватися, як і води рік – частина навколишнього середовища, що приводить нас до висновку про підпорядкування усіх наведених вище тропів концептуальній метафорі «природа – людина», старій, як світ, як міфологічне мислення.

Додамо, що свої лекції автор значною мірою присвячує визначенню суті поезії, особливостям становлення та розвитку цього мистецтва. Називає поезію товаришкою людини від її початків, магічних ритуалів у мешканців печер, такою, що порядкує архетипи, а також пристрасною гонитвою за дійсністю. Оскільки поезія є «гонитвою за дійсністю» та уважним її свідком, то має засадничу властивість: «…Свідчити *про життєвість або пересихання життєдайних джерел цивілізації*» [22, с. 37], – пише Ч. Мілош. Під життєдайними джерелами тут розуміється панівна ідеологія, модель світобачення. У метафорі знову спостерігаємо сакральні ознаки міфу: мислення про людство, ніби про плем'я, яке має покровительське джерело (епонім) свого початку.

Розглянуті тропи, основані на концепті «ріка», продукують семантику: «натурального перебігу справ», «історії», «стихії всевладного еросу»; «змін свідомості», «початку», «кінця», «відродження», – породжену давніми міфологічними корелятами, основаними на переносі «природа – людина».

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бауер В., Дюмоц И., Головин С.* Энциклопедия символов. – М. : Крон-Пресс, 1995. – 512 с.

2. *Вербер Б.* Энциклопедия относительного и абсолютного знания / Б. Вербер. – Москва : Гелеос Рипол Классик, 2007. – 273 с.

3. *Лисюк Н.* Сутність міфу та його функції. Матеріали до курсу «Міфологія у світі міждисциплінарних підходів» / Н. Лисюк. – К. : КНУ ім. Т.Г.Шевченка, 2003. – 120 с.

4. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

5. *Мишанич М., Мишанич С.* Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика (Історія інтерпретації і розмежування понять) / М. Мишанич, С. Мишанич. – Донецьк : Норд, 2002. – 49 с.

6. *Мілош Ч.* Вибрані твори / Ч. Мілош. – Київ : Юніверс, 2008. – 350 с.

7. *Мілош Ч.* Родинна Европа / Ч. Мілош. – Львів : Літопис, 2007. – 380 с.

8. *Сидяченко Н.Г.* Есхатологічні концепти в художньому ідіолекті Чеслава Мілоша / Н.Г. Сидяченко // Соціолінгвістичні студії. – Київ : Вид. дім. Д. Бураго, 2019. – С. 140–142.

9. *Сидяченко Н.Г.* Концепт «вуж» у мовотворчості Чеслава Мілоша / Н.Г. Сидяченко // Наталя Сидяченко. Мовотворчість українських і польських письменників. – Київ : Видавничій дім Дмитра Бураго, 2009. – С. 128–137.

10. *Сидяченко Н.Г.* Сучасне і майбутнє у картині світу Чеслава Мілоша… / Н.Г. Сидяченко // Київські полоністичні студії. – Т. XVIII. – К., 2011. – С. 370–375.

11. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва : Эллис Лак, 1995. – 416 с.

12. *Слухай Н.* Міфопоетичний словник східних слов'ян / Н. Слухай. – Сімферополь : Кримське навчально-педагогічне державне видавництво, 1999. – 120 с.

13. *Смащ В.* Метаморфози поезії Чеслава Мілоша / В. Смащ // Чеслав Мілош. Вибрані поезії. – Львів : Каменяр, 2000. – С. 7–15.

14. *Bachórz J.* Akwatyczne motywy / J. Bachórz // Słownik literatury polskiej XIX wieku / Pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej. – Wrocław : Ossolineum, 1991. – S. 7–11.

15. *Bartmiński J.* Językowe podstawy obrazu świata / J. Bartmiński. – Lublin : W-wo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009. – 328 s.

16. *Buchowski M., Burszta W.J.* O założeniach interpretacji antropologicznej / M. Buchowski, W.J. Burszta. – Warszawa : PWN, 1992. – 127 s.

17. *Dobrzyńska T.* Metafora i spojrzenie. «Kolumna błękitu» w wierszu Czesława Miłosza «Odbicia» / T. Dobrzyńska // Kulturowe wizualizacje doświadczenia / Red. W. Bolecki, A. Dziadek. – Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2010. – S. 501-510.

18. *Gieysztor A.* Mitologia Słowian / A. Gieysztor. – Warszawa : WAiF, 1986. – 270 s.

19. *Kania I.* Czesław Miłosz a buddyzm / I. Kania // Київські полоністичні студії. – Т. XIX. – К., 2011.

20. Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa / Red. E. Tabakowska. – Kraków : Universitas, 2001. – 368 s.

21. *Miłosz Cz.* Dolina Issy / Cz. Miłosz. – Paryż : Instytut Literacki, 1987. – 196 s.

22. *Miłosz Cz.* Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku / Cz. Miłosz. – Warszawa : Czytelnik, 1990. – 294 s.

23. *Miłosz Cz.* Ziemia Ulro / Cz. Miłosz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. – 280 s.

24. Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne / Zebr. i wstępem opatrzyli Z. Krasnodębski i K. Nellen. – Warszawa : PIW, 1993. – 442 s.

25. *Zawada A.* Miłosz / A. Zawada. – Wrocław : W-wo Dolnośląskie, 1996. – 273 s.

УДК 821.162.1 Мілош : (477)

Надія ПОЛІЩУК
Львівський національний
університет імені Івана Франка

ІНША ЄВРОПА: ДИСКУРС ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕСЕЇСТИЧНІЙ ПРОЗІ ЧЕСЛАВА МІЛОШ «РОДИННА ЄВРОПА»

Предметом розгляду статті є художня реалізація авторської моделі ідентичності в есеїстичному збірнику Чеслава Мілоша «Родинна Європа». Проведений текстуальний аналіз дозволив виявити повноту і завершеність ідентифікаційного процесу, що передбачає одночасне ототожнення із західноєвропейською культурною свідомістю та іншування щодо неї, яке ґрунтується на східноєвропейському досвіді митця.

***Ключові слова**: Європа, ідентичність, історія, пам'ять, культура.*

The paper focuses on the analysis of the concept of European identity discoursed within the prose collection by Czeslaw Milosz «Native Realm: A Search for Self-Definition». The investigation of the essay reveals fullness and completeness of the author's identity formation which relies on both a sense of affiliation to the West European entity and a sense of a uniqueness founded on the East European experience of the writer.

***Key words**: Europe, identity, history, memory, culture.*

Przedmiotem artykułu jest zbadanie realizacji autorskiej wizji tożsamości europejskiej w zbiorze esejów Czesława Miłosza «Rodzinna Europa». Dokonana analiza tekstowa pokazuje pełnię i dojrzałość stworzonej tożsamości, bazującej na identyfikowaniu się z świadomością kulturową Europy Zachodniej i jednoczesnym wyobcowaniu z niej, wynikającym z wschodnioeuropejskich doświadczeń twórcy.

***Słowa kluczowe**: Europa, tożsamość, historia, pamięć, kultura.*

Винайдена за доби модерну, проблема ідентичності як спосіб окреслення людиною її власного буття в період глобалізаційних змін постмодерну, що ґвалтовно охопили довколишній світ, авторитетно зайняла одну із ключових позицій сучасного гуманітарного дискурсу. Наслідком незворотного процесу стали гнучкість, плинність її сутнісних характеристик, що особливо гостро було відчутно для того ареалу європейського простору, представникам якого безпосередньо, на особисто пережитому досвіді, довелося постати перед реальною загрозою нівеляції, а то й остаточної втрати власної тожсамості – індивідуальної, національної чи культурної[1]. Тому цікавою з цього погляду видається спроба простежити процес моделювання ідентичнісного виміру буття, заломленого крізь призму європейської ментальності, в есеїстичній збірці Чеслава Мілоша «Родинна Європа».

Для митця, наділеного особливим даром передбачення[2], постулювання власного іден-

1 Йдеться про терени Центральної Європи, «мандрівна ідея» якої, актуалізуючись «у різних часових і просторових контекстах на широкій території між Атлантичною, Середземноморською і Прибалтійською зонами, з одного боку, і Росією (Євразійською), – з іншого» [1, с. 26], набула потуги власного голосу в інтелектуальній дискусії в сімдесятих роках минулого століття завдяки ключовому – з погляду стурбованості щодо збереження власної ідентичності – есею Мілана Кундери «Викрадений Захід, або Трагедія Центральної Європи» [див. докладніше: 4, с. 265–270]. Згадана дискусія, мабуть, не в останню чергу, спричинилася до змін у суспільній, відтак і політичній свідомості європейців, наслідком чого постала зміна у статусі самих її учасників, що, зрештою, лише засвідчило функціональність дискурсу як акту виявлення влади: «… будь-який дискурс не лише віддзеркалює реальність, не тільки сам на неї впливає, але й перетворює її, стаючи своєрідною *парареальністю*, іноді реальнішою і правдивішою, переконливішою і впливовішою, ніж та реальність, котру він начебто описує» [4, с. 61]. Прикметно, що, як зазначає Оля Гнатюк у цитованій праці [4, с. 273], спроби окреслення центральноєвропейської тожсамості як належної до західної парадигми спричинилися до дискусійності властивої сутності самої західноєвропейськості, чия потреба у власній впевненості й підтвердженні виявила той самий стан «збентежененої» ідентичності [5, с. 18], що й центральноєвропейська, відтак оприявнила спільність їхнього досвіду не лише минулого, а й сучасного буття, позначеного, за Зиґмунтом Бауманом, «нечестивою трійцею» невизначеності, невпевненості і ненадійності [5, с. 16].

2 Маю на увазі інтуїтивне прочування категорії Іншого як засадничої для філософсько-критичної думки останньої третини XX ст., представленої іменами Мішеля Фуко, Юлії Крістевої, Еммануеля Левінаса, Бернгарда Вальденфельса та ін. Ба більше, Мілошева концепція східноєвропейського буття як одночасного залучення і вилучення (зрештою, інтелектуально успадкована ще з кінця XVIII ст.: «[Така невизначеність] (у розходженні між «філософською географією» і науковою картографією. – *Н.П.*) сприяла конструюванню Східної Европи як своєрідного парадокса одночасного вилучення і залучення, як Европи і не-Европи водночас» [3, с. 31]) по п'ятдесяти роках після написання його твору («Родинна Європа» була опублікована 1958 р.) становитиме ядро сучасних досліджень європейської тотожності – див. зокрема [11].

тичнісного простору здійснюється шляхом ідентифікації і самоідентифікації із Західною Європою через (роз)пізна(ва)ння в ній Іншого як запоруки повноти її власного існування, що засвідчує цілісність авторової моделі ідентичності, позначеної двополюсним процесом одночасного уподібнення (тотожності) і розрізнення (відмінності) [7, с. 402], виникненням «чуття належности до…» і «чуття окремішности щодо…» [4, с. 51] (розрядка цитованого автора. – *Н.П.*).

В автобіографії письменника дискурс Східної Європи постає насамперед як світоглядний конструкт[3], який, поєднуючи елементи особистого й історичного, індивідуального і національного, як, зрештою, і культурного, на перехресті яких і виростає його Інше європейське «я», є відмінний від західноєвропейської свідомості й водночас тотожний їй, позаяк становить невід'ємну складову її єства.

Обраний автором і запропонований читачеві рух по осі часо-просторових координат: «… potrzeba umieszczenia mojej rodzinnej marchii europejskej, z jej mieszaniną języków, religii i tradycji, nie tylko w stosunku do reszty *kontynentu* ale do całej, już między-kontynentalnej, *epoki*» [10, с. 9] (курсив мій. – *Н.П.*), що характеризується тісним переплетенням, а то й взаємонакладанням просторових («малої» / «великої» батьківщин) і часових (особистісний вимір / вимір історії) площин, витворює особливий – органічний для Мілоша – світ помежів'я, своєрідний простір «міжкордоння», в якому, властиво, і закладаються підвалини його інакшості як фундаментальної риси його ідентичності, де, врешті, й віднаходить свою оселю «двоїста» свідомість його оповідача.

Багатократне іншування, функціонуючи в дискурсі автора як засадничий принцип світовідчування і світосприйняття його персонажа: «Wewnętrznej pewności nie udawało mi się stłumić: że istnieje błyszczący punkt na przecięciu wszystkich linii i że wtedy, kiedy go neguję, tracę zdolność koncentracji, a rzeczy, dążenia, rozpadają się w proszek» [10, с. 75], конструює модель ідентичнісного буття в подвійній перспективі її функціонування. З одного боку, вона розкривається у драматичній історії становлення особистості як складного, суперечливого, іноді болісного процесу пошуків власного єства, а з іншого – в не менш драматичній, а подекуди трагічній історії рідного краю, країни, громадянином якої є її оповідач. Відтак, охоплюючи індивідуальний і загальнолюдський виміри власного існування, опираючись на ключові поняття наративного дискурсу, якими є рід, родина, земля та – історія, пам'ять і культура, відповідно, вибудовує константи власної ідентичності.

Призма інакшості як спосіб ідентифікації себе із Західною Європою за свою точку відліку має історію роду Мілошевого оповідача, яка виявляє і спорідненість його із західним світом – через зв'язок із німецьким корінням, що лежить в «okolice Berlina i Frankfurtu nad Odrą» [10, с. 22], і його належність до східної традиції, посталої як суміш крові польської і литовської [10, с. 25][4]. Вписаність – завдяки походженню – в західноєвропейський простір буття, належність до глибокої цивілізаційної структури веде за собою прийняття, а отже, і сприйняття її тривалого спадку. Однак зона помежів'я, пробування «між» і «між», що виникає на перетині західних і східних європейських теренів і є визначальною рисою наративної стратегії оповідача[5], у контексті ви-

3 Що відображає загальну тенденцію сучасного наукового дискурсу (оглядово представленого у праці Олі Гнатюк [4]), який усі ключові поняття, як-от «нація», «традиція», «культура», «ідентичність», «Європа» тощо розглядає як продукти ментальної / інтелектуальної діяльності, як дискурсивний конструкт: концепція нації Бенедикта Андерсона, «винайденої» традиції Ерика Гобсбаума, національної культури Стюарта Гола, ідентичності Бо Строта, Європи Ерика Гобсбаума [4, с. 41, 47, 43, 58, 71]. Для нас придатними будуть два положення Бо Строта: «Ідентичність означає тотожність. Вона має сенс лише як віра, як міф або як ідентифікація з чимось, що є проекцією его на щось інше, і символічною репрезентацією цього «чогось іншого»; «Звернення до Європи функціонує не як звернення до території, а як до ідеї і нормативного центру. Європа є дискурсом, який перекладений мовою політичного й ідеологічного проекту», або культурного, інтелектуального чи емоційного, за версією іншого дослідника – Луїзи Пасеріні [11, p. 14].

4 Цікаво, що, вдаючись до пошуку джерел власної традиції на Заході як ілюстрації іронічно і водночас – в контексті XX століття – трагічно обіграного напрямку руху «Drang nach Osten» у своїй родинній хроніці Чеслав Мілош відтворює панівні на той час стереотипи – уявлення про незнаний європейцям край, зокрема Литву, як про цивілізаційний загумінок [3]: «W ciągu wielu wieków … mój kraj rodzinny był *puszczą*, odwiedzaną na brzegach tylko przez okręty Wikingów. Położony był *poza zasięgiem map* i należał do *baśni*… Oddalenie od szlaków komunikacyjnych nadawało mu stale charakter jednej z *naibardziej odosobnionych enklaw*, gdzie czas płynął wolniej niż gdzie indziej…» [10, с. 12]; «obraz zewnętrznego *mroku*, *peryferii* na które szli szlachetni zapaleńcy-misjonarze» [10, с. 13] (курсив мій. – *Н.П.*).

5 Яка дивним чином стане його жеребом, долею, що визначатиме й одночасно відповідатиме двоїстій природі його єства, позначеній взаємопоборюванням внутрішніх суперечностей і конфліктів – за метафоричним висловом самого автора, «upodobani[em] do fechtunków z samym sobą» [10, с. 100], а згодом і його кредо, вираженого формулою «intelektualista, że przeciwstawia się otoczeniu» [10, с. 94] – що, врешті, виросте до світоглядної настанови життя митця: «Byłem więc między dwoma biegunami: kontemplacją nieruchomego punktu i nakazem czynnego udziału w historii, transcendencją i stawaniem się»

твореного автором дискурсу (про Європу) виконує особливу функцію.

У гранично об'єктивному ракурсі оповіді, який характеризує текст Мілоша, письменник, властиво, вдається до деконструкції самої концепції європейськості як своєрідної духовної субстанції західної цивілізації. Окреслена за співвідношенням «центру-периферії», де до єдиної площини провінційного – стосовно Заходу Європи Сходу потрапляють обидві батьківщини автора – і Литва, і Польща[6], рецепція Європи, подана, відтак, із позиції маргінесу, у виявленні її «спіднього», зворотного боку, посутньо різнитиметься від візії, здійсненої зсередини.

Вибудовуючи сюжет тексту за мотивами своєрідної подорожі персонажа[7] вибраними «місцями пам'яті»[8] європейських вартостей, автор підважує засадничі принципи західноєвропейського єства, відтак викриває колоніальний характер його природи, ґрунтований на запереченні права стосовно існування осібного, не подібного на заданий, властиво, Іншого – погляду, думки чи способу буття. Водночас він розкриває двозначність самого процесу ототожнення, зокрема, як виявлення Іншого всередині себе самого, демонструючи «trudności w nawiązaniu przyjaźni z tym drugim w nas, nad którym nie panujemy, a musimy przełykać wstyd za niego» [10, с. 76], а саме – показ західноєвропейської сутності, відмінної від усталеного нею ж власного бачення для себе та інших, відтак приховуваного й замовчуваного[9].

Амбівалентність західноєвропейської спадщини, що охоплює різні ракурси презентації – від соціокультурного до історико-політичного, проступає насамперед у її духовному вимірі, позначеному сумнівами у християнській основі (західно)європейської свідомості як одній із фундаментальних рис її існування. Позбавленим однозначності у цьому контексті, відтак, постає процес ранньої християнізації Східної Європи, зокрема, балтійців, який із погляду нащадка поган (для автора – «шляхетних дикунів», які боронили власну свободу), навернених до істинної віри, заснованої на засадах любові, милосердя, терпимості, обертається «…ерореą mordu, gwałtu i bandytyzmu, a czarny krzyż [na długo pozostał] symbolem klęski gorszej niż dżuma» [10, с. 13]. Подібно, і спогад про м. Констанц із часів юнацьких мандрів дорогами Європи наділений подвійними конотаціями: з одного боку, він асоціюється із подоланням внутрішнього розколу католицької церкви, з іншого – нагадує про підступну розправу з інакодумством, втіленим у постаті визначного реформатора Церкви загалом і чільної постаті чеської духовної культури зокрема – Яна Гуса: «Tutaj odzyskiwaliśmy łączność z tą częścią Europy inaczej niż poprzez tożsame wszędzie żywioły» [10, с. 132].

«Білі плями» релігійної історії західноєвропейської свідомості доповнюють картини її культурної історії, відображеної у наведених спогадах студентських років про подорож Західною Європою, позначених західним комплексом людей зі Сходу [10, с. 129], що виявляється у початковому захопленні побаченим – чи то на побутовому рівні західної культури – чистотою й охайністю як знаком її вищості стосовно інших: «Właściwie wierzyłem, że

[10, с. 105] і далі: «Takie jest, mówiłem sobie, samo sedno mego przeznaczenia, przez całe życie – nie móc zadowolnić się ani jednym (ruchem. – *Н.П.*), ani drugim (bytem. – *Н.П.*) i chwilami tylko chwytać jedność tych przeciwieństw» [10, с. 227–228].

6 Хоча у «вузькосхідному» ареалі, змодельованому за тією самою схемою центру / периферії вони опиняться по різні боки, де місце «центру» займе Польща, а «периферії» посяде Литва – яко віддалене в часі відлуння «оксамитної» колонізації [8, с. 33]. При цьому він також функціонує як антиколоніальний дискурс, в якому розгалужена система бінарних опозицій, виражених у релігійному, класовому, суспільному і світоглядному аспектах співвідношення польського і литовського первнів піддається інверсії, тому другий член бінарної опозиції є вищим і вартіснішим, ніж перший: католик / поганин; шляхтич / селянин; націоналізм (деспотизм) / патріотизм (демократизм); ортодоксальність / толерантність. Така аксіологічна маркованість неодноразово зринає протягом усього тексту, наприклад: «Wielkie Księstwo Litewskie było „lepsze", Polska była „gorsza", bo co poczęłaby bez nas, bez naszych królów, naszych poetów i polityków? [...] Polacy „stamtąd" tj. z etnicznego centrum, mieli opinię płytkich, niepoważnych a przy tym oszustów... Cnotę określano jako odwrotność ich słomianego ognia, czyli jako upór i wytrwałość» [10, с. 82–83].

7 Що видається інтуїтивно прочутою закономірністю, якщо пристати на думку Марії Зубрицької, за якою «феномен Європи саме й полягає у її нескінченній мандрівці до самої себе, в її неперервному процесі становлення, в суперечливості і парадоксальності її сутности, що змушують її перебувати в одвічному русі, в нескінченній мандрівці. Тому Європа ніколи не може досягти горизонту спокою, і якщо вичерпує свою географічну Одіссею, то розпочинає заново Одіссею духовну та інтелектуальну» [6, с. 12].

8 Які в концепції французького історика П'єра Нора позначають найрізноманітніші об'єкти, на яких відкладається пам'ять і які оточені символічною аурою. – див.: [9].

9 Порівняймо твердження одного із сучасних дослідників поняття європейської тотожності Гайдена Вайта: «Поняття «ідентичність», що застосовується до об'єкта настільки ж невизначеного і нез'ясованого, як і того, що позначається лексемою «Європа», є, звісно ж, містифікацією. Оскільки «Європа» ніколи не існувала поза дискурсом, тобто поза мовленням і письмом мрійників та негідників, котрі шукали виправдання для цивілізації, характерна історична риса якої полягала у потязі до універсальної гегемонії і в потребі знищити те, над чим не могла домінувати, чого не могла асимілювати чи зруйнувати даним від Бога правом» [11,с. 67].

uczestnicząc w tym ładzie i bogactwie ludzie tutaj powinni górować duchowo nad inną, brudnawą, pobudliwą i łatwiejszą do odczytania ludzkością, powinni znać wyższą miłość i prowadzić wyższe rozmowy» [10, с. 131-132], а чи на її високо духовному рівні, втіленому у сприйнятті Франції – осереддя Європи, що «nie pozwala jej nigdy potępić, bo z każdego popiołu lęgnie się tutaj Feniks» [10, с. 137], та її столиці Парижа – символу абсолютної свободи і безмежної обіцянки життя [10, с. 137].

А проте, транспоновані на власний ґрунт, розширений завдяки історичній (і політичній) пер-, а радше ретроспективі, ці враження обертаються не лише супровідними в часі розчаруваннями, вираженими згадкою про купку кінського гною на одній із доріг м. Ліндау (що несподівано споріднювала із власним краєм західної частини Польщі – [10, с. 129] або рецепційною зміною Парижа із столиці західноєвропейської культури на столицю «wielkiego mocarstwa» [10, с. 140] – після відвіданої Колоніальної Виставки (де чорних, коричневих і жовтих людей у клітках послідовно змінювали мавпи, леви і жирафи – [10, с. 139]) чи сумнівами у правдивості духовних вартостей Західної Європи: «Ale kim byli ci, przebywający tutaj w najwyższych duchowych rejestrach? (…) Spełniali zasadę: niech nie wie lewica, co czyni prawica, ale najszczytniejsze ich słowa dostawały skrzydeł dzięki bardziej przyziemnym wysiłkom ich generałów, prefektów i handlarzy» [10, с. 139–140].

Відчуті юнаками байдужість, зверхність щодо чужинців, якими вони вимушено почували себе у Швейцарії, Німеччині або Франції, внутрішня замкнутість середовища, неприступного для прибульців з інших світів, про що повідомляв напис на табличці перед м. Сен-Луї, який забороняв вхід «Cyganom, Polakom, Rumunom i Bułgarom» [10, с. 136], у недалекому майбутньому безпосередньо відлунюватимуть у сповненій трагізму долі рідної батьківщини, зринаючи у пам'яті *оповідача* – втікача з окупованої Варшави – в образах колись уже бачених кольорових будиночків, чистоти і порядку Східної Пруссії: «Terror i ruina były na eksport ale nie w ojczyźnie, przeciwnie, służyły do wzbogacania własnej ojczyzny. Żałosna ludzkość poza nią była materiałem krojonym dowoli nożycami» [10, с. 186], або викликаючи у *читача* образ «залізної клітки», в якій опинилася Польща – почергова жертва двох найбільш людиноненависних ідеологій XX ст. – нацизму і комунізму як апогею «історичної кон'юнктури», неодноразовою заручницею якої їй доводилось бувати й раніше, марно сподіваючись на обіцяну допомогу з боку Західної Європи в обороні її власної свободи: починаючи від участі в наполеонівських війнах через події Кримської війни, Першої і, врешті, Другої світових воєн. Відтак спогади юнацьких часів, викликаючи глибокі роздуми з приводу справжньої сутності європейських вартостей чи їх позірності, облудності або й подвійності – для себе та інших: «Ich rewolta przeciw burżuazji kryła w sobie szacunek dla ładu (…). Była to zawsze rewolta z poczuciem bezpieczeństwa. Ich gorycz i nihilizm opierały się na cichej umowie o innych miarach stosowanych do czynu i do myśli, myśl nawet najbardziej gwałtowna, nie naruszała obyczaju» [10, с. 140]), переростають у докір і осуд Західного світу, що змінюються роздумами про покарання, здійснене у закономірності історичного розвитку: «Ludy kolorowe podbijane przez białych nie spodziewały się, że były już pomszczone w chwili ich podboju. Chciwość zdobywców powracała z nimi do domu przekształcona w ideę pełnej władzy nad gorszymi rasami, choćby były białe. Ta idea rozwijała się autonomicznie, obecna nie tylko w umysłach zwolenników nagiej przemocy, również, w zamaskowanej formie, w umysłach wielu demokratów» [10, с. 191].

У широко представленому контексті західноєвропейськості природним для митця постає питання: «…czy był to świat w ogóle, do którego nie dorośliśmy, czy też mieliśmy prawo przeciwstawić mu swoją obcość?» [10, с. 139]. Пошуки відповіді на це питання, що, властиво, й становить квінтесенцію автобіографічного тексту письменника – радше в культурно-історичному, ніж вузько індивідуальному ракурсі: «Postanowiłem więc napisać książkę o Europejczyku wschodnim (…) o człowieku, który mniej niż ktokolwiek mieści się w stereotypowych pojęciach niemieckiego porządku i rosyjskiej *„âme slave"*» [10, с. 9], повертають автора до усвідомлення його власної сутності, до виявлення його буттєвості, окресленої поняттям східноєвропейськості, що у співвідношенні зі світом Західної Європи позиціонує себе як осібний, окремішній, Інший світ, існування якого – в межах Мілошевого тексту – зумовлене і внутрішньо індивідуальними, й загальноісторичними чинниками.

Така спроба самоосмислення сконденсовано виражена в художньому образі східно-

європейця, з яким ідентифікує себе персонаж авторського тексту: «W pewnym sensie mogę siebie uważać za typowego wschodniego Europejczyka. Jak się zdaje jest prawdą, że jego *differentia specifica* dałaby się sprowadzić do braku formy – zewnętrznej i wewnętrznej. Jego zalety: łapczywość umysłowa, namiętność w dyskusji, zmysł ironii, świeżość uczuć, wyobraźnia przestrzenna czy geograficzna pochodzą z zasadniczej wady: pozostaje zawsze niedorostkiem, rządzi nim nagły przypływ albo odpływ wewnętrznego chaosu» [10, c. 59]. Однак протягом усього тексту вона виростає в достатньо розлогу і водночас різносторонню аналітичну розвідку тривалого процесу становлення східноєвропейської ментальності як особливої, своєрідної форми розуміння, сприйняття і відчування єдиного, проте багатоманітного у своїй основі світу.

Відмінність Східної Європи від Західної, яка ставала причиною частого непорозуміння між ними, закорінена у розходженнях, які, на думку автора, лежать у світоглядній площині «колективізму» / «індивідуалізму»[10], що пронизує *релігійну*: «Widzę w tym również cechę polskiego katolicyzmu. Podkreśla on silnie odpowiedzialność wobec istot *zbiorowych* tj. Kościoła i Ojczyzny, w dużym stopniu utożsamionych, ale spycha na podrzędne miejsce odpowiedzialność wobec ludzi żywych i *konkretnych* (...) Religia rzadko jest dla nich doświadczeniem wewnętrznym, najczęściej zbiorem nakazów ugruntowanych na przyzwyczajeniach i przesądach pleminnych, przez co są stale w niewoli Społecznego Zwierzęcia Platona» [10, c. 73]; *соціальну*: «Ukształtował ich wiek mieszczańskiego *indywidualizmu*, nagle bili się w piersi i imali się sprawy publicznej – dla nas tylko neofici, bo my mieszczańskiego indywidualizmu nie mieliśmy za sobą i już przez to, że czerpaliśmy z naszego dziedzictwa, hołdowaliśmy innej tradycji» [10, c. 244] та *історичну*, подану через конфлікт генерацій – старшої, виразником якої для Чеслава Мілоша був Альберт Айнштайн, і молодшої, до якої митець зараховував самого себе: «Był humanitarystą, ukształtował się umysłowo wtedy, kiedy nic nie mogło zachwiać powszechnego przekonania, że człowiek jest istotą rozumną, jeśli popadającą w obłęd, to tylko na chwilę. Bo stosowano wtedy miarę człowieka *indywidualnego*, górował on nad zbiorowością, obwarowany nietykalnym prawem, upoważniony do protestu poprzez kartkę wyborcy. Dla mego pokolenia człowiek był już igraszką demonicznych sił, lęgnących się nie w nim samym, ale w między-ludzkiej przestrzeni, wytwarzanej przez niego razem z podobnymi sobie» [10, c. 233] формації кожного зі світів (курсив наш. – *Н.П.*).

Осібність функціонування східноєвропейської парадигми буття в рецепції Мілоша позначена внутрішньою суперечливістю й неоднозначністю, зумовленою поєднанням почуття власної «недорослості», упослідженості й меншовартості та власної таки самобутності, самоцінності й самодостатності, зокрема, в її історичному вимірі. Так у спогаді про Велике князівство Литовське, згодом Співдружність Литовської і Польської держав (Commonwelth'у, за Мілошем), як своєрідну «золоту добу»[11] Іншої Європи[12], заснованої на засадах взаємної толерантності до різнорідних етнічних (литовці, поляки, українці, білоруси), мовних (латинська, польська, давньоруська) чи релігійних (католицизм, православ'я, поганство) складових – як властивої запоруки її власної сили і тривкості, яка не насаджувала свої звичаї, а переймала чужі [10, c. 14], вона фігурує як противага західноєвропейській структурі, просякнутій колоніальною політикою поневолення, відтак набуває власної ваги і вартості, рівної, якщо не вищої за західну модель тогочасної (держави-)імперії.

Проте з іншого боку, головно, у вимірі культури, мовби сповідуючи «wstyd i poczucie bezsilności» [10, c. 19], що тяжіють над нею з часу втрати її колишньої слави через втрату питомої риси – вирозумілості стосовно інших, його Східна Європа постає неповноцінною стосовно її західної частини: «Wszelkie fałsze stosunku wschodnich Europejczyków do «centrów kultury» pochodzą z nieśmiałości: naśladują zamiast się przeciwstawić, są odblaskiem zamiast

10 Пристаючи на думку сформованих у формі бінарної опозиції понять, письменник мимоволі потрапляє у пастку, оскільки утверджує стереотипи «колоніального» дискурсу [4, c. 77].

11 Спогад про Велике князівство Литовське фігурує у тексті як варіант своєрідної «запізнілої утопії»: «Після всього болісного досвіду нашого століття, після досвіду двох світових воєн, націоналізму та кривавих ідеологій, можна втратити надію на утопічне майбутнє, утопічний кінець історії. Утопія вселяється в колишню фазу історії, яка вже минула…» [2, c. 135]; у текстуальному вимірі вона набуває форми генеалогічного дискурсу [8, c. 39].

12 Порівняймо, до прикладу, співзвучні до Мілошевих міркування Леонідаса Донскіса, який у Великому князівстві Литовському вбачає предтечу сучасної моделі багатоетнічної, багаторелігійної та багатокультурної Європи [5, c. 15].

być sobą» [10, с. 154]. Цей процес, а радше механізм узалежнення від Іншого через послідовну відмову від власного «я» розкривається глибше через показ проблеми самовизначення з боку єврейської громади Вільна (Мілошевий зв'язок із якою визначала їхня спільна участь у студентському русі лівого спрямування), яка здобувала визнання у власних колах лише за наявності на ній «pezątki Paryża czy Niemiec Weimarskich» [10, с. 84]: «Та pozycja zewnętrzna (литовське походження. – *Н.П.*) pozwalała mi wniknąć w literatów żydowskiego pochodzenia, bo oni też stali przed zamkniętą bramą. Mieliśmy wspólną ojczyznę: język polski. Ale oni wysilali się, żeby bramę sforsować, zeby nadać swoim dziełom wygląd ultra-słowiański, prawie nikt z nich nie obnażał swego rozdwojenia, nosili sztywne maski i te maski ich gniotły. Pociągali mnie w tym za sobą, zmuszałem się do mimikry, ale czego chciałbym naprawdę, to żeby przeciwstawili się i mnie inaczej pozwolili się przeciwstawić (…). Gdzieś na dnie tliła się myśl, że i ich, i moja lewicowość jest przebraniem dla naszej inności» [10, с. 87].

Та все ж попри амбівалентний характер різних візій власної окремішності як притаманної риси східноєвропейськості, пропущених крізь глибоко особистісний і водночас об'ємний історичний досвід[13] автора й оповідача, вони зрівноважуються із західноєвропейською моделлю в широкому просторі культури, в якому зливаються обидві іпостасі оповідача – спадкоємця західної та виразника східної традицій, що дозволяє йому з бідного кузена на початку автобіографічних мандрів тексту перетворитися на повноправного члена родини і почуватися єдиним цілим із загальноєвропейською родинною спільнотою наприкінці: «W swój ciepły uścisk brała mnie Europa i jej kamienie ciosane ręką minionych pokoleń, tłum jej twarzy wyłaniających się z rzeźbionego drzewa, z malowideł i złotem wyszywanych tkanin, koiły, włączały mój głos pomiędzy jej stare wezwania i przysięgi, pomimo mego buntu przeciwko jej rozdarciu i chorowitości. Pomimo wszystko, rodzinna Europa (…) Polska i Dordogne, Litwa i Sabaudia, uliczki Wilna i uliczki Quartier Latin zrastały się w jedno, nie byłem przecie nikim innym niż Grekiem, który przeniósł się z jednego do drugiego miasta. Rodzinna Europa przebywała we mnie ze swoimi górami, lasami i stolicami, i ta mapa uczuciowa przesłaniała zbyt doraźne kłopoty» [10, с. 240–241].

Текстуальний аналіз есеїстичного збірника Чеслава Мілоша «Родинна Європа» дозволяє стверджувати про функціонування в ньому дискурсу Європи як пошукового простору для моделювання власної ідентичності митця. Засадничий принцип авторської моделі тожсамості, що ґрунтується на деконструюванні візії Західної Європи через виокремлення в ній Іншого (-ої) – Східної Європи, надає внутрішньої цілісності й завершеності ідентифікаційному процесові, який передбачає одночасне ототожнення й іншування. У вимірі Мілошевих рефлексій осягнення своєї тожсамості через ідентифікацію із західноєвропейською можливе і єдино реальне за умови пізнання самого себе, визнання власної самобутності[14].

13 Що є закономірністю, зумовленою досвідом позбавленості власної ідентичності, вираженої відсутністю голосу особистої економічної та політичної влади: «… східні європейці часто не мають іншого вибору, ніж пов'язувати свої життєві історії та особисті подробиці з уроком політичної чи культурної історії та відповідної країни, пропонуючи це на розгляд західним європейцям (…) Власне таке вимушене продукування самопрезентаційного або самовиправдального наративу, не кажучи про колонізацію пам'яті й саморозуміння, відбувається зі Східною Європою на ментальній мапі Заходу в добу плинної сучасності» [5, с. 275–276]. Ба більше, історія як пам'ять про минуле відіграє посутню, концепційну роль у розумінні східноєвропейської інакшості Мілоша, тим вагомішу, що відчутну в особисто пережитому досвіді, «пізнанні дна пекла», – в його рефлексіях часу американського побуту: «Oni brali swoje społeczeństwo za coś, co wynikało z samego porządku natury, tak nim nasyceni, że skłonni tylko litować się nad resztą ludzkości jako odstępstwem od normy. Jeżeli zdawałem sobie sprawę, że ze mną jest niedobrze, to oni byli dotknięci wręcz przeciwnym kalectwem: zanikiem poczucia historii to znaczy zanikiem zmysłu tragicznego, bo ten rodzi się tylko z doznania historii…» [10, с. 218]. Властиво, що, покликаючись на постать Чеслава Мілоша, на важливості історичного досвіду як питомій ознаці самобутності центральноєвропейської тотожності наголошують також і Оля Гнатюк [4, с. 323], і Александер Ф'ют, апелюючи до імен Мілана Кундери, Данила Кіша, Йозефа Кроутвора, Дйордя Конрада: «Час розуміли як стихію руйнування, уособлену в насильстві й загрозі смерті. Та поруч із цим існувало інше уявлення про час (…) як про спільну спадщину, що мала лікувати центральноєвропейця від забуття, скріплювати його через пошук подібностей та хоча б частково оберігати від цілковитої втрати ідентичності» [8, с. 206].

14 Що, зрештою, становить константу центральноєвропейського буття: «Втім, потрібно пам'ятати, що ця своєрідна амбівалентність – бажання належати до европейської культури й заразом повсякчасне маніфестування своєї окремішности, неповторности, незвичайности своєї історії – властива всім без винятку центральноевропейським народам, починаючи від поляків та чехів і закінчуючи словенцями та румунами» [4, с. 336–337].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабков І.* Центральна Європа – нова модерність / І. Бабков // Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3-6 листопада 1996 р. – Л. : Літопис, 1997. – С. 26–30.

2. *Вольдан А.* Поняття «Галичина» і «Центральна Європа» та їхнє значення для європейської ідентичності / А. Вольдан // Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3-6 листопада 1996 р. – Л. : Літопис, 1997. – С. 132–140.

3. *Вульф Л.* Винайдення Східної Европи. Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва / Л. Вульф; [пер. з англ. С. Біленького]. – К. : Критика, 2009. – 592 с.

4. *Гнатюк О.* Прощання з імперією: Українські студії про ідентичність / О. Гнатюк; [авториз. пер. з польс.]. – К. : Критика, 1995. – 528 с.

5. *Донскіс Л.* Збентежена ідентичність і сучасний світ / Л. Донскіс; [пер. з лит. О. Буценка]. – К.: Факт, 2010. – 312 с.

6. *Зубрицька М.* Дискурс європейськости та його темпорально-просторові виміри у Центрально-Східній Європі / М. Зубрицька // Нова Україна і нова Європа: час зближення / Матеріали міжнародного семінару, проведеного у Львові 3-6 листопада 1996 р. – Л.: Літопис, 1997. – С. 11–21.

7. Ідентичність // Літературознавча енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]: у 2 т. – К. : Вид. центр «Академія», 2007. – Т. 1. – С. 402–403.

8. *Ф'ют А.* Зустрічі з Іншим / А. Ф'ют; [пер. з пол. Я. Поліщука]. – Харків: Акта, 2009. – 268 с.

9. *Шенк Ф.Б.* Концепция «Lieux de Memoire» / Ф.Б. Шенк. – Режим доступу: http://www.main.vsu.ru/~cdh/Articles/02-11a.htm.

10. *Miłosz Cz.* Dzieła zbiorowe / Czesław Miłosz. – T. 6. Rodzinna Europa. – Paryż: Instytut Literacki, 1989. – 246 s.

11. Europe and the Other and Europe as the Other / Bo Stråth [ed.]. – Bruxelles: Peter Lang, 2000. – Режим доступу до вид.: http://books.google.com.ua/books?id=dwfgu7MMozsC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

УДК 821.162.1

Ireneusz KANIA
Uniwersytet Jagielloński

CZESŁAW MIŁOSZ A BUDDYZM

Między refleksją Cz. Miłosza i refleksją buddyjską zachodzi relacja kongenialności: w obu jednakowo traktuje się zło jako esencja bytu, kwestia uniwersalnego współczucia, przeważa obiektywne postrzeganie świata i odbywa się utożsamienie «ja» z przedmiotem.

Słowa kluczowe: *Czesław Miłosz, buddyzm, soteriologia.*

Між рефлексією Ч. Мілоша і рефлексією буддизму існує відношення конгеніальності: обидві однаково трактують зло як сутність буття, питання універсального співчуття, переважає об'єктивне сприйняття світу і відбувається ототожнення «я» з об'єктом.

Ключові слова: *Чеслав Мілош, буддизм, сотеріологія.*

The reflection of Milosz and reflection of Buddhism exists between congeniality relations: both interpret evil as the sense of being, the question of universal compassion, objective perception of the world prevails and identification «I» with the object takes place.

Key words: *Czeslaw Milosz, Buddhism, Soteriology.*

Czym był buddyzm dla Czesława Miłosza? Odpowiedź na to pytanie w znacznym stopniu będzie opierać się na moich osobistych rozmowach z Poetą. Tak, w rozmowie z sierpnia 1994 roku Miłosz stwierdził: «...Cała moja poezja, myślenie, zawiera bardzo silne pierwiastki buddyjskie, a to z powodu wrażliwości na ból świata i ciągłej refleksji nad czasem» [4, s. 491]. Twórca zapoznał się z tą religią w latach uniwersyteckiej młodości poprzez wykłady i pisma M. Zdziechowskiego i wyrywkowe lektury A. Schopenhauera; podczas wojny nawiązał kontakt z inspirowaną buddyzmem zen i taoizmem poezją Dalekiego Wschodu za pośrednictwem wtórnych przekładów L. Staffa; w sposób twórczy odnowił ten kontakt w okresie «amerykańskim». Dharmą Gautamy Buddy żywo interesował się do końca: moja ostatnia z nim dłuższa rozmowa – z czerwca 2004 roku – miała m.in. za przedmiot Tybet i jego kulturę...

Jednakże to zainteresowanie Cz. Miłosza – może nawet fascynacja – miało charakter niesystematyczny i wybiórczy. Jego buddyjskie lektury dotyczyły w zasadzie rozmaitych popularnych na Zachodzie (głównie w USA) nurtów buddyzmu mahajanistycznego, jak zen i tantryzm tybetański; z moich rozmów z poetą wynika, że o najstarszym i znanym nam najpełniej odłamie buddyzmu, *therawadzie* (korpusem jego ksiąg świętych jest Kanon Palijski), wiedział niewiele. Jedno z fundamentalnych dzieł o tym buddyzmie, książkę H. Oldenberga «Budda. Życie, nauczanie i wspólnota» (1881), poznał dopiero w r. 1994. Niezbyt też był świadom kwestii bardziej szczegółowych, jak np. ewolucja zakresu znaczeniowego pojęć *dharma, nirwana, karman* czyli «powstawanie w zależności», a więc centralnych dla buddyjskiej doktryny. Genezę innych, jak *sati* «uważność», błędnie wywodził z buddyzmu zen, podczas gdy już w Kanonie Palijskim poświęca się im wiele miejsca.

Czego zatem Miłosz szukał w buddyzmie? Zapewne alternatyw, przynajmniej intelektualnych, dla niektórych nie całkiem go zadowalających propozycji katechizmowych w kwestii zła, duszy nieśmiertelnej, zbawienia osoby i odkupienia świata. Już choćby tylko ta konstatacja może być podstawą do przeświadczenia, że buddyzm był dla Miłosza czymś ważnym, z czterech co najmniej powodów. Pierwszy: rozpoznanie zła = bólu istnienia nie jako przygodności bytu, lecz jako jego rdzenia, esencji. Tak jak to ujął M. Zdziechowski: «... Zło nie jest (...) czymś drobnym i przypadkowym, nikłym cieniem jakimś na ogromie dzieła Bożego, uwydatniającym jego piękno, ale jest, raczej stało się, naturą rzeczy» [9, s. 143]. Drugi: dążenie – jak trafnie stwierdził ks. J. Sadzik [8, s. 17] – do nakreślenia obiektywnej sytuacji ontologicznej człowieka i w ogóle bytu (*jathabhuta dassanam* – «widzenie rzeczywistości taką, jaka ona jest»). U Miłosza artykułuje się ono jako dążenie do «poezji obiektywnej», przełamującej solipsyzm – plagę poezji nowoczesnej. Trzeci, związany ściśle z drugim: namysł nad problemem «ja», z jednej strony, jako podmiotu lirycznego, z drugiej, jako kategorii epistemologicznej (ja poznające), ale i ontologicznej. Czwarty: współczucie. Wszystkie te cztery problemy stoją w samym centrum buddyzmu, i to od samego początku.

Sądzę, że między refleksją Czesława Miłosza i refleksją buddyjską zachodzi relacja kongenialno-

ści (w etymologicznym sensie tego słowa), tzn. obie one wypływają z podobnego doświadczenia świata u naszego Poety i u Mędrca z klanu Sakjów[1]. Dlatego zamiast o wpływach, wolę mówić o podobieństwach. Zacznę jednak od ważnej różnicy, dotyczy ona soteriologii – części teologii, zajmującej się problemem zbawienia.

1. «...Wolę polegać na Łasce – albo na braku Łaski». Pierwotny buddyzm był religią ateistyczną, tzn. obywał się bez Boga monoteizmu (jedynego Stwórcy wszechrzeczy i dobrego Ojca stworzenia). Istnienie bogów przyjmował jako coś oczywistego, lecz odmawiał im istotniejszego wpływu na świat i ludzi, zwłaszcza w aspekcie zbawienia. Rozumiane po buddyjsku «zbawienie» – tzn. wyzwolenie, zniweczenie wszelkich przesłanek do kontynuowania bytu uwarunkowanego – może być dziełem jedynie kogoś, kto do takiego celu świadomie dąży; bogowie, jako istoty same podległe prawom *samsary*, nie mogą mu w tym pomóc. Nauczyciel, nawet największy, jak sam Przebudzony, jedynie wskazuje drogę.

Buddyjska autosoteriologia była dla Miłosza nie do przyjęcia. «Ponieważ buddyjskie samozbawienie jest dla mojej pesymistycznej strony zbyt optymistyczne, ja wolę polegać na Łasce – albo na braku Łaski. Ufać Łasce. Tutaj jestem większym pesymistą» – powiedział Miłosz pod koniec naszej rozmowy. Przypomnijmy, że poetę nękały zawsze wątpliwości co do niepojętych decyzji Opatrzności, często wyglądających na kapryśne, wybiórcze. Dlaczego ja ocalałem, a wielu innych, może lepszych ode mnie – nie? To pytanie – nie zawsze wypowiedziane wprost – przecież wcale nierzadko napotykamy u poety. A czy działanie Opatrzności nie jest jedną z form przejawiania się Łaski *tout court*, bez technicznych specyfikacji?

W buddyzmie potencjał zbawcy wpisany jest w każdą istotę żywą – jako pierwiastek Buddy (potencjał przebudzenia). To kwestia wiary, fundamentalnej ufności (sanskr. *śraddha*) w jakiś sensowny porządek kosmosu, obejmujący skalę bytów ustopniowanych tak, by był możliwy postęp, ewolucja duchowa doprowadzająca ostatecznie, choćby po eonach, do najwyższego celu – stanu Buddy (innymi słowy: do aktualizacji owego potencjału zbawczego, «doskonałości» wpisanej w każdą istotę). Taka perspektywa (zbliżająca wyraźnie buddyzm do doktryn gnostyckich i kabalistycznych z ich iskrami boskości, rozproszonymi i upadłymi w materię, skąd gnostyk ma je wydobyć, dzięki czemu zreintegruje się ze swym boskim źródłem) jest niebywale optymistyczna, tym bardziej, że nie ma tu odpowiednika Upadku.

Dla Czesława Miłosza, przekonanego o bardzo głębokim upadku nie tylko człowieka, ale i całego bytu, była ona nie do zaakceptowania. Człowiek nie jest w stanie o własnych siłach z niczego się podnieść, zwłaszcza że nawet jego «wolna wola» to bodaj tylko złudzenie (por. wiersz «Alkoholik...» z tomu «To»); rządzą nami Geny, Przeznaczenie itp. nieznane siły. Jedyną nadzieją pozostanie więc Łaska... albo brak Łaski!

Ale co by taka nadzieja, oparta na braku Łaski, miała znaczyć? Sens tej dość dla mnie zagadkowej wypowiedzi odczuwam jako szukanie pewności jednoznacznej – jakiejkolwiek – prawdy o naszych widokach na zbawienie. Gdybym wiedział, że Łaski nie ma, już wiedziałbym bardzo dużo... Zbawinie podług Miłosza musi mieć, jako scenerię, świat znany mu z dzieciństwa – może dolinę Niewiaży z jej ludźmi, zwierzętami i roślinami, barwami i zapachami, ale przemieniony, nowy, już po *apokatástasis pantōn pragmatōn*. Świat, w którym istoty ludzkie zachowują pełnię swego osobowego uposażenia – na zawsze niezniszczalnego.

Otóż jednym z etapów drogi do nirwany jest przezwyciężenie wiary w nieśmiertelną, substancjalną duszę («ja»), i ta bodaj okoliczność najskuteczniej w oczach Czesława Miłosza dyskredytowała po buddyjsku rozumiane zbawienie.

Samą nirwanę stary buddyzm opisuje najczęściej w sposób negatywny – jako «niezrodzone, nieuczynione, niezłożone» [6, frag. 133]; «zniszczenie pożądań, zniszczenie nienawiści, zniszczenie zaślepienia» [6, frag. 134]; wygaszenie [6, frag. 138]. Gdy porzuca się język negatywny, nirwana jest «wyspą dla tych, którzy znaleźli się pośrodku toni, w potężnym nurcie, dla tych, których porywa prąd starości i śmierci». Nirwana jest «zniszczeniem starości i śmierci» [6, frag. 139]. Czym to «zbawienie» mogłoby pociągać kogoś takiego jak Miłosz? Niczym specjalnym – choćby dlatego, że nawet gdyby człowiek mógł własnym wysiłkiem je osiągnąć, przecież i tak nie wyrwałby świata z paszczęki starości, śmierci, zła. Ono nadal będzie trwać, «gdy krew rozszarpanego przez wilki jelenia / nie będzie przez nikogo widziana», a «jastrząb będzie spadać na zająca bez świadków» («Unde malum»). Sam kiedyś powiedział, że nie chce duszy nieśmiertelnej (a więc i zbawienia), jeśli miałaby ona być odjęta innym istotom. Zbawienie – tak, ale razem z całym światem obecnym, przeszłym i przyszłym. Nie wiem, czy poeta wiedział, że wyrzekając się własnego zbawienia w

1 Mamy tu analogię z A. Shopenhauerem, który, nie wiedząc jeszcze wiele o buddyzmie (fascynowały go, jak wiadomo, «Upaniszady»), samodzielnie i niezależnie doszedł do naczelnych buddyjskich intuicji i diagnoz.

imię solidarności z innymi cierpiącymi istotami, podpisywał się pod tzw. ślubowaniem *bodhisattwy*, soteriologicznego ideału mahajany...

2. «Nie było Ja. Było zapatrzenie». Kwestia «ja» zajmowała Miłosza na dwu płaszczyznach: ontologicznej («ja» jako substancjonalna dusza nieśmiertelna) i epistemiologicznej («ja» jako podmiot poznający). Wiarę Miłosza w obiektywne istnienie substancjalnego «ja» trzeba bodaj widzieć jako funkcję jego, z jednej strony, przekonania o «mocnym», niepodważalnym istnieniu świata, który trwa niezależnie od podmiotu i jego wyobrażeń (tzn. świat nie jest więc psychologicznym korelatem podmiotu). To stanowisko w naszej rozmowie Miłosz sam nazwał «naiwnym realizmem Tomasza z Akwinu» (vide «Świat. Poema naiwne»). Z drugiej strony, kilkakrotnie napotykamy u Miłosza refleksję o «ja» wywiedzioną z kontemplacji dzieł sztuki. Właściwa każdemu wybitnemu dziełu indywidualna «sygnatura» jest według poety dowodem na niepowtarzalność duszy jednostkowej, a ta niepowtarzalność z kolei wskazuje na jej nieśmiertelność (!). Jest to pomysł niezwykle interesujący. W jaki sposób Miłosz ustanawia *iunctim* między «niepowtarzalnością» i «nieśmiertelnością»? «Niepowtarzalność», jeśli ją rozumieć jako niemożliwość tożsamości dwóch rzeczy, jest czymś oczywistym; Wisława Szymborska mówi, że różnią się nawet dwie takie same krople czystej wody (jako że racją dostateczną dla uchylenia postulatu identyczności jest samo już *principium individuationis*). Wizja Miłoszowa, wyrażająca sprzeciw wobec «czystego płynięcia» (jak u Heraklita, czy też jak potok *dharm* w ontologii buddyjskiej), zdaje się tu bliska koncepcji monad; każda z nich, różna od drugiej, niepowtarzalna, jest jednocześnie wieczna. Ale monady nie są substancjami w klasycznym rozumieniu, ani materialnymi, ani duchowymi; to tzw. punkty metafizyczne będące raczej lokalnymi zgęszczeniami siły, lub energii (jak w fizyce einsteinowskiej). Otóż u G.W. Leibniza relacja między wzajemną nietożsamością monad (niepowtarzalnością) a ich wiecznością ma charakter «konkomitancji» (współwystępowania), a nie zależności ontologicznej bądź przyczynowej. Wygląda więc na to, że w kwestii ontologicznego statusu «ja» Miłosz był najbliższy Leibnizowi (czego, jak mi się zdaję, sobie nie uświadamiał).

Od buddyjskich wyobrażeń w tej materii był natomiast daleki. Przypomnijmy, że w najstarszym buddyzmie pojęcie «ja» jest oczywiście używane – na poziomie uzusu językowego, empirycznym i operacyjnym, jak wszędzie indziej. Wszelako «ja» empiryczne filozofia buddyjska pojmuje jako byt złożony, podlegający zatem rozpadowi i przemijaniu, a więc niesubstancjalny, ontycznie «pusty» (pali: *suńńa*) i generujący ból. Buddyjskie «ja» jest konstruktem, wiązką funkcji kształtującą się w toku ontogenezy w ramach kompleksu *nama-rupa* («nazwa i forma») i ulegającą rozpadowi w chwili śmierci osoby[2]. Uważna analiza językowo-logiczna pojęcia «ja» [6, frag. 43]) ujawnia tę jego «pustość» (sanskr. *śunjatā*), niesubstancjonalnoś jako zespołu elementów funkcjonalnych (*dhram*). Buddyści uważają, że «ja», konwencjonalne pojęcie operacyjne, indukowane w istocie przez struktury języka, uległo nieuprawnionej ontologizacji[3]. Dlatego «ja» zostaje w buddyzmie przezwyciężone (nie «zniszczone», wbrew potocznemu mniemaniu!) nie tylko na płaszczyźnie dyskursywnej; ważniejsze, iż jest to również cel licznych praktyk i ćwiczeń duchowych (medytacji itp.). Zanegowanie pojęcia trwałego, substancjalnego «ja» (duszy, atmana) było jednym z pierwszych i najważniejszych starć nowej religii z hinduizmem upaniszadowym.

Objawienie poniekąd iluzorycznego charakteru «ja» ma również ważne implikacje etyczne. Oto znika ontologiczna podstawa ludzkiego egoizmu: my, ludzie, nie jesteśmy już wzajem dla siebie odrębnymi, wsobnymi bytami; każde «ja» to jednocześnie istotowo «ty» i «on / ona». Pozorność «ja» jest w ten sposób drugą, obok wspólnoty w cierpieniu, podstawą wszechlitości i zakazu wyrządzania krzywdy innym istotom. Jest to zatem również podstawa prawa moralnego, karmicznej odpłaty [6, frag. 55].

Stosunek Miłosza do «ja» był niejednoznaczny, owszem, naznaczony dramatycznym rozdarciem, niepewnością. Z jednej strony, bez silnego «ja» nie ma prawdziwego artysty; ego Miłosza było potężne, żarłoczne, «niesyte świata». Jak niebezpieczne jest takie «ja», jak bliskie idolatrii świata, nie trzeba tłumaczyć ani szukać daleko jego surowej oceny; dość otworzyć Tomasza a Kempis. Cały świat płonie ogniem ego – żądz, namiętności, pragnień, głodu doznań bez kresu. Przywiązanie do takiego «ja» to więź najskuteczniej spajająca człowieka z samsarą i blokująca drogę ku *summum bonum*. Albowiem takie «ja» kurczowo czepia się bytu, tymczasem zaś wygaszenie woli bytu jest naczelnym celem adepta buddyjskiej *Dharmy*. Miłosz był doskonale świadom niebezpieczeństwa, toteż rozdęte, także «uraźliwe» (por. wiersz «Metamorfozy») ego niejednokrotnie mu ciążyło. Próbował zatem okiełznać je, pomniejszyć, nawet podważyć

2 Interesujące, że bardzo podobną koncepcję napotykamy u D. Hume'a, w jego «Traktacie o naturze ludzkiej».

3 Bardzo podobnie o «ja» myślał F. Nietzsche [7, s. 41–42].

jego status bytowy. Miewał wszak chwile, w których nieśmiertelność indywidualnej duszy wydawała mu się wątpliwa – wówczas, gdy cały świat ukazywał się jako ciągły przepływ bezimiennej energii, tworzącej sobie bez przerwy nowe formy, aby wnet je porzucić, «opuszczając po chwili ich powłokę i zostawiając zamiast żywych istot zbiorowisko połamanych lalek» («Metafizyczna pauza»; por., «Ależ» w «Piesku przydrożnym»).

Z drugiej strony, «ja», tak drogie artyście – dostarczyciel surowca do tworzenia dzieła – stanowiło też, jako zapośredniczenie, zawadę w uchwytywaniu świata. Albowiem Miłosz-artysta był również kontemplatykiem z «odchyleniem» mistycznym: chciał chłonąć rzeczy wprost, bez zapośredniczeń, a zwłaszcza unieważniając rozdwojenie świata na podmiot i przedmiot, rozdwojenie ustanawiane wszak przez «ja». Tym sposobem pragnął bodaj dotrzeć do «istoty» rzeczywistości (po buddyjsku: *tathatā,* «takość»), ujrzeć ją w jej nagiej faktyczności. Otóż nie o co innego chodzi w buddyjskiej filozofii i praktyce medytacyjnej. Na gruncie buddyzmu ulega zniesieniu rozszczepienie rzeczywistości na podmiot i przedmiot, które okazują się pozorem dopuszczalnym jedynie na płaszczyźnie empirycznej, operacyjnej (*samwryttisatja*, czyli «prawda względna», «przysłonięta»). W tym sensie uchylenie czy też «zanikanie podmiotu patrzącego» (o którym mówi w rozmowie, a także w rozmowach z K. i S. Chwinami) [4, s. 284] i z J. Brodzkim [5, s. 385] bardzo interesowało Miłosza, który chciał być «samym czystym patrzeniem bez nazwy ..., na granicy, gdzie kończy się ja i nie ja» («To jedno»). To «bez nazwy» jest tu chyba skrótem na wyeliminowanie z sytuacji kontemplowania świata świadomych i podświadomych zapośredniczeń językowych, dyskursywnych, logicznych, asocjacyjnych; od czasu badań B.Whorfa wiadomo, jak wielką rolę w naszym odbiorze rzeczywistości dookolnej odgrywa siatka struktur językowych, jaką bezwiednie nakładamy na przedmiot widzenia. (To jakby trzecia, po czasie i przestrzeni, Kantowska forma naoczności, bodaj nie mniej aprioryczna niż tamte.) A owa «granica, gdzie kończy się ja i nie-ja», to, jak sądzić można, moment, w którym pęknięcie podmiot-przedmiot zanika. Ten moment jest «zbawieniem» artysty, kontenplacją czystą, zawieszeniem «ja» i utożsamieniem się go z przedmiotem, który właśnie «przedmiotem» być przestaje. Tak odkupicielską rolę sztuki pojmował A.Schopenhauer pisząc, że wówczas «zatrzymuje się koło Iksjona» (ekwiwalent buddyjskiej samsary). Nie bez kozery Miłosz Schopenhauerowską filozofię sztuki cenił bardzo wysoko [5, s. 449].

Buddyjska nieufność wobec «ja», podniesiona do rangi dyrektywy filozoficznej i religijnej, w sposób naturalny przyszła w sukurs poetyckiej strategii Miłosza. We współczesnej poezji – a tyczy się to jej przygniatającej części – bardzo go irytowało pchanie się autorskiego «ja» na plan pierwszy, co często prowadzi do «bebechowatości», a nie raz i do solipsystycznego zamknięcia się w ciasnym świecie subiektywnych przeżyć i doznań, niekoniecznie interesujących dla czytelnika. Miłosz, jak wiadomo, uznawał to zjawisko za jedną z głównych chorób poezji współczesnej (jednym z jego skutków jest zanik w niej opisu). Sam dążył do tworzenia poezji bardziej «obiektywnej», w której «ja» autora, jego wizja «subiektywna», dyskretnie usuwałoby się na dalszy plan. W 1990 r. mówił w redakcji «Res Publiki»: «Oczekuję kontynuacji sztuki obiektywnej, obiektywnego pisania (...). Jeżeli weźmiemy pod uwagę filozofię i poezję buddyzmu zen, będziemy mieli przed sobą przykład myśli i poezji bardzo obiektywnej» [5, s. 150]. Ta strategia ma swój antecedens w «naiwnym realizmnie» Miłosza, jeszcze w czasach wojny (por. «Świat. Poema naiwne»).

Bliską bodaj ideału realizację trzech wzmiankowanych dyrektyw: więcej opisu, jak najmniej ego autora, zatarcie granicy między ja i nie-ja – odnalazł, jak można sądzić, w poezji japońskiej (haiku) i starochińskiej. Przy tej okazji warto zaznaczyć, że to, co tak urzekło Miłosza w tej poezji, w niemałej mierze wynika z faktu, że niektóre języki orientalne, jak właśnie chiński i japoński (a ponadto tybetański, częściowo sanskryt i pali), w znacznie większej mierze niż europejskie wykorzystują bezosobowe konstrukcje zdaniowe, w których podmiot czynności schodzi na dalszy plan, traci wyrazistość aż do zaniku; skutkiem tego traci też ostrość opozycja podmiot-przedmiot. To, co w naszych językach jest czynnością, akcją przechodnią, tam staje się procesem albo sytuacją «patrzenia» itp. Poniekąd autonomiczną, angażującą po równi «podmiot», «czynność» i «przedmiot» («absorbującą» je). Akcent z podmiotu (wyrażanego formą nominalną) przenosi się na czynność/proces (wyrażany formą werbalną) [por. 2, s. 51, 53; 5, s. 308–309].

«Ciągle jestem nienasycony…». «Światem nie można się nasycić. Ciągle jestem nienasycony» mówił Miłosz w wywiadzie udzielonym w 2001 r. K. Janowskiej [5, s. 333]. Patrząc pożądliwie np. na kobiety pragnął, jak sam mówił, nie tej jednej, ani nawet nie wszystkich kobiet naraz, lecz w ogóle wszystkiego. Sądzę, że to ważny trop; interesujące światło rzuca nań myśl indyjska. Sięgnijmy do Maryli Falk: «W pierwszym rzędzie uderza nas to, że aktowi poznania przypisywali [Hindusi. – *I.K.*]

większą konkretność: wczucie się w jakąś formę rzeczywistości nie oznacza dla nich stanięcia przed nią, aby odbić ją w sobie, pozostając w oddzieleniu od niej, lecz wchłonięcie w siebie przedmiotu, zawładnięcie jego istotą; oznacza (...) «stanie się» samą ową rzeczą. Akt poznania jest aktem utożsamienia się. (...) Poznanie jest czymś niebywale potężnym. Wydaje się, jak gdyby rzecz traciła własne jestestwo i ulegała wchłonięciu przez nasze. I jak gdyby substancjalność przedmiotu rozpuszczała się w funkcji poznawczej. A podobnie jak zanika granica między podmiotem i przedmiotem, tak też zamazują się granice między rzeczami» [3, s. 7].

W tym świetle Miłoszowa nienasycona zachłanność na świat okazuje swoje drugie, oprócz czysto hedonistycznego, oblicze, czy może funkcję: poznawczą. Jej konotacje, związane z pożądaniem zmysłowym, erotycznym, to coś dobrze znanego. Wiadomo, że w niejednej starej tradycji akt poznawczy bywał utożsamiany z aktem seksualnym i *vice versa*: wystarczy przywołać biblijną hebrajszczyznę, w której czasownik o rdzeniu *jod-dalet-'ajin* oba te akty oznacza; stąd mamy w starszych przekładach Biblii zwroty w rodzaju «Adam poznał swoją żonę Hewę», jak u J. Wujka.

Staje przed nami pytanie: co dominowało w Miłoszowej zachłanności na świat – namiętna rozkosz wchłaniania go, smakowania, czy też wyzbyte namiętności i żądzy (pamiętajmy o «chłodnym sercu poety»!), jasne «widzenie go w zachwyceniu»? I drugie: czy tego nienasycenia nie odczuwał jako ciężaru, skoro tęsknił do spojrzenia na świat znowu – jak w Raju albo jak w dzieciństwie – okiem «wyjętym» z Ja? Wszak napisał pod koniec życia: «Nie było Ja. Było zapatrzenie. / Ziemia dopiero co wydobyta z odmętu. / Trawa jaskrawozielona. Brzeg rzeki, tajemniczy» («Ja» z tomu «Druga przestrzeń»).

3. «To jest tam ciągle, we dnie i w nocy». Pytanie o zło jest zwykle próbą refleksji problematyzującej nasze doświadczenie cierpienia – doznawanego i zadawanego. Na gruncie religii monoteistycznych cierpienie uzyskuje wymiar metafizyczny i staje się jednym z przejawów jakiegoś tajemniczego zła o nieznanym źródle (siłą rzeczy musi ono być sytuowane gdzieś poza Bogiem – Stwórcą i dobrym Ojcem). Postulat metafizyczności zła byłby w takim ujęciu próbą sprokurowania alibi Bogu. Mit biblijny zdejmuje poniekąd z Boga odpowiedzialność za zło w świecie, skoro weszło ono weń dopiero poprzez Upadek pierwszych ludzi, ostrzeżonych wszak lojalnie przez Boga. W Pierwszym Stworzeniu zła ani cierpienia nie było. Ale jak? Czy w samej swojej istocie, do rdzenia, czy też tylko przejściowo? Mit biblijny i późniejsza myśl teologiczna sugerują, że raczej to drugie, skoro *in illo tempore* świat wyszedł z dłoni Stwórcy nieskażony i skoro kiedyś znowu taki się stanie. Baranek będzie znowu legał koło lwa, Raj będzie przywrócony.

Taka eschatologia obca jest innym wielkim tradycjom. W Chinach nieskażonego stworzenia nigdy nie było; owszem, większość chińskich mitów kosmogonicznych mówi o jakiejś istotnej dysfunkcji pierwszego stworzenia – na przykład o zbyt wielkiej liczbie słońc, które Heros kulturowy musi zestrzeliwać z łuku, aby na świecie dało się żyć. W tradycji indyjskiej każdy byt przejawiony jest z definicji zniszczalny i bolesny. Obowiązuje tu równanie: świat = samsara = przemijalność = bolesność = (zło). *Dukkha* jest samym rdzeniem, nie zaś przypadłością czy skazą albo wykrzywieniem bytu. W buddyzmie *dukkha* to po prostu ukonkretnienie zła – cierpienie doznawane i zadawane. Jest ono treścią pierwszej spośród Czterech Szlachetnych Prawd, będących doktrynalnym fundamentem tej religii [6, frag. 103].

W religiach monoteistycznych pojęcie zła jest czymś znacznie szerszym i bardziej abstrakcyjnym, powiązano je bowiem z pojęciem grzechu, występku przeciw Prawu Bożemu. W rozmowie z P. Lisickim Cz. Miłosz mówił: «Kiedy wykładałem na uniwersytecie w Berkley, kiedy mówiłem, że jest dobro i zło, (...) moi studenci się śmiali. (...) Dla nich pojęcie zła i pojęcie grzechu jest jakąś abstrakcją. Kiedy jednak mówię o cierpieniu, to oni są bardzo otwarci. Czyli kategoria cierpienia, która jest bardzo silna w buddyzmie, trafia do umysłowości dzisiejszych ludzi» [4, s. 414–415].

Tu bodaj dotykamy sedna problemu, jaki Miłosz miał zawsze ze złem i cierpiemiem w świecie. W chrześcijaństwie są to przypadłości bytu wynikające z grzechu, kategorii wobec nich pierwotnej i nadrzędnej; jako korelaty Prawa moralnego stosują się one tylko do ludzi i ich świata. A co z cierpieniem zwierząt? I całej natury będącej jedną wielką rzeźnią istot wzajem się mordujących i pożerających? Natury, która wytwarzając ból = zło zarazem pozostaje niewinna, bo nieświadoma? *Sine lege crimen nullum*. Wygląda na to, że właśnie zło = cierpienie jest kategorią prawdziwie uniwersalną, obejmującą wszystkie istoty czujące. Tak widzi się ten problem w buddyzmie. Z tym wiąże się kwestia uniwersalnego współczucia. W monoteizmach metafizyczną podstawą solidarności istot żywych (czyli ludzi) jest wspólne im synostwo w Bogu, z czego w sposób naturalny wynika nakaz miłowania przez nich Boga – ale i siebie nawzajem. W buddyzmie podstawą solidarności

istot jest wspólnota w niewygodzie istnienia (*dukkha*) i «obcości pośród galaktyk» (wiersz «Religię bierzemy» z tomu «Druga przestrzeń») – na które odpowiedzią najskromniejszą jest litość. Ten właśnie rys kondycji człowieka, i nie tylko kosmiczne osamotnienie i rozmaite jego pochodne, jak lęk, grozę itd., prowadzi poetę ku naczelnej, jak można sądzić, dyrektywie etycznej jego życia – ku «niewyobrażalnemu miłosierdziu». Jest ona centralną również w buddyzmie, gdzie nosi miano *karunā* («miłosierdzie, litość, współczucie») i *mettā* (sanskr. *majtri*, «przyjazna życzliwość» [6, frag. 154[4]]).

Wszystkie zarysowane wyżej wątki znajdujemy w jednym z najbardziej dla mnie przejmujących, i już z ostatniego okresu życia Cz. Miłosza, wierszy; chodzi oczywiście o «To». Ten utwór, dramatyczne przyznanie się Poety do klęski całożyciowej «ochronnej strategii zacierania śladów» i zagłuszania w sobie rozpaczy, ma jako swoje ideowe centrum następujący dystych: «To jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto i widzi świat / prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć». Ponieważ dla niejednego czytelnika jest on zapewne niejasny (Coż to za król? Jakie miasto?) przypomnijmy, o co w nim chodzi.

Stara buddyjska legenda, opracowana w formie literackiej przez genialnego indyjskiego poetę, muzyka, teologa, dramaturga itd. imieniem Aśwaghosza (ok. I–II w.) a zatytułowana *Buddhaczarita* (Życie Buddy) [1, pieśń III], opowiada o tym, jak młody książę Siddhartha Gautama, trzymany przez ojca właściwie w luksusowym «areszcie domowym» (aby nie mógł, obcując z normalnym życiem, poznać jego mrocznych stron i wybrać żywota bezdomnego ascety, co – jako jedną z dwu możliwości – przepowiedzieli mędrcy przy jego narodzinach), pewnego dnia, zmyliwszy straże, wyjeżdża jednak do Kapilawastu, stolicy. Tam w ciągu kilku dni spotyka kolejno niedołężnego starca, człowieka ciężko chorego, wreszcie trupa niesionego na marach. Książę, po każdym takim spotkaniu coraz bardziej przybity i niespokojny, doznaje prawdziwego wstrząsu w zetknięciu się ze śmiercią. Zobaczył wreszcie rzeczywistość *jathabhutam*, «taką, jaką jest naprawdę». Porzuca życie światowe, wyrusza w bezdomność, aby jako asceta szukać Wyzwolenia. Ma 29 lat; 51 lat później będzie umierał jako Budda, Przebudzony, w otoczeniu rzesz uczniów, jako założyciel nowej uniwersalnej religii, Jako ten, który wskazał Drogę.

(Starzec, człowiek chory i trup to trzej *dewadūtāh*, «wysłańcy bogów», poniekąd «aniołowie», mający pchnąć młodego księcia na Ścieżkę Oświecenia, *Bodhimarga*, aby dać światu nowego nauczyciela ponadczasowej *Dharmy*.)

Mroczną treść «TEGO» egzemplifikuje, na jednym krańcu, piękna buddyjska przypowieść sprzed ponad dwóch tysięcy lat, na drugim – dobrze nam znane obrazy grozy o wymiarze historycznym i powszednim. W pozornie beznamiętnych, surowych dwuwierszach Cz. Miłosz pokazuje ponadczasowy, ahistoryczny wymiar grozy istnienia, która – zawsze i wszędzie taka sama – stanowi prawdziwe «mroczne podłoże rzeczywistości», to, co zawsze jest «pod spodem».

W ambiwalentnym i niecałkiem wewnętrznie spójnym stosunku Miłosza do buddyzmu odbija się jego ogólna postawa wobec rzeczywistości, nacechowana wahaniami i rozdarciem, niepewnością i pokorą («pobożnością») w obliczu jej tajemnicy, rozpięta między zachwytem i grozą. Nie była to, moim zdaniem, postawa bezwarunkowej akceptacji świata; wszak powiedział kiedyś, że nigdy się nie pogodzi z cierpieniem w naturze – «niewinnej morderczyni». Wierzył co prawda w niepodważalną rzeczywistość świata, ale i mówił, że nie całkiem jest tego pewien: «ten świat jest *fleeting*, umykający, (...) wątpliwy» (potok *dharm* w ontologii buddyjskiej). Ważny buddyjski koncept względnej iluzoryczności «ja» i możliwości jego uchylenia w pewnych sytuacjach miał dlań duży urok; jednocześnie poeta był mocno przywiązany do chrześcijańskiego pojmowania duszy, której owo «ja» jest niezbywalnym osobowym centrum. Nirwana jako *summum bonum* nie pociągała go wcale (zdaje się, że – za Zdziechowskim – uważał ją za «ucieczkę od świata»). Oświecenie (palijskie *bodhi*, japońskie *satori*) jako rozbłysk widzenia «istoty rzeczy», jej «takości», widzenia niosącego głęboki spokój i odczucie harmonii ze światem – owszem; świadczy o tym piękny wiersz «Dar»[5], również bardzo «buddyjski» (zenistyczny z ducha i estetyki; por. również «Ranek» w «Piesku przydrożnym»). Swoją nieposkromioną żądzę wszel-

4 Oto ten fragment: «Wszystkie istoty żywe, jakiekolwiek by były – słabe bądź silne, smukłe, duże, średnie, krótkie, małe bądź wielkie; widzialne bądź niewidzialne, żyjące daleko bądź blisko, urodzone albo dążące do narodzin – niechaj będą szczęśliwe. Niech nikt nie oszukuje drugiego, niech nikt nikim nie gardzi, niech nikt z gniewu lub złości nie życzy drugiemu złego. / Jak matka z narażeniem własnego życia czuwa nad dzieckiem, tak też niechaj każdy pielęgnuje bezgraniczną życzliwość wobec wszystkich istot». Ten tekst – jeden z najsłynniejszych tekstów buddyzmu w ogóle – znajduje się w jednym z najstarszych zbiorów wchodzących w skład Kanonu Palijskiego (Suttanipata).

5 Za zwrócenie mi na niego specjalnej uwagi dziękuję prof. Wojciechowi Kudybie, który łaskawie mi przesłał tekst swojego eseju pt. «Zostaw ten złudny umysł». Echa medytacji zen w poezji Czesława Miłosza // Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gtunek dyskursu. – Warszawa, 2010. Autor poddaje w nim wnikliwej analizie literackiej wątki zenistyczne w niektórych utworach Cz. Miłosza.

kich możliwych wrażeń bardzo sobie cenił – bez niej nie byłby artystą – ale jednocześnie był świadom zagrożeń z jej strony idących. Nie podejmując z niej totalnej wojny, przyjął wobec niej postawę po stoicku i buddyjsku zdystansowaną i cierpliwą: «Diabelskie karły pożądań koziołkowały we mnie, byłem ich świadomy i wzruszałem ramionami: razem z życiem to minie («Do Allena Ginsberga», tom «Na brzegu rzeki»)».

Ale najbardziej, powtórzę, «buddyjskim» utworem Miłosza jest wiersz «To». Odczytuję go jako lapidarny komunikat Poety o dotarciu do celu, którym było poszukiwanie przez całe życie prawdy o «losach człowieka na ziemi». A ta prawda jest «inna niż ta, której nas uczono. Wzdragamy się przed jej nazwaniem» – pisze w «Szukaniu» («Piesek przydrożny»). W tym wierszu «to» zostało wreszcie nazwane. Nieprzypadkowo, bynajmniej nie gwoli literackiej ozdobności, Miłosz przywołał w nim ów słynny, rozstrzygający epizod w życiu przyszłego Buddy. Odsyła on wszak do doświadczenia «paradygmatycznego», jakie raz na zawsze odmienia życie niektórych ludzi: jest nim zetknięcie się ze śmiercią, cierpieniem. Książę Siddhartha; Wagnerowski der reine Tor stający się Parsifalem po mimowolnym zabiciu łabędzia; Tomasz z «Doliny Issy» doznający wstrząsu po bezmyślnym uśmierceniu wiewiórki... W «To» mamy bodaj kryptoautobiograficzny zapis duchowej przemiany samego autora, która zapewne współwyznaczyła tory, jakimi odtąd miała biec etyczna i filozoficzna jego refleksja. Paralela z poszukiwaniami indyjskiego księcia jest tu wyraźna; wypowiedzenie przez Buddę Pierwszej Szlachetnej Prawdy również zamyka czas dążenia do prawdy – tyle tylko, że jednocześnie otwiera okres nowy – nauczycielski.

Sądzę, że w długiej i trudnej drodze do tego celu buddyjskie fascynacje i intuicje nie tylko Poecie towarzyszyły, lecz również pomagały.

LITERATURA:

1. *Aświagosza*. Żywot Buddy oraz Poemat o pięknym Nandzie. Wybrane pieśni epiczne / Przeł. z sanskrytu A. Gawroński, uzup. E. Słuszkiewicz. – Ossolineum, 1966. – 145 s.

2. *Barthes R*. Imperium znaków / R. Barthes / Przeł. A. Dziadek. – Warszawa : Wyd. KR, 1999. – 185 s.

3. *Falk M.* Mit psychologiczny w starożytnych Indiach / M. Falk / Przeł. I. Kania. – Kraków : Universitas, 2011. – 428 s.

4. *Miłosz Cz.* Rozmowy polskie 1979–1998 / Cz. Miłosz. – Kraków : WL, 2006. – 1054 s.

5. *Miłosz Cz.* Rozmowy polskie 1999–2004 / Cz. Miłosz. – Kraków : WL, 2010. – 1053 s.

6. *Muttāvali.* Księga wypisów starobuddyjskich. II wyd. / Przeł. I. Kania. – Warszawa: Aletheia, 2007. – 396 s.

7. *Nietzsche F.* Poza dobrem i złem / F. Nietzsche / Przeł. G. Sowiński. – Kraków : Wyd. A, 2001. – 136 s.

8. *Sadzik J.* Inne niebo, inna ziemia / J. Sadzik // *Miłosz Cz.* Ziemia Ulro. – Warszawa: PIW, 1982. – S. 105–146.

9. *Zdziechowski M.* Wybór pism / M. Zdziechowski. – Kraków : Znak, 1993. – 546 s.

УДК 821.162.1.82-4

Тетяна ДОВЖОК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ПРОБУДЖЕНИЙ… ПІЗНЯ ЛІРИКА ЧЕСЛАВА МІЛОША

У статті розкриваються головні світоглядні концепції й ідейно-філософські орієнтири пізньої поезії Чеслава Мілоша на матеріалі збірки «Це» (2000).
***Ключові слова**: пізнання, досвід, буття, антропоцентризм, універсум.*

The article covers the major philosophical concepts, ideological and philosophical orientations of the late poetry of Czesław Miłosz on the material book «It» (2000).
***Key words**: knowledge, experience, existence, anthropocentrism, the universe.*

W artykule opisane są główne koncepcje światopoglądowe oraz założenia ideowe i filozoficzne późnej poezji Czesława Miłosza na przykładzie wierszy z tomu «To» (2000).
***Słowa kluczowe**: poznanie, doświadczenie, istnienie, anropocentryzm, universum.*

Чеслав Мілош увійшов разом із нами у друге тисячоліття. Торкнувшись ледве його початку, поет покинув цей світ, немовби самим призначенням йому дано було охопити досвід поколінь на відтинку майже ста років і – з цієї осмисленої у поетичному слові перспективи – зазирнути в майбутнє людства. У рядках, що вийшли з-під пера дев'яностолітнього поета, наділеного неймовірною для свого віку гостротою духовного зору і ясністю розуму, відкривається настільки глибокий зріз людської істоти в її еволюції до «людини сучасної», настільки проникливе бачення керованої до самознищення цивілізації, що напевно варто на мить зупинитися і спробувати проникнути в «Це» (2000). Адже, як писав найвидатніший, поряд з Яном Блонським, знавець і інтерпретатор творчості поета Алєксандер Ф'ют: «Мілош невпинно повторює, що світ буде таким, яким людина його собі уявить і яке місце для себе в ньому призначить» [2, с. 14].

Ustawią tam ekrany i nasze życie
Będzie się ukazywać od początku do końca
Ze wszystkim, co zdołaliśmy zapomnieć, jak się zdawało, na zawsze (...)
Odwrócenie głowy, palce rozpinające suknię, błazeństwo (...)
Zabójstwo dla wygody: tylko to.
(...) Gryź, jeżeli masz, palce
I znów oglądaj, co było, od początku do końca
[5, с. 529].
(«Ustawią tam ekrany»)

У метафізичному вимірі світ, витворений людиною, здобуде вічне тривання, і хоча

Oni kość mojej kości, mięso mego mięsa,
Litowałem sie nad nimi i sobą, ale to nie obroni
[5, с. 529].
(«Ustawią tam ekrany»)

Співучасть і співстраждання не здатні захистити, коли «Це» стає перед нами у вічності як вирок. У такій іпостасі з'являється воно 1964 року у збірці «Ґучьо зачарований», пізніше обростає багатьма іменами, проходить крізь численні втілення, аби виникнути у своїй цілком новій іпостасі наприкінці шляху.

«Це» – одна з останніх поетичних збірок Чеслава Мілоша, видана в міленіум – на межі тисячоліть, не є – попри свою ідейну вивершеність – підсумком, розрахунком, чи чимось подібним, чим критики звикли підводити риску під доробками геніїв. «Це» ще одна спроба, і, як видно з духу віршів, для поета – далеко не остання, відкрита у майбутнє спроба проникнути у таємницю існування людини як смертної істоти, яка одночасно наділена довершеним самоусвідомленням і мислить себе у повноті буття, поза часом відведеного їй віку.

Антропоцентризм завжди був тим головним стрижнем, навколо якого оберталася філософська лірика Мілоша. У міркуваннях над меандрами людського «я» поет не раз вдавався до стратегії ролі чи маски, немов приміряючи досвіди численних Інших, через яких стає можливим самопізнання. Наблизившись до межі вічності, а водночас щораз більше почуваючи обтяжливу зануреність у матерію буття, у єдино-людське ми («oni kość mojej kości»), поет немовби прагне через поетичне заклинання, позбутися власної

(відтак притаманної людині загалом) машкари уявної ідентичності (само-тотожності), назвати власним іменем неназване, витіснене за межу свідомості, приховане від себе самого «це».

Вміщені у збірці вірші – як важкі кроки, сповнені раз неймовірного зусилля, раз – сумніву в доцільності – на путі до вивільнення правди про себе і рід людський. Вони подібні до екзегези, що веде до брутального виверження плодів «князя світу цього» (з яким Мілош у всій своїй творчості веде невпинний диспут) задля болісного очищення і спасіння. Збірка ділиться на чотири нерівномірні за обсягом частини, причому поет не дає нам назв цих частин, немов «промовчує» їх, згідно з глибинним наміром. Тому позірно логіка цього поділу не є очевидною. Проте вона все ж існує, ледве позначена, неначе поет готував для кожного читача єдино можливе і лише для нього відкриття.

У першій частині, до якої увійшло дев'ять віршів, відлунюють переживання тієї миті, коли Чеслав Мілош 1992 року, через більш як півстоліття прибув до місця свого народження, до річки Нєв'яжі у Литві, звідки розпочав свою земну мандрівку. Цей виснований з реального досвіду митця мотив стає основою філософських міркувань, що містяться у спільному полі поміж категоріями часу – пам'яті – призначення (долі). Повернення до дійсного місця початку викликає образ життя-подорожі, мандрівки, шляху («Po podróży», «Post Scriptum», «Głowa»). Поет все більше мислить життя як шлях від і до витоку, віддалення і повернення, як тимчасове пере-бування задля необхідного, даного нам на землі, єдиного досвіду буття. Уявлення про себе у світі стає нашим єдиним життєписом:

> Biografia, czyli zmyślenie albo wielki sen.
> Obłoki ułożone na skrawku nieba między
> jasnością brzóz.
> Żółte i rdzawe winnice pod wieczór.
> Na krótko byłem sługą i wędrowcem.
> Odpuszczony, wracam drogą niebyłą [4, c. 10].
> («Do leszczyny. Post Scriptum»)

Останній рядок відкриває істотне нашарування значень. Українською його можна перекласти як: «Повертаюся шляхом, якого не було», або ж «якого не існує», пригадаймо також, що польський вислів «uważać za niebyłe» має сенс «забувати, пускати у непам'ять, небуття». Поет немовби ставить під сумнів традиційну антиномію буття-небуття, розцінюючи матеріальну тимчасовість лишень як спробу, суєтний зміст якої є «небуттям», бо не має значення у тому вимірі, куди невдовзі повернеться «слуга й подорожній». Тому й сенс слова «odpuszczony» розуміється двояко – це «слуга», відпущений по довгій службі, якому відпущено гріхи світу цього і відкрито шлях.

Усвідомлення ролі «слуги» і прийняття власної долі, власного призначення як єдино можливого дару з усе більшою силою звучить у пізній поезії Мілоша. Гармонізація цього призначення, а отже, його доцільності, з усесвітнім ладом, є однією з внутрішніх настанов митця і, фактично, проектує всі подальші аспекти його «поетичної антропології» (термін А. Фюта) в останні роки.

> Nic nie trwa, ale trwa wszystko. Ogromna stałość.
> I próbuję w niej umieścić moje przeznaczenie.
> Którego tak naprawdę przyjąć nie chciałem [4, c. 9].
> («Do leszczyny»)

«Я не бажав прийняти». Звісно, адже з висоти часу «та людина, – як говорить Мілош про себе у тексті «Po podróży» («Після подорожі»), – видається істотою ірраціональною і абсурдною. Ніби насправді не вона діяла, а нею діяли пануючі над нею сили» [4, с. 17]. Проте саме та людина здобулася на творчість і виконала в ній певне завдання. Перед поетом постає вічна дилема тотожності, ідентичності людського «я»: особи і її творіння, уявлення про себе і образу в очах інших. «Як прокласти між ним і ними нерозривну сув'язь?», – запитує поет. Поки цього зв'язку не знайдено, невпинно «ятрить неможливість відповісти на питання про суть і сенс власної особи» [4, с. 17].

Алєксандер Ф'ют, пишучи 1998 року про «останні вірші Чеслава Мілоша», відзначає його «вперте прагнення до перетину нездоланних меж: часу і простору, окремого життя і однієї епохи, власного тіла і рідної культури», причому в останні роки ці спроби стають «щораз частішими і немовби щоразу більш зухвалими» [3, с. 5]. У виданій два роки по тому збірці подібні устремління досягають свого апогею. Прагнучи осягнути й – що більше – виразити «суть і сенс власної особи», котрий міг би відкрити таємницю приходу людини в світ, Мілош щораз частіше переживає в поезії стани, що їх Ян Блонський назвав «епіфаніями» [1, с. 35–40]: стани осяяння, виходу за межі, на мить проникнення у незвідане, коли майже емпірично відчувається близькість Іншого, присутність sacrum, джерельного сенсу. Надзвичайно складно виразити сутність подібного переживання, неодноразово сам поет не

в змозі здобутися на слово, яке могло б уповні відтворити прояснений раптом образ.

У фрагменті поетичної прози «Nie rozumiem» («Не розумію») Мілош повертається до загадкової історії родинного конфлікту і вбивства під час шлюбу, вчиненого у сімнадцятому столітті у його рідних Шетейнях, де народилися пізніше покоління його предків і де залишали цей світ. Це правда, що смертна людина не в змозі осягнути прірви (чи близькості?) поміж тілесним «тут» і вічним «там»: «Скільки їх, тих, котрі в цій місцині жили, тілесних, як я тілесний, і тому не годен зрозуміти, як життя може перетворитися на смерть, і легені, що здіймаються подихом, знерухоміти» [4, с. 11]. Проте поет у духовному вимірі спроможний вибудувати цілу «вежу життів на маленькому клаптику планети Земля» [4, с. 12] через осягнення єдності буття поза часом і простором, коли стираються межі поміж було, є і буде, існування мислиться як вічне тепер, де речі набувають єдино доцільного й неповторного сенсу. Поет визнає, що і в юності переживав стани раптового просвітлення, коли сучасники поставали перед ним як ніби ті, що «жили були давно» [4, с. 12].

Найбільш промовисто і, сказати б, навіть пророчо, відчуття занурення людини в позачасовість передано у вірші «Zapomnij» («Забудь»), що зачаровує також досконалістю поетичної форми:

Zapomnij o cierpieniach,
Które sam zadałeś.
Zapomnij o cierpieniach,
Które tobie zadano.
Wody płyną i płyną,
Wiosny błysną i giną,
Idziesz ziemią ledwie pamiętaną [4, c. 19].
(«Zapomnij»)

Поет, здається, прагне виразити той стан, коли, на межі вимірів буття, надходить гармонія «я» з власним досвідом і переживаннями, з зовнішнім, плинним і водночас вічним світом духу і матерії. Земля у її часопросторовості даленіє і відкривається безмір, де

Dziecinne słońce wschodzi,
Wnuk i prawnuk się rodzi.
Teraz ciebie prowadzą za rękę [4, c. 19].

Особистісне втрачає значення, залишається лише вищий поклик, що веде одночасно до витоку і в майбутнє. Поет переживає осяяння, перед ним відкривається те, що лежить далеко попереду, за порогом вічності – невиражальне, поза межами слова:

Nazwy rzek tobie jeszcze zostały.
Jakże długo umieją trwać rzeki!
Pola twoje, ugorne,
Wieże miast, niepodobne.
Ty na progu stoisz, zaniemiały [4, c. 19].
(«Zapomnij»)

У наступних частинах збірки Мілош немовби сходить з високостей вічного духу, аби заглибитися у земне творіння, оспівати його красу, а водночас поринути у лабіринти людської недосконалості, знову й незмінно – крізь призму власного досвіду, відшукуючи присутнє у кожному «це» насамперед у собі самому. Ян Блонський проникливо помічає: «Пізня творчість Мілоша є величезним зусиллям усуспільнення і сакралізації особистого досвіду. «Спасіння» («ocalenie»), про яке він так часто говорить, не є спасінням себе і для себе, стає спасінням інших і заради інших» [1, с. 39]. Дивовижно, що 1981 року, пишучи свої «Епіфанії Мілоша», Блонський говорить про його «пізню поезію»! Не дивно, адже поет перетнув тоді межу сімдесятиліття. А йому дано було ще більш як 20 років, аби довершити труд покути, долаючи розпач суєтності, славлячи любов до кожного вияву волі Творця, вплітаючи своє слово у гармонію світобудови.

I ja, zapatrzony w młode piękno,
Cielesne i nietrwałe [...]
Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
Duch lotny pomimo siwizny i chorób starości.
Ocalony bo z nim wieczne i boskie zdziwienie [4, c. 25].
(«Na moje 88 urodziny»)

Так пише Мілош 1999 року, у переддень нового тисячоліття. Похвала тлінної краси звучить у віршах «Gdziekolwiek» («Де б я не був…»), «Nad strumieniem» («Над потічком»), «Bieg» («Біг»), у міні-циклі, де назви розпочинаються від чистого захвату: «O!» (гімн на честь квітки ірису), «O! Gustav Klimt (1862–1918), Judyta (Szczegoł), Osterreichische Gallerie, Wiedeń» і ще у двох поезіях, в яких поет змальовує настрій полотен різних епох; у віршах «Voyer» і «Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku…» («Чесний опис самого себе над склянкою віскі в аеропорту…»). Митець не раз підкреслює близькість власного пожадливого захоплення

світом до майже еротичного переживання й бажання оволодіти – у слові – усією багатовимірністю буття. «Pożądam wszystkiego» (я жадаю всього) – писав, і навіть по смерті

Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej
pochłaniał proporcję
ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w
czerwcu o świcie,
całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych
rzeczy [4, c. 24].
(«Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką
whisky na lotnisku, dajmy na to w
Minneapolis»)

Недарма Ришард Нич назвав свою розвідку про творчість Мілоша «Приватною книгою розмаїтостей» (1981), адже сам митець говорить про головне своє завдання:

(...) przemienić co doznane w czarodziejski
rejestr (...) [4, c. 32]

Але не тільки, бо місія виявляється значно відповідальнішою, адже, як пише:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu,
Ukrywam przed ludźmi przekonanie,
Że nie jestem stąd [4, c. 32]. (розрядка
автора. – *Т.Д.*)

Відтак призначенням стає пізнати всю чуттєву повноту людського досвіду, болісного й прекрасного, а потім

(...) przemienić co doznane
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd
przyszedłem [4, c. 32].
(«Gdziekolwiek»)

Попри відчуття нетутешності, завдяки якому всі речі світу цього постають в їх унікальному вимірі, Мілош глибоко переживає свою і спільно-людську двоїстість, дуальність зовнішнього і внутрішнього образу, неможливість вповні виявити неприглядну «зворотну сторону душі», бо кожне вимовлене слово стає фальшем, правда виявляється надто вбивчою, аби її могла знести людська мова і людська свідомість, і навіть поезія замовкає, аби «не відкривати речей надто жорстоких для людського серця» [4, c. 53] («Przemilczane strefy» / «Зони мовчання»).

Chciałem powiedzieć prawdę,
I nie udawało się.
Próbowałem spowiedzi,
Ale nic nie umiałem wyznać. (...)
I dalej noszę w sobie zwinętą żmiję winy.
A to dla mnie wcale nie abstrakcja [4, c. 41].
(«Vipera Berus»)

На порозі життя поет просить Творця вволити волю

Obym jeszcze mógł zobaczyć jasno,
Nie kłamać nikomu, ani sobie [4, c. 49].
(«Jeżeli»)

Гріх людської гордині, що породжує облуду, митець бачить як одну з перемог «князя світу цього». Знак пихи і самовдоволення, поєднаний з турботою про свою виплекану ідентичність, лежить на кожному і є продуктом соціальним. З глибокою самоіронією Мілош говорить про це в діалозі з незмінним «Daemone»:

(…) Rzec można, niedarmo zyłeś.
Twoje zebrane dzieła
Sława jęzorem liznęła,
Nagrody, brawa, zaszczyty
Witasz, w grzecznościach ukryty
I brzęk złotego łańcucha
Powinien dodawać ducha [4, c. 95].
(«Daemones»)

Поет вражає нас відвертістю правди про себе і кожного з нас зокрема, пишучи у дальших рядках вірша:

A trwoga twoja największa,
Że zajrzą tobie do wnetrza
I zamiast Sprawiedliwego
Zobaczą wariackie ego,
Które się w jednym nie zmienia:
W przyznaniu sobie znaczenia [4, c. 95].
(«Daemones»)

У контексті цього відкриття з'являється ряд віршів, в яких Мілош ініціює діалог чи немов відповідає на репліки своїх сучасників, коментуючи їхню творчість, ідеї, філософію, життєві пригоди. Серед них Тадеуш Ружевич, Алєксандер Ват, Роберт Ловел, Мар'ян Здзєховський. І як відповідь на «філософію розпачу» останнього, завершальна частина збірки вже неприховано розкриває протистояння поміж світом і антисвітом, Творцем і його протилежністю, добром і злом.

У вірші «Ogrodnik» («Садівник») Мілош звертається до історії гріхопадіння Адама і Єви, яке призвело людину до поділу на дух і свідомість, замкнуту в оболонці тлінного тіла. Потяг до пізнання і вдосконалення світу – і без того досконалого у творінні – замість прояснювати суть, навпаки, штовхає людство у прірву «небуття» («nicości»). Адже це пізнання-аналіз, позбавлене того первісного знання, яке людина мала у Творці:

I czy było konieczne nurzać się w otchłani,
Systemata układać, zamiast mieszkać w baśni,
Nad którą nieustanna jest moja opieka?
Bo prawdę mówi Pismo, że mam twarz
człowieka [4, c. 82].
(«Ogrodnik»)

Господь, як добрий садівник, знаючи наперед долю всього сущого, безкінечно милосердний і безкінечно чекає на повернення блудного сина. Натомість, систематичне знання, базоване на статистиці й узагальненнях, що на ньому людство вибудовує складну споруду своєї цивілізації, Мілош асоціює з владою передвічного спокусника.

Liczbą zarządza Książę Tego Świata,
Pojedynczością ukryty Bóg włada (...)
Jeden przeciwko tabliczce mnożenia.
Szczególny, wolny od uogólnienia [4, c. 83].
(«Jeden i wielu»)

«Князь світу цього» вселяє в нас погорду і самовпевненість, а водночас, віддаляючи від Іншого, занурює у суєтний розпач і гонитву повсякденності. Лише віра, яку Мілош плекав все своє довге життя і яку відверто декларував у творчості, рятує від розпачу (який є зневірою) і від «жалю над собою» («W parafii» / «У парафії») [4, c. 91]. Недарма поет, вдягаючи маску ілюзіоніста, називає себе «mistrzem pokonanej rozpaczy» («Sztukmistrz» / «Фокусник») [4, c. 43].

Породжене екзистенційним розпачем і невблаганністю небуття, невиражальне «Це» («A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać» [4, c. 7]) вміщує в собі спробу «проявлення забороненого», посягання на табу, в якому закрита відразлива правда про дуальність людини, її водночас божественну і тваринну природу. Водночас «Це» на схилі років здобуває й цілком протилежний вимір, втілюючи стан абсолютної внутрішньої гармонії, пізнання всеобіймаючого щастя в єднанні з універсумом.

«(...) obudziłem się w środku nocy i wtedy
tego doznałem. Było to uczucie szczęścia
tak olbrzymiego i doskonałego, że w życiu
minionym istniały tylko jego zadatki. (...)
Szczęście po tej stronie było niby zapowiedź
tego samego po drugiej stronie (...)» [4, c. 39].
(«Obudzony» / «Пробуджений»).

Це щастя, яке провіщає завершення земних митарств, пізнання правди і сенсу людського призначення у життєвій мандрівці. І лише позірно воно є індивідуальним досвідом митця. Це довгоочікуване «пробудження» людства від суєти, турботи про хліб насущний, гонитви за примарами, в яких втрачається головне завдання людини на Землі – любов до творіння, а отже, й до себе як витвору Всевишнього. Бо лише таке людство матиме своє майбутнє. Це також завдання, якому Мілош намагався «бути вірним і йти» лише йому накресленим шляхом, бо, як писав,

byłem człowiekiem ze skazą, wyłączonym z
ojca obyczajów
i znaczona mnie była inna wierność [4, c. 44].
(«Wy, pokonani»)

Вірність в уславленні гармонії земного буття, втілена у поетичному слові. Адже поезія, пише Ян Блонський, «несе одкровення, в якому – через воскресіння Христове – уся краса створеного profanum буде перенесена в досконалість sacrum» [1, c. 40]. Тож «Це» Чеслава Мілоша звучить як радісне віщування нового Пришестя і духовного воскресіння занурених у страждання людських істот:

To wiemy, że bieg się skończy
I rozłączone się złączy
W jedno, tak jak być miało:
Dusza i biedne ciało [4, c. 99].
(«Jasności promieniste»)

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Błoński J.* Epifanie Miłosza / J. Błoński // Teksty. – 1981. – Nr. 4–5. – S. 35–40.
2. *Fiut A.* Poetycka antropologia Czesława Miłosza / A. Fiut // Znak. – 1985. – Nr. 12 (373). – S. 14–18.
3. *Fiut A.* Twarzą zwrócony do Rzeki. O ostatnich wierszach Czesława Miłosza / A. Fiut // Rzeczpospolita. – 1998.05.09. – S. 5–6.
4. *Miłosz Cz.* To / Cz. Miłosz. – Kraków : Znak, 2000. – 103 s.
5. *Miłosz Cz.* Wiersze wszystkie / Cz. Miłosz. – Kraków : Znak, 2011. – 1406 s.
6. *Nycz R.* Prywatna księga różności / R. Nycz // Teksty. – 1981. – Nr. 4–5. – S. 61–71.

УДК 821.161.2:438 Леся Українка

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СОРОКАЛІТНЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ПОЛЬЩІ

У статті розглядається сорокалітня рецепція творчості Лесі Українки у польському літературознавстві. Зокрема здійснено докладний аналіз наукових праць С. Козака, М. Якубця, З. Баранського, Р. Лужного, Е. Паплі та інших, котрі порушували важливі проблеми творчості Лесі Українки, розглядаючи її доробок у компаративному аспекті.

***Ключові слова**: рецепція, критика, компаративний аналіз.*

The article deals with forty years reception of works of Lesia Ukrainka in Polish literary study. Conducted an analysis of research works by S. Kozak, M. Jakobiec, Z. Baranski, R. Luzny, E. Papla and other researchers, who have moved important problems in Lesia Ukrainka's works, considering its achievements in comparative terms.

***Key words:** reception, critic, comparative analysis*

W artykule rozpatrzono czterdziestoletnią recepcję twórczości Łesi Ukrainki w literaturoznawstwie polskim. Przeprowadzono między innymi dokładną analizę prac naukowych S. Kozaka, M. Jakóbca, Z. Barańskiego, R. Łużnego, E. Papli i innych badaczy, którzy poruszali ważne problemy twórczości Łesi Ukrainki, rozpatrując jej dorobek w aspekcie komparatystycznym.

***Słowa kluczowe:** recepcja, krytyka, analiza komparatystyczna.*

За рішенням ЮНЕСКО 1971 р. був оголошений роком Лесі Українки. Столітній ювілей від дня народження поетеси (1871–1913) відзначався в цілому світі, про що інформував Бюлетень Польського комітету зі справ ЮНЕСКО. Саме на виконання його рішень 30 березня 1971 р. у Кракові відбулася літературознавча конференція, організована Комітетом слов'янознавства ПАН, за участю польських вчених С. Козака, М. Якубця, Ф. Неуважного, З. Баранського, М. Юрковського, які виголосили наукові доповіді, надруковані згодом у журналі «Slavia Orientalis» [29, с. 355–407], де вперше для польського читача було широко представлено творчість Лесі Українки.

Суто ювілейний характер мала і стаття Юзефа Лободовського в еміграційному паризькому журналі «Kultura», на що вказує навіть сама її назва – «W stulecie Łesi Ukrainki» («До 100-річчя Лесі Українки») [25]. Варто нагадати, що подібну статтю про театр і драматургію надрукував Юрій Косач у польськомовному часопису в Лондоні [15]. Натомість Юзеф Лободовський прагнув розглянути творчість Лесі Українки у світовому контексті, вказавши на близькість поглядів Лесі Українки та польської письменниці Марії Конопницької. Автор звернув увагу на наявність у їхній інтимній ліриці народних мотивів, хоча, щоправда, Юзеф Лободовський і не вважав Лесю України видатною поетесою на кшталт А. Ахматової, М. Цвєтаєвої чи М. Павліковської. Дещо більші компліменти отримала від автора статті драматична спадщина Лесі, та і в цьому випадку Ю. Лободовський не назвав її повноцінним драматургом, зважаючи на епічність її драм. Автор закидав українській поетесі соціальну заангажованість, критикував її ототожнення свого життя та творчості передусім з громадянським обов'язком та служінням своєму народові. В інтимній ліриці поетеси Ю. Лободовський знаходив мало типових для жіночої поезії рис, з чого робив висновок про загальну універсальність, але не оригінальність її поезії. Та все ж, на думку автора, Леся Українка була природженим драматургом, а нечисленність її драм викликана, по-перше, ранньою смертю, а по-друге, відсутністю зв'язків зі сценою, оскільки за життя поетеси жодна з її драм не була поставлена в театрі. Ю. Лободовський дискутував із радянськими вченими щодо поглядів Лесі Українки, а також свідомо звертав увагу на замовчувану в той період драму «Бояриня», де авторка показала антагонізм московської та української культур XVII століття. До речі, в іншій статті польського дослідника, надрукованій у «Польсько-українському бюлетені» за 1938 р., автор теж порушував це питання, а до того ж у його перекладі був поданий фрагмент «Боярині» [24].

Проте дещо критична стаття Ю. Лободовського стала далеко не єдиним відгуком на творчість української поетеси з нагоди 100-літнього ювілею. На особливу увагу заслуговують наукові студії у згаданому вище журналі «Slavia orientalis».

Так, наприклад, Стефан Козак у статті «Леся Українка на тлі епохи» [16], говорячи про злам у суспільно-політичному житті в кінці XIX – поч. XX ст., вказував на те, що на той час стара реалістично-натуралістична школа з її етнографічно-звичаєвою манерою почала відходити у минуле. З'явилися такі відомі письменники, як Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Володимир Винниченко, Олександр Олесь та ін. Чільне місце серед них посідала Леся Українка, яка, як і Іван Франко, виступала проти приписування собі та іншим поетам – її сучасникам – такого терміна, як декадент (це робив, зокрема, С. Єфремов), натомість щодо нового мистецтва поетеса застосовувала поняття «новоромантизм». Зауваження Лесі Українки справедливі, адже її творчість справді спиралася на літературу романтизму – її поетику, ідейно-патріотичні тенденції та художнє підґрунтя. Поезія для Лесі Українки стала не тільки виразником літературних амбіцій, але й формою боротьби, що ототожнювалася з буттям. Це підтверджує і наявність у творчому доробку письменниці т. зв. екзистенційної драми. Проте, незважаючи на трагічне життя, ця мужня жінка не створювала трагічних творів. Вона жила надією народу на відновлення незалежності держави, а разом з цим, і надією на власне одужання. Її твори сповнені прагненням до боротьби за свободу і право на щастя («На полі крові» та ін.), що теж перегукується з мотивами романтизму. Із цим пов'язана й ідея прометеїзму, яка звучить у творах письменниці, – ідея духовного відродження людей. Основна проблематика поезій та драм Лесі Українки співзвучна з типовою проблематикою літератури модернізму: «поет і народ», «поет і світ». Важливим також для її творчості є поняття міфу – античного й біблійного (міф як джерело натхнення, яке має глибший зміст, ніж історія; міф як культурний феномен), на який натрапляємо в таких творах, як «Одержима», «Кассандра», «Вавилонська неволя» тощо. Незважаючи на зацікавлення міфологією, твори Лесі Українки не були наслідуванням чи імітацією. Вони по праву вважаються оригінальними та самобутніми (такі самі думки С. Козак висловлював і в пізніших своїх статтях про Лесю Українку [17; 18; 19; 20]).

На Лесине захоплення античною міфологією звертав увагу у своїй праці «Прометеїзм Лесі Українки» і Флоріан Неуважний [29]. Власна трагедія поетеси все сильніше поєднувалася із загальнонаціональною. У віршах поетеса зрікалася найціннішого для людини – щастя, присвячуючи своє життя народові. Її ліричні герої безкомпромісні, фанатичні у своєму героїзмові. Мотив прометеїзму в літературі бере свій початок ще з античних часів, насамперед з «Теогонії» Гесіода та «Прометея закутого» Есхіла. У західноєвропейській літературі на цей мотив натрапляємо у творах Мільтона, Байрона, Шеллі та ін., в українській же літературі ідея прометеїзму знайшла своє відображення, наприклад, у поемі «Кавказ» Тараса Шевченка та творах деяких інших авторів. Мотив прометеїзму, як вважає Ф. Неуважний, найяскравіше проявився і в таких творах Лесі Українки, як «Сон», «Пам'яті подруги», «Fiat nox», «Ангел помсти», «Кассандра», а особливо – в «Оргії». Ці твори польський учений розглядав із погляду прометеїзму і в інших статтях [27; 28; 30; 31], зауважуючи, що хоча Леся Українка й не присвятила Прометеєві жодного великого твору, проте досить часто наділяла своїх героїв його рисами – незламністю, любов'ю до людей, безстрашним протистоянням суворій і несправедливій владі, мужністю та силою, тобто саме такими рисами, які були властиві типовому романтичному героєві.

У цьому аспекті аналізував творчість української поетеси й Мар'ян Якубєц у статті «Леся Українка та польська романтична література» [12]. Автор вважав, що творчість Лесі Українки, хоча і належить до течії новоромантизму, все ж таки сильно відрізняється від польської новоромантичної літератури – перш за все тим, що для останньої був характерний психологізм, філософствування, схильність до надмірного самоаналізу; натомість твори письменниці були сповнені героїкою боротьби за свободу народу та особистості. Леся Українка цікавилася «українською школою» у польському романтизмі, проте оцінювала її дещо критично: закидала польським письменникам те, що вони розглядали Україну як невід'ємну частину Польщі, у виборі тематики обмежувалися баладними, фантастичними та фольклорними мотивами, а в історичних творах зверталися лише до епохи козацтва (більшість із них письменниця вважала досить штучними та занадто ідилічними). Письменниця виступала проти модернізму та

декадентства як в українській та російській, так і в польській літературі (Пшибишевський, Виспянський та ін.). Її творчість має спільні риси з творчістю Адама Міцкевича (драматургія Лесі Українки та «Дзяди» Міцкевича, «Кримські спогади» – «Кримські сонети» та ін.), проте підхід зовсім різний: для творів польського поета характерний ліризм, таємничість, милування природою, а для творів української поетеси – сучасність, людські страждання та проблеми. Творчість Лесі Українки можна зіставити і з творчістю Юліуша Словацького («Давня казка», «Напис в руїні», «Дим» – «Могила Агамемнона», «Чернець» та ін.). Оскільки поетеса була знайома з творчим доробком Зигмунта Красінського, М. Якубець у статті припускав, що Леся Українка могла перейняти від З. Красінського форму драматичної поеми. Мабуть, до цього варто додати, що основні драми польського автора написані прозою, а в Лесі Українки – лише одна «Блакитна троянда». Українська письменниця, по-новаторськи розробляючи жанр драматичної поеми, могла спиратися на досвід своїх попередників, зокрема польських романтиків, драми яких мали вільну композиційну будову і які порушували в цих творах злободенні питання сучасності, важливі історико-філософські проблеми. Вона була добре обізнана з надбаннями світової драматургії – від Шекспіра, Байрона, Гете, Гюго, Альфреда де Мюсе до Гауптмана, Ібсена та інших. Твори більшості з них перекладала та аналізувала в критичних статтях. На думку М. Якубця, у Лесі Українки під впливом драматургії З. Красінського могла постати ідея створення драми про Роберта Брюса. Однак це не відповідає дійсності, бо твір Красінського про Валляса був надрукований лише 1912 року, натомість Леся Українка могла знати драму «Валляс» (1863 р.) Юзефа Шуйського.

Варто нагадати, що зв'язкам Лесі Українки з польським романтизмом була присвячена і стаття Владислава Пйотровського «Леся Українка та Адам Міцкевич» (1956 р.) [38], де автор уперше з'ясував ступінь впливу «Кримських сонетів» Міцкевича на «Кримські спогади» Лесі Українки. «Сонети» стали творчим поштовхом для Лесі, і це є очевидним, крім того, В. Пйотровський нагадав, що Леся Українка високо оцінювала творчість Міцкевича у літературно-критичній статті «Заметки о новейшей польской литературе». Її зацікавленість творчістю польського поета підтверджує і те, що пізніше Леся написала варіацію на вірш Міцкевича «Niepewność». Як вважає дослідник, чимало спільних рис можна виявити, порівнюючи «Dziady» Міцкевича та драматургію Лесі Українки. Творчість обох поетів поєднують також патріотичні мотиви, демократизм та незламна віра в перемогу ідеї свободи та братерства. Ніби йдучи слідами А. Міцкевича, через 66 років після видання «Кримських сонетів» Леся Українка написала свій цикл «Кримські спогади». Владислав Пйотровський ставив перед собою запитання: чи користалася Леся з досвіду Міцкевича у художньому зображенні Криму, – і, спираючись на її лист до свого брата Михайла Косача, де вона просила перекласти «Dziady», «Sonety krymskie» та «Ballady», давав ствердну відповідь. Формальну схожість польського та українського циклів дослідник вбачав уже навіть у назвах самих циклів та окремих творів, подібності композиції, тим паче, що кілька віршів з «Кримських спогадів» Лесі Українки теж написані у формі сонету. Проте у змісті самих віршів В. Пйотровський виявляє значні відмінності, тому не може йтися про несвідоме наслідування. Різна і філософська інтерпретація певних пам'яток кримського минулого – в української поетеси виразнішим є соціальний аспект. Також більшість польських сонетів розпочинається описом природи, й лише потім постає висновок, у якому знаходимо суб'єктивний відповідник до змальованого пейзажу, натомість у Лесі Українки вони взаємно переплітаються навіть в одному рядку.

Відомо, що А. Міцкевич захоплювався екзотичними пейзажами й майстерно їх описував у своїй поезії. Польський критик Збіґнєв Баранський у статті «Зі спостережень над поетикою Лесі Українки» [5] звернув увагу на те, що у творах Лесі Українки пейзаж також посідав важливе місце, але, на відміну від популярних в епоху модернізму мотивів екзотичної природи (зокрема описів тропіків), поетеса віддавала перевагу рідним краєвидам. Лесин пейзаж тісно пов'язаний з ліричним героєм, допомагає передавати його переживання, погляди, настрої і, як твердить польський вчений, досить часто поетеса використовувала прийоми паралелізму – зіставлення описів природу та відповідного стану людини – та контрасту. Змальовуючи пейзажі, Леся Українка приділяла велику увагу кольорам та освітленню, що перегукується з принципами імпресіонізму в живописі. Вона ніби бачила світ очима художника, звертаючи одночасно увагу й на звуки та запахи природи. Інша особливість її поезії – відкритий простір: безмежне море, небо, широкі лани тощо. Варто

зауважити, що море поетеса любила особливо, тому часто зображувала його у своїх віршах. Прикладом може слугувати цикл «Кримські спогади», «Подорож до моря», «Морська тиша» та ін. З. Баранський стверджував, що у своїх творах Леся Українка виступала проти вузько-практичного та утилітарного розуміння цілей і завдань літератури; на її думку, література мала обіймати широке коло загальнолюдських проблем та шукати нових форм художнього вираження, спираючись при цьому на досягнення європейського модернізму. Новаторські пошуки поетеси не завжди знаходили схвальні відгуки серед української критики (їй закидали «надмірну інтелігентність», уникання суспільної тематики тощо), проте поетесу це не зупиняло. У статті «Мій шлях (мотив дороги в ліриці Лесі Українки)» [6] Збігнєв Баранський вважав, що характерною рисою лірики Лесі Українки є повторювані слова-ключі, деякі з яких (вінок, пісня) вона створила сама, інші ж (сонце, ніч, весна, осінь) – запозичила з літературної традиції. Досить часто в поезії Лесі Українки натрапляємо на мотив дороги, адже вона сама не раз подорожувала, аби поліпшити своє здоров'я. Мотив подорожі є метафоричним, оскільки сама подорож може сприйматися у значенні «життя», «життєва дорога». Особливо яскраво це виявилося у віршах на морську тематику, оскільки мандрівка на кораблі здавна уявлялася поетам як алегорія людського буття. Звернення до природи, як зазначав З. Баранський, взагалі досить часто трапляється у творчості поетеси – на її думку, лише природа та поезія здатні принести спокій та примирення з власною долею. Дорогу Леся Українка репрезентує і як індивідуальний шлях людини, її життєвий вибір. Тут з'являється мотив двох доріг: одна – зручна і вимощена, але монотонна і безбарвна, друга ж складна, повна чагарників та пісків, але красива й цікава. Леся Українка, як справжній борець, без вагань обирає другий шлях (недарма у творчості поетеси звучить також мотив сходження на гору – подолання життєвих труднощів). Є у творчості Лесі Українки й топос спільної дороги, яка єднає людей, утверджуючи ідеали свободи, рівності й братерства (згадаймо твір «Мій шлях»). На думку польського вченого, Леся Українка не запропонувала нових трактувань мотиву дороги, проте наповнила його українським колоритом, завдяки якому він набрав нових яскравих барв.

Стаття польського мовознавця-славіста Маріана Юрковського «Про мову Лесі Українки» [13] становить неабиякий інтерес також і для літературної критики. У ній досліджуються мовні джерела та тропи письменниці, відзначається її потужний внесок у формування нормативної літературної української мови. Вдаючись до незвично доступної, спрощеної, як для наукового стилю, форми викладу, вчений у своїй розвідці простежує, так би мовити, «мовну біографію» Лариси Косач, аналізує чинники, що вплинули на усталення неповторної авторської манери.

Головним, найважливішим чинником у формуванні Лесі Українки як письменника М. Юрковський вважав вплив родини, особливо матері, письменниці Олени Пчілки – високоосвіченої жінки, до залюбленої в українське мистецтво і фольклор. Саме завдяки їй донька здобула ґрунтовні знання, вивчила іноземні мови, мала можливість спілкування з видатними представниками української інтелігенції. Особливо корисними з цього погляду були вечори у М. Лисенка, де відбувалися творчі дискусії, змодеровані М. Старицьким та О. Пчілкою, щодо шляхів розвитку української мови. (Тут варто зазначити, що документування цих вечорів може слугувати своєрідним зразком записів фахових обмінів думками, оскільки вони стали основою для складення багатотомного словника.) «Таким чином, усю мовну систему як таку, особливо систему української розмовної мови – її фонетику, вимову, морфологію, лексику, фразеологію і синтаксис, було прищеплено Лесі Українці матір'ю ще в дитинстві, яка (як і більшість її друзів) була носієм полтавських говірок, які, разом із середньонаддніпрянськими діалектами, що породили Шевченка, стали підвалиною сучасної української літературної мови», – стверджував Маріан Юрковський. Автор звертав при цьому увагу, що в акцентації окремих поетичних виразів Лесі Українки можна віднайти нюанси полтавської говірки, що не увійшли до літературної україністики, а були перейняті поетесою саме від матері.

Іншим джерелом формування мови Лесі Українки стало її середовище в роки дитинства та юності, інакше кажучи – говірки Волині. Їхній вплив, однак, позначився меншою мірою і стосувався головним чином фразеології та словотворення. Звідси походить велика кількість полонізмів, наприклад: *жагель* (від *żagiel* – вітрило), *короговка* (від *chorągiewka* – прапорець). Народні пісні та думи є ще однією «чарівною скринькою», з якої черпала поетеса. Разом зі своїм чоловіком, музикознавцем та етнографом Климентієм Квіткою, вони опрацю-

вали значний пласт національного фольклору. Також можна стверджувати, що художня мова авторки збірки «На крилах пісні» усталилася і завдяки ретельному особистому студіюванню української літератури, особливо творів Тараса Шевченка.

Нарешті п'ятим натхненником мовної вправності та творчих задумів письменниці слід визнати її обізнаність з різноманітними іноземними літературами та численні закордонні подорожі. Свою статтю на тему мови Лесі Українки Маріан Юрковський закінчує таким спостереженням: «Її не можна назвати творцем чи навіть співтворцем української літературної мови, її роль обмежується лише всебічним збагаченням, удосконаленням, відшліфовуванням і розвитком української мови, наданням їй найвищого ступеня художності і поетичності. І це є найбільшою її заслугою». Безумовно, праця М. Юрковського, який робить надбанням громадськості недостатньо висвітлену в Польщі творчість Лариси Косач, може надихнути інших мовознавців на глибокі й детальні наукові розвідки у вивченні поетичної спадщини української письменниці.

Розглянуті тут статті зі «Slavia Orientalis» були важливими голосами в дискусії щодо ідейного та художнього значення доробку Лесі Українки. Причому автори цих праць не раз спирались на думки українських вчених, часто полемізуючи з ними, що сприяло встановленню істини.

Варто звернути також увагу на праці компаративного характеру, які стосувалися Лесі Українки. Відомий український полоніст Григорій Вервес у 1972 р. надрукував польською мовою книжку «Там де Ікви срібні хвилі плинуть», в якій (у розділі «На переломі століть») розглянув питання впливу польської культури на творчість Лесі Українки і вказав, зокрема, на певні паралелі й топологічні сходження українського драматурга при зверненні до античності (С. Виспянський) та фольклору (Л. Ридель). Українська дослідниця Юлія Булаховська у польськомовній статті «Леся Українка та Марія Конопницька» [7] визначила подібності й відмінності у творчості Лесі Українки та Марії Конопницької, називаючи їх найвидатнішими письменницями слов'янського світу. Авторка вважала, що їхня творчість відіграла важливу роль у становленні вітчизняних літератур на шляху реалізму та суспільного розвитку. Юлія Булаховська у своїй розвідці найбільшу увагу приділила подібності поетес як ідеологічних та творчих особистостей, у яких громадянський пафос письменника-бойовика поєднувався з глибоким ліризмом жіночої душі, а філософські роздуми – з неповторною художньою майстерністю. Творчість обох авторок характеризується глибокою вірою в силу поетичного слова, про що й говорить більшість їхніх творів: «Credo», «Contra spem spero», «Слово, чому ти не твердая криця». Для Лесі Українки та Марії Конопницької джерелом літературної творчості був фольклор. Народні герої обох поетес відзначалися особливим вразливим сприйняттям світу природи та його вічної краси, однак краси не абстрактної та відокремленої, а органічно пов'язаної з творчою працею. Життєві дороги української та польської письменниці Ю. Булаховська теж вважає дещо подібними. Адже їм обом довелося довгий час перебувати за кордоном, що вилилося в гарячий патріотизм, тугу за батьківщиною, а також у зацікавленість історією та тогочасним життям тих країн (особливо Італії), в яких вони мешкали. Тематика та антична образність, так яскраво виражена в поезії та драматургії Лесі Українки («Кассандра», «В катакомбах», «Руфін і Прісціла»), мала своє місце і у творчості Марії Конопницької (вірші «Sclavus-saltans», «Freski», цикл «Hellenica», присвячений Греції тощо). Улюблений мотив поезії та драматургії Лесі Українки – це постать титана Прометея та його героїчний вчинок, здійснений заради добра цілого людства. У Марії Конопницької ця загальноєвропейська метафорика не займала стільки місця, як у Лесі Українки, однак польська письменниця теж використала ці мотиви, наприклад, у прозовій поемі «Prometeusz i Syzyf». Такими ж непорушними у своїх поглядах та незламними у переконаннях були й інші герої драматичних творів української письменниці.

Драматичну спадщину Лесі Українки у зіставленні з С. Виспянським спробував дослідити Еуґеніуш Ладна у статті «З проблематики античних драм Лесі Українки та Станіслава Виспянського» [23]. Автор зазначав, що драми Лесі Українки та Станіслава Виспянського мають низку спільних рис. Зокрема, при зверненні до теми відносин між особистістю та суспільством, пошуку ролі та завдань цієї особистості в суспільному житті творець трактувався ними з позицій романтизму як особа непересічна, здатна до боротьби. Їхня творча праця підпорядковувалася аналізу минулого та сьогодення народу, пошукові шляхів, які принесли б остаточне визволення. Незважаючи на всю неоднозначність його висловлювань, С. Виспянський не підтримував модерністського

песимізму, вважаючи його абсурдним. Так само чинила й українська письменниця: її герої, поставлені у складні життєві умови, як і вона сама, залишалися нескореними, обираючи шлях т.зв. прометеїзму. Леся Українка й С. Виспянський часто зверталися до біблійних та античних мотивів, адже саме це допомагало розкрити таємниці історії. Проте, як стверджував Е. Ладна, Леся Українка, на відміну від свого польського колеги, не «приміряла» до світу різних «порядків буття», для неї найбільшою цінністю є людина – співтворець та водночас жертва долі. Герої Лесі Українки та С. Виспянського – сильні, енергійні особистості, які вступали в конфлікт з оточенням, що часто закінчувалося трагічно. Найважливішими тут є мотиви виживання, боротьби, відродження; дія розглядалася у світлі її етичної цінності. Важливим для обох письменників є також поняття міфу, який набуває значення «можливого майбутнього». Тут варто зазначити, що використання міфів у цих авторів є відмінним: Леся Українка впроваджувала головним чином відомі читачам міфологічні постаті, не змінюючи їх, натомість Виспянський охоче вдавався до модифікацій. Отже, хоча драматичні твори Лесі Українки та Станіслава Виспянського мають низку відмінностей, все ж, на думку дослідника, вони багато в чому схожі, що пояснюється належністю цих авторів до одного напряму – модернізму, а точніше – новоромантизму. Дещо пізніше конкретне зіставлення проблеми фатуму в «Кассандрі» Лесі Українки й «Мелеагрі» Станіслава Виспянського здійснила у своїй статті українська дослідниця Надія Поліщук [41]. Натомість у польських поконференційних виданнях функціонуванню античного міфу загибелі Трої присвячені дві публікації українського вченого Ярослава Поліщука [39; 40].

Український еміграційний вчений Ярослав Рудницький у статті «Образ слов'янина в кривому дзеркалі Ципріана Норвіда і Лесі Українки» [45] наголосив на ідейно-тематичному паралелізмі у творчості обох авторів, представивши негативні конотації у трактуванні ними образу слов'янина. Дослідник нагадав що Норвід, граючи літературною ономастикою й етимологією щодо слов'ян у драмі «Клеопатра», говорить про «невільника-слов'янина», а у вірші «Мова про свободу слова» твердив, що прізвисько *Sclavus* досі ганебне, тобто *Slavus* відповідало *Sclavus*. Він також навів вірш Лесі Українки «Slavus–Sclavus», де українська поетеса також висловлювала своє негативне ставлення до слов'ян: «Ім'я слов'янина синонімом раба стало».

Стаття Ришарда Лужного «Світ християнського *sacrum* на творчому шляху Лесі Українки» [26] стосується кількох питань, про які вже йшлося в різних публікаціях. Але всім їм не вистачало певної методологічної стрункості, що було наслідком політичних та інших несуттєвих, із погляду науки, умов. Автор припускав, що його доробок є «експериментом і прецедентом», і він вимагає щонайменше подальшого уточнення виголошених засад та вироблення певного понятійного апарату. Причому сучасна рецепція творчості української поетеси на зламі XIX–XX століть і оцінка її особистості не завжди збігалася із попередніми поширеними та офіційними судженнями на цю тему. Завданням роботи було категоричне заперечення і відкидання певних кліше й започаткування нового напряму досліджень творчості Лесі Українки. Очевидні біблійні конотації та мотиви «Книги книг» у творчості Лесі Українки досі трактувалися як письменницькі прийоми, завдяки яким авторка робила алюзії до громадсько-політичного життя України XIX століття. Стверджувалося також, що так само вона опрацьовувала і давньогрецькі міфи (наприклад, у драмі «Кассандра»), зверталася до мусульманського Сходу (сценічний діалог «Айша і Магомет») і до праслов'янського побуту («Лісова пісня»). Подібне монотрактування наявних у творчості Лесі Українки мотивів, що виводилися лише з християнських та ще давніших традицій, є, на думку Р. Лужного, спрощенням, яке не відповідало припущенню, що поетеса була симпатиком атеїзму (і що не суперечило марксистському вченню). Однак більшість дослідників її творчості акцентували саме цю думку. Лужний із цього приводу писав: «Леся Українка як людина і творча індивідуальність та як суб'єкт кількох різних літературних течій (…) проектується десь посередині між арелігійністю чи навіть антирелігійністю письменника з його твором та повною заангажованістю чи навіть підпорядкованістю справам віри та релігійно-обрядовим традиціям, аж до ортодоксії. Вона не є релігійним письменником у прямому значенні цієї дефініції (…), з іншого боку, сфера християнського *sacrum* займає у неї важливе місце, іноді спеціально увиразнюване, а то і з ознаками домінування».

Ці свої тези Р. Лужний обґрунтовував, розглядаючи цикл прозових мініатюр Лесі Українки, написаних у традиціях різдвяних оповідань, що було поширеним у XIX столітті. На думку Лужного, у творі «Святий вечір», крім сучасних

письменниці реалій, прозирають пошана і захоплення подіями двотисячолітньої давнини, сліди яких проглядаються в описаних традиціях. Далі автор нагадував про найбільш вживані біблійні алюзії у творчості Лесі Українки як своєрідних замінників теми; останні до того ж слугують джерелом ідей, що експлікуються в образі-масці чи образі-параболі. При цьому Р. Лужний зазначав, що така роль Старого і Нового Завіту при формуванні поетичного світу Лариси Косач не єдина й не найважливіша. В її поезії можна віднайти і «чисту» прив'язку до Біблії, що слугує не лише для проведення паралелей із сучасністю, а й приводом для створення досконалих психологічних портретів («Саул» та ін.). Заслуговують на увагу також «апелювання до спадщини профетизму Старого Завіту, який дуже сильно кореспондує з позицією та завданнями поета-пророка» (вірш «Пророк»). Історія обраного народу також була для поетеси об'єктом творчих парафраз, що нагадували апокрифи, де можна подекуди віднайти сліди полеміки авторки з теологічною інтерпретацією події («На руїнах», «Вавилонська неволя»).

У третій частині своєї праці Р. Лужний досліджував ступінь впливу на творчість Лесі Українки Нового Завіту, аналізуючи драматичну поему «У пущі». Автор зауважував, що критичне прочитання Євангелій відбувалося в дискурсі як *pro*, так і *contra*. На його думку, новозавітний матеріал найповніше наявний у трьох драматичних поемах: «Грішниця», «Одержима» та «На полі крові». І в останній частині своєї праці польський дослідник розглядав драми з життя перших християн («В катакомбах», «Руфін і Прісціла» та «Адвокат Маркіян»). Усі вони представляли «збірний портрет релігійного виміру людського життя», наближений за своїм характером до «Quo vadis» Сенкевича. Драматичні, часто сповнені мучеництвом, історії героїв, зіткнення їхніх поглядів свідчили про те, що наближення до християнського *sacrum* викликало у письменниці глибокі переживання і всебічну рефлексію. Тому це коло її зацікавлень виразно позначилося і на творчості. Підсумовуючи, Р. Лужний твердив: «Можна (…) легко довести, що найчастіше, і в найкорисніший для своєї письменницької майстерності спосіб, Леся Українка цікавилася «святою історією» людства, «викарбуваною» на сторінках «Книги книг», (…) а також її своєрідним продовженням, написаним упродовж перших віків християнської ери; що біблійний *sacrum* та релігійний християнський етос мали в ній свого вірного, проникливого, але при тому допитливого й дуже критично налаштованого читача-коментатора. І що це була (…) поетеса, особливим чином заангажована у справи віри, релігії та християнської культури».

До певної міри реалізацією концептуального прочитання драматургії Лесі Українки, започаткованого Р. Лужним, стали статті «Античнo-християнські мотиви у творчості Лесі Українки» Е. Ружанської-Кокшарової [3], «Драматична поема Лесі Українки „Одержима": проблема кохання чи божевілля?» І. Труш [4] і, передусім, праця С. Делюри «„На полі крові" Лесі Українки у світлі філософії Фрідріха Ніцше. Проблема етики сприйняття» [9]. У цій статті автор порівнює філософські погляди Лесі Українки та Фрідріха Ніцше. Незважаючи на те, що сама поетеса не вважала себе прихильницею ніцшеанізму, її твори містять багато аналогій із доробком цього відомого німецького філософа. На підтвердження цього Себастьян Делюра наводить дослідження Оксани Драган, яка приписує деяким творам Лесі Українки наявність певного «антихристиянського духу». Цей мотив виражається передусім у прометеїзмі художнього доробку поетеси, дусі незгоди, тугою за гармонією і красою сили. Леся Українка, як і Ніцше, не згоджується із християнською покорою, відмовою від боротьби та придушенням індивідуалізму. Для її творів (насамперед драматичних) також характерним є протиставлення античності та християнства, зокрема етико-моральних і аксіологічних систем цих двох культурних світів. Для того, щоб підтвердити свої тези, Себастьян Делюра звертається до аналізу конкретного твору «На полі крові». В основі цієї поетичної драми – новозавітна історія про Іуду та його зраду. Леся Українка творчо переосмислює сюжет: у неї Іуда зустрічається із прочанином, який у ході розмови зі зрадником з обуренням викриває його гріхи та врешті-решт кидає в Іуду каменем, проте не влучає. Досліджуючи даний твір, Делюра звертає увагу на його суб'єктивізм та індивідуалізм. Літературознавець приходить до висновку, що головне питання тут співзвучне із ніцшеанськими пошуками істини – «Що є правда?». Якими моральними цінностями керувалися обоє? Чи можливе у такій ситуації виправдання, християнське пробачення? Чи має одна людина право осуджувати іншу? Намагаючись дати відповіді на ці непрості питання, Делюра схиляється до думки, що Іуда у своїх вчинках керувався античним світоглядом, який під «добром» передусім

розумів матеріальні блага. Невідповідність, неспівставність цих двох світів – християнського й античного – провокує істинний, філософський конфлікт твору, який сповнює постать зрадника глибоким трагізмом. На думку Себастьяна Делюри, ці питання змушують реципієнта замислитись над морально-етичними проблемами людства, а отже, привчають його мислити та аналізувати самостійно.

До речі, саме С. Делюра підготував до захисту докторську (кандидатську) дисертацію на тему «Драматургія Лесі Українки в контексті філософії Фрідріха Ніцше».

Питання міфологічних та античних мотивів у творчості Лесі Українки залишається надалі актуальним для польської критики. Так Еулалія Папля у своїй статті «„Антивізантійство" поезії Лесі Українки» [36] знову повертається до цієї теми. Новаторство Лесі Українки, як підкреслює дослідниця, полягає в тому, що у своїх драмах вона створила нову для України індивідуальність, котра за своїм інтелектуальним та емоційним характером близька не до візантійсько-слов'янського різновиду, а до західно-латинського. Такою є Міріам у поемі «Одержима» (1901), яка ставить себе в опозицію не лише до суспільства, але й до Христа. Дослідниця виділяє три – етичні та естетичні – «антивізантійські» відкриття Лесі Українки: індивідуальність, природна мова чи мисленнєва конденсація поетичної фрази, що протиставляється абстрактному багатослів`ю, прикрашенню та декларативності. Інтерпретація творчості поетеси через призму індивідуалізму звучить досить переконливо в контексті програмних засад модернізму, адже саме особистість та індивідуальність становлять центральну категорію епохи. Авторка розглядає рецепцію античних мотивів у вибраних малих драматичних формах та ліриці поетеси. Передусім Е. Паплю цікавить автотематична поезія Лесі Українки, де опозицію «індивідуальність – спільнота» транспоновано на естетичну площину як стосунки між митцем та суспільством. Постать Прометея стала елементом міфологізації творчої біографії поетеси як новоромантичного співця революційного бунту. Українська поетеса, як уже зазначав раніше Ф. Неуважний, не присвятила йому окремої поеми, проте прометеїзм проходить лейтмотивом її творчості через низку образів та алюзій, особливо якщо йдеться про героїчні постаті. Представлення Прометея як творчого, креативного аспекту символу призводить до ще однієї іпостасі титана. Проти всіх форм авторитарності виступає Неофіт-раб, герой драми «В катакомбах» (1906 р.). Прометейський мотив тут виступає як елемент характеристики героя і частиною полеміки з християнством щодо сфери свободи особистості. Для Лесі проблема неволі стосується швидше духовного поневолення, ніж політичного. Універсальне розуміння свободи поетеса переносить до системи етичних цінностей, не знаходячи їх, однак, серед свого оточення. У вірші «Fiat nox!» (1896 р.) прометеїзм є тлом для змалювання портрета її сучасників: інертних, подоланих страхом. Уміщення Прометея як творчого, креативного аспекту символу призводить до ще однієї іпостасі титана. У творі «Завжди терновий вінець…» (1900) Прометей виступає як творець, з'являється музичний мотив. Поєднання прометейського та музичного мотивів відлунює ніцшеанством.

Еулалія Папля, крім образу Прометея, простежує у творчості української поетеси ще кілька античних героїчних образів. Це, наприклад, Орфей – один із трьох головних героїв драматичної мініатюри «Орфеєве чудо» (1913). Написаний на останньому році життя, твір підсумовує погляди Лесі Українки на роль митця у суспільстві. Антинародницький посил твору є очевидним: митець не повинен будувати стіну. Дуже важливим у Лесі, на думку авторки статті, є образ Сафо, який вперше з'являється у вірші «Сафо» (1884). Це унаочнює близькість ліричного таланту обох поетес. Дослідниця вважає, що Лесю Українку не можна називати українською Сафо, однак все ж таки є певні аналогії: простота мови почуттів, чуттєвий погляд на природу (квіти, птахів) – еквівалент емоційних станів, культ краси, всюдисущий діалог. Леся звертається до античності не лише через ситуації, мотиви та постаті; Е. Папля вважає, що саме у античності варто шукати коріння її захоплення театром та драмою.

В іншій своїй розвідці «Західна культура в колі зацікавлень Лесі Українки» [37] Еулалія Папля розглядає причини звернення поетеси до культури Заходу крізь призму суспільно-політичної ситуації тогочасної України, біографії письменниці та тенденцій, що панували в європейському мистецтві XIX–XX сторіч. Зокрема вона нагадує, що родина Лесі належала до тогочасної інтелектуальної еліти. Майбутня поетеса отримала гарну домашню освіту, знала німецьку, французьку, польську та російську мови. Пізніше опанувала англійську й італійську, і це допомогло їй глибше пізнати європейську

культуру. Під час лікування Леся Українка виїжджала до Болгарії та Австрії. Перебуваючи у літературному колі «Плеяда» (1888–1893), була однією з ініціаторів видання перекладів найяскравіших творів світової літератури. Сама ж переклала з німецької вірші Г. Гейне, твір Г. Гауптмана «Ткачі» (1892), з французької – кілька віршів В. Гюго. 1898 роком датовані її переклади Байрона та Шекспіра, однак загалом з англійської переклала небагато. Лесині зацікавлення культурою Заходу найкраще відображені в її критичних та публіцистичних статтях, які розглядає польська дослідниця: «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)» (1899), «Новые перспективы и старые тени („Новая женщина" западноевропейской беллетристики)» (1900 р.), «Утопія в белетристиці» (1906) та в незакінченому нарисі «Новейшая общественная драма» (1901). Е. Папля твердить, що критичні праці Лесі, як правило, компаративістичного характеру й такі, що трактують літературні явища з перспективи історико-літературного процесу, її есеїстичні подорожі в часі та просторі – це все справжня літературна мапа Європи. Зацікавлення західною культурою не могло не позначитися на поетичній творчості поетеси: це і «шекспірівські» назви («Сон літньої ночі» (1892) та «To be or not to be?» (1896) тощо), і постать забутої Беатріче – дружини Данте у зворушливому вірші «Забута тінь» (1898). Першою абсолютно «чужою» темою був мотив з історії Шотландії у поемі «Роберт Брюс, король шотландський» (1893), а поеми «Ізольда Білорука» (1912) та «Камінний господар» (1912) відсилають нас до літературних топосів, які мають західне походження. Підсумовуючи, авторка статті зазначає, що естетичні погляди Лесі Українки, важливість форми творів та вияв нових літературних тенденцій є, безперечно, виразом її європейськості. Звертаючись до екзотичних тем і мотивів, Леся протистояла критичним поглядам на Україну та малодушним наріканням співвітчизників, що нібито рідна література придатна лише для «домашнього читання». В окремих статтях «Поетка і пісня. Музика у творчості Лесі Українки» [34] та «Зі спостережень над „музичністю" лірики Лесі Українки» [35] Е. Папля розглядає важливі питання для творчості Лесі Українки – це зв'язок слова і музики, а часто ще ширше – синтез трьох муз: живопису, музики й поезії. Обидві статті взаємодоповнюють розкриття означеної проблеми, де авторка факти біографії спроектувала на твори із циклів «Сім струн» «Мелодії», «Ритми», віршів «До мого фортепіано», «Жалібний марш», «У путь. На мотив Шумана», «Importu» та поезій з вокальними назвами: пісня, романс, мелодія. Е. Папля, розглядаючи фольклорні та музичні інспірації поезії Лесі Українки, стверджує, що для української поетеси «пісня – синонім поезії, а співець – поета». Крім ліричних поезій, топічні мотиви до пісні і постать поета-пісняра письменниця розкриває на прикладі драматичної мініатюри «Орфеєве чудо» та драми-феєрії «Лісова пісня», де музика стає каталізатором почуттів і експресії. Дослідниця проаналізувала роль пісні і музики загалом у новоромантичній драмі та їх вплив на символіку твору. Це дало підстави для висновку про функціонування у творі міфу про Орфея і Евридіку, про звернення до античних мотивів міфу магічної сили музики, любові «до гробу», переходу в потойбічний світ. Далі дослідниця наголосила, що «власну літературну інтерпретацію слов'янської міфології поетеса сконфронтувала із середземноморською міфологією». Варто також додати, що в інших статтях польських дослідників також приділялась увага розгляду поетики «Лісової пісні». І якщо Анджей Вонтарський у статті «Образ Волині в ліриці Лесі Українки» [48], розглядаючи волинську тематику, лише принагідно мовить про її красу та глибини філософсько-естетичного навантаження «Лісової пісні», то люблінська дослідниця Марта Реда присвятила цій темі спеціальну працю «Дитинство на Волині – інтертекстуальна матриця „Лісової пісні"» [44], де стверджує, що твір Лесі Українки постав із інтертексту «хащі волинських лісів» та «багатовікового стовбура світової книжної культури», а для підтвердження цих думок наводить численні цитати з епістолярію і самого твору. Вписуючи драму-феєрію Лесі Українки у «велику традицію», М. Реда вважає, що, перебуваючи в одній тематичній площині з інтертекстуальними зв'язками літературних образів і мотивів, міфологічних топосів і культурних екскурсів, у творі прихована алегорія України й українського народу.

У Польщі з'явилося дві книжки українською мовою Ірини Бетко, де також розглядаються окремі аспекти творчості Лесі Українки, і якщо у першій («Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття» [2]) авторка лише спорадично наводить цитати з творів Лесі Українки, то в наступній («Українська релігійно-філософська поезія: Етапи розвитку» [1]) їй присвячено окремий четвертий

розділ «Сакрально-філософські мотиви творчості Лесі Українки». Тут авторка розглядає вияви творчого звернення Лесі Українки до Біблії як невичерпного джерела її духовних пошуків і творчого натхнення для поезії і драматургії, в яких розв'язуються проблеми жертовності та свободи поневоленого народу. Зокрема, у порівняльному плані аналізуються такі твори, як поезія «Дочка Ієфая», «Єврейські мелодії», «Жертва», монолог «Саул», драматична поема «Одержима». Українською мовою надрукована й габілітаційна монографія Галини Корбич «Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції» [14], присвячена складним і суперечливим питанням художніх явищ, що визначали головні напрями в мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Структура книжки вибудовується з трьох розділів: «Літературна критика – складова нового часу», «Орієнтаційні й векторні проявлення», «Модус Європи як фактор становлення українського модернізму». У вступі підкреслюється, що новітній рух в різних країнах світу, домінантну роль в якому відігравали неординарні творчі особистості, стає на межі століть універсальним культурним явищем зі спільними й відмінними рисами літературно-мистецьких практик модернізму. Авторка дослідження звертає увагу на слов'янському, зокрема польському, російському й українському, широкому і багатоманітному філософсько-естетичному, художньому й літературно-критичному творчому оприявленні. Йдеться про «формули» або «іпостасі» модернізмів, які для кожного з названих вище мали свої «внутрішні» й «зовнішні» вияви та рецептивні означення в межах національних і загальноєвропейського контекстів.

Дослідниця докладно розглядає літературно-критичну діяльність українських авторів: письменників І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного та ін.; критиків А. Ніковського, М. Євшана, М. Сріблянського, В. Щурата, М. Зерова. Одним із основних термінів у понятійному апараті цієї книжки – термінологічне словосполучення *літературна рецепція.* Сприйняття і освоєння свого й чужого творчого досвіду залежить від позитивної, нейтральної чи негативної реакції на нього, тому велике значення завжди надається літературній критиці, яка діагностує літературно-мистецький стан у суспільстві, оцінює його вітчизняне й світове значення. Г. Корбич торкається і таких неоднозначних питань, як можливості та наявності запозичень, впливів чи залежностей від європейських філософських концепцій (угруповання «Молода Польща» й «Молода Муза»; автори кола «Українська хата»). Висловлені також цікаві думки щодо перекладацьких напрацювань як специфічної форми міжлітературних взаємин і читацького сприйняття творчості письменників-реалістів та модерної мистецької когорти.

Розглядаючи тему про нові методи та підходи, які застосовували критики під час аналізу художніх текстів, авторка монографії у підрозділі «Уявні світи Лесі Українки – розшифрування тексту» вказує на серйозну націленість робітників цього цеху глибше осягнути психологію творчості поетеси й зазначає: «Найбільше поширеними були спроби розглянути культурну й екзистенційну сутність Лесиної драматургії та пояснити всі алегорії. Цього прагнув не тільки Євшан, а й інші літературні критики – Андрій Ніковський, Любов Жигмайло, Дмитро Донцов. Характерно, що вони трактують уявний світ Лесі Українки не іманентно, тобто як вигадку чи ймовірність, а як органічну частину індивідуального творчого вияву, втім не стільки вербалізовану, скільки мисленнєву, чуттєву, таку, що створює проекції для різноманітних прочитань. Інтерпретація критиків направлена на те, щоб вглибитись в уявний світ поетеси і пояснити її творче самовираження».

Аналізуючи статті «Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки» А. Ніковського, «Лебединая песня Леси Украинки» Л. Жигмайло та «Поэзия индивидуализма (Леся Украинка)» Д. Донцова, Г. Корбич доходить висновку: «В Лесі Українці бачили постать, яка найповніше відповідала новому національному ідеалу, що на зламі століть втілювався в модерний пошук української ідентичності на основі загальнолюдських цінностей» [14, с. 81–82].

Варто вказати, що постаті Лесі Українці, як чільній представниці тодішнього літературного життя, приділено чимало сторінок у книжці. У підрозділі «Відкривання модернізму як спокійна реакція» розглянуто епістолярій поетеси, прослідковано історію написання статті «Заметки о польской литературе» й дано достатньо вичерпну її характеристику. Там само, як заперечення критикові Б. Якубовському, обстоюється переконання в тому, що Леся не засуджувала творчість С. Пшибишевського, а з пізнавальною метою прагнула вникнути, дізнатися і розібратися в сутності його теорії про «душу» [14, с. 133]. Отож, стаття поетеси про початкову фазу молодопольського руху разом зі статтею

В. Щурата «Французький декадентизм у польській і великоруській літературі» підсилювали комунікативний стан української критики й позитивно впливали на загальний стан української культури.

Доказово вибудуваний і підрозділ «Леся Українка: сприйняття, зумовлене модерною ідентичністю», де завдяки логічному викладу матеріалу стверджується: «У художній творчості пріоритет упровадження модерного героя належить Лесі Українці (драми „Блакитна троянда", „Одержима", „На руїнах", „В катакомбах")». Звідси перекидається місток до образу письменниці як непересічної індивідуальності, котра впроваджувала у вітчизняну культуру лінію європеїзації. Розглянуто тут і літературно-критичну діяльність поетеси та переконливо доведено, що Лесина інтерпретаційна практика оперта на герменевтику.

У заключній частині цього наукового тексту на підставі аналізу літературно-критичної спадщини І. Франка й авторки «Давньої казки» узагальнюється теза: модернізм на зламі століть в українській рецепції оформлюється в естетичний рух, функціонують основні його парадигми. Сюди зараховано: європоцентричну концепцію літературного розвитку з її тяжінням до універсального та розкриття механізмів моделювання нового мистецтва (від реалізму до модернізму, рух від декадентизму до символізму, включаючи поняття новоромантизму).

Підсумовуючи, Галина Корбич справедливо зазначає, що українська літературно-критична думка кінця XIX – початку XX ст. засвідчує українську присутність в культурному просторі Європи. Інтелектуальний український духовний простір існував й існує «у вимірах сприйняття Заходу, Польщі і Росії, бо це підносить національне самопочуття, свідомість і самопізнання [14, с. 307]. Отже, за словами авторки, критика стає невід'ємною складовою літературного процесу, і завдяки активним виступам її адептів (письменників, літературознавців) вловлюються та фіксуються наявні мистецькі тенденції, програми; визначаються орієнтаційно-векторні напрямки (символізм, новоромантизм, новокласицизм тощо), оприявнюються дискусійні судження щодо традиційних і новітніх виявів та жанрово-стилістичних пошуків.

Найважливішою за проблематикою і новаторською за формою викладу стала монографія ад'юнкта Вроцлавського університету Сильвії Вуйтович «Драматургія Лесі Українки. Аксіологічний горизонт культурологічних рефлексій», видана в серії «Драма – театр» («Dramat – teatr») за редакцією відомого польського театрознавця Януша Деґлера. У вступі до книжки дослідниця представила ідейно-культурний контекст другої половини XIX – початку XX ст., окреслила вагому роль Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова та вказала, що Леся Українка – це та письменниця, яка перша звернулася до нового художнього методу, хоча формувалася як особистість під впливом реалістично-народницької естетики. Саме авторка «Лісової пісні» впровадила літературно-критичний термін модернізм, що означив зміни естетичних орієнтирів доби. «Космополітично забарвлений» модернізм А. Кримського, М. Яцківа, М. Вороного, І. Франка-поета, «молодомузівців», на думку літературознавця, суперечив народницьким стремлінням багатьох українців.

Нагадавши думку Д. Антоновича, С. Вуйтович зауважила, що українська драматургія початку минулого століття репрезентована театром настрою (Леся Українка), суспільним (В. Винниченко) та символістським театром (О. Олесь). Важливо, що на формування поглядів Лесі Українки впливали культурні рефлексії М. Драгоманова, який разом зі своєю сестрою Оленою Пчілкою виступив першим рецензентом творів молодої письменниці. Видатна поетеса та драматург, широко використовуючи образ у художній практиці, до модернізму ставилася неоднозначно. За словами літературознавця, Леся Українка творила інтуїтивно, а не за засадами окресленої програми. Вона визнавала автономну функцію мистецтва, однак не оминала патріотичної проблематики, яка визначала домінанти попередньої літературної доби. С. Вуйтович припускала, що негативні критичні відгуки на твори письменниці сприяли пошуку «щасливої художньої формули» – новоромантизму, який увиразнив авторські аксіологічні візії. Вдаючись до інтерпретації вибраних, найбільш характерних п'єс Лесі Українки, дослідниця здійснила спробу довести, що загалом мислення Лесі Українки відображає дух епохи та традицію – як національну, так і європейську. Назви трьох розділів – «У колі цінності добра» («W kręgu wartości dobra»), «Цінність правди» («Wartość prawdy»), «Цінність краси» («Wartość piękna») – окреслюють знакові філософські категорії, які Леся Українка добре знала з античної культури та аксіологічно-антропологічних старожитніх джерел.

У першому розділі С. Вуйтович розглядає драматургію Лесі Українки крізь призму аксі-

ології німецького феноменолога М. Шелера, що дало можливість розкрити провідні універсальні загальнолюдські цінності правди, добра і краси, які так настирливо і майстерно Леся Українка втілювала у своїй творчості. Категорія *sacrum*, реалізована у таких текстах, як «Одержима», «На полі крові», «Адвокат Мартіан», на початку XX ст. уможливила існування «позаатеїстичної святості», яка, за словами дослідниці, виконувала суспільні, культурні та психологічні функції. Аналіз фрагмента репліки дядька Лева засвідчив, що в культурній візії Лесі Українки суть людства полягає у моралі, а не поза нею, як вважав Ф. Ніцше, тому герої її драматургії постійно постають перед проблемою вибору, передусім – вибору свободи.

Другий розділ складається з таких частин, як «Розпізнавання цінності правди. Модель героя» («Rozpoznanie wartości prawdy. Model bohatera»), «Проблема правди та вербальна комунікація» («Problem prawdy a komunikacja werbalna»), «Правда буття» («Prawda bycia») та «Поетика простору на службі правди» («Poetyka przestrzeni w służbie prawdy»). У підрозділі «Розпізнавання цінності правди. Модель героя» С. Вуйтович підкреслила, що Леся Українка у драматургії зосереджувалася на тому, щоб художній суб'єкт набував досвіду правди як аксіологічного явища. Це детермінувало постановку питання про правду, що, виходячи з творів, ототожнюється із сенсом людського буття. Безпосередньо цієї проблеми письменниця торкнулася у «Кассандрі», «Блакитній троянді», «Оргії», вказуючи на зв'язок філософської категорії зі щоденністю. Проблема правди, представлена Лесею Українкою під впливом таких філософів, як А. Шопенгауер та Ф. Ніцше, вплинула на «спосіб духовного портретування героїв». На переконання літературознавця, дійові особи драм окреслюються не через риси характеру, а через спосіб їхнього існування, викладених передусім завдяки інтроспекції. Відтак усі герої завдяки пререфлексійній свідомості наближуються до правди. На особливу увагу, на думку авторки монографії, заслуговує образ Кассандри, щодо якого подекуди важко вживати поняття свідомість. Проблема правди тісно пов'язана з героями, які заступають абстрактне поняття душі (для прикладу, Міріам з «Одержимої», Мавка з «Лісової пісні»). Вимальовуючи постаті героїв драм, Леся Українка обґрунтувала «міродайну одиницю» людства – особисту гідність героя. Втілити задум авторки численних п'єс допомагає тип діонізійського героя, який перебуває у постійному творчому пошуку, що відкриває шлях його внутрішній свободі. Підрозділ «Проблема правди та вербальна комунікація» присвячений аналізу поетики творів Лесі Українки. С. Вуйтович стверджує, що потреба мовлення у драмах авторки «Боярині» – очевидна. Цю тезу дослідниця аргументує тим, що письменниця використовувала такі два стилі драматичного висловлювання, як драматична поема та діалог. Ілюструючи власні міркування цитатами з «Кассандри», «Одержимої», «В катакомбах», дослідниця вважає, що слово, зокрема спів, відображає трансцендентальні явища, є «медіумом душі». Крім вербальної комунікації, важливе змістове навантаження несуть різноманітні моделі поведінки, що розглядається у підрозділі «Правда буття». У драматургії Лесі Українки виняткове значення надається очам, які віддзеркалюють внутрішній стан героїв, їхнє «аксіологічне Я». Стає зрозумілим, чому письменниця змальовувала образи сліпців, які символізували духовну обмеженість «грішного роду людського». Аналіз твору «На полі крові» дозволив С. Вуйтович дійти висновку, що не менш виразною є мова тіла. Так, саме вона допомогла подорожньому впізнати Юду. Підрозділ «Поетика простору на службі правди» характеризує просторовий вимір драм Лесі Українки, який складається з опозиції відкритий – замкнений. На переконання авторки монографії, відкритий простір притаманний тим сценам, де відчутна «присутність духу правди». Твори Лесі Українки, виражаючи засади модерністського мистецтва, все ж не позбавлені реалістичного елементу. С. Вуйтович наголошує на тому, що українська письменниця, як і Г. Ібсен, представила героїв у причинно-наслідкових зв'язках, не позбавляючи їх індивідуальних рис. Наприклад, важливою деталлю інтер'єру в драмі «Блакитна троянда» виступає лампа, яка значною мірою відображає минуле мешканця дому і сповіщає про наближення трагедії. Окрім протиставлення «світло – темрява», поетиці простору, в межах якого герої шукають правду, притаманні й протиставлення на кшталт «тут – там», «далеко – близько», «верх – низ». Гідне уваги зауваження літературознавця про те, що рефлексії про цінність правди у драмах Лесі Українки розгортаються під час зустрічей. Як правило, герої, спрямовані на пізнання правди, намагаються налагодити контакт з іншою людиною, розмовляючи та ставлячи запитання.

Третій розділ містить підрозділи «Розпізнавання стихії краси» («Rozpoznanie żywiołu piękna»), «Трагедія „блукання у стихії краси" мистецтва» («Tragedia „błądzenia w żywiole piękna" sztuki»), «Трагедія „блукання у стихії краси" природи» («Tragedia „błądzenia w żywiole piękna" natury»). У підрозділі «Розпізнавання стихії краси» С. Вуйтович розглядає естетичну матрицю драм Лесі Українки, що зосереджена на проблемах мистецтва. Антропологічна перспектива дослідження художніх текстів, спрямована на встановлення ролі згаданої цінності в житті людини, виявляє, що письменниця використала різні прояви краси. Герої драм борються за власні ідеали, спираючись на певну ієрархію цінностей. Естетичний характер осмислення світу, стремління авторки до гармонії доводить спосіб моделювання простору. У драмах «Блакитна троянда» й «Адвокат Мартіан» Леся Українка вдавалася до точного, реалістичного опису приміщення, який засвідчує її почуття краси, що розкривається, насамперед, у пропорції. Різновидами естетичного в творах української письменниці виступають контрасти кольорів, звуків і почуттів. До цього переліку С. Вуйтович додала і блиск-світло, за яким іде набір барв з виразним домінуванням червоного. Аксіологічна засада культурної дійсності в Лесі Українки пояснює антиномії *краса – потворність*, *гармонія – хаос*, *добро – зло*. Крім того, у драмах можна виокремлювати красу статичну й динамічну, класичну, ліричну та драматичну тощо. «Трагедія „блукання у стихії краси" мистецтва» – підрозділ, у якому йдеться про те, що у концепції Лесі Українки цінність краси невід'ємно пов'язана з трагізмом, вираженим за посередництвом страждання. Окреслена роль страждання сягає корінням грецької та юдейсько-християнської традиції та розгортається у двох площинах: страждання невинного та страждання понад міру. На думку С. Вуйтович, стигмою трагізму позначена також художня творчість як одна з іпостасей краси. У цьому випадку йдеться про ідею жертовного страждання, яке формує образ героя-митця (наприклад, Ричарда чи Антея). Вдаючись до актуалізації міфологічної традиції, письменниця доби модернізму зміщувала акценти з конкретного образу на ситуацію як своєрідний архетип. Відтак герой набував символічного значення, яке увиразнювалося за допомогою споріднених зі символом атрибутів. У такому контексті майстерність Лесі Українки уможливлювала вміле використання символіки діонізійського та аполлонського начал. Основу підрозділу «Трагедія „блукання у стихії краси" природи» становить думка С. Вуйтович, що природа – це «інтегральна та важлива складова культурного універсуму» Лесі Українки. Знаменною рисою драматургії української авторки є те, що вона надавала перевагу рослинам, зокрема екзотичним. Це підтверджують такі твори, як «Блакитна троянда», «Лісова пісня», «Оргія», «У пущі». Натомість «Осіння казка», як єдиний показовий у цьому випадку приклад, свідчить про невелику зацікавленість письменниці фауною. Важливе значення відіграє і нежива природа («Камінний господар», «Одержима»). «Лісова пісня» – це твір, який піднімає природу до «рангу теми». Міфічна аура, створена за допомогою образів мешканців волинського лісу, виражає, на думку літературознавця, казкову семантику. Головний елемент декорації однієї з найвідоміших п'єс Лесі Українки становлять «райські краєвиди», де вирізняються дерева – досконалі створіння світу рослин. У творі непересічну роль відіграла очисна стихія вогню, а також сніг, пляма, які могли символізувати провину.

С. Вуйтович, підсумовуючи результати дослідження, ще раз узагальнила рефлексії Лесі Українки з приводу аксіології, що відобразилися в її драмах. Про духовний вимір осмислення проблем, гостро посталих у літературі кінця XIX – початку XX ст., свідчить зосередження уваги письменниці на таких цінностях, як добро, правда та краса, що належать до сфери *sacrum*. Модерністський, власне новоромантичний творчий метод Лесі Українки визначив зміст і форму текстів, у яких основне місце посідає словесна канва. Окрім вербального, авторка п'єс використала й інший шлях представлення аксіологічних категорій: мову тіла героїв. Про широту культурних рефлексій свідчить естетичне осмислення мистецтва та природи. С. Вуйтович, інтерпретуючи аксіологічну основу драм Лесі Українки, використала як україно-, так і польськомовні видання художніх творів. Дослідниця спиралася на наукові розвідки українських та польських літературознавців, серед яких В. Агєєва, О. Бабишкін, О. Білецький, Г. Грабович, Д. Донцов, М. Зеров, А. Костенко, С. Павличко, Л. Старицька-Черняхівська, С. Козак, В. Кубацький, Ф. Неуважний та ін. Проте жоден із цитованих нею літературознавчих авторитетів не ставив собі за мету поглянути на драматургію Лесі Українки через аксіологічний вимір, що дало можливість по-новаторському розкрити справжні, а не наду-

мані, закладені в її творах (через символи, топіку і міфи), проблеми сучасності. А тому сміливо можна сказати, що саме ці наукові параметри дали можливість авторці внести свій вагомий внесок у дослідження творчості Лесі Українки.

На завершення варто нагадати, що в Польщі з'явилося кілька статей на тему рецепції Лесі Українки. Проте й досі бракує узагальненої роботи, адже за останнє сорокаліття вийшло три книжки перекладів Лесі Українки з ґрунтовними передмовами та післямовами, а сама творчість поетеси знайшла належне літературознавче поцінування серед польських вчених. У 80-ту річницю смерті поетеси певні підсумки у цій проблемі намагалася зробити А. Горнятко в статті «Творчість Лесі Українки в оцінці польської критики» [11], де без надмірного аналізу ретроспективно переглянуто літературно-критичну, а подекуди перекладну рецепцію Лесі Українки, починаючи від В. Оркана, Б. Лепкого до В. Пйотровського, Ф. Неуважного, М. Якубця, С. Козака, З. Баранського, Е. Ладна та ін. Натомість люблінська дослідниця М. Реда в праці «Польська рецепція творчості Лесі Українки» [43] констатувала, що, маючи велику популярність в Україні, поетеса мало відома поза її межами і, зокрема, в Польщі, пояснюючи це причинами політичного характеру. Назвавши найважливіші зразки рецепції творчості Лесі Українки у міжвоєнний період, – «Велика світова література» за редакцією С. Ляма та літературно-критичні статті й переклади, вміщені на сторінках «Польсько-українського бюлетеня» (1932–1938), де, крім Ю. Лободовського, популяризаторами її художнього слова були українці Е. Карк (Є. Маланюк), Р. Жаховський (Ю. Косач), С. Твердохліб, О. Іваненко та інші, – М. Реда значно докладніше, щоправда також без конкретного аналізу, представила переклади та літературно-критичні праці польських вчених 80–90-х років XX ст., зокрема книжкові видання «Сім струн» (за редакцією Т. Хрусцелевського) [8] (див. також рецензії на це видання [10; 22]), «Кассандра та інші драми» (підготовлена В. Кубацьким, С. Козаком, С. Бурим) [21] та «Лісова пісня» (передмова Ф. Неуважного).

І вже зовсім нещодавно була надрукована стаття В. Соболь «Рецепція творчості Лесі Українки в Польщі» [46]. Але й ця праця вносить мало нового до розкриття теми, бо, повторюючи загальновідомі факти, представлені нами майже тридцять років тому в науковій студії «Творчість Лесі Українки в Польщі» [42], дослідниця безпідставно критикує науковців тієї доби за ярлики, ніби не розуміючи, що без них не обходилася тоді жодна праця гуманітарного характеру. Дивує також докір дослідниці, що нами була обійдена брошура «Поклін Лесі Українці» (Краків, 1941), хоча В. Соболь знає, що цю працю складають матеріали, написані українською мовою, українськими авторами і для українського читача у важкі часи війни. Позитивним у статті В. Соболь можна вважати аналіз окремих перекладів поезій Лесі Українки з невеликої книжечки, виданої у Вроцлаві Анджеєм Селецьким «Contra spem spero. Кримські спогади – Krymskie wspomnienia» [47]. Наш перегляд літературознавчих польських праць про творчість Лесі Українки певною мірою підсумовує зроблене та сприяє безперервності освоєння спадщини великої поетеси.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бетко І.* Українська релігійно-філософська поезія: Етапи розвитку / Ірина Бетко // Katowice, 2003. – С. 240.

2. *Бетко І.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття / Ірина Бетко // Zilona Gora–Kijow, 1999. – С. 159–160.

3. *Ружанська-Кокшарова Е.* Античнo-християнські мотиви у творчості Лесі Українки / Е. Ружанська-Кокшарова // Materiały WSP w Zielonej Górze. – Zielona Górza, 1994. – S. 129–135.

4. *Труш І.* Драматична поема Лесі Українки «Одержима»: проблема кохання чи божевілля? / Ірина Труш // Teka komisji polsko-ukraińskich związków kulturowych. – Lublin, 2004. – T. 1. – S. 133–139.

5. *Barański Z.* Z obserwacji nad poetyką Łesi Ukrainki / Z. Barański // Slavia Orientalis. – 1971. – № 4. – S. 395–402.

6. *Barański Z.* Mij szlach (motyw drogi w liryce Łesi Ukrainki) / Z. Barański // Przegląd humanistyczny. – 1984. – № 2. – S. 25–32.

7. *Bułachowska J.* Łesia Ukrainka i Maria Konopnicka / J. Bułachowska // Pamiętnik Literacki. – 1973. – T. LXIV, z. 2. – S. 95–103.

8. *Chróścieliewski T.* «Siedem strun» Łesi Ukrainki : [przedmowa] / T. Chróścieliewski // Siedem strun / Łesia Ukrainka; zaopatrz. T. Chróścieliewskiego. – Lublin : WL, 1980. – S. 5–17.

9. *Delura S.* «На полі крові» Łesi Ukrainki w świetle filozofii Fryderyka Nitzschego. Problem etyki odbiorcy / S. Delura // Warszawskie Zesz. Ukrainozn. – 2004. – № 17–18. – S. 360–373.

10. *Grosbart Z.* W hołdzie Córce Prometeusza / Z. Grosbart // Odgłosy. – 1981. – 8 marca. – S. 10.

11. *Horniatko A.* Twórczość Łesi Ukrainki w ocenie krytyki polskiej / A. Horniatko // Stosunki kulturalno-literackie polsko-wschodniosłowiańskie : materiały WSP w Rzeszowie / pod red. K. Prusa ; Wyższa szk. pedagogiczna. – Rzeszów, 1995. – S. 78–84.

12. *Jakóbiec M.* Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna / M. Jakóbiec // Slavia Orientalis. – 1971. – № 4. – S. 371–378.

13. *Jurkowski M.* Uwagi o języku Łesi Ukrainki / M. Jurkowski // Slavia Orientalis. – 1971. – № 4. – S. 403–407.

14. *Korbicz H.* Zachód, Polska, Rosja w krytychnoliterackim dyskursie wczesnego modernizmu ukraińskiego. Wybrane aspekty percepcji / H. Korbicz. – Poznań : Wyd-wo Naukowe Un-tu im. A. Mickewicza, 2010. – 334 s.

15. *Kozacz J.* Twórczość teatralna Łesi Ukrainki / J. Kozacz // Wiadomości (Londyn). – 1956. – № 17. – S. 5.

16. *Kozak S.* Łesia Ukrainka na tle epoki / Stefan Kozak // Slavia Orientalis. – 1971. – № 4. – S. 355–369.

17. *Kozak S.* Łesia Ukrainka: [posłowie] / Stefan Kozak // Kasandra i inne dramaty / Łesia Ukrainka ; wybór S. Kozaka ; wstęp W. Kubackiego ; przekł. S. Burego. – Kraków : Wyd-wo literackie, 1982. – S. 365–374.

18. *S. Kozak* «Antologia poezji ukraińskiej» F. Nieuważnego i J. Pleśniarowicza : [wstęp] / S. Kozak, F. Nieuważny // Antologia poezji ukraińskiej / F. Nieuważny, J. Pleśniarowicz. – Warszawa : LSW,1976. – S. 6–35.

19. *Козак С.* Концепція Лесиного слова / С. Козак // Slavia orientalis. – 1993. – № 2. – С. 283–295.

20. *Козак С.* Неоромантична концепція слова Лесі Українки / С. Козак // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 138–144.

21. *Kubacki W.* O dramatach Łesi Ukrainki : [przedmowa] / W. Kubacki // Kasandra i inne dramaty / Łesia Ukrainka ; wybór S. Kozaka ; wstęp W. Kubackiego ; przekł. S. Burego. – Kraków : Wyd-wo literackie, 1982. – S. 5–14.

22. *Kuplowski M.* Liryka Łesi Ukrainki / M. Kuplowski // Życie Literackie. – 1980. – № 47. – S. 13.

23. *Ładna E.* Z problematyki antycznych dramatów Łesi Ukrainki i Stanisława Wyspiańskiego / E. Ładna // Przegląd humanistyczny. – 1984. – № 2. – S. 113–119.

24. *Łobodowski J.* Twórczość Łesi Ukrainki / J. Łobodowski // Biuletyn Pol.-Ukr. – 1938. – № 32. – S. 345–346.

25. *Łobodowski J.* W stulecie Łesi Ukrainki / J. Łobodowski // Kultura, Paryż. – 1971. – № 6. – S. 114–122.

26. *Łużny R.* Świat sacrum chrześcijańskiego na drodze twórczej Łesi Ukrainki / R. Łużny // Zesz. Nauk., Ser. 34 / KUL. – 1991. – № 1–2. – S. 89–105.

27. *Nieuważny F.* Od rodzimych źródeł ku europejskim. Prometeizm Łesi Ukrainki / F. Nieuważny // O poezji ukraińskiej: od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko / F. Nieuważny. – Białystok : ŁUK, 1993. – Cz. I, rozd. 4. – S. 48–63.

28. *Nieuważny F.* Fenomen Łesi Ukrainki : [wstęp] / F. Nieuważny // Pieśń lasu / Łesia Ukrainka ; zaopatrz. F. Nieuważnego. – Warszawa : PIW, 1989. – S. 5–20.

29. *Nieuważny F.* Prometeizm Łesi Ukrainki / F. Nieuważny // Slavia Orientalis. – 1971. – № 4. – S. 379–393.

30. *Nieuważny F.* Niepokorna pieśń. W 50-ą rocznice śmierci Łesi Ukrainki / F. Nieuważny // Przyaźń. – 1963. – № 30. – S. 12–13.

31. *Nieuważny F.* Córka Prometeusza / F. Nieuważny // Życie Literackie. – 1963. – № 33. – S. 8.

32. *Nikodem-Malinowska E.* Contra spem spero. Liryka intymna Łesi Ukrainki / E. Nikodem-Malinowska // W kręgu kultury ukraińskiej : materiały WSP w Olsztynie. – Olsztyn, 1995. – S. 89–98.

33. *Paplia E.* Samotność indywidualistki. Łesi Ukrainki dramat pasyjny «Opętana» / E. Paplia // Musica Antiqua Europae Orientalis. – Bydgoszcz, 2006. – T. XIV, vol. 2 : Acta Slavica. – S. 209–218.

34. *Paplia E.* Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczośći Łesi Ukrainki» / E. Paplia // Światło w dolinie : prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej / red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadska. – Białystok : Wyd-wo Un-tu w Białymstoku, 2007. – S. 407–418.

35. *Paplia E.* Z obserwacji nad «muzycznością» liryki Łesi Ukrainki / E. Paplia // Dialog sztuk w kulturze słowian wschodnich : zb. pr. nauk. / pod red. J. Kapuścika. – Kraków, 2008. – S. 240–245.

36. *Paplia E.* «Antybizantynizm» poezji Łesi Ukrainki / E. Paplia // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulture XIX i XX wieku : zb. pr. nauk. / pod red. J. Ławskiego, K. Korotkich. – Białystok : Wyd-wo Un-tu w Białymstoku, 2008. – S. 585–599.

37. *Paplia E.* Kultura zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki / E. Paplia // Musica Antiqua. Ser. Acta Slavica. – Bydgoszcz, 2009. –T. XV : Słowiańszczyzna wobec idei i poszukiwań świata zachodniego. – S. 263–273.

38. *Piotrowski W.* Łesia Ukrainka a Adam Mickiewicz / W. Piotrowski // Pamiętnik Słowiański. – 1956. – T. 6. – S. 89–97.

39. *Poliszczuk J.* Mit zagłady Troi w modernistycznym zwierciadle Łesi Ukrainki / J. Poliszczuk // Intertekstualność w literaturach słowiańskich : zb. pr. nauk. / pod red. I. Kowalskiej-Paszt [i in]. – Szczecin, 2006. – S. 71–77.

40. *Poliszczuk J.* Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki «Kasandra» / J. Poliszczuk // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulture XIX i XX wieku : zb. pr. nauk. / pod red. J. Ławskiego, K. Korotkich. – Białystok : Wyd-wo Un-tu w Białymstoku, 2008. – S. 573–583.

41. *Poliszczuk N.* Porażka z fatum.Wizje antyku w «Kasandrze» Łesi Ukrainki i «Meleagrze» Stanisława Wyspiańskiego» / N. Poliszczuk // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulture XIX i XX wieku : zb. pr. nauk. / pod red. J. Ławskiego, K. Korotkich. – Białystok : Wyd-wo Un-tu w Białymstoku, 2008. – S. 601–613.

42. *Radyszewski R.* Łesia Ukrainka a literatura Młodej Polski / R. Radyszewski // Materiały Międzynar. sesji nauk., Kraków, 20–24 maja 1974 r. / Un-t Jagielloński, In-t filologii polskiej. – Kraków : Koło Polonistów IFP UJ, 1976. – S. 31–48.

43. *Reda M.* Polska recepcja twórczości Łesi Ukrainki / M. Reda // Między Wschodem a Zachodem : zb. pr. nauk. / pod red. W. Kołbuka, A. Nowackiego, L. Puszaka. – Lublin : Wyd-wo KUL, 2010. – S. 295–302.

44. *Reda M.* Dzieciństwo na Wołyniu – matryca intertekstualna «Pieśni lasu» Łesi Ukrainki / M. Reda // W kręgu historii i kultury słowian wschodnich : studia / pod red. M. Kaweckiej, A. Nowackiego, L. Puszaka. – Lublin : Wyd-wo KUL, 2008. – S. 187–197.

45. *Rudnycki J.B.* Obraz Słowianina w krzywym zwierciadle Cypriana Norwida i Łesi Ukrainki / J.B. Rudnycki // Materiały z sesji nauk. zjazdu Kanadyjskiego Związku Sławistów, poświęconej stuleciu śmierci Cypriana Norwida, Wankówer, 4–7 czerwca 1983 r. / pod red. T.F. Danagalskiego – Montreal ; Londyn : Veritas, 1983. – S. 31–37.

46. *Sobol W.* Recepcja twórczości Łesi Ukrainki w Polsce / W. Sobol // Przegląd humanistyczny. – 2011. – № 4. – S. 77–91.

47. *Solecki A.* [Przedmowa] / A. Solecki // Contra spem spero! Krymskie wspomnienia = Кримські спогади / Łesia Ukrainka = Леся Українка ; tłumacz. i wstęp A. Soleckiego. – Wrocław, 2003. – S. 19.

48. *Wątorski A.* Obraz Wołynia w liryce Łesi Ukrainki / A. Wątorski // Zesz. Nauk. Un-tu Szczecińskiego. Szczecińskie prace polonictyczne. – 1996. – № 8. – S. 77–90.

49. *Wójtowicz S.* Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych / Sylwia Wójtowicz. – Wrocław : Wyd-wo Un-tu Wrocławskiego, 2008. – 205 s.

50. *Wójtowicz S.* Kategoria sacrum w dramacie «Orgia» Łesi Ukrainki / S. Wójtowicz // Sacrum i Biblia w literaturze ukraińskiej : zb. pr. nauk. / pod red. Ihora Nabytowycza. – Lublin : Wyd-wo Ingvarr, 2008. – S. 183–193.

51. *Wójtowicz S.* Elementy modernizmu w dramatach Łesi Ukrainki / S. Wójtowicz // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich : zb. pr. nauk. / pod red. Ł. Kusiak-Skotnickiej, A. Paszkiewicza. – Wrocław, 2003. – S. 176–180.

УДК 821.161.2 Леся Українка : 304.44 (438)

Eulalia PAPLA
Uniwersytet Jagielloński

KULTURA ZACHODU W KRĘGU ZAINTERESOWAŃ ŁESI UKRAINKI[1]

W artykule przedstawiono związki pisarskie Łesi Ukrainki (1871–1913) z kulturą zachodnią na podstawie wydanych tekstów epistolarnych i publicystycznych, jak również jej tłumaczeń i twórczości artystycznej. Wzrostowi zainteresowania Zachodem u Łesi Ukrainki niewątpliwie sprzyjał fakt rzetelnego i wszechstronnego wykształcenia pisarki w zakresie nauk humanistycznych, jej znajomość języków obcych, a także jej podróży zagranicznych. Kwestię tę można rozpatrywać także w kontekście tendencji modernistycznych (kosmopolitycznych) w sztuce i literaturze europejskiej przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: *Łesia Ukrainka, epistolaria, publicystyka, dyskurs literacki.*

У статті висвітлено літературні зв'язки Лесі Українки (1871–1913) із західною культурою на основі опублікованої мемуаристики і публіцистичних текстів, а також здійснених нею перекладів і художньої творчості. Зростанню інтересу Лесі Українки до Заходу, безсумнівно, сприяла ретельна і всебічна освіта письменниці в царині гуманітарних наук, її знання іноземних мов, а також закордонні поїздки. Ця проблема може також розглядатися в контексті модерністської (космополітичної) течії в європейському мистецтві і літературі кінця XIX – початку у XX ст.

Ключові слова: *Леся Українка, листування, публіцистика, літературний дискурс.*

The article presents the connections of the writings of Lesya Ukrainka (1871–1913) with Western culture on the basis of the writer's epistolary and journalistic output, as weil as her translations and artistic works. The development of occidental interests of Lesya Ukrainka seems to have been favoured by such conducive circumstances as the writer's thorough and versatile education in the humanities, her knowledge of the languages and, her foreign travels. The problem can be seen also in the context of the modernist (cosmopolitan) tendencies in European art and literature at the turn of the 19 and 20 centuries.

Key words: *Lesya Ukrainka, correspondence, journalism, literary discourse.*

Łesia Ukrainka (wł. Łarysa Kosacz, 1871–1913) należy do twórców świadomie i konsekwentnie nawiązujących do światowego dziedzictwa kultury – Biblii, antyku, epoki Średniowiecza[2]. Już sam uniwersalny charakter tych źródeł, z których czerpały zarówno cywilizacje Wschodu, jak i Zachodu, przesądza o obecności elementów okcydentalnych w jej spuściźnie. Powiedzieć, że zajmują one miejsce znaczące – to mało, należy raczej mówić o ich dominacji. Wraz z tradycją narodową kształtowały one światopogląd i myślenie twórcze Łesi Ukrainki jako pisarki europejskiej.

W niniejszym, szkicu o charakterze przeglądowym, nie wyczerpującym obszernej i wieloaspektowej problematyki, jaką jest recepcja i popularyzowanie przez Łesię kultury zachodniej[3], skupiam się na wątkach o zdecydowanie zachodniej proweniencji kojarzonych z zachodnim modelem, kultury. Znalazły one bogaty wyraz w różnych formach wypowiedzi: epistolarnej, krytycznoliterackiej i publicystycznej, w działalności translatorskiej oraz utworach artystycznych.

Powody zwrócenia się poetki ku kulturze Zachodu należy widzieć przez pryzmat sytuacji społeczno-politycznej ówczesnej Ukrainy, następnie biografii pisarki oraz tendencji panujących w sztuce europejskiej przełomu XIX i XX wieku.

Dziewiętnastowieczna Ukraina, z jej kolonialnym statusem, była – jak obrazowo ujął to historyk, M. Hruszewski «...oderwana od Zachodu, od Europy i zwrócona twarzą na północ z nosem wetkniętym w głuchy kąt wielkoruskiej kultury» [13, s. 142][4].

1 Текст є опрацьованою та доповненою версією статті: *Papla E.* Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki // Musica Antiqua Europae Orientalis XV. ACTA SLAVICA. «Słowiańszczyzna wobec idei i poszukiwań świata zachodniego». – Bydgoszcz, 2009. – S. 263-273.

2 Podstawową spuściznę Łesi Ukrainki stanowią utwory dramatyczne obejmujące tematykę starożytnego Egiptu, Grecji, wczesnego chrześcijaństwa, cezariańskiego Rzymu, Średniowiecza, czasów kolonizacji Ameryki Płn.: «Одержима» (1901), «Вавілонський полон» (1903), «На руїнах» (1904), «В катакомбах» (1906), «Кассандра» (1907), «Руфін і Прісцілла» (1908), «У пущі» (1909), «Адвокат Мартіан» (1911), «Камінний господар» (1912), «Оргія» (1913) i in. W Polsce wydano niewielki tom, por.: [2].

3 Nie istnieje całościowe opracowanie tematu. Bodaj jako pierwsi sygnalizowali go: О. Бургрард [12]; М. Зеров [15]. Nie interesował on badaczy radzieckich, wyjątkiem jest monografia И.Е. Журавская [14], anachroniczna i materiałowo niepełna; pośrednio temat przybliża publikacja pod red. В. Крекотень, Д.С. Наливайко [25]. Niektóre okcydentalne wątki podejmowali badacze z diaspory (А. Ніковський, Є. Ненадкевич) [19]. Temat uwzględniają – acz nie jako osobny – najnowsze prace o Łesi: В.П. Агеєва [7]; Я. Поліщук [24]. Poszczególne zagadnienia (przekłady, krytyka, motywy itp.) omawiane są w materiałach pokonferencyjnych, por np.: [20].

4 Ten i kolejne cytaty ze źródeł ukraińskojęzycznych – jeśli nie podano nazwiska tłumacza – w przekł. moim – E.P.

W sytuacji braku państwowości i obaw przed wynarodowieniem (znaczna część inteligencji ulegała postępującej asymilacji) funkcje zachowania narodowej tożsamości przejmuje kultura, w szczególności bazująca na języku literatura. Stąd trwałość tradycji folklorystycznej i romantycznej oraz dominacja idei narodnickiej.

Utożsamianie narodu z ludem, etnografizm, utylitarne cele sztuki z nieodłącznym dydaktyzmem i patetyczną retoryką, brak intelektualnego podejścia do rzeczywistości, proskrypcyjna krytyka, tłumienie indywidualności na rzecz interesów gromady[5] – wszystko to prowadziło do wytworzenia kultury zamkniętej, nierzadko ksenofobicznej.

Kryzys kultury, sprowadzającej tradycję do roli skansenu, zaostrzył się z nadejściem modernizmu, czasów przewartościowania wartości, które objęły całą sztukę europejską, Wykształcone warstwy społeczne nie mogły pozostać obojętne na powiewy nowinek docierających na Ukrainę Naddnieprzańską, najczęściej *via* Galicja, A był to wiatr zdecydowanie zachodni. Zadanie odnowienia literatury narodowej podjęła Łesia Ukrainka. Z wielu powodów była do tego wręcz predestynowana.

Urodziła się w rodzinie ziemiańskiej inteligencji. Rody Kosaczów i Drahomanowów (ze strony matki.) należaęy do ówczesnej elity intelektualnej[6]. Po ojcu prawniku dziedziczyła otwarty i sceptyczny umysł, po matce, pisarce (pseud. Ołena Pcziłka) – talent literacki. Staranne domowe wykształcenie pogłębiała samodzielnymi studiami: znajomość języków klasycznych oraz francuskiego i niemieckiego (nie wspominając o rosyjskim, a także polskim) wyniosia z domu, potem opanowała angielski i włoski, co umożliwiało jej swobodny dostęp do europejskiej kultury. Sprzyjały temu podróże związane z koniecznością leczenia się za granicą (od dzieciństwa chora na gruźlicę kości, potem także płuc i nerek prowadziła, jak to nazwała, swoją «wojnę trzydziestoletnią» z nieuleczalną wówczas chorobą). Wczesna intelektualna dojrzałość pozwalała jej obficie czerpać z kulturalnych zasobów środowiska, (rodziny Łysenkóyw, Staryćkich, Komarowów), nie do końca ulegać poglądom swych mentorów i konsekwentnie budować własny system wartości.

Znaczący wpływ na kształtowanie się twórczej osobowości pisarki wywarł wuj Mychajło Drahomanow (1841–1895), historyk-komparatysta i działacz społeczny, «ukraiński Hercen», wskutek «nieprawomyślności» zmuszony do emigracji (w Genewie stworzył niezależne centrum wydawnicze, potem profesor Sofijskiego uniwersytetu). Był dla Łesi autorytetem intelektualnym i zaufanym doradcą w dziedzinie literatury, sztuki, nauki, zaproszona przez wujostwo do Sofii (1894–1895) z zapałem penetrowaia jego obszerną bibliotekę. Ich wieloletnia korespondencja (1888–1894) to dialog dwojga intelektualistów, zwracając się do swojego maitre'a, ona – zaledwie dwudziestoletnia! – czuje się (i jest) partnerem w epistolarnej dyskusji. Spośród wielu poruszanych w korespondencji wątków zwraca uwagę zgodna troska o kondycję ukraińskiej kultury.

W liście z dn. 6.12.1890, wspominając o kłopotach z wydrukowaniem swoich nie dość «obywatelskich» wierszy, Łesia pisze:

«Niektórzy też narzekali, że uciekam od „narodowych" tematów i ojczystego języka, wdaję się w „literackość" („літературщину"), „intelektualizuję" („інтелігенству"); rzecz w tym, że ja inaczej rozumiem słowa narodowość, literackość i inteligencja niż rozumieją je moi krytycy. To zresztą, *es ist eine alte Geschichte,* i wujowi już pewno także się sprzykrzyła...» [18 IX, s. 43].

Niejednokrotnie kierowano pod jej adresem zarzuty o kosmopolityzm. Traktowała je z należytym dystansem: «...na próżno wytykano mi kosmopolityzm, ja pozostałam przy swoim kosmopolityzmie, a narodowcy przy swoim patriotyzmie i na tym się skończyło» [18 IX, s. 175].

Impulsem do kolejnych spostrzeżeń na temat inaczej rozumianych zadań kultury stał się pobyt. Łesi w Wiedniu, dokąd z początkiem 1891 roku. udała się na półtoramiesięczne leczenie. Po raz pierwszy styka się bezpośrednio z Zachodem, od. razu odnotowując różnicę między rosyjską a austriacką «strefą»: «Pierwsze wrażenie było takie, jakbym przyjechaia do jakiegoś innego świata – piękniejszego, wolniejszego...» [18 IX, c. 60]. Świeżym, jeszcze nieco naiwnym okiem prowincjuszki chłonie atmosferę miasta i jego architekturę, a przede wszystkim gorliwie – na ile pozwala jej lecznicza procedura uczęszcza na koncerty, spektakle operowe i teatralne [por. 18]. W liście do brata Michała relacjonuje swoje spotkania z galicyjskimi rodakami: u «radykałów» dostrzega «antyartystyczne» myślenie o sztuce «...a la Czernyszewki, Pisariew *et tutti quanti»,* ironicznie komentując je jako «...sprzecz-

5 Zob. interesujący szkic: О. Пахльовська [23], a także mój artykuł [3].

6 W historii rodziny odnotowano «obcych» protoplastów: po mieczu z XlV-wiecznej Hercegowiny, po kądzieli – z Grecji (XVII). Łesia miała dwóch braci i trzy siostry; wszyscy, nie wyłączając kobiet, zdobyli wyższe wykształcenie i zawód. Po 1917 roku wskutek, represji politycznych część rodziny emigrowaia do USA i Kanady. Wszyscy w różny sposób zaznaczyli swą obecność w kulturze (zob. [17]). Losy rodziny Kosaczów to piękna karta z dziejów ukraińskiej inteligencji.

ki, w rodzaju, co piękniejsze – Schiller czy nowe trzewiki, Wenus z Milo czy snop siomy» [18 IX, s. 50–51], natomiast młodzież studencką z kółka «Sicz» udaje się przekonać, że w literaturze wartość mają portrety, a nie fotografie [18 IX, s. 51; podkr. moje. – *E.P.*].

W kolejnym liście do wuja, pisanym już z kraju, z młodzieńczą bezkompromisowością i polemiczną swadą reaguje na świeżo wydaną ultranarodnicką powieść I. Neczuja-Lewyćkiego («Над Чорним морем», 1891): «Na miłość boską, proszę o nas nie sądzić wedle powieści Nieczuja, bo nie pozostanie nic innego, jak bez winy zasądzić nas na wieki. (...) przeczytawszy ją, można tylko pomyśleć, czy nie pora już, by Nieczuj zaprzestał pisania powieści, bo jeśli takie pisać, to już lepiej pierze drzeć. (...) Żal mi tylko, że naszej biednej ukraińskiej literatury nie ceni się przez ryżnych Nieczujów, Konyśkich, Czajczenków itp. „koryfeuszy", moim zdaniem, ich utworami to choćby groble gacić» [18 IX, s. 85].

Inne krytyczne uwagi dotyczą ukraińskiej poezji: «Znam pewnego poetę, co wymyślił sobie aforyzm „Dobry rym zgubą dla idei!" i trzeba przyznać – wiernie się tego trzyma (...). Co do mnie, to ja tylko geniuszowi mogę wybaczyć kiepsko zbudowany wiersz, a i to nie zawsze. Ukraińskim poetom należaioby na jakiś czas zabronić pisania narodowo-patriotycznych wierszy, to może prędzej nauczyliby się wersyfikacji, zmuszeni do tego liryką i przekładami» [18, IX, s. 99].

W liście do zaprzyjaźnionego literata M. Pawłyka zauważa: «Bieda w tym, że nasi ukraińscy pisarze więcej piszą niż czytają, a jeśli już czytają, to raczej swoje, nie chciałabym brać z nich przykładu» [18 IX, s. 206].

Z myślą o przybliżeniu rodakom literatury obcojęzycznej kijowska młodzież, skupiona w literackim kółku «Plejada» (1888–1893), mimo cenzuralnych utrudnień[7] podejmuje ambitny zamiar wydania przekładów najważniejszych dzieł literatury powszechnej. *Spiritus movens* tego przedsięwzięcia to Łesia i jej brat Michał. Łesia proponuje przeszło 60 nazwisk, wśród których znajdujemy twórców angielskich, sporo Rosjan, Francuzów, Niemców, także Włochów oraz 13 (!) Polaków. Wykaz obejmuje klasykę nowożytną i utwory dziewiętnastowieczne [por. 18, IX, s. 29–31]. W tym przypadku Łesia okazuje się nie modernistką, raczej pozytywistką, podejmującą «pracę od podstaw». Sama zwraca się do poezji. H. Heinego, pierwszej (i wiernej) literackiej miłości (charakterystyczny drobiazg: w listach liczne niemieckie frazy z utworów poety). Przekłada wiersze z cykli: «*Lirisches Intermezzo*» (1822), «*Heimkehr*» (1824), «*Harzreise*» (1826) i in. Większość, wspólnie z przekładami kolegi z «Plejady», M. Stawyśkiego (wł. M. Sławiński) wydano we Lwowie w 1892 roku. W latach 1889-93 Łesia pracuje nad poematem, satyrycznym «*Atta Troll*» (1843), przekłada 2 wiersze ze zbioru «*Romanzer*» (1851), w roku 1899 «*Die schlesichen Weber*» (1844) – «*Ткача*». Przyswoiła więc czytelnikom ukraińskim sporo z dorobku poety, wystąpiła również z odczytem o jego twórczości. Z niemieckiego obszaru językowego interesował ją także Hauptmann, w latach 1898–1900 przełożyła (na język ukraiński i rosyjski) jego głośną sztukę «*Die Weber*» (1892) za życia Łesi nie drukowana, nie uchowała się w całości.

Pokłosiem zainteresowań literaturą francuską były tłumaczenia dwóch utworów V. Hugo – wiersza «Dompoetes» oraz poematu «Les pauvres gens», ukraiński tytuł «Сірома» (1891) [tj. «Biedacy». – E.P.]. Na podkreślenie zasługują przekłady utworów M. Maeterlincka, jedynego w tym gronie modernisty: jednoaktowy dramat «L'intruse» (1890) – «Неминуча» (1900) oraz poetycko-filozoficzna opowieść «Les rameaux d'olivier» («Оливкове гілля») [por. 8]. Posyłając dramat Maeterlincka do redakcji pisma «Науково-Літературний Вісник», Łesia pisze: «Niech szanowna redakcja przezwycięży znaną mi niechęć do „modernistow" i przeczyta mój przekład, jestem pewna, że ta oryginalna i z wielką wrażliwością napisana rzecz nie może nie zwrócić na siebie uwagi...» [18 IX, s. 414].

Marzy o lepszym poznaniu literatury angielskiej: «Och, kiedyż będę wreszcie czytać Szekspira w oryginale!» [18, IX, s. 146], wzdycha w liście do wuja z dn. 12.11.1893. Podczas pobytu w Sofii znajduje w bibliotece sporo materiałów o historii i literaturze angielskiej, m.in. o Miltonie, o którym później napisze popularną broszurę i wykorzysta źródła przy pracy nad dramatem «W puszczy (У пущі)». Na rok 1898 datowane są jej przekłady z Szekspira i Byrona; jest pod wielkim, wrażeniem dramatu «Kain» (1821), w liście do matki (7.4.1898) cieszy się, że poznała go właśnie w oryginale, nie z przekładów. W sumie jednak tłumaczyła z angielskiego niewiele: fragmenty tegoż dramatu, (akt I, scena 1), liryk «Wheil Dream That You Love Me» (incipit «Коли сниться мені, що ти любиш мене...» brzmi nieźle), z Szekspira

7 Tzw. cyrkularz Wałujewa (1863) zakazujący drukowania książek ukraińskich z wyjątkiem literatury pięknej uzupełniono w roku 1876 o tzw. emski ukaz, który zabraniał m.in. publikowania jakichkolwiek przekładów na język ukraiński oraz importu wydawnictw drukowanych w tym języku, obowiązywał do roku 1905.

natomiast fragment «Makbeta» (trzy sceny I aktu) [por. 10; 21; 27].

Zainteresowania Łesi kulturą Zachodu najpełniej odzwierciedlają, w każdym razie ilościowo, jej artykuły krytyczne i publicystyczne. Pisała je po ukraińsku bądź po rosyjsku (ustępstwo na rzecz szerszej dostępności). Znajdujemy tu dziesiątki nazwisk, zarówno wybitnych, jak i zapomnianych dziś twórców. Rzecz znamienna: z kilkunastu prac różnego typu tylko dwie dotyczą obszaru słowiańskiego[8]. Obszerny szkic z 1899 roku, «Dwa nurty w najnowszej włoskiej literaturze» – «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)» bazuje na kontraście dwu talentów – plebejuszki i arystokraty. Ada Negri (1870–1945) reprezentuje poezję «ludową» w treści (acz nie w formie), D'Annunzio (1863–1838) – poezję artystowską, erudycyjną, ciążącą ku klasycyzmowi i stylizacji. Oboje są epigonami Risorgimento, a zarazem prekursorami nowej epoki i odzwierciedlają znamienne dla literatury wioskiej zaangażowanie polityczne, znane od czasów Dantego, Petrarki i Tasso. Analizuje stylistycznie wybrane liryki we własnym przekładzie. Nie ogranicza się do dwóch sylwetek, rzutuje je na szersze tło, dając zwięzły wykład o nowożytnej literaturze Włoch.

Artykuł z 1900 roku «Nowe perspektywy i stare cienie» – «Новые перспективы и старые тени („Новая женщина" западноевропейской беллетристики)», omawiający tematykę feministyczną (z uwzględnieniem aspektu socjologiczno-psychologicznego) w literaturach skandynawskich, francuskiej, rosyjskiej, niemieckiej, włoskiej to przykład komparatystycznej metody Łesi. Pisarka sięga po rodowód tematu do romantyzmu, a nawet starożytności (matrona w literaturze rzymskiej), odnotowuje szereg schematów (ukochana przez romantyków Mignon czy typ gryzetki i kurtyzany w literaturze francuskiej). Większość współczesnych utworów ocenia krytycznie: grzeszą publicystyką z uszczerbkiem dla strony artystycznej.

«Utopia w beletrystyce» («Утопія в белетристиці», pierwotny wariant w języku rosyjskim) z roku 1906, najwyżej oceniany przez badaczy tekst krytycznoliteracki, do dziś zachowuje walory poznawcze. Uderza szerokim ujęciem tematu, oglądanego pod kątem poetyki historycznej (ewolucja gatunku, przekształcenia odmian typologicznych). Łesia dokonuje obszernego przeglądu gatunku od form najstarszych (Homer, Platon, św. Augustyn) i nowożytnych po współczesne. Dużo miejsca poświęca «Utopii» (1516) Thomasa More, wskazuje na walory «beletrystyczne», które przesądziły o popularności dzieła i akcentuje tę jej specyficzną cechę, że nie odsyła, w przeszłość i nie jest projektowana na przyszłość, lecz odnosi się do współczesności. (Jak wiadomo, fikcja służyła Morusowi jako chwyt «maskujący» treści krytyczne.) Późniejsze naśladownictwa nie dorównują wzorcowi, jedynie J. Swift oryginalnie wykorzystał beletrystyczną formę, «Podróże Gulliwera» (1726) z ich akcentami pesymistyczno-parodystycznymi nazywa «Utopią przenicowaną» [18, VIII, s. 153]. Nisko ocenia utopie niemieckie i francuskie, propagujące bądź parodiujące idee Fouriera i Saint-Simona. Spośród bliższych jej czasom autorów (E. Bulwer-Lytton, H.G. Wells, E. Bellamy, A. France i in.) na życzliwszą uwagę zasłużyli W. Morris (uważany za jednego z prekursorów modernizmu) oraz M. Maeterlinck: «Les rameaux d'olivier», napisane «językiem poety-filozofa z ukłonem profetycznym» [18 VIII, s. 171] wychodzą poza formułę utopii, lecz może dzięki temu są zapowiedzią czegoś nowego w rozwoju gatunku.

Niedokończony szkic «Najnowszy dramat społeczny» («Новейшая общественная драма», 1901) wart jest odnotowania z kilku powodów. Zawiera interesujące spostrzeżenia natury ogólnej: o ewolucji dramatu z bohaterem zbiorowym (tu m.in. Ibsen i Bjørnstjerne Bjørnson), oraz o genezie i istocie neoromantyzmu (pojęcia ważnego dla twórczości Łesi), którego zapowiedź dostrzega w «Tkaczach» (1892) Hauptmanna (przypomnijmy, że dwa lata później powstaje «Hanneles Himmelfahrt», uznana właśnie za sztukę neoromantyczną). Ale uwagę zwraca też pewna obserwacja szczegółowa, a przy tym wychodząca poza obszar europejski; to fragment, gdzie autorka analizuje typ nowego bohatera określany jako self-mademan, który właśnie pojawił się w dramacie europejskim. Ma on, wyjaśnia, rodowód amerykański, stworzył go Edward Westcott (1847–1898) w powieści «Dawid Harum. A story of American life» (1898), przerobionej następnie na sztukę. Bohater, wytwór prężnego kapitalizmu, aktywny i. przedsiębiorczy, budzi wyraźną

8 «Малорусские писатели на Буковине» (1900), szkic drukowany w piśmie «Жизнь», pisany z myślą o spopularyzowaniu praktycznie nieznanego obszaru literackiego wśród rosyjskich czytelników, powstał na podstawie odczytu w języku ukraińskim i wersji w tym języku. «Заметки о новейшей польской литературе» (1901), drukowany w tymże piśmie, omawia najważniejsze zjawiska polskiego romantyzmu i symbolizmu [por. 1]. Zastanawia brak tematyki rosyjskiej, jeśli nie liczyć sporadycznych wzmianek w listach oraz krytycznej oceny powieści Czernyszewskiego «Co robić?»: schematyczna fabuła i postacie, brak prawdy artystycznej spowodowały, że utwór stał się niezamierzoną karykaturą szczerej wiary autora w socjalistyczne ideały («Утопія в белетристиці», VIII, 159–163); w liście do matki wyznaje: «... rzadko kto tak mnie irytował swoim bezczelnym lekceważeniem naszego [tj. literackiego] szlachetnego talentu, jak ten samozwaniec w beletrystyce...» [18, X, s. 216]. Zob. też [11].

sympatię Łesi, ponieważ jest wyrazisty jako postać, dramaturgicznie dobrze skonstruowany, w przeciwieństwie do pasywnej i niezdecydowanej, «moralnej amfibii» [18 VIII, s. 227], jakie często widuje się na scenach europejskich.

Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z perspektywy procesu historycznoliterackiego, eseistyczne wędrówki w czasie i przestrzeni to swoista literacka mapa Europy.

Szerokie zainteresowania ukraińskiej pisarki kulturą zachodnią nie mogły pozostać bez wpływu na jej twórczość artystyczną. W liryce spotykamy je w postaci reminiscencji, jak np. «szekspirowskie» tytuły: «Sen nocy letniej» («Сон літньої ночі», 1892) czy «To be or not to be?» (1896), imię Ofelii w znakomitym «Adagio penserioso» (1900) czy postać «bezimiennej», bo «przysłoniętej» przez Beatrice, żony Dantego, w poruszającym wierszu «Zapomniany cień» («Забута тінь», 1898). Będzie to motto z Byrona otwierające cykl «Pieśni niewolników» («Невільничі пісні», 1895) bądź odesłanie do pieśni Schumanna «Wan-derlied» w liryku «W drogę» («У путь», 1891)[9].

Jako pierwszy zdecydowanie «obcy» temat pojawia się wątek z historii Szkocji w poemacie «Robert Bruce, król szkocki» («Роберт Брюс, король шотландський», 1893), podpowiedziany przez Drahomanowa i jemu też dedykowany. Chodzi naturalnie o legendarnego przywydcę narodowego powstania (Łesia akcentuje podział społeczeństwa na szlachtę ugodową wobec króla Edwarda i wierny idei wyzwoleńczej lud), którego zwycięska walka wyniosia na tron w 1328 roku. Bruce – postać szlachetna i romantyczna, w dodatku zwycięska – czy można sobie wyobrazić lepszy temat dla młodej idealistki? W takiej właśnie konwencji romantyczno-balladowej, rzekłabym – na miarę ówczesnych możliwości poetki, pozostającej jeszcze pod wpływem XIX-wiecznej rodzimej estetyki, jawi się czytelnikowi bohater.

W latach 1897–1909 Łesia pracuje nad najbardziej «egzotycznym» ze swoich tematów – dramatycznym poematem «W puszczy» («У пущі») o osadnictwie purytanów w Nowej Anglii w XVII wieku. Pisarkę zainteresował problem, piękna i artysty, wyznawcy sztuki czystej rzeźbiarza Richarda Irona (głosi maksymę «Pereat mundus, fiat ars!»), zderzonej z surowymi poglądami purytanów, nie uznających sztuki «bezinteresownej». Ten wariant romantycznego konfliktu artysta – tłum Łesia traktuje w duchu nowych czasów: modernistyczny artysta nie musi już udowadniać swego prawa do tworzenia sztuki dla niej samej. Toteż Richard może tworzyć swoje piękne rzeźby, tyle że nie wzbudzają one żadnego zainteresowania grupy, zajętej pokonywaniem trudów egzystencji, z kolei on odrzuca propozycję przygotowania naczyń (czyli sztukę użytkową). Łesia stawia pytanie, czy artysta może zamknąć się w swojej świątyni, sztuki, bez obawy utraty talentu? To właśnie przydarzy się Ironowi, kiedy zdecyduje się na duchową banicję, opuści kolonię, by udać się do tytułowej puszczy. Zderzenie «egoistycznych» racji osamotnionego, bo społecznie zbędnego artysty z pragmatyzmem gromady wydaje się problemem boleśnie dotykającym samą Łesię, osamotnioną i nierozumianą nie tylko przez ówczesne ukraińskie społeczeństwo, ale i krytykę[10]. Poniekąd tłumaczyłoby to długie zmaganie się autorki z tym osobistym tematem.

Czy rzeczywiście obawiała się, ona – jak ujęła to z właściwą sobie gorzką ironią w jednym z listów do matki – «почитаема, но не читаема» [18, X, s. 367], że i ją spotka los Irona (nazwisko sugeruje silną, jak jej własna, osobowość)? Wygaśnięcie talentu? Tymczasem to właśnie w ostatnich latach życia tworzy swoje najlepsze dzieła, w tym dwa tu nas interesujące: poemat «Izolda o Białych Dłoniach» («Ізольда Білорука», 1912) oraz dramat «Kamienny włodarz» («Камінний господар», 1912)[11]. Obydwa odsyłają nas do toposów literackich o zdecydowanie zachodnim rodowodzie.

«Izolda...», osnuta na motywach słynnej celtyckiej legendy nawiązuje do końcowego epizodu miłosnej historii, kiedy to Tristan, już na dobrowolnym wygnaniu, ofiarowuje swe uczucie innej Izoldzie, lecz nie może pokonać tęsknoty za tamtą, pierwszą. Złożony niemocą – zdrowie może mu przywrócić tylko powrót ukochanej – oczekuje przybycia statku, obecność Złotowłosej ma sygnalizować biały żagiel. Lecz wypatrująca statku Izolda o Białych Dłoniach mówi o czarnym żaglu. Tristan umiera, a obie «siostry z imienia» [18 II, s. 105] spotykają się przy zmarłym. «Bóg rozsądzi, czyj był» [18 II, s. 105] – powiada Izolda o Białych Dłoniach, podkreśla jednak, że to ona była przy nim do końca, dzieliła trudne dni. I to ją, Izoldę rzadziej

9 Tutaj je tylko sygnalizuję, bo należą one do innej już, «ścieżki» badań nad recepcją problematyki okcydentalnej – inspiracji i wpływów, nie zaś sięgania po określone wątki fabularne, reinterpretacji tematów czy toposów.

10 Ten problem dostrzegają wszyscy badacze, zob. np. [25, s. 266–270]. Uznania rodaków za życia pisarki doczekał się jedynie urokliwy dramat «Pieśń lasu» («Лісова пісня», 1911), osnuty na wątkach wołyńskich legend.

11 Wątpliwości wzbudza polskie tłumaczenie tytułu jako «Don Juan ujarzmiony» [2] «znoszące» epitet «kamienny», kluczowy dla idei utworu; podobnie nie zadawala brzmiący zbyt «rustykalnie» przekład dosłowny «Kamienny gospodarz» (używany przez M. Jakóbca). Pozwalam więc sobie zgłosić własną propozycję.

opiewaną bądź nawet pomijaną, czyni Łesia swoją bohaterką. Jej Izolda jest silna, broni do końca swego szczęścia, nie przyjmuje propozycji czarodziejki Morgany, by zmienić powierzchowność, nie chce być «repliką» Złotowłosej. Pierwsza doznała miłosnego szczęścia, druga, niosąc w duszy «czarny kamień» [18, II, s. 103] nieodwzajemnionej miłości, pozostaje wierna sobie. Kłamiąc o czarnym żaglu mści się za «drugorzędność», ale nie czuje się winna. Dla niej śmierć Tristana to posiadanie na wieczność, wobec której szczęście Złotowłosej to tylko chwila. Śmierć-wieczność jest miarą jej miłości i to jej czarny warkocz, jak mówi, przykryje w grobie ciało Tristana. Zamiana postaci zmienia epilog i przesłanie klasycznego toposu. Transformacja legendy dokonuje się za sprawą tego samego «motywu cienia», jaki znamy już z wiersza o zapomnianej towarzyszce życia Dantego.

Pozornie prosta, lecz w istocie wyrafinowana forma wiersza o zmiennym metrum subtelnie przekazuje złożone uczucia rywalek poprzez operowanie symboliką bieli i czerni, opozycji jasności i mroku: biały i czarny żagiel, złote i ciemne włosy, błękit i czerń oczu, poranna, i wieczorna zorza, raj i piekło, miłość i śmierć[12]. Sięgając po temat z najwyższych «półek» literackich toposów – Don Juana – Łesia była świadoma wagi podjętego zadania, które stawiało ją w rzędzie największych: Moliera, Byrona, Puszkina, Mozarta... W liście do pisarza A. Krymskiego z dnia 6.06.1912 pisze: «Boże, przebacz mi i pobłogosław! Ja napisałam „Don Juana"! Tak, tego najprawdziwiej «wszechświatowego», nie dając mu nawet żadnego pseudonimu. (...) oto i nasza literatura ma już swego „Don Juana", własnego, nie tłumaczonego, oryginalnego przez to, że napisała go kobieta (to, zdaje się, pierwszy raz przydarzyło się temu tematowi)» [18 X, s. 335].

I w innym liście, już z właściwym jej ironicznym dystansem: «...to nie mniej i nie więcej, jak ukraińska wersja światowego wątku o Don Juanie. «„До чего дерзость хохлацкая доходит" – powie Struve i cała zacna kompania naszych „starszych braci". Że to istotnie zuchwalstwo z mojej strony, to wiem sama, ale pewno „то в высшем суждено совете", żebym mit Todesverachtung (dosł. na przekór śmierci – red.) rzucała się w gąszcz wszechświatowych tematów (...) dokąd rodacy moi, z wyjątkiem dwóch czy trzech odważnych, wolą się nie zapuszczać...» [18 X, s. 359].

Przyjaciółce, Oldze Kobylańskiej, zwierza się, że pisała dramat «w gorączce twórczej» (co można rozumieć dosłownie, była już wtedy bardzo chora, prawie nie wstawała z łóżka), a potem jeszcze skracała niemal o połowę, aby osiągnąć perfekcyjną zwięzłość. Mówi o koncepcji postaci: Don Juan raczej tradycyjny, podkreśliła jedynie jego «anarchiczność», natomiast całą uwagę skupia na dwóch kobietach: władczej Annie i pokornej Dolores: «Żałuję, że nie umiałam przedstawić Dolores tak, by nie wydawała się bladą sierotą Doñy Anny nie było to moim zamiarem i nawet jakiś czas wahałam się, kto ma być właściwą bohaterką dramatu – ona czy Doña Anna, ale dałam pierwszeństwo Annie, nie z sympatii (Dolores bliższa mej duszy), lecz wskutek poczucia prawdy, bo tak bywa w życiu, że takie jak Dolores muszą usuwać się w cień przed Annami i stają się ofiarami – tak naprawdę nie Don Juana, lecz swej własnej nadludzkiej egzaltacji» [18 X, s. 386].

We wcześniej wspomnianym już liście do A. Krymskiego wyjaśnia: «...dramat nazywa się „Kamienny włodarz", bo jego idea – zwycięstwo kamiennej, konserwatywnej zasady, wcielonej w osobie Komandora, nad rozdwojoną duszą dumnej, egoistycznej kobiety Doñy Anny, a przez nią i nad Don Juanem, „rycerzem woli"» [18 X, s. 335].

Tytuł to klucz do bogatej semantyki dramatu. Słowo «kamień», symbolizujące społeczne konwenanse, kamienną zasadę rządzącą społeczeństwem i zachowaniem bohaterów, leitmotiv dramatu, poddawany niczym w muzyce[13] licznym wariacjom, znaczeń dosłownych, i metaforycznych, zostaje kontrapunktowo zderzony z różnie rozumianym przez bohaterów pojęciem wolności (pragnienie władzy u Anny, anarchiczność u Don Juana, wewnętrzna wolność Dolores). Rzutuje to (jednak!) na postać Don Juana; nie interesuje on Łesi. jako ukarany za grzechy uwodziciel czy płomienny kochanek, akcentuje nie tyle jego kult wolnej miłości, ile jak wolności używa. Innowacją jest także wysunięcie na plan pierwszy postaci, skontrastowanych charakterologicznie kobiet.

Nie dziwi więc, że niekonwencjonalna reinterpretaeja (zdaniem W. Kubackiego, «najwybitniejsza rewizja scenicznej legendy o Don Juanie» [2, s. 10]) klasycznego tematu stała się przedmiotem – zresztą, dopiero w ostatnich latach – zróżnicowanych analiz. Rozmaitość metod interpretacyjnych jest miarą wagi i oryginalności dzieła. Warto odnieść się do kilku spostrzeżeń, istotnych z punktu widzenia problematyki mojego szkicu.

I tak, emigracyjny badacz E. Nenadkewycz dostrzegł w postaci Anny echa lektur Łesi: «Anna,

12 Zob. bardziej szczegłową interpretację tego utworu: [7, s. 177–186].

13 Łesia, niedoszła pianistka (przeszkodziła choroba) należy do najbardziej «muzycznych» poetów. Zob. mój esej [4].

która mówi do nas głosami kobiet Ibsena i Hauptmanna (...), ukraińskich Nor...» [cyt. za.: 7, s. 124].

Eksponowanie przez Łesię postaci kobiecych skłoniło W. Ahejewą [7, s. 112–133] do posłużenia się metodologią spod *znaku gender:* osnową dramatu jest konflikt męskich i kobiecych wartości. Annę nie zadawala tradycyjna rola szanowanej żony Komandora, w swym «męskim» pragnieniu wolności (i miłości) jako «władzy dusz» jest podobna do Don Juana. On nie potrafi uznać w Annie partnerki w miłości, a kiedy ulega jej władczym dążeniom, następuje odwrócenie ról: zwycięzca kobiet zostaje zwyciężony przez kobietę.

W interesującej mitologicznej interpretacji J. Poliszczuka punktem wyjścia do analizy dramatu jest metafizyczna kategoria *analogia entis* tj. relacja między bytem boskim i ziemskim, szerzej – opozycja wiecznego i przemijaj№cego. Stąd zasada kontrastu, widoczna na wszystkich poziomach tekstu. Badacz ogląda dziaiania postaci przez pryzmat charakterystycznego dla średniowiecznej literatury wątku pokusy-prowokacji (atrybut grzesznika – Don Juana), otwierającego pole do gry, maski (drugi akt dramatu rozgrywa się na balu maskowym), imitacji i wszelkiego rodzaju dwuznaczności. Prowadząc taką grę bohaterowie niejako podświadomie obnażają względność pojęcia wolności oraz miłości – każda, włącznie z wysublimowanym uczuciem Dolores nosi znamię patologii; w miiosnej grze-pojedynku «męska» Anna okaże się «godnym oponentem» Don Juana, «ogrywając» go («переграючи» його) [25, s. 346]. Z przyjętej przez autorkę średniowiecznej optyki wynika, że miłość jest niemożliwa w świecie kultu cierpienia i ascezy.

Średniowiecze, zdaniem badacza, jest właściwym polem odniesienia dla dramatu Łesi ze względu na rodowód pierwowzoru oraz jej znajomość tej epoki, Co więcej: «Elementy średniowiecznego sposobu myślenia, filozofii, kultury w „Kamiennym włodarzu" Łesi Ukrainki należy odbierać nie tylko jako swobodne i adekwatne operowanie pisarki materiałem historycznym. Widać tu także chęć (i umiejętność) projekcji podstawowych zasad średniowiecznej koncepcji bytu na filozoficzne i estetyczne doświadczenia innych epok, w tym zwłaszcza – współczesności, epoki końca XIX i początku XX wieku. (...) Dramat Łesi Ukrainki oryginalnie reinterpretuje jeden z klasycznych literackich wątków, a zatem, aktualizuje rzeczywistość minioną, wykonując w ten sposób jedną ze znaczących funkcji literatury tego przełomowego okresu» [25, s. 346] (podkreślenie moje. – *E.P.*).

Podkreślając ponadczasowy wymiar dramatu, badacze dostrzegają w nim szereg rysów modernistycznych, zwłaszcza w sposobie postaciowania: Anna, «kobieta wyzwolona» narzuci swoją wolę mężczyźnie, lecz nie zmieni patriarchalnych zasad i w tym odbija się tragiczna połowiczność epoki przejściowej, jakim był modernizm (Ahejewa); Don Juan. dla dawnych pisarzy był awanturnikiem, dla romantyków namiętnym kochankiem, natomiast moderniści skłonni są w niestałości jego uczuć widzieć niepewność i duchowe rozdwojenie (Poliszczuk). Podążając za myślą, że gra to sposób bycia Don Juana, warto dodać, że analogiczna postawa cechuje modernistycznego artystę-estetę, zacierającego różnicę między życiem, a sztuką. I nie wyczerpuje to, jak wiadomo, wszystkich analogii między modernizmem i średniowieczem.

Średniowiecze jako kontekst interpretacyjny dla dramatu Łesi. pojawia się u innych badaczy [zob.: 16]. Jeśli założyć, że pojęcie i epoka średniowiecza kojarzy się raczej z Zachodem niż Wschodem, byłby to pośredni dowód na okcydentalne «skłonności» ukraińskiej pisarki. Znamienna wydaje się także interpretacja dramatów ukraińskiej pisarki w świetle zachodniej myśli filozoficznej w monografii polskiej autorki [6].

Estetyczne poglądy Łesi Ukrainki, dbałość o stronę formalną utworów i sprzyjanie nowym tendencjom literackim są niewątpliwie wyrazem jej okcydentalizmu, czy lepiej – jej europejskości. Nie sposób przecenić zasług Łesi w dziele przybliżenia kulturze rodzimej dziedzictwa literatury europejskiej. Niekiedy porównuje się jej rolę z rolą, jaką odegrał J. Joyce w kulturze irlandzkiej [23, s. 54–55; 9]. Sięgając po «obcą» tematykę Łesia zaprzeczała nieprzyjaznym Ukrainie opiniom – a także małodusznym narzekaniom rodaków – jakoby ich ojczysta literatura nadawała się wyłącznie do «lektury domowej».

Absurdalnie brzmiały – już wtedy – zarzuty o jej obcości, na gruncie kultury ukraińskiej. Nie musiaia udowadniać swej przynależïności do narodu, «właściwa jej ukraińskość, kształtowana była od lat najmłodszych» [25, s. 272]. A przecież czuła się niemal *outsiderem* z «piętnem» estetyzmu, jakim naznaczyli ją krytycy spod znaku narodnictwa. Broniła się intelektem i ironią, tarczą artystów; mówiła o sobie *princesse lointaine,* «daleka księżniczka» [18 X, s. 270], nawiązując w ten sposób do swoich podróży, ale i zarzucanego jej kosmopolityzmu. Dziś mogłaby powtórzyć za mądrym Litwinem Tomasem Venclovą: Jestem kosmopolitą, ale, moim zdaniem, to jedyny sposób bycia przyzwoitym narodowcem» [5].

LITERATURA:

1. *Jakóbiec M.* Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna // Slavia Orientalis. – 1971. – Nr. 4. – S. 372–378.

2. *Łesia Ukrainka.* «Kasandra» i inne dramaty– wybór i posłowie S. Kozak, wst. W. Kubacki, przeł. S. Bury.– Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – 373 s.

3. *Papla E.* «Antybizantynizm» poezji Łesi Ukrainki // Ateny Rzym Bizancjum, Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku. Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. – Białystok : Wydawnictwo Trans Humana, 2008. – S. 585–599.

4. *Papla E.* Poetka i pieśń // Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krakowskiej / Red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka. – Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2007. – S. 407–418.

5. *Venclova T.* Nie pomoże nam Podbipięta // Gazeta Wyborcza. – 2009. – 18–19.04. – S. 25.

6. *Wójtowicz S.* Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. – 208 s.

7. *Агеєва В.П.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – Київ : «Либідь», 2001. – 267 с.

8. *Аркушин Н.П.* Леся Українка і французька література // Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць / Ред. М.Г. Жулинський. Т. I–III. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2003. – Т. I. – С. 80–84.

9. *Берест О.* Леся Українка і проблема європейськості національної літератури // Леся Українка і сучасність // Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць / Ред. М.Г. Жулинський. Т. I–III. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – Т. II. – С. 47.

10. *Бєлова С.* Англійська мова в епістолярній спадщині Лесі Українки // Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць / Ред. М.Г. Жулинський. Т. I–III. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – Т. III. – С. 38–45.

11. *Бойко Ю.Г.* [Блохін Ю.Г.]. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Ю.Г. Бойко. Вибрані праці. – Київ : «Медокол», 1992. – С. 110–160.

12. *Бургардт О.* [Юрій Клен]. Леся Українка і Гайне // Леся Українка. Твори у 7 т. – Київ : Книгоспілка, 1927. – Т. 4. – С. 7–24.

13. *Жулинський М.Г.* Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі к. XIX – поч. XXст. // Записки наук. Товариства ім. Т. Шевченка. – Т. CCXXIV. – Львів, 1992. – С. 140–155.

14. *Журавская И.Е.* Леся Украинка и зарубежные литературы. – Москва : «Наука», 1968. – 175 с.

15. *Зеров М.К.* Твори у 2 томах. – Т. II. – Київ : «Дніпро», 1990. – 196 с.

16. Камінний господар Лесі Українки та феномен середньовіччя. Збірник наукових праць / За ред. Я. Поліщука та А. Крилова. – Рівне : «Перспектива», 1998. – 104 с.

17. *Кармазіна М.С.* Леся Українка. – Київ : Вид. дім «Альтернативи», 2003. – 416 с.

18. *Леся Українка.* Твори в 10 томах. – Т. IX. – Київ : «Дніпро», 1963–1965. – 352 с.

19. *Леся Українка.* Твори: В 12 т. / За заг. ред. Б. Якубського. – Нью-Йорк, 1953–1954.

20. Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць. / Ред. М.Г. Жулинський. – Т. I–III. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2003–2006. – 575 с.

21. Назарук О. Англійська класика в перекладах Лесі Українки // Леся Українка. Матеріали ювілейної республіканської наукової конференції. – Київ, 1973. – С. 136–146.

22. Олена Пчілка та Леся Українка і Відень // Вічні берегині України. Наукові праці й розвідки до 150-річчя від дня нар. Олени Пчілки та 130-річчя від дня нар. Лесі Українки. – Новоград-Волинський : «НОВОград», 2001. – С. 140–145.

23. *Павличко С.Д.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ : «Либідь», 1999. – 444 с.

24. Пахльовська О.Є.-Я. Україна: шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 54–68, № 2. – С. 101–116.

25. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

26. Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті: У 5 т., т. 3: У взаєминах з літературами Заходу і Сходу / Заг. ред.: В. Крекотень, Д. Наливайко та ін. – Київ : «Наукова думка», 1988. – 484 с.

27. *Чикур Л. Леся* Українка і англомовний світ: проблема рецепції // Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць / Ред. М.Г. Жулинський. – Т. I–III. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – Т. III. – С. 467–475.

УДК 821.161.2 Леся Українка 81*251.4:438

Валентина СОБОЛЬ
Варшавський університет

НАУКОВА ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКА РЕЦЕПІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ПОЛЬЩІ

У статті накреслюються найважливіші етапи наукової та перекладацької рецепції Лесі Українки в культурі сусідньої країни. З урахуванням новочасних напрацювань у царині теорії перекладу аналізуються особливості перекладів творів української поетеси.

Ключові слова: *рецепція, універсалістичні імплікації теорії перекладу, атмосфера тексту, візія просвітлюючої деталі, ідеальна мова.*

In the paper the author outlines the most important stages of scientific and translatorial reception of Lesya Ukrainka in the culture of neighbour country. Specific features of translations of works of this Ukrainian poetess are analyzed by means of modern concepts in the theory of translation.

Key words: *reception, universalistic implications of the theory of translation, text atmosphere, vision of elucidating detail, ideal language.*

W artykule określono najważniejsze etapy naukowej i translatorycznej recepcji Łesi Ukrainki w kulturze Polski. Przy uwzględnieniu najnowszych opracowań w sferze teorii przekładu analizie poddano specyfikę tłumaczeń poszczególnych dzieł ukraińskiej poetki.

Słowa kluczowe: *recepcja, uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu, atmosfera tekstu, wizja prześwitującego szczegółu, język idealny.*

2001 рік – рік 140-ліття від дня народження Nonre Dame D'Ukraine – Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач, 1871–1913). Саме під такою назвою – «Notre Dame D'Ukraine» – у 2007 році побачила світ новочасна монографічна праця про Лесю Українку. Її авторка, Оксана Забужко, гостро озвучила проблему уважного прочитання творчого доробку, без купюр та замовчування низки творів, але із вивченням правдивих джерел їх постання, із акцентом на європейській рецепції доробку Лесі Українки [1]. У контексті сказаного проблема «Леся Українка і Польща» набуває особливої ваги. Історію літературознавчого дослідження та перекладів Лесі Українки в Польщі спробуємо подати якомога об'єктивніше, уникаючи упереджених оцінок, але водночас залучаючи розвідки 20–30-х років XX століття, які донедавна були заборонені або ж поціновувалися – з огляду на панівні в тоталітарній системі ідеологічні приписи – як тенденційні.

Окресленій у назві цієї розвідки проблемі присвячена найповніша, як на нашу думку, стаття «Творчість Лесі Українки в Польщі» Р. Радишевського від 1983 року, автор якої сьогодні сам критично дистанціюється від єдино можливих на той час оцінок. Р. Радишевський зробив нарис проблеми, послуговуючись доступними йому джерелами. Зі зрозумілих причин варті перегляду такі його кваліфікації, як, наприклад, Едварда Карки виключно як «польського буржуазного критика», Дмитра Донцова як «фашистського трубадура українського націоналізму», а Юзефа Лободовського як «буржуазно-націоналістичного діяча», Дмитра Донцова та Євгена Маланюка як «буржуазно-націоналістичних фальсифікаторів спадщини» Лесі Українки. І хоча дослідником були опрацьовані всі доступні йому у 1983 році праці на тему рецепції Лесі Українки поза межами України, нині ця проблема вимагає переосмислення в контексті не тільки новопосталих наукових праць, а й повернутих із забуття та замовчування.

Виклад матеріалу в цій праці буде подано у двох частинах. У першій зупинимося на першовитоках зацікавлення польського читача творчістю Лесі Українки та еволюції його інтенсивності. У другій частині статті спробуємо осмислити – з урахуванням нових праць у царині теорії перекладу – найважливіші, з нашого погляду, етапи перекладацької рецепції Лесі Українки в Польщі. Передусім прагнемо окреслити перспективи подальших студій проблеми, бо ж найсолідніші наукові праці про ЛесюУкраїнку, переклади її творів, які постали у Польщі, заслуговують на спеціальне дослідження.

Як знаємо, ще за життя Тараса Шевченка, а саме в 1860-му, Леонард Совінський (1831–

1887) почав перекладати його твори польською і в сумі переклав 18 творів поета. Так само ще за життя Лесі Українки, а саме в 1887 році, Польща познайомилася з її іменем із рецензій та оглядів Івана Франка[1] на львівський жіночий альманах «Перший вінок». Польський читач дізнався про вірші юної Лесі «Любка», «Поле», «На зеленому горбочку», поему «Русалка», які були вміщені у «Першому вінку» серед творів інших українських письменниць. У 1888 році Леся Українка кілька разів приїздила до Варшави на консультуції до лікарів. Довідкові видання [3; 24, 34; 26] вказують, що приїздила вона з батьками і в часах свого візиту відвідувала свого дядька – лікаря Олександра Драгоманова, який працював тоді у психіатричному шпиталі в Творках неподалік Варшави. Прикметно, що у Варшаві Лесю Українку дуже зацікавила жіноча школа художніх ремесел, до якої вона мріяла вступити. На жаль, стан здоров'я Лесі Українки не дозволив цій мрії стати реальністю. Враження юної Лесі від відвідання Варшави знайшли свій вираз у казці «Лілія».

Перші відомі прижиттєві переклади творів Лесі Українки польською знаходимо вже в «Antologii współczesnych poetów ukraińskich» (1910), яку впорядкував Сидір Твердохліб (1886–1923). До названої антології увійшли переклади віршів «Нічка тиха і темна була» із циклу «Мелодії», «Хотіла б я уплисти за водою» з циклу «Ритми», а також монолог «Саул». На польські переклади С. Твердохліба звернув увагу І. Франко у статті «Каменярі. Дещо про штуку перекладання» (1911), відзначивши блискуче володіння перекладача польською[2]. Загалом же в тогочасних відгуках на антологію зазначалося, що переклади С. Твердохліба відбивали загальний рівень тогочасного польського та українського перекладацького мистецтва й були позначені прагненням до буквалізму.

Наступний етап зацікавлення особистістю та творчим доробком Лесі Українки припадає на міжвоєнне двадцятиліття. У 1923 році до 10-ліття від дня смерті Лесі Українки накладом друкарні «Чорномор» міста Каліша (друкарня видавництва «Чорномор». Каліш. Табор інтернованих № 10) побачила світ крихітна україномовна брошура Юрія Сірого «Леся Українка (з нагоди 10-ліття її смерті 1913–1923)» [7]. Автор наголосив, що «...ні в кого з уражнських письменників, а може й не тільки з українських, подорож та перебування на чужині так не відбилась на творах, як у Лесі Українки» (с. 15). Подорожуючи Італією, Францією, Єгиптом і пробуваючи там довший час, Леся Українка все дозвілля присвячує на вивчення минувшини тих країн. Здібність до вивчення чужих мов і досконале володіння більшістю європейських мов стають їй при цьому у великій нагоді. З-під її пера одна за одною виходять натхненні речі, драматичні поеми з минулого Іудеї, Єгипту, Еллади, Рима, Франції (XVIII віку останньої).

Кілька статей, але в різні роки, побачили світ у тижневику «Biuletyn polsko-ukraiński» (1932–1938), який виходив у Варшаві. Їхній загальний рівень Р. Радишевський зі зрозумілих причин змушений був у 1983-му поцінувати як невисокий, сьогодні ж перегляд цих оцінок та прочитання самих розвідок свіжим оком дає повчальні уроки, потверджуючи новаторство найкращих з-поміж них. Так «Biuletyn polsko-ukraiński» від 1933 року (nr 12) вперше подає портрет Лесі Українки і присвячену 20-літтю від дня її смерті статтю під криптонімами «Ed.K.»[3]. У контексті трагічного для України 1933 року (час найбільшого голодомору, штучно створеного владою) ваговито звучить теза цієї розвідки, що актуальною сторінкою поезії Лесі Українки є її пророцтво Кассандри про ту «апокаліптичну добу, яка розпочалася в історії України після 1917 року» [10].

Автор одним із перших звертає увагу на те, що найбільш ранньою лектурою Лесі Українки були твори Міцкевича, доказом чого є майстерний переклад пісні з «Конрада Валленрода» у 1887 році та «Кримські спогади» від 1891 року, написані, як уважає Е. Карк, під певним впливом міцкевичевих «Кримських сонетів». Наступна за часом появи стаття носить оглядовий характер. Цікаво, що під псевдонімом Роберта Жаховського у двох випусках (26 та 27) видання «Biuletyn polsko-ukraiński» за 1934 рік надруковано статтю брата Лесі Українки Юрія Косача «Жінки в українській літературі» [29]. Друга (завершальна) її частина супроводжена портретами Лесі Українки, Ольги Кобилян-

1 Варто наголосити, що саме статті Івана Франка, надруковані в трьох номерах польського тижневика «Prawda» (1887, № 22, 24, 27), а також відгуки, вміщені в польських газетах «Kraj» (1887, № 25, с.7), «Kurier Lwowski», двотижневику «Ruch» (1887, № 6, с. 187) започаткували критичну літературу про Лесю Українку як в українському, так і польському літературознавстві. Пізніше в щоденній газеті «Kurier Lwowski» Іван Франко повідомив, що в Коломиї побачила світ поема Лесі Українки «Роберт Брюс, король шотландський». Суто польська критика датується 1899 роком оглядом Костянтина Сроковського у краківській газеті «Nowa reforma».

2 У рецензіях на антологію зазначалося, що переклади С. Твердохліба відбивали загальний рівень тогочасного польського та українського перекладацького мистецтва й були позначені прагненням до буквалізму.

3 Edward Kark.

ської, Марка Вовчка, Уляни Кравченко. Оглядовий характер розвідки не сприяв виваженості та новаторству, тому тут має місце повторення загальновідомого: Леся Українка та Ольга Кобилянська – «czołowe przedstawicielki renesansu ukraińskiego XX stulecia» [29 nr 27, c. 3]. Тільки через чотири роки на сторінках бюлетеня постане по-справжньому ваговита праця Юзефа Лободовського. У статті «Twórczość Łesi Ukrainki (w dwudziestopięciolecie śmierci – 1913–1938)» [17] автор твердить, що Леся Українка є «typ poetki, najbardziej rozpowszechniony w literaturze europejskiej XIX wieku, da się zmieścić w granicach pewnego szablonu, poezja społeczna, poezja uniesień czułych kobiecych serc, ranionych nieustannie prezz smutną rzeczywistość». Ю. Лободовський наголосив, що Леся Українка яскраво вирізняється на тлі інших знаних імен: «Luiza Ackerman, Ada Negri, Maria Konopnicka – to bodaj najwybitniejsze przedstawicielki tego typu twórczości, która panowała w poezji kobiecej u schyłku dziewiętnastego wieku. Na tym tle jaskrawą sylwetką wyróżnia się postać wielkiej ukraińskiej poetki i autorki licznych dramatów, Laryssy Kosaczówny, pisującej pod pseudonimem Łesi Ukrainki» [17, c. 345]. Вагомим видається підсумок дослідника: «Znaczenie i stanowisko Łesi Ukrainki w literaturze ukraińskiej polega więc z jednej strony na tym, że, wprowadzając do poezji i dramatu europejską szerokość horyzontów, pierwsza zdobyła się na ogólnoludzką problematyką, a zwłaszcza na stawianie i artystyczne rozwiązywanie zagadnień *psychologicznych*. Miłość, poświęcenie, obowiązek, zdrada własnej osobowości, wierność ojczyźnie – znalazły w jej twórczości interpretacje tyleż artystyczną, co pozbawioną prowincjonalnego prymitywizmu» [17, c. 346]. Надзвичайно цінним бачиться додаток до цитованої праці. Ю. Лободовський поряд зі статтею, присвяченою 25-річчю з дня смерті Лесі Українки, подав уривок із драми «Бояриня» [13]. Отже, саме в Польщі, на сторінках тижневика «Biuletyn polsko-ukraiński» побачив світ фрагмент забороненої в Україні драми Лесі Українки «Бояриня» у перекладі польською Юзефа Лободовського.

Рецепція творчого доробку Лесі Українки в Польщі, що вже було помічено [5], як у XIX, так і в XX столітті, коливалася від поважних наукових напрацювань до масово-популярних. Таким, призначеним для широкого загалу, бачиться не зауважене Р. Радишевським краківське видання 1941 року: до 70-річчя від дня народження Лесі Українки побачила світ брошура «Поклін Лесі Українці (Матеріали до влаштування свят у пошану Лесі Українки: інсценізації, реферати)» [4]. Тут зібрано та подано адаптовані до інсценізації фрагменти драм Лесі Українки «Грішниця», «Поет підчас облоги» (відтворюю правопис тогочасного видання. – В.С.), «Роберт Брюс», далі (с. 27–29) даються «Пояснення до інсценізацій» та (с.30–33) «Зауваги для режисера», які підписано криптонімом «В.К.». Окремий підрозділ брошури становлять реферати. Перший – «Леся Українка», підписаний криптонімами В.В. (с. 35–38). Більш живим, персвазійним бачиться реферат «Як мала дівчинка стала великою письменницею? (Реферат про Лесю Українку для дітвори)» (с. 39–42); його підписано криптонімами «Б.Д.». І, врешті, останній реферат (с. 43–47) під назвою «Значіння Лесі Українки», підписаний малими літерами «б.р.» (очевидно вони мають означати «без року»), є найбільш переконливим. І хоча загалом «Поклін Лесі Українці» – це вкрай скромна публікація, варто її взяти до уваги як симптоматичну: після того, як драматична поема Лесі Українки «В катакомбах» у середині 20-х років XX століття була включена до списку заборонених польською цензурою українських книг, ця брошура стала, властиво, добрим знаком повернення Лесі Українки до польського та українського у Польщі читача.

Першим фаховим як в українському, так і польському літературознавстві, дослідженням, у якому була порушена проблема рецепції творчості Лесі Українки в Польщі, стала стаття Марії Деркач «Леся Українка і польська література», яка побачила світ у 1948 у газеті «Czerwony sztandar» і була приурочена 35-річчю від дня смерті поетеси. Наступною працею, яка засвідчила поважний підхід до окресленої у назві нашої статті проблеми, можна вважати розвідку польського славіста Маріана Якубця «Леся Українка і польська романтична література» [11]. Наголосимо тут, що вона – одна з-посеред цілого грона праць, які спершу як наукові доповіді на засіданні Комітету слов'янознавства, присвяченому 100-річчю від дня народження Лесі Українки, виголосили такі дослідники, як Ф. Неуважний, М. Юрковський, С. Козак, З. Баранський. Згодом, доопрацьовані та поглиблені, ці розвідки стали окрасою номера четвертого наукового часопису «Slavia Orientalis», присвяченого 100-річчю від дня народження Лесі Українки: «Łesia Ukrainka na tle epoki» Stefana Kozaka [19], «Łesia Ukraina i polska literatura romantyczna» Mariana Jakóbca [20], «Prometeizm Łesi Ukrainki» Floriana Nieuważnego [21], «Z

obserwacji nad poetyką Łesi Ukrainki» Zbigniewa Barańskiego [22], «Uwagi o języku Łesi Ukrainki» Mariana Jurkowskiego [23]. З огляду на те, що дослідники продовжують досліджувати творчість Лесі Українки, корисно було б простежити – зважаючи на появу нових праць [2] – еволюцію дослідницького арсеналу в творчій рецепції Лесі Українки в новочасній думці.

В Україні ж на тему «Леся Українка і Польща» найповнішою, хоча й на матеріалі до 1983 року, і досі залишається згадана вже стаття Р. Радишевського «Творчість Лесі Українки в Польщі»[4]. У Польщі упродовж останніх десятиліть над перекладом Лесиних творів польською працював Піотр Купрись (1933–2002). Його переклади готуються до друку колективом дослідників, який уже подарував світові видання «Кобзаря» – він складається із 260 перекладених польською Шевченкових творів [25]. Останнім за часом появи є видання ранніх творів Лесі Українки, виконане Анджеєм Солецьким [14, с. 20] і видане в 2003-му у Вроцлаві із його ж коротким вступним словом. Звернемося до нього далі, сягаючи до нових напрацювань у царині теорії перекладу.

II

Проблема варіативності перекладів творів Лесі Українки польською давно заслуговує на те, щоб стати темою окремого дослідження. Поважну інформацію до роздумів дає огляд уже друкованих перекладів – крізь призму визначальних етапів чи, сказати б, хвиль підйому, у зацікавленні доробком Лесі Українки в Польщі. Перший із таких етапів, як уже згадувалося, – це переклад віршів Лесі Українки «Нічка тиха і темна була» із циклу «Мелодії», «Хотіла б я уплисти за водою» з циклу «Ритми», а також монологу «Саул». На польські переклади С. Твердохліба звернув увагу І. Франко у статті «Каменярі. Дещо про штуку перекладання» (1911), відзначивши добре володіння перекладача польською мовою.

Наступним, другим, етапом бачиться міжвоєнне двадцятиліття, позначене хіба поодинокими з'явами та публікаціями цих перекладів. Двічі передруковувався вірш «Хотіла б я уплисти за водою» у перекладі С. Твердохліба [28]. Осип Роздольський (український фольклорист, псевдонім Йосип Іваненко) переклав польською один із кращих віршів Лесі Українки – «Забута тінь»[5].

Наступний, третій, етап збігається із 70-річчям від дня народження Лесі Українки в 1941-му. На сторінках львівської газети «Czerwony sztandar» побачили світ переклади кількох віршів. Польський поет і сатирик Станіслав Лец (1909-1966) переклав «Contra spem spero», Зузанна Гінчанка (1917–1944) переклала вірш «Слово, чому ти не твердая криця», Артур Паєцький – «Мій шлях», Петро Кожух – вірш «На мотив Міцкевича». Окремі з цих творів через 30 років передрукував літературний альманах «Przyjaźń» [18].

Четвертий етап – післявоєнний. Український письменник і перекладач Степан Масляк (1895–1960) опублікував у відновленому після війни виданні «Czerwony sztandar» свої переклади польською таких творів, як «Порвалася нескінчена розмова», «Нічка тиха і темна була...» із циклу «Мелодії», а також «Сторононько рідна, коханий мій краю!» із циклу «Сльози-перли». Р. Радишевський, зіставляючи переклад вірша «Нічка тиха і темна була», зроблений С. Твердохлібом і С. Масляком, робить висновок, що переклад С. Масляка досконаліший, краще відтворює синтаксичну структуру, складний інтонаційний малюнок вірша, широкий діапазон почуттів ліричної героїні [5, с. 183–184, 204].

Врешті, два наступні етапи, коли в Польщі пожвавився інтерес перекладачів до творів Лесі Українки, відмічаємо у рік 85-річчя від дня її народження (1956), який позначений також днями української літератури в Польщі, та у часи 100-річного ювілею (1971). Леопольд Левін, Казімеж Яворський, Тадеуш Хрушчелевський, Владислав Борунський, Флоріан Неуважний переклали вірші поетеси. Натомість Станіслав Бури, Єжи Літвінюк, Марія Бехчиц-Рудницька звернулися до перекладу драматичних творів Лесі Українки. Зузанна Куцнерова переклала образок «Така її доля».

На особливу увагу заслуговує історія появи польською мовою вірша Лесі Українки «На мотив з Міцкевича», до перекладу якого вдалися одразу три різні автори: Леопольд Левін, Владислав Борунський і Петро Кожух. Жоден із трьох перекладів не є досконалим, але вони своєрідно

4 Додамо тут, що ім'я Лесі Українки сьогодні у Польщі присвоєне комплексу шкіл з українською мовою навчання у місті Бартошиці (директор Любомира Тхір).

5 Цікаві гіпотези про цей твір висуває Р. Радишевський, зазначаючи, що вірш про «забуту тінь» – дружину Данте Джемму «в умовах буржуазної Польщі сприймався як слово на захист зневажених прав жінки». Вважає також, що поштовхом до появи перекладу могла бути стаття Р. Жаховського «Жінки в українській літературі».

доповнюють один одного. «Слід зауважити, що перед перекладачами цього зразка інтимної лірики Лесі Українки, навіяного «Niepewnością» великого польського романтика, стояли чималі труднощі, пов'язані з тонкою передачею складного й суперечливого почуття кохання». У збірці «Сім струн» уміщено переклад Л. Левіна, виконаний краще порівняно з іншими, але теж не позбавлений вад. У цілому жоден переклад «На мотив з Міцкевича» не можна вважати досконалим. Твір вимагає свіжішого прочитання, нової інтерпретації» [5, с. 183–184, 211].

На той час ще не йшлося про застосування різних методологій у ході перекладів, але сьогодні, порівнявши переклади, можемо наочно пересвідчитися в тому, як поступово еволюціонувала якість: коли перші спроби перекладу Леопольда Левіна були не зовсім вдалими, то в наступних він досяг майстерності, перекладачеві вдалося передати дух кожного із творів: «На Заммерінгу», «Ти дівчино, життям розбита, грай» («Наша культура», 1971, № 12, s. 1), «Таємний дар» із циклу «Весна в Єгипті» («Życie literackie», 1971, nr 10, s. 1), «Земля! Земля!» із циклу «З подорожньої книжки» («Współczesność», 1971, nr 4, s. 4).

Поважним здобутком позначений наступний етап, датований 1977 роком, коли побачила світ «Antologia poezji ukraińskiej» за редакцією Є. Плесняровича і Ф. Неуважного із перекладами 17 творів Лесі Українки. Її поезії переклали такі знані майстри, як Богдан Дроздовський (Bohdan Drozdowski), Тадеуш Хрушчелєвський (Tadeusz Chrościelewski), Остап Лапський (Eustachy Łapski), Єжи Літвінюк (Jerzy Litwiniuk), Станіслав Єжи Лец (Stanisław Jerzy Lec), Флоріан Неуважний (Florian Nieuważny), Сидір Твердохліб (Sydir Twerdochlib), Казимир Анджей Яворський (Kazimierz Andrzej Jaworski). Більшість творів Лесі Українки, які увійшли до «Antologii poezji ukraińskiej», уже друкували раніше у польських періодичних виданнях, водночас уперше польською мовою були представлені переклади таких віршів, як «Досвітні вогні», «Товаришці на спомин», «Fiat nox», «І ти колись боролась, мов Ізраїль».

Наступний, восьмий, етап – дев'яності роки XX ст. У 1980 році у люблінському видавництві побачила світ поетична збірка «Сім струн» у перекладі польською із передмовою Т. Хрушчелевського «Siedem strun Łesi Ukrainki» [10, с. 5–17]. Автори перекладів – Дорота Хрушчелевська (Dorota Chróścielewska), Тадеуш Хрушчелевський (Tadeusz Chróścielewski), Ян Чопік (Jan Czopik), Богдан Дроздовський (Bohdan Drozdowski), Роман Гожельський (Roman Gorzelski), Ян Пуща (Jan Puszcza), Казимир Анджей Яворський (Kazimierz Andrzej Jaworski), Леопольд Левін (Leopold Lewin), Єжи Літвінюк (Jerzy Litwiniuk), Флоріан Неуважний (Florian Nieuważny), Горацій Сафрін (Horacy Safrin), Анджей Шаманський (Andrzej Szamański), Тадеуш Слівяк (Tadeusz Śliwiak), Сидір Твердохліб (Sydir Twerdochlib), Марек Вавжкевіч (Marek Wawrzkiewicz), Єжи Вільманський (Jerzy Wilmański). У цьому виданні маємо тільки фрагменти драматичних творів: «W katakombach» у перекладі Романа Гожельського та «Pieśń leśna» (fragment I aktu) – в перекладі Тадеуша Хрушчелевського. Можна твердити, що певний вклад у справу видання творів Лесі Українки вніс і Варшавський університет: у 1982-му С. Козак [12] упорядкував, підготував до друку і супроводив післямовою вибрані драматичні твори Лесі Українки у перекладі Едварда Бурого («Kasandra», «Orgia», «Rufin i Pryscyla», «Adwokat Marcjan», «Don Juan ujarzmiony»). Директор Інституту русистики професор Аліція Володзко-Буткевич, працюючи від 1982 до 1993 р. у Державному видавничому інституті (PIW), сприяла виданню творів українських поетів та письменників. Так у 1989 році Państwowy Instytut Wydawniczy у Варшаві подарував польському читачеві «Лісову пісню» [15] зі вступним словом Флоріана Неуважного і перекладами віршів, які зробили Станіслав Уліцький, Єжи Літвінюк, Флоріан Неуважний, Казимир Анджей Яворський, Єжи Літвінюк, Тадеуш Хрусцелевський, Богдан Дроздовський, Леопольд Левін, Сидір Твердохліб, Анджей Шиманський, Вальдемар Гаєвський, Криштоф Роснер. «Лісову пісню» – «Pieśń lasu. Baśń dramatyczna w trzech aktach» – переклав Єжи Літвінюк. Поява «Лісової пісні», безперечно, ознаменувала не лише наступну хвилю зацікавлення, а й актуалізувала можливості нового прочитання у світлі ідей геніальної драми-феєрії інших творів Лесі Українки. Можна сказати, що правдиве відкриття нашого генія в Польщі розпочалося 20 років тому, але як названі, так і досі не видані переклади чекають на фахову оцінку дослідників. Зараз у Любліні під керівництвом професора Михайла Лесіва готується до друку третій том творів Піотра Куприся, серед яких є і переклади польською віршів Лесі Українки. Найновішим за часом появи в Польщі є паралельне (зліва оригінал, а справа – переклад) вроцлавське видання творів Лесі Українки «Contra spem spero! Кримські спогади – Krymskie wspomnienia», яке підготував Анджей Солецький, автор короткого

вступного слова та перекладів [14, с. 20]. Знаковою рисою цієї невеликої за обсягом (14 віршів мовою оригіналу і в перекладі) збірки бачиться компаративістична настанова. Так Лесин твір «Contra spem spero», на думку А.Солецького, є тим самим проявом юнацького ентузіазму, який спонукав Міцкевича написати «Оду молодості» («Odę do młodości»), за тим винятком, що в її випадку то є ентузіазм, збагачений досвідом смертельно хворої дівчини»[6].

У збірці, укладеній А. Солецьким, першим представлено твір «Contra spem spero», наступним, із посвятою братові Михайлові, – вірш «Заспів» («Zaśpiew»), далі – 12 творів циклу «Кримські спогади». Зіставмо переклад вірша «Contra spem spero», раніше зроблений Станіславом Єжи Лецом (1909–1966), Яном Гущею та Анджеєм Солецьким:

У перекладі Леца перша строфа звучить так:

Przecz pochmurne, jesienne dumania,
przecież w wiośnie złotej teraz świat!
Czy wam smutek i rozpacz przesłania
całą radość młodzieńczych lat? [8, с. 256]

У перекладі Яна Гущі:

Przecz, dumki, ciężkie jesienne chmury,
Przecierz wiosna złota kołata!
Czyżby to w żalu, skargach ponurych
Musiały minąć młode lata? [16, с. 26]

Можемо пересвідчитися, що переклад А. Солецького за змістом близький до версії попередників, однак задля нарощення експресії видозмінюється ритміко-інтонаційна структура твору:

Precz, zadumo pochmurnej jesieni!
Wokół kwieciem pali się wiosna!
Czy to tak, w żalu włosiennic
Młodośc mija w smutku i troskach? [14, с. 7]

У перекладі С. Леца заключна строфа звучить так:

Tak, przez łzy chociażby się smieję
śpiewam pieśni w najsmutniejszy dzień,
bez nadziei wciąż wskrzeszam nadzieję,
Żyć będę! Myśli złych przegnam cień! [8, с. 256]

У перекладі Яна Гущі:

O, tak! I poprzez łzy śmiać się będę,
Pieśni śpiewać nawet w zawiei!
Ja żyć chcę, precz więc, dumki obłędne,
Ja wierzę, choć nie ma nadziei! [16, с. 27]

У перекладі А. Солецького:

Tak – w nieszczęściu piosenkę zaśpiewam,
I się głośno zaśmieję przez łzy.
Wbrew nadziei, ja się spodziewam
Będę żyć! – **przez majaki i sny!** [14, с. 7]
[підкреслення моє. – *В.С.*].

Порівняймо: хоча в останній строфі перекладу А. Солецького більше експресії, натомість бачимо порушення послідовності (у Лесі Українки: «Так, я буду крізь сльози сміятись, серед лиха співати пісні...»). Самобутності переклад набуває завдяки тому, що в останньому рядку вступає в силу візія просвітлюючої деталі, яка є визначальною в теоретичній концепції Ездри Поунда. Загалом проблема точного відтворення деталей займає центральне місце в концепції перекладу поета Ездри Поунда [27, с. 71–80]. Варто наголосити, що теоретичні формулювання Ездри Поунда походять із двох важливих періодів його власної поетичної творчості. Перша фаза – то фаза раннього імагізму, яка характеризується сяганням до образу і абстракції як засобів виразу. Нас більше цікавить друга фаза, або так званий пізній імагізм (або «вортицизм», від слова vortex – вихор), який оперує словом в акції (word in action) та просвітлюючою деталлю (luminos detali), при цьому на другий план відступає значення репрезентованих предметів, а головну роль відіграє енергія або мовна форма). Важливо тут відзначити, що сам Поунд перекладав із мов, якими досконало не володів, тому і його теорія перекладу не вимагає від перекладача бездоганного знання мови оригіналу, а тим самим відрізняється від більшості перекладацьких концепцій. Як видається, у світлі цієї теорії можна глибше зрозуміти особливості перекладу творів Лесі Українки. Що ж стосується твору «Contra spem spero», то тут доцільнішим буде звернення до іншої теоретичної концепції – Катаріни Райс (Katarina Reiß) – про інваріанти перекладу і типологію текстів. Згідно з концепцією К. Райс адекватний метод перекладу тексту залежить від типу, який той текст презентує. З-посеред трьох типів – «1. teksty opisujące (darstellend), które później określa mianem tekstów o przewadze pierwiastka treści (inhaltsbetont)», 2. teksty o przewadze pierwiastka wyrazu (ausdrucksbetont),

6 «Paradoks historii sprawil, że dawni ciemięzcy, znaleźli się w tej samej sytuacji co Ukraińcy, a twórczość naszych romantyków stała się odbiciem podobnych problemów, doświadczeń i przemyśleń», – наголошує А. Солецький [s. 6].

po rewizji terminologii przemianowane na teksty o przewadze formy (formbetont)», 3. «teksty o przewadze pierwiastka apelu (appellbetont), określane później jako teksty nastawione na efekt (effektbetont)» [27, с. 91–92] – у всіх трьох варіантах перекладу «Contra spem spero» маємо справу із різновимірним (стосовно кожного окремого перекладу) поєднанням другого і третього типів. Тут маємо справу із виразно експресивним текстом, обтяженим, наставленим на ефект, на апель.

Інший тип – інформаційний – зауважуємо в перекладі поезії «На човні». Тут бачимо вже практиковану перекладачем перестановку рядків, але навряд чи правомірною – у пошуках доброї рими – є така зміна акценту в перекладі вірша «На човні»:

У Лесі Українки:

Я дивилась на тебе, мій брате;
Що гадала, – не вимовлю зроду;
Чим було тоді серце багате,
Поховала я в тихую воду.

У перекладі А. Солецького:

Na ciebie, bracie mój, zerkałam;
Co ci mówiłam – wtedy latem;
W głębinie morza pochowałam
Wszystko czym serce me bogate [14, с. 13].

У перекладі цих рядків фіксуємо певне розширення часової перспективи стосунків ліричних героїв. Тим самим дещо послаблюється смислове навантаження, яке в оригіналі несли останні строфи вірша «На човні»:

У Лесі Українки:

Може, хвиля тобі розказала
Все, що думала я в тую мить?
Ні, вона те глибоко сховала...
Хай же там моя думонька спить!

Думка спить, і серденько спочило;
Я дивлюсь на обличчя твоє;
Тихе море спокою навчило
Невгамовнеє серце моє...

У А. Солецького:

Może ci fala odda słowa,
Które w głębi jej ukryłam?
Nie, ona je głęboko schowa…
I w niej myśl moja będzie śniła!
Dumka śpi i serce drzemie;
Patrzę na oblicze twoje,
Morze niesie moje brzemię,
Niespokojne serce moje…

Оживлення призабутих творів у розумінні Е. Поунда поціновується як «swoista reinkarnacja tekstu, zyskującego drugą młodość przy pomocy mediatora-energetyka, zdolnego uchwycić i przetransmitować energię tekstu wyjściowego w nowej postaci słownej» [27, с. 75]. Найцікавішим у його теорії видається визначення трьох способів наповнення мови енергією, таких як: мелопоея (melopoeia), або ж властивість музична; фанопоея (phanopoeia), або ж оптична властивість; логопоея (logopoeia), або ж безпосереднє значення, враз із ймовірною грою слів у контексті. Останній із трьох способів, логопоею, Езра Поунд називає також «танком інтелекту посеред слів». Показовим бачиться переклад твору «Надсонова домівка в Ялті» – останнього із 12 перекладених А. Солецьким творів циклу «Кримські спогади». Вже сам переклад назви – «Dom Nadsona w Jałcie» – має відмінний нюанс, оскільки дім і домівка – різновимірні поняття, а це набуває особливого значення тоді, коли кладеться наголос на аспекті рецепції тексту.

Порівняймо:

1. Смутна оселя!.. В веселій країні,
В горах зелених, в розкішній долині
Місця веселого ти не знайшов,
Смутний співець! Умирать в самотині
В смутну оселю прийшов [13, с. 18].

У перекладі Анджея Солецького:

Smutna sadyba!.. W wesołej krainie,
W górach zielonych, rozkosznej dolinie,
Nie znałazł tutaj miejsca wesołego
Smutny poeta! W ponurej samotni
Kresu doczekał swego.

При дослівній передачі оригінального тексту зауважуємо збій ритму в третьому рядку перекладу А. Солецького, але такий збій бачиться виправданим задля збереження не стільки багатої, як глибокої рими. За Умберто Еко, проблема перекладу не базується виключно на лінгвістичних засадах: «Aby zadziałac, referencja musi więc zostać uszanowana w punkcie, w którym tłumacz zostaje uprawomocniony do dodania czegoś, czego tekst oryginalny nie zawiera. Tłumaczenie nie stanowi

nigdy prostego przejścia między dwoma językami, ale między dwiema kulturami» [9, с. 113]. Водночас, наголошує далі вчений, не можна легковажити лінгвістичними проблемами, бо ж вони – при всіх попередніх застереженнях – є фундаментом перекладу. Саме У. Еко ставить проблему, «czy istnieje język idealny, zakorzeniony w uniwersalnej funkcyjności ducha ludzkiego; język, którego wypowiedzi mogłyby zostać wyrażone w mentalnym języku formalnym, nazwanym *the mentalese*, mentalijskim – takim, który pozwoliłby przełożyć Baudelaire'a?» [9, с. 121].

Цікаво, що сам же дослідник приходить до висновку, що з появою такої ідеальної мови майстри перекладу отримали б великий клопіт: «… język ten mógłby na pewno przetłumaczyć każdą myśl wyrażoną w innym języku, z wielu powodów niepoddającemu się zwykłym tłumaczeniom, ale ceną byłoby to, że wszystko, co ten idealny język wyraziłby za pomocą swych własnych pojęć, nie mogłoby już zostać ponownie przetłumaczone na nasze naturalne języki. Idealny język byłby rodzajem czarnej dziury, która pochłania każde znaczenie, bez możliwości zrekonstruowania go» [9, с. 122]. Тому, підсумовує У. Еко, сам він волів би повернутися до практики безкінечних комбінацій інтерпретації. У перекладах А. Солецького, однак, бачиться певна логіка в тому, що в нього домінує досить точне відтворення оригіналу:

У Лесі Українки:

2. Звідси не видно ні моря ясного,
Гомону з міста не чутно гучного
З бору соснового шум тут іде,
Гори лунають од вітру буйного,
Часом де дзвін загуде...

У перекладі Анджея Солецького:

Stąd nie zobaczysz ni morza jasnego,
Nie dojdzie tutaj gwar miasta hucznego,
Z borów sosnowych szum tu wpada,
Wicher bujny w górach zawyje,
Czasem dzwon zagada…

У Лесі Українки:

3. Стали в саду кипариси стіною
Оберігати в оселі спокою,
Лаври – неначе зсушила журба,
Тихо, журливо кива головою,
Віттям плакуча верба.

У перекладі Анджея Солецького:

W sadzie stała cyprysowa ściana,
Strażniczka domu zapłakana.
Laury – jakby gorycz spaliła.
Cicho, smutno głowę zieloną
Wierzba płaczka skłoniła

У Лесі Українки:

4. Все тут журливе кругом сеї хати, –
Та найсмутніші отії кімнати,
Де безталанний поет умирав:
Все тут забрали, що можна забрати, –
Смутку ніхто не забрав.

У перекладі Анджея Солецького:

Wszystko ponure, pusta chata,
A najsmutniejsza jest komnata,
Gdzie zapomniany czekał zgonu:
Wszystko co można to zabrano
Smutek tutaj zostawiono

У Лесі Українки:

5. Вікна тьмянії, мов очі слабого,
В хаті порожній самотньо, убого,
Висить свічадо на голій стіні,
Млою повите, – дивитись на нього
Сумно здавалось мені...

У перекладі Анджея Солецького:

Okna ciemne jak oczy chorego,
Posród domu biednego, pustego,
Resztka lampki na ścianie lśni,
Śniedzią spowite – widziadło smutne
Drobne okruchy rdzy…

У Лесі Українки:

6. Тута останні «огні догоріли»,
Тута останні «квітки облетіли»,
Тільки зосталася муза одна,
Що не лишила співця до могили,
Тута витає сумна.

У перекладі Анджея Солецького:

Tutaj ostatnie «ognie dogorzały»,
Tutaj ostatnie «kwiaty pospadały»,
Samotna tutaj cię w progu powita,
Ta, która była wierna do mogiły,
Muza czernią okryta.

У Лесі Українки:

7. Тіло поета в далекій чужині, –
Там, у тій самій холодній країні,
Серце на смерть отруїли його!
Смутная муза літа в самотині,
Кличе поета свого.

У перекладі Анджея Солецького:

Ciało poety w dalekiej krainie,
Gdzie śniegi, mrozy, lodowe pustynie,
Gdzie jadem struli serce jego!
Smutna muza lata w samotni,
Woła poetę swego.

Як бачимо, переклад є майже дослівним, буквальним, і тільки в завершенні шостої строфи візія просвітлюючої деталі додає особливого колориту. Поминаючи ту обставину, що подані у збірці зліва твори (українською мовою) хибують на помилки, що не вповні відчутою залишилася оригінальність строфіки, метрики, ритміки, якою свого часу був вражений М. Рильський, наголошуючи, що у віршах Лесі Українки маємо «...канонічні сонети, октави, секстини, гекзаметри. І цілком оригінальні строфічні будови, і п'ятистопні білі ямби, до яких все охочіше зверталася, бо давали вони великий простір для думки, можливість використовувати і ораторські, і розмовні інтонації, і розмаїті форми свобідного вірша» [6, с. 289], – зазначимо, що в цьому випадку змістова близькість перекладу до оригіналу бачиться виправданою. За Хайдеггером, який присвятив розмовам про мову поезії цикл есеїв, «mówić zaś będzie – za pośrednictwem poety – sam język, w którym zapisane jest autentyczne, pierwotne spotkanie człowieka jako bytu ze swoim byciem pośród innych bytów» [27, с. 45]. Отже, саме поетичне слово (в даному випадку це певною мірою автобіографічне слово Лесі Українки, яка відвідала Надсонову домівку в Ялті) свідчить про граничний досвід поета. Згідно з концепцією інваріантів перекладу К. Райс, А. Солецький тут мав справу з першим типом, інформаційним, який зумовив саме таку стратегію перекладу твору.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що наукова й перекладацька рецепція Лесі Українки в Польщі, часом поєднуючись, а часом попереджаючи одна іншу, має свої традиції. Приміром, Юзеф Лободовський поряд зі статтею, присвяченою 25-річчю з дня смерті Лесі Українки, подає у власному перекладі уривок із драми «Бояриня». Степан Тудор навів власні переклади багатьох цитат із творів Лесі Українки у статті «Exodus słowa», написаній польською. Повністю друковані польські переклади «Ave Regina», «Трагедія» (1901) з циклу «Легенди», а також 4 і 6 вірші із циклу «Ритми», майже весь вірш «Як я люблю оці години праці». На сьогодні найбільшим досягненням можна вважати видання збірників поезії, «Лісової пісні» («Pieśń leśna», fragment I aktu) в перекладі Тадеуша Хрушчелевського та «Pieśń lasu» у перекладі Єжи Літвінюка. Натомість ще чекають на своїх перекладачів, видавців і дослідників інші драматичні твори Лесі Українки. З-поміж них на першому місці, як на нашу думку, повний переклад драми-феєрії «Лісова пісня», в якій зашифрована легенда про Грааль[7]. Ймовірно, можна говорити про формування певних осередків, які звертаються до вивчення спадщини Лесі Українки у Польщі. Так у Любліні незабаром постануть переклади її творів, свого часу зроблені П. Куприсем. На кафедрі україністики Варшавського університету нині досліджується драматургія Лесі Українки і готується до захисту дисертаційне дослідження Себастяна Делюри «Драматургія Лесі Українки в контексті філософії Ф. Ніцше».

Актуальним бачиться і такий аспект проблеми, як переклади, зроблені самою поетесою. Вона не перекладала власних творів, але перекладала з Адама Міцкевича і Марії Конопніцької. Польське середовище, його звичаї, традиції змалювала в оповіданні «Приязнь», увівши до твору польську лексику. У світлі нових напрацювань у царині теорії перекладу пожитечним видається вивчення специфіки перекладів Лесі Українки польською, а також постановка проблеми «Леся Українка як перекладач польської поезії».

Насамкінець відзначимо, що польська рецепція Лесі Українки як європейської авторки за формою і змістом суголосна за духом новочасному поглядові Оксани Забужко, авторці фундаментальної історико-культурної студії «Nonre Dame D'Ukraine. Українка в конфлікті міфології». Леся Українка представлена у ній як спадкоємиця древнього лицарського роду, правдива продовжувачка гностичної традиції, одна із найбільших європейських письменниць XX століття, творчість якої по-справжньому буде, як віриться, прочитана бодай у XXI столітті.

7 Детальніше про це див.: [1, с. 217–343].

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Забужко О.С.* Nonre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфології. 2-ге видання, виправлене / Оксана Забужко. – Київ : «Факт», 2007. – 640 с.

2. *Козак С.* Філософська концепція слова Лесі Українки / Стефан Козак // Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. – Київ : Видавничо-друкарський комплекс «Університету «Україна», 2011. – С. 270–283.

3. *Мороз М.О.* Літопис життя та творчості Лесі Українки / М.О. Мороз. – Київ : «Наукова думка», 1992. – 517 с.

4. Poklin Łesi Ukrajinci («Поклін Лесі Українці» (Матеріали до влаштування свят на пошану Лесі Українки: інсценізації, реферати). – Краків : накладом «Українського видавництва», 1941. – 48 с.

5. *Радишевський Р.П.* Творчість Лесі Українки в Польщі / Р.П. Радишевський // Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. – Київ : «Наукова думка», 1984. – С. 183–213.

6. *Рильський М.Т.* Твори: У трьох томах / Максим Тадейович Рильський. – Київ : Держлітвидав УРСР, *1956. – Т. 3.* – 638 с.

7. *Сірий Ю.П.* [Тищенко Ю.П.]. Леся Українка (з нагоди 10-ліття її смерті 1913-1923) / Сірий Ю.П. – Каліш : «Chornomor», 1923. – 26 с.

8. Antologia poezji ukraińskiej / red. Florian Niewuważny, Jerzy Pleśniarowicz, wprow. Stefan Kozak, Florian Nieuważny. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1977. – 1062 s.

9. *Eco U.* Doświadczenie przekładu. Przełożył Remigiusz Ryziński / Eco U. // Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja. Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich. – 2006. – Nr. 6. – S. 103–122.

10. *Ed. K.* [Edward Kark] // Biuletyn polsko-ukraiński. – 1933. – Nr 12. – С. 1–2.

11. *Jakóbiec M.* Łesia Ukrainka i polska literatura romantyczna / Jakóbiec M. // Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 355–407.

12. *Kozak S.* Łesia Ukrainka (1981–1913) / Kozak S. // Łesia Ukrainka. Kasandra i inne dramaty. Przekład Stanisław Edward Bury. Wstęp Wacław Kubacki. Wybór i nota Stefan Kozak. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. – S. 365–372.

13. *Łesia Ukrainka* [Kosacz Ł.]. Bojaryni. – Fragment poematu dramatycznego. Przełożył z ukraińskiego Józef Łobodowski // Biuletyn polsko-ukraiński. – 1938. – Nr 32 (271). – S. 347–348.

14. *Łesia Ukrainka* [Kosacz Ł.]. Contra spem spero! Кримські спогади. Krymskie wspomnienia. Tłumaczenie i wstęp Andrzej Solecki / Łesia Ukrainka. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. – 145 s.

15. *Łesia Ukrainka* [Kosacz Ł.]. Pieśń lasu. Wybrał i słowem wstępnym opatrzył Florian Nieuważny / Łesia Ukrainka. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. – 264 s.

16. *Łesia Ukrainka* [Kosacz Ł.]. Siedem strun, Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Tadeusz Chróścielewski / Łesia Ukrainka. – Lublin : Wydawnictwo Lubelskie, 1980. – 229 s.

17. *Łobodowski J.* Twórczość Łesi Ukrainki (w dwudziestopięciolecie śmierci – 1913–1938) // Biuletyn polsko-ukraiński. – 1938. – Nr 32 (271). – S. 345–346.

18. Przyjaźń. – 1971. – № 7. – S. 11.

19. Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 355–369.

20. Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 371–378.

21. Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 379–393.

22. Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 395–402.

23. Slavia Orientalis. – 1971. – Nr 4. – S. 403–407.

24. *Szagała R.* Wiszka E. Ukraińcy w Warszawie / Szagała R. Wiszka E. – Toruń–Warszawa : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010. – 644 s.

25. *Szewczenko T.* Kobziarz / tłum. Piotr Kupryś, fotografie obrazów autorstwa Szewczenki pochodzących ze zbiorów Ukraińskiej Asocjacji Muzeów w Kijowie / Szewczenko T. – Lublin : Wydawnictwo KUL, 2008. – 746 s.

26. Wielka encyklopedia powszechna. – Warszawa : PWN, 2000. – Tom 11. – 795 s.

27. *Wille L.* Uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu / L. Wille. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2002. – 154 s.

28. Współczesność. – 1971. – Nr 4. – С. 1.

29. *Żachowski R.* [Kosacz J.]. Kobiety w literaturze ukraińskiej / R. Żachowski // Biuletyn polsko-ukraiński. – 1934. – Nr 26. – S. 7–8; 1934. – Nr 27. – S. 3–6.

УДК 821.161.2.09

Лариса МАСЕНКО
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

«КОД ЛЕСІ УКРАЇНКИ» В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

У статті зроблено спробу виявити в тексті роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» паралелі з ключовими концептами творчості Лесі Українки. Як доводить авторка дослідження, вплив світоглядної і образно-смислової парадигм творчості Лесі Українки позначився передусім на засобах зображення в романі повстанського руху 1940–1950-х років у Західній Україні, а також на художній інтерпретації теми втраченої історичної пам'яті і концепту знесилення в неволі у тій частині роману, яка відтворює життя української столиці 1970-х – початку 2000-х років.

Ключові слова: *історична пам'ять, тема визвольної боротьби, концепт несповненості життя, концепт знесилення в неволі.*

The article attempts to capture the text of the novel Oksana Zabuzhko «Museum of abandoned secrets» parallel with the main concepts of Lesya Ukrainka's creativity. The author of the text shows that the influence of ideological and artistic works of Lesya Ukrainka paradigm manifested itself in the means of novel imaging in years 1940–1950 insurrectionary movement in Western Ukraine, as well as artistic interpretation theme of lost historical memory and the concept of loss of strength in captivity in this part of the novel which reconstructs the life of the Ukrainian capital in the years 1970–2000.

Key words: *historical memory, theme of the liberation struggle, the concept of failure in life, the concept of loss of power in captivity.*

W artykule dokonano próby wychwycenia w tekście powieści Oksany Zabużko ***«Muzeum porzuconych tajemnic»*** *paraleli z głównymi konceptami twórczości Łesi Ukrainki. Autorka tekstu dowodzi, że wpływ światopoglądowego i artystycznego paradygmatu twórczości Łesi Ukrainki przejawił się w środkach obrazowania w powieści o ruchu powstańczym lat 1940–1950 na Ukrainie Zachodniej, a także w interpretacji artystycznej tematu utraconej pamięci historycznej i konceptu utraty sił w niewoli w tej części powieści, która rekonstruuje życie ukraińskiej stolicy w latach 1970–2000.*

Słowa kluczowe: *pamięć historyczna, temat walki wyzwoleńczej, koncept niespełnienia w życiu, koncept utraty sił w niewoli.*

Над ґрунтовним дослідженням про Лесю Українку, в якому філософський аналіз спадщини великої поетки поєднано з філологічним і культурологічним, Оксана Забужко працювала паралельно («в міжчасі», за її словами) з написанням великого художнього твору. Перша книга була опублікована у видавництві «Факт» у 2007 році під назвою «Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій», друга – «Музей покинутих секретів» – вийшла в тому ж видавництві в 2009 році.

Багатоплановий роман О. Забужко дає розгорнуту панораму буття українського суспільства від 1940-х років до весни 2004-го року. Провідну тему твору письменниця окреслила в одному з інтерв'ю: «Головна тема, яка мене вела при написанні книги, – це беззбройність безпам'ятного перед майбутнім, яке є прокляттям українського суспільства. Безпам'ятний – значить ослаблений. Той, хто не знає, звідки він вийшов, позбавлений дуже важливого ресурсу психологічної підтримки – розуміння логіки і змісту власного життя і тих подій, які в ньому відбуваються» [цит. за: 2, с. 15]. У цих словах сформульовано головну настанову, якою керувалась авторка, створюючи роман, – повернути пам'ять суспільству, враженому амнезією. При цьому поняття *пам'ять* містить всю його повноту – йдеться не тільки про повернення історичної пам'яті, зокрема реабілітацію повстанського руху кінця 1940-х – початку 1950-х років у Західній Україні; в канву романної оповіді входить українська культурна спадщина, очищена від інтерпретаційних спотворень радянської доби. «Музей покинутих секретів» містить чимало алюзій і ремінісценцій – явних і прихованих – з українських класиків – Шевченка, Франка і Лесі Українки, кожному з яких письменниця, що має філософську освіту, присвятила окреме монографічне дослідження [4; 5; 6]. Особливо відчутним в романі є світоглядні та ідейно-смислові паралелі з поетичним та драматургічним спадком Лесі Українки.

Знакову присутність великої поетки в «Музеї покинутих секретів» засвідчує вже така промовиста деталь, як прізвище головної героїні роману Дарини Гощинської, перенесене з літературного антропонімікону Лесі Українки – таке наймення має головна героїня її драми «Блакитна троянда». З Любов'ю Гощинською образ Дарини споріднює й мотив божевілля, хоча в романі О. Забужко він стосується не самої героїні, а її батька, трагічну долю якого визначає не реальна спадкова хвороба, як у драмі Лесі Українки, а практика радянських психіатричних служб, які за наказом КҐБ використовували відповідні лікарні для компрометації й ізоляції інакодумців.

Опосередковано, через образ матері, пов'язаний з Лесею Українкою й інший головний персонаж роману – Адріян Ватаманюк, коханий Дарини. Образ Адріянової матері, що загинула молодою в альпіністському поході і живе лише в спогадах близьких людей, змальовано кількома штрихами, з яких найвиразніше її характеризує любов до творчості Лесі Українки. Як сімейну реліквію зберігають в родині запис її голосу на бобіні старого магнітофону, в якому вона декламує фінальний монолог Мавки з «Лісової пісні». Мати Адріяна «ледь не всю Лесю Українку знала напам'ять, «О, не журися за тіло», – як із тим усім було жити в безпросвітності совкових сімдесятих? Щемне, незрозуміле життя, впале, от уже правда – як зі скелі в прірву, в наскрізь безживну добу, – як у залетілої не в те вікно пташки…» [3, с. 654].

З цим епізодичним, але важливим для втілення авторського задуму, персонажем пов'язана ідея несповненості життя, неспроможності реалізувати свої вроджені здібності, своє життєве призначення у підневільному суспільстві, що в ньому людина позбавлена влади над власною долею. Наведений фрагмент зі спогадів Адріяна Ватаманюка про ранню загибель матері доповнюють такі його міркування: «Мені шкода за н е с п о в н е н і с т ю маминого життя – такою пронизливою, що на її тлі наші несповненості – і моя, й татова, - блякнуть і, якщо дивитися здалеку, видаються нормальним життям, таким, як у всіх. І воно й є таке, як у всіх, от у чім штука: що в усіх – те саме. Жодного сповненого життя довкола себе я не бачу: до якого не приглянься зблизька, всі якісь криві» [3, с. 654]. Як показує письменниця, у соціумі, позбавленому історичної пам'яті й усвідомлення національної культурної тожсамості та її історичної тяглості, особистість, яка любить спадщину Лесі Українки, а відповідно й володіє закладеними в ній духовними смислами, «випадає» з атмосфери всеохопної суспільної амнезії.

Натомість носіями етичних і моральних ідеалів великої поетки виступають у романі добровольці повстанського руху сорокових-п'ятдесятих років на теренах Західної України. Нагадаємо, що улюблений герой Лесі Українки – це людина Опору, яка протистоїть поневоленню у будь-яких його формах, а в межовій ситуації вибору між підневільним життям і смертю обирає смерть. (Принагідно зауважимо, що зазначена максима має тривалу традицію в польському етосі, що афористично сформулював в останній своїй книжці Юрій Андрухович: «Вони [поляки. – *Л.М.*] нерозсудливі й нездатні до виживання – здатні лише до життя. І до смерті заради життя» [1, с. 71].

Ідеал незламного борця, що для нього воля, честь і гідність становлять цінності, вищі за життя, втілено в багатьох образах творів Лесі Українки. Для прикладу можна навести слова із заключного монологу Неофіта-раба у драматичній поемі «В катакомбах»:

Нехай нікого хрест мій не лякає,
бо як почую я в своєму серці
святий вогонь і хоч на час, на мить
здолаю жити не рабом злиденним,
а вільним, непідвладним, богорівним,
то я щасливим і на смерть піду,
і без докору на хресті сконаю [9, с. 262].

Такими ж ідеалами незламної боротьби за свободу керуються учасники повстанського руху. У перехресній боротьбі на два фронти – з німецькими і совєтськими окупантами, з двома озброєними до зубів арміями – вояки УПА свідомо йдуть на очевидну загибель, бо для них воля важить більше за життя. Ця незламність у протистоянні з ворожою навалою героїзує їхню смерть і вербує до їхніх лав все нових і нових повстанців, що дало їм змогу вистояти впродовж кількох років у війні із значно сильнішими супротивниками.

Як і герої Лесі Українки, повстанці у виборі між загибеллю й підневільним життям обирають смерть вільних людей. «Добровольцями смерті», «коханцями смерті» називає їх Оксана Забужко. Показовим є фрагмент роману, написаний у формі міркувань головного персонажа цієї частини твору – повстанця Адріяна Ватаманюка. Згадуючи про заборону з боку Проводу УПА чинити розправу над безборонним

польським населенням краю і закликом вести боротьбу не за поневолення інших, а за свою і свого народу свободу, Адріян говорить: «І ми переродились, переплавившись у горнилі боїв, вигартувавшись у дулевину, відсіявши з-поміж себе на вітрах перехресних фронтів нетривку породу, намиту війною, – випадкових месників, примусово змобілізованих, усіх, хто стомився й був охітніший до оранки, ніж до зброї, й для кого життя важило більше, ніж воля, – з нас зостались самі добровольці смерти, коханці смерти – чистий, як дзвін, шляхетний метал. І коли совєти по приході взялись були вішати нас на майданах привселюдно (але швидко й перестали те робити, побачивши, з ким мають до діла), то кожна така страта додавала нам сили, – наші хлопці ступали на ешафот із гордо піднятими головами, гукаючи до натовпу в останню свою хвилину: «Слава Україні!», – і людське море глухо рокотало, набухаючи гнівом вимушеної німоти, а вночі десятки нових добровольців утікали до лісу, щоб здобути й собі таку саму смерть – смерть вільних людей» [3, с. 489].

Провідна ідея, що об'єднує романну оповідь, в якій відтворено в художній формі події другої світової війни, спільна з головною ідеєю таких драм Лесі Українки, як «Кассандра» і «Бояриня». Як було вже зазначено в моєму дослідженні тем національної і соціальної неволі у драматургії Лесі Українки, ці драми об'єднує лейтмотив вирішальної ролі національної солідарності в боротьбі з поневолювачами. Визвольна війна вимагає принесення в жертву **окремих** людських життів заради збереження **цілої** спільноти [7, с. 140]. Почуття відповідальності за долю всієї країни перемагає страх за власне життя – саме про це міркує герой Оксани Забужко: «…відвага, та правдива, в якій не похитнешся, є лиш питання ієрархії страхів – коли ганьби й зрадницького тавра боїшся більше, ніж смерти (а понад усе, до леду в жилах, боїшся Шевченкової перестороги – «Погибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі…»: нічого страшнішого, як статися тому свідком, на твоїм віку трапитися не може, і нема в світі такої сили, яка б тебе перепинила той страх одвернути)» [3, с. 507–508].

Спадкоємний зв'язок «Музею покинутих секретів» із символікою й образно-смисловою системою творів Лесі Українки простежується і в тій частині роману, час якого припадає на 70-ті роки XX – початок XXI ст. Узагальнена характеристика різних соціокультурних середовищ Києва 1970-х років постає в художній картині безживного, змертвілого суспільства, що животіє в принизливих обставинах підневільного життя. Анти людська влада нищить будь-які прояви особистої й національної гідності, що має наслідком параліч колективної волі, всезагальне збайдужіння і пасивність. Провідним у цій частині роману стає концепт знесилення в неволі. Його реалізовано в мотиві несповненості життя, пов'язаного, як було зазначено вище, з образом матері Адріяна Ортинського, але не лише з ним. Найвиразніше його втілено в образах летаргійного сну, оспалості, затьмарення свідомості. Витоки такого образно-смислового відображення екзистенційних рис українського колоніального життя слід шукати у Шевченка, пор. трактування зазначеної теми у філософському дослідженні шевченкової поетики О.Забужко: «Без неї, волі, життя робиться «сном», насланням, галюцинаторною «марою» летаргіка… робиться, коли артикулювати розгорнуто, в логіко-теоретичних формах, типово к'єркегорівською «недугою-на-смерть», екзистенцій ний жах якої полягає в неспроможності вмерти» [6, с. 122–123].

Шевченкова символіка, пов'язана з художньою реалізацією теми неволі, знайшла втілення й продовження в поетиці Лесі Українки. Згідно з її концепцією, яка відповідає західноєвропейському трактуванню проблем людських прав і свобод, воля не тільки належить до невід'ємних прав людини, вона становить підставову основу її життєдіяльності. Без свободи життя як індивіда, так і нації не може збутися. Тому стан перебування в неволі в поетиці Лесі Українки відтворює лексико-семантичний ряд, вживаний на позначення сну, забуття, змори, тобто стану, що зберігає фізичну присутність людини в світі, але виключає усвідомлення цієї присутності, тобто в психічному плані дорівнює небуттю, перебуванню за межами активного життя [7, с. 136].

Цей символічно-образний ряд втілено в драматургії Лесі Українки і в образі Старого, що запав у «камінний сон байдужого раба» у драмі «На руїнах», і в образі Андромахи, яка благає Кассандру дати їй «хоч сон, хоч мрію», і в образах Степана й Оксани з «Боярині», які відмовились від участі у визвольній боротьбі свого народу:

Хто мав хвилини щастя в боротьбі,
а нас важка, страшна душила *змора*,
і нам не вділено було снаги
ту *змору* подолати… [8, с. 65].

Розкриття зазначеної символіки в поетиці Лесі Українки знаходимо і в Забужчиному філософському аналізі образу «Того, що в скалі сидить» з «Лісової пісні». Його «твердиня тьми й спокою» – це, зазначає письменниця, «…в'язниця Духа, як «колективного», народного (Volksgeist), так і індивідуального, у якій паралізується воля-до-дії і, в остаточному підсумку, воля-до-життя, і життя перетворюється на «нежитіє», «сон», несамовладне й непритомне (несвідоме) скніння – життя похованого живцем, – парадигма історії саме колоніально підбитого, не самоправного й собі-неналежного, внесамостійненого (за Гегелем, «неісторичного») народу» [4, с. 272].

Паралель з останнім з наведених образів Лесі Українки містить і розглядуваний художній текст Оксани Забужко. Зокрема, конфлікт між поколіннями батьків і дітей відтворено в романі у таких словах головної героїні: «Ви ні до чого нас не підготували! – хоче крикнути Дарина матері. – Ви рабське покоління, покірні дейдрімери з розплющеними очима, – що ви нам дали?..» [3, с. 342]. Вжите в цьому фрагменті слово *дейдрімери* запозичено з англійського day-dreamer, яке в перекладному англо-українському словнику тлумачиться як «мрійник, фантазер» (day-dream «мрія; фантазія; химери»). Оскільки лексема dream має в англійській мові і таке значення, як «сон, сновидіння; видіння, марево», внутрішню форму похідного утворення day-dreamer можна означити як «той, хто спить (марить) вдень». Контекст, у якому це слово вжито в О. Забужко, дає підстави тлумачити зазначене запозичення саме в такому значенні.

Тема оспалості постколоніального суспільства, загального збайдужіння, втрати такої важливої для самозбереження риси, як опірність злу, належить до ключових у тій частині «Музею покинутих секретів», події якої відбуваються в українській столиці вже після 1991 року. У відтворенні поведінки представників різних середовищ Києва й загальної атмосфери міського життя виразно домінують такі риси, як відсутність ініціативи, нездатність до конструктивних дій і відповідальності за них. Десятиліття панування диктаторського режиму позбавили людей спроможності керувати власною долею, замінили повноцінне вільне життя елементарним виживанням, породили таке явище, як страх перед життям. І коли диктатура впала, суспільство, в якому тип конформіста став наймасовішим, виявилось неготовим до осягнення свободи. На підтвердження можна навести таку побіжно дану узагальнену характеристику «радянських хлопчиків» на прикладі перших чоловіків Дарини та її подруги Влади: «…ми-то обидві виходили свого часу за благополучних радянських хлопчиків, гарних і чемних, спочатку студентів, відтак аспірантів, і тільки коли час заламався, з'ясувалося, що благополучні радянські хлопчики, гарні й чемні, нічого так не бояться, як бути дорослими, – цей невідволодний страх перед життям, у якому треба щось вирішувати самостійно, тлів у них змалечку латентно, наче вірус невиліковної хвороби, і треба було аж розвалу цілої суспільної системи, яка ним і держалася, щоб він виліз на яв…» [3, с. 101].

Відтворюючи через образ Дарини, яка веде авторську програму на телебаченні, тогочасне журналістське середовище, авторка акцентує увагу на тому, як швидко пострадянській владі вдалося знищити незалежне телебачення. Після загибелі, а реально вбивства, телеведучого Вадима Бойка й пасивної реакції на цю трагічну подію його колег «…люди мінялися – вони не тільки зникали з овиду, з країни, з професії, випадали кудись на марґіналії, в інтернет, у малотиражні газетки, яких ніхто не читав… – але й ті, хто лишався на овиді, вже небулитакісамі; щось у них ламалося, зникала внутрішня відпорність…» [3, с. 337].

На сторінках роману йдеться не тільки про загибель журналістів, він містить і чимало згадок про смерть у підозрілих автокатастрофах політиків і бізнесменів, при цьому на перший план знов-таки виходить мотив байдужості загалу, що й дозволяє владі переходити межу у боротьбі з опонентами: «…список полеглих на дорогах батьківщини українських політиків-і-бізнесовців пух як на дріжджах… кожна така смерть офіційно кваліфікувалася як «нещасливий випадок», …і на тому нація, котра подарувала людству Сковороду, щоразу, трохи пошарудівши, цілком по-сковородинівському стоїчно і вспокоювалася…» [3, с. 108–109].

Як показує письменниця, українська спільнота після здобуття свободи виявилась дезорієнтованою й деморалізованою за попередні десятиліття рабського існування. Український світ почав розпадатися, тому що втратив здатність до активних дій заради збереження здобутої свободи, до духовного опору поневоленню, а саме ця максима була, як зазначено в дослідженні О.Забужко про Лесю Українку, «в її світоглядовій системі не просто етична, а – без

перебільшення – космологічна, та, якою, що називається, «світ держиться» [4, с. 226].

Розглядувані мотиви «Музею покинутих секретів» суголосні з ширшою наскрізною темою роману – темою смерті, яка потребує окремого ґрунтовного філологічного аналізу. У цій розвідці обмежимось лише однією цитатою, яка безпосередньо стосується проблеми спадкоємного зв'язку ідейно-образного вирішення роману з творчістю Лесі Українки.

На межі двох тисячоліть, пише авторка, «смерть перестала бути подією… Просто, в людях якось разом ослабла загальна прив'язка до життя, – ніби прогнили ниточки, що леда-хвилю могли перетертися… Зусилля потрібні були радше на те, щоб утриматися при життю. А вже лишатися живим – таке й справді виходило одиницям» [3, с. 342]. Ці слова цілком вписуються в світоглядну парадигму Лесі Українки, де концепт справжнього, живого життя стосується лише вільного життя, тому містить обов'язкову умову активної громадянської позиції у захисті власної й колективної свободи. Один з персонажів драматичних творів поетки, якого можна вважати виразником її світоглядної позиції, жірондист з «Трьох хвилин» так згадує в еміграції незабутні дні, коли він пліч-о-пліч з товаришами виборював свободу, переживав ув'язнення і втечу з тюрми: «А все-таки се був остатній час, коли життя було живе навсправжки» [9, с. 335].

Таким чином, досвід філософського осмислення творчого спадку Лесі Українки знайшов втілення і в художній прозі Оксани Забужко. Враховуючи довгий шлейф замовчувань і фальшувань української класичної спадщини, значення обох книжок письменниці важко переоцінити. Вони звільняють творчість геніальної української поетки від намулу фальшивих ідеологічних нашарувань і відновлюють ланки, вилучені із сув'язі часів і поколінь, повертаючи українській культурі історичну тяглість і повноту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Андрухович Ю.* Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Юрій Андрухович. – К. : Meridian Czernowitz, Майстер книг, 2011. – 480 с.

2. *Герасимчук Л.* Новітній український музей // Українська літературна газета. –2010. – 16 квітня.

3. *Забужко О.* Музей покинутих секретів / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.

4. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

5. *Забужко О.С.* Філософія української ідеї та європейський контекст / Оксана Стефанівна Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.

6. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.

7. *Масенко Л.* У Вавилонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки / Лариса Масенко. – К. : Соняшник, 2002. – 152 с.

8. *Українка Леся.* Бояриня / Леся Українка // Українка Леся. Бояриня. Нечуй-Левицький Іван. Гетьман Іван Виговський. – К. : Наукова думка, 1997. – С. 3–66.

9. *Українка Леся.* Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 3. Драматичні твори (1896–1906) / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1976. – 400 с.

УДК [821.162.1 + 821.161.2]-1

Наталія ЛИСЕНКО-ЄРЖИКІВСЬКА
Інститут літератури
імені Т.Г. Шевченка НАН України

АДАМ МІЦКЕВИЧ І ЛЕСЯ УКРАЇНКА: КРИМСЬКІ ВІДЛУННЯ У ЇХНІЙ ПОЕЗІЇ

У статті розглядаються домінантні мотиви «одеської» лірики Адама Міцкевича, такі як дружба, закоханість, любов. У першій частині статті проаналізовано поезії, написані протягом 1825-го року, а саме: «Плавець (з альбому З.)», «Подорожні (До альбому Е. Головінської)», «Непевність» та ін. У другій частині проведена паралель між поезіями «Непевність» Міцкевича і «На мотив Міцкевича» Лесі Українки.

Ключеві слова: *дружба, закоханість, любов, сумніви, хвилювання, страждання, радість, щастя, розчарування, туга за справжнім коханням.*

This article deals with dominant motifs (such as friendship, affection, love) eg «odessa» itimite lyric poetry by Adam Mitskewych. The first part of the poetry written during the year 1825 namely Aswimmer (from Album Z.), Travellers (for E. Holowynska's album), Uncertainty and others. The second part draw a parallel between Uncertainty by Adam Mitskewych and poem In Mitskewych leitmotif by Lesya Ukrainka.

Key words: *Love, affection, doubts, worries, suffering, joy, happiness, disappointment, longing for true love.*

W artykule poddano analizie dominujące wątki «odesskiej» poezji lirycznej Adama Mickiewicza, takie jak przyjaźń, zakochanie się, miłość. W części pierwszej tekstu na podstawie rekonstrukcji biegu minionych wydarzeń przeanalizowano wiersze, napisane w ciągu 1825 r., a m. in. «Podróżni» (W imionniku E. Hołońskiej), «Żeglarz» (Z imionnika Z.), «Niepewność» i in., dokonano porównań między utworem Mickiewicza «Niepewność» i Łesi Ukrainki «Na motyw Mickiewicza».

Słowa kluczowe: *przyjaźń, zakochanie, miłość, wątpliwość, emocje, cierpienie, radość, szczęście, rozczarowanie, tęsknota za prawdziwą miłością.*

Ранній період творчості Адама Міцкевича симптоматично пов'язаний з Одесою. Тут він провів дев'ять місяців, створивши немало ліричних шедеврів (серед них і любовні сонети), які увійшли до книжки «Кримські сонети» (Москва, 1826). Більшість цих творів (збірка налічує їх понад двадцять) написані саме у місті над морем. До циклу любовних текстів поет поставив епіграф із першого сонета Франческо Петрарки: «Quand'era in parte altr'uom da guel, ch'io sono» («Коли я був почасти іншою людиною, ніж тепер» [23]), а чільну поезію, яка відкривала її, назвав «До Лаури». Літературознавець З.І. Плавскін зауважував, що академік О.М. Веселовський вважав «Канцонети» Ф. Петрарки «поетичною сповіддю». Так само як і «Vita nova» Данте – це розповідь про любов і нерозділене кохання [18, с. 11]. «Одеська» лірика польського поета заслуговує на аналогічне означення. Лаура у Петрарки – жива реальна жінка, врода якої полонила серце митця, пробудила сильні почуття. Цей образ у Міцкевича також говорить про земне бажання його ліричного суб'єкта (alter ego автора) любити і потребу бути коханим.

Тематично-мотиваційна проблематика інтимної лірики «одеського» періоду (така як дружба, закоханість, любов) потребує розмови про художнє відтворення чуттєвих уподобань і пристрастей, а також роздумів про ліричного персонажа, який репрезентує його образ. Реконструкція окремих моментів біографії Міцкевича, бесіда про оточення й одеську атмосферу 1825 року, дають певне уявлення і розуміння сюжетно-змістової канви, зокрема таких віршів як «Плавець (з альбому З.)», «Подорожні» (До альбому Е. Головінської)», «Непевність» та ін. Аналітичний підхід і вкраплення незначних інформативних деталей про топографію, про переміщення поета й про локус південного краю допомагають у аналізі життєвих переживань і поведінки його ліричного суб'єкта.

У кінці жовтня 1924 року Адам Міцкевич був висланий із Вільно до Росії. Новий 1825 рік він зустрів у Петербурзі разом із К. Рилєєвим та О. Бестужевим-Марлінським. Згодом за їх сприяння поет зміг виїхати до Одеси, де влаштувався на посаду вчителя Рішельєвського ліцею. Надалі доля віщувала йому незвідані дні, наповнені новими враженнями. Продовжувався шлях «бездомного мандрівника», якому вже не судилося повернутися у рідні краї над Німа-

ном… А треба було «тягти цей рік, / Цей небувалий рік / Цей двадцять п'ятий рік новітнього століття»… [1, с. 232].

Наприкінці січня 26-річний поет разом зі своїми друзями Ю. Єжовським і Ф. Малевським вирушив у далеку дорогу на південь. Вимушена подорож, певне, будила спогади, марилися рідні обличчя людей, які залишили глибокий слід у серці. Ймовірно, неодноразово в уяві виринав образ Марилі Верещак, котру кохав поет і яка вийшла заміж за іншого. Віддаль зм'якшувала томливу розлуку, нестерпні спогади ставали субстанцією душі, просякнувши все його теперішнє буття, і Мариля із реальної жінки перетворювалася на поетичний символ ідеального кохання. Пізніше, завершуючи сонет «До Лаури», Міцкевич напише:

Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
Tylko wyznaj, że Bóg mi poślubił twą duszę.
[23, с. 102]
(«Do Laury»)

… Хай з іншим шлюб земний ти візьмеш
без опору –
Небесний шлюб Господь судив нам, зрозумій.
[23, с. 103]
(пер. М. Рильського)

На шляху до пункту призначення автор «Світязанки» познайомився із родиною Залеських. Потім бував частим гостем у їхньому домі в Одесі. 5 лютого у Києві пізнав родину Головінських і отримав запрошення провести кілька днів у маєтку в селі Стеблеві над Россю. Записуючи вірш «Подорожні» (До альбому Е. Головінської) і датуючи текст «В Стеблеві р. 1825 (10 лютого)», поет, їдучи у незвідане, завершує його такими рядками:

… Szczęśliwi, jeśli goniąc mary wyobraźni
Przed końcem drogi znajdą Świątynię przyjaźni!
[23, с. 52]
(«Podróżni (W imionniku E. Hołowińskiej)»)

…Щасливий, як, пробившись крізь марево
довкруж,
В кінці дороги знайдеш Святиню царства
дружб! [23, с. 53]
(«Подорожні (До альбому Е. Головінської)» /
пер. М. Петренко)

Концепт «Świątynia przyjaźni» («Святиня приязні») розкриває віру Міцкевича у щирість міжособистісних стосунків, взаємну прихильність, спільність духовних інтересів. Тут криється сподівання зустріти в невідомому краї, «в тлумі сірих днів», друзів і вірити в щирість і відданість. За Аристотелем, дружба сама по собі – благо, одна з найнеобхідніших чеснот, «набута якість душі». «В романтизмі, – стверджує В. Єфименко, – дружба набирає значення світоглядного і життєбудівничого принципу, що відповідає інтимній безпосередності суб'єктивного ставлення до світу» [12, с. 74–75]. Тож на чужині прихильність і довіра людей багато важили для молодого поета.

У цьому ж вірші життя порівнюється із «вузенькою стежиною між різних двох морів: Одне – туманне море, а друге – крижане…» [23, с. 53] («…Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza – / Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną…» [23, с. 52]). У підтексті відчутний зв'язок із нещодавнім віленським розгромом молодіжних таємних організацій філоматів («приятелів науки») і філаретів («любителів чеснот»), до яких поет був причетний; арешт і вислання в Росію. Зіставлення виру перебутих подій із холодом і сірістю царства Нептуна викликає неприємні асоціації. Імлиста і холодна безодня передає тривожний психологічний стан і невеселий настрій поета перед незвіданим, тим, що чекає попереду. Образ вузької стежки між двох морів символізує дорогу Міцкевича від Балтійського до Чорного моря, з Литви в Україну (тоді – Новоросійський край). Єдиним світлодайним маяком у кінці вірша постає образ *дружби* – «Святині приязні», про яку йшлося вище.

Одесу Адам Міцкевич побачив 17 лютого (1 березня) 1825 року. Ось як уявив собі приїзд польського поета до міста, тоді ще «молодого» (було йому ледве за 30 років), український письменник Микола Бажан. Процитую уривок із першої поезії «І. Пісня про три ножі» з циклу «Міцкевич в Одесі» (1956), який, до речі, побудований на головних мотивах «Кримських сонетов» [3, с. 161–163]:

І сніг, і дощ…
Безлюддя й чужини розпачлива печать.
Тверді тополі серед площ
Обмерзлим віттям глухо деренчать.
Південний край,
Обрив степів над чорно-білим морем,
Де ржавий камінь і цупкий курай,
І хрестики тоненьких щогл під
Хаджибейським косогором.
Куди його недоля привела?
Що тут робить вигнанцеві-поету?.. [1, с. 232].

Поселили письменника на території Ришельєвського ліцею. Однак вільної вакансії, на яку він розраховував, не знайшлося. Треба було чекати оказії, яка так і не трапилася. Захоплення мистецтвом і поетичний талант (відвідини театрів, аристократичних російських і польських салонів, читання віршів, дарування автографів), допомогли вживатися у міський простір. До слова, є згадки, що в цей час в одному із салонів поет читав уривки з «литовської повісті» – поеми «Конрад Валпенрод». Згодом він згадував у листі до А. Одинця: «Моя муза, – почала в Одесі рухатись потроху» [14, с. 13].

Важливу рису характеру А. Міцкевича-романтика виявляє вірш «Плавець (з альбому З.)», адресований Йоанні Залеській і датований 14 квітня 1825 року, в основі якого – історія про моряка, котрий, долаючи переляк і розпач, намагався човном догнати корабель, що швидко набирав швидкість. Залишившись серед розбурханої стихії, мореплавець опинився перед вибором – або віддати серце в руки страхові та сльозам, або гідно боротися з обставинами. Розповідь завершується пеаном, в якому звучать оптимістично-стверджувальні ноти:

… Lepiej mu pośród żywiołów bezrządu
Walczyć co chwila z nowymi przygody,
Niż gdyby wybrnął i z cichego lądu
Patrzył na morze, i liczył swe szkody [23, c. 26].

Подам також цю строфу в перекладі українською мовою:

… Адже гідніше воювати
З шаленством пінявих валів,
Аніж лічить гіркі утрати,
Діставшись тихих берегів! [23, с. 27]
(пер. М. Зісман)

Сентенції, виголошені в цих рядках, на перший погляд, ніби адресовані конкретній особі. Проте їх смисловий код, окрім автобіографічного, має також інтертекстуальне підґрунтя. Поет від імені ліричного суб'єкта несе до читача життєдайний заклик, який можна передати латинським прислів'ям: «Per aspera ad astra» («Крізь терни до зірок»).

В Одесі Міцкевич потребував ствердження свого «Я» та шукав спілкування. Молодий чоловік викликав прихильне ставлення жіночого товариства аристократичних літературних салонів. Інтелектуальні розмови, приязні стосунки розтривожували серце, будили почуття. Душевні переживання включали у своє поле особистість Іншої, сподіваючись на стосунки, в яких домінуватиме «ідеальна комунікація», себто платонівська ідея дружби-філії, що означає водночас і порозуміння, і творчість, і любов. Мрію про такий тип стосунків виказує сповідальна поезія «Непевність» – перлина польської лірики, написана великою секстиною. Усі 36 рядків об'єднані двома римами. Шість кінцевих слів, із яких складаються ці рими, в різному порядку повторюються у кінцівках усіх шести секстин. Вірш силабічний одинадцятискладовий (5+6) із парним римуванням. Наведу в оригіналі його початок:

Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam
I tęskniąc sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie? [23, c. 28]

Поезія є зразком відтворення тонкощів любовного переживання. Ліричний герой виривається за межі буденних та граничних ситуацій у надмежжя. За допомогою особливого акту *вчування* намагається осягнути особистість тієї, котра полонила серце. Чуттєве «Я» – це голос його даймонія (доленосного початку), який вказує не тільки дорогу до Неї а й водночас до їхнього спільного буття – одне-для-одного-існування. Думки, вольові акти і вчинки поглинуті образом коханої та відчуттям її уявної присутності. Лірична рефлексія приводить у рух той чи інший ланцюжок переживань, актуалізуючи приємні спогади про милі риси обличчя, чарівний голос, дотик рук тощо. Інтенціональна настанова Я і Вона, включає відповідні потенційні смисли, підсилює необхідність для ліричного героя з'ясувати свій бентежний стан – відповісти на дражливі питання, що хвилюють серце: «Чи це тільки дружба, а чи це кохання?». Видно, що інтонаційні повтори в кінці кожної строфи не співвідносять, а розділяють феномен *дружби* й екзистенціал людського буття *кохання*. Більш звучним є наголос на останньому слові, виказуючи підсвідомі еротичні нуртування ліричного суб'єкта.

Психологи стверджують: «Якщо симпатія і любов можуть бути однобічними, то дружба такою бути не може. Вона допускає міжособистісну атракцію, тобто вияв дружніх почуттів з обох сторін» [4, с. 144]. Їй притаманні обопільне пізнання, діалог, інтимно-довірливі взаємини.

«Кохання, – на думку М.Й. Варія, – це інтимна прихильність, яка наділена настільки великою силою, що втрата об'єкта цієї прихильності здається людині непоправимою, а її існування після цієї втрати – безглуздим… Розмежовують короткочасне кохання, закоханість і тривале – жагуче кохання» [4, с. 145].

Прагнучи зустрічі з особистістю Іншої, ім'я котрої не названо, ліричний персонаж намагається вийти за межі любові тільки до себе. Непрямі запитання вказують на внутрішнє спонукання – перейти кордон платонічної дружби-любові, щоб наблизитися до еротичної любові. Остання є «щось більш універсальне і відкрите, ніж любов до себе», бо «людина, котра не полюбила себе, не здатна до такої особистісної напруги, як любов до Іншого» [22, с. 106]. Отже, вільно припускатися думки, що ліричний суб'єкт підсвідомо прагне переступити поріг закоханості й пізнати земну любов або націлений іти до вищого прояву еротичної любові, відомої як любові-цілісності, що передбачає не лише тілесне єднання, а й співтворчість чоловіка і жінки. Але через свій статус вигнанця не наважується до рішучого кроку, хоча розуміє, що єднання не заперечує, а тільки підкреслює неповторність і унікальність кожного з них. «У XIX ст. індивідуальна любов, – наголошує Г.Д. Гачев, – як доступний всім єдиний оазис вільного буття, де людина відчуває свою наповненість і цілісність як духовної, так і фізичної істоти, і де її життя для іншого є безпосередньо життя для себе, – стає змістовним і тематичним фокусом мистецтва…» [9, с. 199].

Українською мовою вірш Міцкевича перетлумачив Леонід Первомайський, намагаючись не порушувати зміст і зберегти авторський музичний лад рим. Як і в оригіналі, так і в перекладі риторичні питання в кінці кожної строфи підсилюють внутрішнє напруження ліричного героя:

Вдалині від тебе не тужу, не плачу,
Розуму не трачу, як тебе побачу,
А проте, як часом довго не стріваю, –
Все чогось сумую, все чогось шукаю,
І в журбі до серця підплива питання:
Чи це тільки дружба, а чи це кохання? [23, с. 29]
(«Непевність»)

Послідовність сповідальної розповіді пілігрима очевидна. Все підпорядковане тому, щоб якомога драматичніше передати стан *закоханості* (відносно стійке емоційне ставлення, яке відображає жагучий потяг), із його невизначеністю почуттів, психологію сердечного пориву. Що діється в душі дівчини і як вона ставиться до обранця (дружба чи кохання?), у вірші так само не визначено, однак у сюжетній канві ледь-ледь окреслені нотки прихильності і взаємної симпатії. Емоційна сфера тексту є мотиваційно значущою, бо задля коханої ліричний персонаж ладен вершити геройські справи: податися в пекло, розпрощатися з життям. Але при зустрічі віч-на-віч не розкриває свого серця. Непевність щодо майбутнього і страх почути неочікувану відповідь нівелюють рішучість. Натомість екзальтація призводить до бездіяльності, зосередженості на спогадах і рефлексивній невизначеності.

Незначне послаблення любовної муки й пониження відруху настає у зв'язку із відвертим повідомленням: «Сам не знаю звідки, стежками якими / Узялися мислі і набігли рими…» [23, с. 29] («Pełen zdziwienia, sam się nie postrzegłem, / Skąd wziąłem myśli, jak na rymy wzbiegłem…» [23, с. 28]). Себто ліричний персонаж у підсвідомому стані виклав на папері свої болі і жалі. Після незначного спаду напруження очікувана розв'язка в останніх рядках кінцевої строфи так і не відбулася. Автор залишає питання відкритим («Що мене натхнуло – дружба чи кохання?»), спонукаючи читача до співучасті у його життєвих перипетіях.

Із Одесою у Міцкевича пов'язані непрості та драматичні стосунки з Кароліною Собанською (в дівоцтві Ржевуцька, 1794 / 1795–1885), розумною, раціональною, вродливою і лукавою графинею. Зі спогадів, що дійшли до нас, проглядається образ жінки, котра володіла мистецтвом кохання і не була байдужа до любовних пригод, маючи з усього зиск. Проте чи завжди варто довіряти суб'єктивному погляду сучасників, коли йдеться про любов? Не можна заперечити розуму і краси Собанської. Підкорений ними, російський поет Олександр Пушкін написав поезії «Я вас любил: любовь ещё быть может…», «Что в имени тебе моём?». І Міцкевич гратулював їй вірші, зашифровуючи це ім'я ініціалами «Д. Д.». Називав Кароліну Donna Diovanna (Донна Джованна), на зразок героїні з твору «Vita nova» Данте, іменованою в тексті італійського письменника першою найвродливішою примадонною – Прімаверою (з італ. primavera – весна).

Любовний порив, так само як і кохання, здатні викликати, за словами Гете, «сильний

землетрус душі». У тій екзистенціальній ситуації, в якій опинився поет на початку вигнання, спілкування з начитаною, музично обдарованою і неординарною жінкою, очевидно, для нього, як бачимо із текстів, вартувало чимало. В. Ганський у статті «Отрута кохання або Пушкін – Собанська – Бальзак», виступаючи в ролі адвоката і захисника митців, з якими вона була знайома або мала близькі стосунки, навмисне оприлюднив негативні характеристики графині. Так от, на його переконання, ця «демонічна жінка», «одеська Клеопатра», «рокова жінка-вамп», «Дон-Жуана в сукні», напоїла чарами і Пушкіна, і Міцкевича до «любовного оп'яніння» [8]. Як на мене, то ніхто не відає: першим у чиїх «грудях Амур оселився»; кого з непокірних «більше Амур своїм полум'ям мучити звик»; хто «в чиї сіті попав…» [16, с. 35, 36, 37]. Приміром, у чотирнадцятому сонеті «Зітхаю, люба, я, бо спогади пестливі…» («Luba! ja wzdycham, pamięć niebieskiej pieszczoty…») знаходимо доволі неоднозначні слова: «Поклалась марно ти на опір сил своїх, / На стриманість мою… Серця ж такі чутливі!»» [23, с. 125] («Zbyt ufałaś mej cnocie, zbyt swej własnej sile, / I nazbyt ognia Stwórca wlał w nasze istoty…» [23, с. 124]. Тут лише обмовлюся, не вдаючись до аналізу, що образ серця маркує всю інтимну лірику А. Міцкевича.

Зауважу, що неспокушений світським життям молодий чоловік і не підозрював, на які вчинки здатні люди з витонченими манерами. К. Собанська «протегувала» Міцкевичу і водночас наглядала за ним за дорученням вищих інстанцій (більшість дослідників вважає її агенткою III Відділення). А втім, її стараннями із серпня до середини жовтня разом із Генріхом Ржевуським (прозаїк і рідний брат К. Собанської та Е. Ганської, дружини О. Бальзака), генералом Я. О. Віттом і О.К. Бошняком поет здійснив подорож з Одеси до Криму, де оглядав чарівні куточки. Враження вилилися у книгу неповторних «Кримських сонетів» з дедукцією «Товаришам по кримській подорожі» («Towarzyszom podróży krymskiej»). Не виключаю, що зміст сонету Данте Аліг'єрі «Данте – до Гвідо Кавальканті» міг навіяти ідею такої дедукції.

«Одеська» лірика Міцкевича, передаючи неспокій і щастя закоханих, фіксує і фокусує різні емотивні рівні цього стану. Персонаж переживає період «зацікавленості» до обраниці і час «укорінення», тобто вникання у світ її цінностей, систему уподобань, хоче зрозуміти її особистість та основні риси характеру. Думи, мрії і дії перенесені на прекрасний і недосяжний образ. Як приклад – змісти сонетів «Резиґнація», «Зітхаю, люба, я бо спогади пестливі…», «Добридень», «Добраніч», «Добривечір» та ін. Любовні душевні помисли і поривання знаходять своє відображення у символіці («Ранок і вечір», «Стрілець»), міміці і жестах («До Д. Д. (Моє мазунятко!..)»), лягають поетичними рядками на папері («Непевність»).

Вибираючи кохану жінку, стверджує Хосе Ортега-і-Гассет, чоловік оголює свою індивідуальну суть (так само, як і жінка, обираючи чоловіка). Закоханість – це надання переваги комусь одному серед багатьох. Окреслюються порухи власного серця і виявляються потаємні вподобання, що давно причаїлися у глибинах душі. Вибір виказує підсвідомі прагнення індивіда зустріти бодай у чомусь подібного до себе. З'являється бажання виокремити з-поміж чужих «своє». Умовиводи іспанського філософа перегукуються з міцкевичевими рядками з вірша «До Лаури»: «Ledwiem ciebie zobaczył, jużem się zapłonił, / W nieznanym oku dawnej znajomości pytał…» [23, с. 103] (Тебе побачив я – і вмить запаленів / Знакомства давнього шукаючи в незнаній…» [23, с. 103]).

Окрім замилування, прагнення бути поряд та ідеалізації обожнюваного предмета, закохані, як кажуть, можуть «тратити розум». У другому сонеті Міцкевича «Я мовлю сам собі, а з іншим – не до мови…» передано стан надзвичайного збентеження:

Serce bije gwałtownie, odechem nie władnę,
Iskry czuję w źrenicach, a na twarzy bladnę;
Niejeden z obcych głośno pyta o me zdrowie

Albo o mym rozumie cóś na ucho powie…
[23, с. 104]).

Від полум'я в крові спочинку не знайду,
Із іскрами в очах, сам зблід я на виду,
Аж дехто голосно пита, чи я здоровий,

Або про розум мій на вухо кида слово…
[23, с. 105]
(пер. Є. Дроб'язка)

П'ятий сонет «Осудить нас ханжа, розпусник осміє…» («Potępi nas świętoszek, rozpustnik wyśmieje…») передає сердечну пристрасність закоханих: «Którymi ręce związał nam los opłakany. / Nie wiemy sami, co się w sercach naszych dzieje. / Jest że to ból? lub rozkosz? Gdy

czuję ściśnienia / Twych dłoni, kiedy z ustek zachwycę płomienia…» [23, с. 110]. Цей фрагмент просякнутий любовним хвилюванням і переростає вузькі рамки конкретних адресатів, набуває багатовекторного переадресування – до читачів. Вірш у перекладі Євгена Дроб'язка також яскраво відображує авторську любовну лексику. Процитую фрагмент, який вище був представлений в оригіналі: «Самі не знаємо, що в серці нашім є. / Чи біль, чи щастя це? Як чую я стискання / Коханих рук, уста ж горять в словах признання…» [23, с. 111].

Зверну увагу на слово *розкіш (rozkosz)*. Синонімами виступають іменники *блаженство, насолода, щастя*. Священна насолода ніжних та палких поцілунків, трепет «стискання коханих рук» оспівані у четвертому сонеті «Побачення в гаю» («Widzenie się w gaju»). І трепетний біль, і невимовна радість огортає все єство героїв, коли уста вимовляють, а слух вловлює напівшепіт зізнання у гарячих почуттях. Їм видається, що щира довірливість, пристрасні зітхання, палкі поцілунки, любі розмови триватимуть «багато днів і літ, докіль не згине світ і як загине світ» [23, с. 33].

Наповнений відвертістю і просякнутий непростимою образою двадцятий сонет – «Прощання. До Д. Д.» («Pożegnanie. Do D. D.»), адресований К. Собанській. Відчай і роздратування кидаються в око:

> Odpychasz mie? – czym twoje serce już
> postradał?
> Lecz jam go nigdy nie miał; – czyli broni cnota?
> Lecz ty pieścisz innego; – czy że nie dam złota?
> Lecz jam go wsrzódy nie dał, a ciebie
> posiadał… [23, с. 136].

На мій погляд, український поет Максим Рильський вловив усі нюанси розпачливого настрою ліричного персонажа:

> Мене ти геть женеш? Чи серце я твоє
> Утратив? – І не мав! – Чи винна в тім
> чеснота? –
> Ні! Пестиш другого! – Хай не давав я злота,
> А мав тебе, проте як інший, що дає… [23,
> с. 137].

Отрута в любовному келиху вина принесла поетові душевну муку. Перший рядок останнього терцету цього вірша починається вигуком: «Ні, музу не купить!» («Nie kupić muzy!»). Мартін Бубер вважав, що доки любов «сліпа», то вона ще не є відносинами між Я і Ти [2, с. 302–303]. Перетікання закоханості в кохання, у якому сконцентрована сила утвердження буття Іншого, до кого воно звернене, народжує взаємини між партнерами і відповідальність одне за одного. Враховуючи біографічні дані обох прототипів сонета, відзначу, що близькі стосунки Собанської з генералом Віттом, стан незаможності і статус вигнанця Міцкевича не сприяли злиттю особистісних Я і Ти для творення цілісного Ми. Виокремлюють кілька різновидів кохання. Зокрема кажуть про активну і пасивну форму кохання; у першому випадку кохають, а в іншому дозволяють себе кохати. Щодо К. Собанської, то остання теза, може, й не була винятком із її правил. Отже, почуття випробовуються дружбою, закоханістю і любов'ю – такий тезис виносимо з інтимної лірики польського митця.

Наприкінці осені Міцкевич залишив Одесу. Пережиті враження лягли в основу поезії «Роздуми в день від'їзду». За латентним, тобто прихованим, натяком криється образ незнайомки, котра не прийшла побажати щасливої дороги («Tak odjeżdżam: nikt dobrej nie życzy drogi»). Ліричний герой порівнює себе з маленькою пушинкою із кульбаби, яка дорогою стріла троянду й вирішила біля неї відпочити, але вітер не дає спокою, знову жене в невідомість. Ось так і він, висланець, ходив вулицями міста («Tak ja nieznane imię, cudzoziemskie lice / Nosiłem przez te ludne place i ulice…» [23, с. 48]), стрічав красивих, люб'язних і ласкавих дівчат-наречених, але для всіх був лише зайдою, схожим на метелика, якого зловив малий хлопчина, помилувався і відпустив – «хай далі лине!» [23, с. 49]. Образ метелика – це образ душі, що прагне злитися з любов'ю. Поет обіграв символічний смисл розповіді про любов Амура і Психеї, в якій превалює цей мотив. У підтексті розпачливих роздумів ліричного суб'єкта криється туга за справжнім і нерозділеним коханням.

У грудні Міцкевич приїздить до Москви. Тут і з'являються друком славнозвісні «Кримські сонети» (1925–1926), на яких лежить печать і одеських днів.

Своєрідний цикл «одеських ліричних віршів», написаний під враженням перебування у місті біля морем, передає чуттєво-емоційний стани ліричного героя (дружбу, ідеальне кохання, закоханість, еротичну формулу любові). Більшість текстів атрибутовано. Приміром, під віршем «Żeglarz (Z imionnika Z.)», присвяченим Й. Залеській, автор зазначив назву міста, рік і

місяць («Odessa, 1825, kwiet. 14»), а під поезіями «Rozmowa», «Do D. D. (Moja pieszczonka…)», «Sen (Chociaż zmuszona będziesz…)» – вказав тільки місто і рік: «Odessa, 1825». Натомість «Niepewność» і «Dwa słowa» датовано лише роком – «1825». Із цим часом пов'язані твори «Zaloty», «Do D. D. Elegija (Gdybyś ty na dzień jeden…)», «Godzina. Elegija», «Dumania w dzień odjazdu. 1825, 29 Oktobra, Odessa».

«Щодо Одеси, – пише Г. Вервес, – то Міцкевич пережив тут чимало радісних і сумних хвилин» [6, с. 50]. Свідченням, про що говорилося вище, є автобіографічно-любовні вірші й особистісно-еротичні «одеські» сонети, в яких, на думку Ю. Кляйнера, художньо виражене почуття митця до Марилі Верещаківни, Йоанни Залеської, Кароліни Собанської. А. Вітковська теж вважає, що «поет створив мистецько-скомпонований цикл, а не пам'ятку переживань, дав свідомо зроблену стилізацію, а не автобіографічні уривки» [15, с. 491]. Цікаво подана характеристика та висновки раннього періоду творчості письменника у книзі Євгена Нахліка «Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики» (2003), де, зокрема, підкреслено, що митець «створив романтичний образ неприкаяного ліричного героя, повного сумної задуми над долею вигнанця і мандрівника, яка випала йому і, водночас жадібного до земних утіх і перейнятого душевними страждання через розбите кохання» [15, с. 490–491]. Проте не погоджуюся із фразою стосовно ліричного героя Міцкевича, який, за словами Є. Нахліка, був «жадібним до земних утіх». Вона не розкриває суті чуттєвих нюансів внутрішніх і зовнішніх проблем і протиріч, з якими віч-на-віч зіткнувся поет у процесі пізнання своєї самості. Одеса стала не тільки містом спогадів про минуле, містом знайомств, закоханості, любові і зради, а й, що важливо, місцем духовного змужніння поета.

Керуючись констатацією «Співав я про любов у друзів юних колі…» («Nuciłem o miłostkach w rówienników tłumie…»), пропоную розглядати переважну більшість «одеських» ліричних творів, зокрема й сонети, як *цикл пісень про дружбу, закоханість і любов.* Насамкінець виокремлю декілька етапів показу складних і неоднозначних інтимних переживань. Перший стосується мотиву дружби («Подорожні (До альбому Е. Головінської)», «Непевність»), яка переростає в закоханість з її статичними стосунками («Непевність», «Два слова», «Розмова», «Чужа ти тонкощам, і мова не іскриться…», «Я мовлю сам собі, а з іншим не до мови…», «Осудить нас ханжа, розпусник осміє…»). Наступний присвячений розгортанню фази кохання (платонічного й еротичного), де панують активні й динамічні стосунки («Розмова», «Мазунятко», «Сон»). Далі – ревнощі («До візитерів»), розчарування («Прощання. До Д. Д.», «Данаїди») та повернення в думках до пережитих подій («Роздуми в день від'їзду. 1825, 29 жовтня, Одеса»). Вірші (серйозні й іронічні) мають різне змістове й емоційне наповнення. Зображально-візуальний ряд включає пейзажні та інтер'єрні вкраплення. Об'єднує мотиваційні фази розповідь про душевні пориви, які йдуть із глибин почуттів ліричного героя. Отже, «одеська» інтимна лірика Міцкевича – це своєрідний психологічний аналіз самовідчуття та самопізнання, в якій ідеться про взаємне тяжіння чоловіка і жінки, про таїнство любові, що є, за Х. Ортега-і-Гасетом, співвіднесення душ і тіл [17, с. 381].

В архіві української поетеси Лесі Українки було знайдено рукопис поезії «На мотив з Міцкевича». Епіграфом до неї стали рядки з другої строфи ліричного вірша «Непевність». А саме: «…I znowu sobie powtarzam pytanie: / Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?». У зв'язку із цим твір польського поета у XX і XXI ст. неодноразово привертав увагу славістів Г.Д. Вервеса [5, с. 151], В. Піотровського [24, с. 91], Р.П. Радишевського [19, с. 288], О. Астаф'єва [13, с. 12]. Щоправда, згадували про нього спорадично, не вдаючись до аналізу тексту. Літературознавець М. Драй-Хмара твердив, що Леся Українка не тільки читала, а й наслідувала Міцкевича, адже на це вказує її вірш «На мотив з Міцкевича», написаний у 1890-х роках і надрукований в літературно-художньому збірнику «Арго» (Київ, 1914. – Кн. I) [11, с. 89]. Текстологічну історію вірша дослідила Надія Олександрівна Вишневська, вказуючи на виразний автобіографічний характер і те, що твір «є відгомоном неподіленого кохання, пережитого Ларисою Косач в юнацькі роки». На її переконання «поетеса Леся Українка намагалася не виносити на люди свої особисті болі й переживання, тому й залишила цілком завершений поетичний твір серед рукописів» [7, с. 232]. Погоджуюся з таким трактуванням, однак не виключаю й інших причин авторської волі. Не заперечую й думку, що «…у творі йдеться про чисте й сильне почуття кохання, яке щойно народилося у юному серці. Дівчина ще не може навіть сама собі відповісти, що це – приязнь чи кохання» [7, с. 232]. Однак хочу розширити горизонт прочитання поезії «На мотив Міцкевича» і ствердити цим самим

її цілковиту самостійність та оригінальність. Процитую повністю текст Леся Українки:

I znowu sobie powtarzam pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

Я не кохаю тебе! і не прагну дружиною стати.
Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені,
В мислях ніколи коханим тебе не наважусь назвати;
Я часто питаю себе: чи кохаю? – Одказую: ні!

Тільки ж як сяду край тебе, серденько мов птиця
заб'ється,
Дивлюся на тебе й не можу одвести очей.
І хоч з тобою розстанусь, то в думці моїй зостається
Неначе жива твоя постать і кожнеє слово з речей.

Часто я в думці з тобою великі розмови проваджу,
І світяться, як мрія, мені твої очі, ті зорі сумні…
Ох, я не знаю, мій друже, сама я не зважу, –
Коли б ти спитав: «Чи кохаєш?» – чи я б тобі мовила:
ні? [21, с. 301].

На мою думку, варто подивитися на зміст поезії під іншим кутом зору. Леся Українка навмисне запропонувала свій монолог від імені ліричної героїні, почуття якої нерозкриті у Міцкевича. Поетесу, ймовірно, заінтригувала тема *закоханості* та зацікавила індивідуальна рефлексія із цього приводу чоловічого ego ліричного героя. Це стало поштовхом до написання тексту від імені дівчини: їй теж непросто визначитися зі своїми порухами душі. Вона кохає і чекає рішучого вчинку від обрання; сподівається, що перший крок до зізнання зробить любий, бо сама вона не зважиться. Відтак обидва вірші вільно порівняти з оперною чоловічою (Міцкевич) та жіночою (Леся Українка) аріями, де кожен із закоханих героїв співає свою партію-монолог про сердечні переживання. У цьому виявляється і зацікавленість до творчості польського поета, і бажання духовного спілкування через тексти. Надто, коли ці тексти кореспондують умовній поетично-чуттєвій площині.

Нерішучість ліричного персонажа Міцкевича збігається із нерішучістю героїні Лесі Українки, якій теж важко визначитися з почуттями. Не виключаю, що приводом до написання «жіночої партії» стали також реальні події та почуття поетеси до коханої людини, які зрезонували з пульсуючим нервом Міцкевичевих рядків: «І знову ставлю я собі питання: / Чи дружба це? чи це кохання?».

Перша строфа будується на омані-запереченні. Лірична героїня запевняє саму себе в байдужості до Нього (імені молодого чоловіка не названо), навіть не мріє про обійми й поцілунки; не прагне стати його дружиною. Компоненти другої строфи перекреслюють сказане вище. Якщо у першій строфі думки сперечаються одна з одною (кохаю чи ні?), то в другій серце вказує на симпатію до молодого чоловіка. Під час зустрічі дівчина не може намилуватися хлопцем, їй не сила відвести очей, а як немає поруч – розмовляє з ним подумки. Прислухавшись до почуттів, виявляє свою небайдужість та закоханість; готова, якщо запропонує обранець, згодитися стати дружиною. Кінцеві рядки вірша виказують її готовність до цілісності Я і Ти заради любові й спільного займенника Ми. Силабо-тонічний вірш Лесі Українки написаний шестистопним хореєм і має у кожному рядку по 13 складів із цезурою після шостого і сьомого складу із суміжним римуванням (амфібрахій / дактиль) та дієслівними, займенниковими й іменниковими римами. Вагомими для нюансування настрою є частки «ні». Підсилюють непевність ліричної героїні інтонаційні відмінні запитальні конструкції: «Чи кохаю?», «Чи кохаєш?».

Тексти Адама Міцкевича і Лесі Українки побудовані на межових стиках *«так»* чи *«ні»*, характерні для проміжного стану *закоханості.* Стверджувальна й заперечна частки дали можливість ввести у поетичну мову *інгредієнт сумніву, непевності* завдяки чому відчувається смак молодого вина, яке бродить, – солодкого і гіркого водночас як для чоловіка, так і для жінки. Запитальні інтонації підсилюють поетичну напругу обох ліричних віршів, надають їм своєрідного діалогічного звучання.

Спорідненість представлених поезій Адама Міцкевича «Непевність» та Лесі Українки «На мотив А. Міцкевича» виявляється у безпосередній розповіді ліричних персонажів про одержимістю любов'ю.

Як бачимо «одеський» інтимний слід у ліриці Міцкевича є доволі помітним. Але, справді, важко передбачити варіативи відгуку на тематично-мотиваційну проблематику поетичного слова, і ремінісценції з Міцкевича у віршах Лесі Українки – яскравий тому доказ.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бажан М.* Вибрані твори: У 2-х т. – Т. 1: Вірші та поеми / Редкол.: Павличко Д. В. (голова), Зяблюк М. П. (заст. голови) та ін. Автор вст. ст., комент. і прим. Н.В. Костенко / Микола Бажан. – К. : Укр. енцикл., 2003. – 608 с.

2. *Бубер М.* Я и Ты / Мартин Бубер // Квинтэссенция: Философский альманах / Под. ред. В.И. Мудрагея. Состав. О.Ю. Бойцова, Л.И. Греков, Д.А. Замилов. – М.: Политиздат, 1992. – С. 294–370.

3. *Булаховська Ю.* Творчість Міцкевича в контексті польсько-українських-російських літературних відносин / Юлія Булаховська // Адам Міцкевич і Україна. Зб. наук. праць / Відп. ред. Р.П. Радишевський, 1999. – С. 158–177.

4. *Варій М.Й.* Характеристика різних почуттів // Варій М.Й. Психологія / М.Й. Варій. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – С. 143–148.

5. *Вервес Г.Д.* Адам Міцкевич в українській літературі / Г.Д. Вервес. – К. : ДВХЛ, 1955. – 279 с.

6. *Вервес Г.Д.* Адам Міцкевич. Життя і творчість / Г.Д. Вервес. – К. : Дніпро, 1979. – 140 с.

7. *Вишневська Н.О.* Лірика Лесі Українки. Текстологічне дослідження / Н.О. Вишневська. – К. : Наук. думка, 1976. – 296 с.

8. *Ганський В.* Яд любви или Пушкин – Собаньская – Бальзак / В. Ганський // http://neurus.narod. ru/zlatonew/ocherk/ganskij. htm

9. *Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы / Г.Д. Гачев. – М. : Наука, 1964. – 311 с.

10. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика / Дени Дидро / Ред. пер. с франц. М. Черневич / Состав. М. Лившиц. – Москва : Худож. литература, 1980. – 659 с.

11. *Драй-Хмара М.* Леся Українка. Життя і творчість / Михайло Драй-Хмара // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / Упоряд. С.А. Гальченка, А.В. Ріпенко, О.Ф. Томчук. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–151.

12. *Єфименко В.* Дружба // Філософський енциклопедичний словник / Ред. кол. В.І. Шинкарук (голова) / В. Єфименко. – К. : Абрис, 2002. – С. 174–175.

13. *Міцкевич А.* Вибране / Упрядкув. текстів, підготовка навч. — метод. матеріалів О. Астаф'єва. – К.: Школа, 2005. – 462 с.

14. *Моторний А.*, *Татаренко А.* Україна і поетична муза Адама Міцкевича // Mickiewicz A. W Przyjacielskim domu. – Міцкевич А. У дружньому домі / Упоряд. та вст. ст. В.А. Моторного і А.Л. Татаренко. – Л.: Каменяр, 1994. – С. 8–25.

15. *Нахлік Є.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Євген Нахлік. – Л. : ТзОВ «Простір-М», 2003. – 568 с.

16. *Овідій Публій Назон.* Любовні елегії; Мистецтво кохання; Скорботні елегії / Пер. з латини, передм., комент. А. Содомори. – К.: Основи, 1999. – 299 с.

17. *Ортега-и-Гассет Х.* Этюды о любви / Пер. В.Е. Багно // Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры / Ред. кол. А.Я. Зись и др. Состав. В.Е. Багно / Хосе Ортега-и-Гассет. – Москва : Искусство, 1991. – С. 350–433.

18. *Плавскин З.И.* Четырнадцать магических строк / З.И. Плавскин // Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): Поэтическая антология / Сост. А.А. Чамеев и др. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 3–28.

19. *Радишевський Р.П.* Леся Українка і Адам Міцкевич: До питання літературних традицій / Ростислав Петрович Радишевський // Адам Міцкевич і Україна. Зб. наук. праць / Відп. ред. Р.П. Радишевський, 1999. – С. 286–302.

20. *Українка Леся.* Твори: В 4-х т. – Т. 1: Поетичні твори / Леся Українка / Упоряд. та прим. Н.О. Вишневської. – К. : Дніпро, 1981. – 541 с.

21. *Хамитов Н., Крылова С.* Философский словарь. Человек и мир / Назип Хамитов, Светлана Крылова. – К. : КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – 308 с.

22. *Mickiewicz A.* W Przyjacielskim domu. – Міцкевич А. У дружньому домі / Упоряд. та вст. ст. В.А. Моторного і А.Л. Титаренко / Mickiewicz A. – Л. : Каменяр, 1994. – 191 с.

23. *Piotrowski W.* Łesia Ukrainka a Adam Mickiewicz / Piotrowski W. // Pamiętnik Słowiański. – 1956. – T. VI. – Wrocław : W-wo PAN, 1958. – S. 89–97.

УДК 821.161.2:78(438) Л. Українка

Олеся ЦЕРКОВНЯК-ГОРОДЕЦЬКА
Міжнародна школа україністики
НАН України

ФРЕДЕРИК ШОПЕН У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті йдеться про вплив музики Фредерика Шопена на творчість української поетеси Лесі Українки. Розглядається своєрідність музичної образності поетичних та прозових творів Лесі Українки.
Ключові слова: *музика, Фредерик Шопен, Леся Українка, поезія.*

The article deals with the impact of Fredric Chopin's music on the works of Ukrainian poetess Lesya Ukrainka. The uniqueness of musical imagery and poetic prose works of Lesya Ukrainian is considered.
Key words: *music, Frederic Chopin, Lesya Ukrainka, poetry.*

Celem artykułu jest omówienie wpływu muzyki Fryderyka Chopina na twórczość ukraińskiej poetki Łesi Ukrainki. Analizie poddana została obrazowość muzyczna utworów poetyckich i prozatorskich Łesi Ukrainki.
Słowa kłuczowe: *muzyka, Fryderyk Chopin, Łesia Ukrainka, poezja.*

Нещодавно минуло 140 років із дня народження поетеси, чиє ім'я назавжди вписане в золоту книгу української культури. Можна з певністю сказати, що в українській літературі кінця XIX – початку XX століття творчість Лесі Українки – явище знакове, наповнене особливим ідейно-філософським, мистецько-естетичним змістом.

Різнобічні аспекти проблеми «музика і Леся Українка» (зокрема музично-звукові прийоми мовотворчості поетеси, музичні символи творчості Лесі Українки та ін.) висвітлювалися такими дослідниками, як Д. Донцов, М. Зеров, Л. Голомб, М. Євшан, О. Зілинський, Б. Рубчак, С. Романов, М. Жарких, М. Рильський. Ґрунтовну працю «Лесин дивосвіт» написав О. Рисак, де простежив синтез музики, живопису і слова в поезії Лесі Українки. Як указує дослідник: «На високому професійному рівні Леся Українка збирала й записувала народні пісні. Музична обдарованість і дала їй можливість створити таку справжню музичну ораторію, як „Лісова пісня", а також цілий ряд ліричних віршів, поетичних циклів» [1, с. 31]. На думку відомого вченого, «про музичність слова поетеси, мелодійність її творів свідчить і той факт, що до її творчості зверталося чимало композиторів, серед яких М. Лисенко, Д. Січинський, К. Стеценко, Я. Степовий, Г. Майборода, Г. Верьовка, О. Білаш, А. Кос-Анатольський, В. Кирейко, Л. Дичко, М. Дремлюга, М. Скорульський, та ін.» [2, с. 32].

Світ Лесі Українки був багатим на мистецькі явища. Із дитинства вона займалася музикою, мріяла про кар'єру піаністки, була закохана в живопис. У листі до М. Драгоманова 30 листопада 1885 року Олена Пчілка пише: «Прекрасна дитина, така без кінця добряча, поблажлива до всіх. Дуже здібна, як до науки, так і до мистецтва… » [3, с. 6].

Особливо маленька Леся любила музику, і своєму «давньому доброму другові», як вона називала фортепіано, присвятила ці елегійні рядки:

Мій давній друже!
Мушу я з тобою
Розстатися надовго…
Жаль мені!
З тобою звикла я ділитися журбою,
Вповідувать думки веселі і сумні.

Леся Українка володіла технікою гри настільки, що могла вільно читати з аркуша доволі складні твори класичного репертуару, виконувати в колі близьких друзів сонати Л. Бетховена, ноктюрни і вальси Ф. Шопена, Е. Гріга, п'єси Р. Шумана, Ф. Шуберта, твори М. Лисенка, М. Завадського… Проте найбільше любила Леся Українка музику польського композитора Фредерика Шопена.

Очевидно, це невипадково, бо Шопен був надзвичайно близьким до України, і це чітко простежується в його музичних творах. Цю тезу підтверджує Я. Івашкевич, який блискуче написав про українсько-польські зв'язки в житті і творчості Фредерика Шопена, а саме: «Деякі автори сушать собі голову над тим, яким чином українська мелодика й пісні потрапили до творчості Шопена; вони прокладають для цих впливів надто далекі шляхи, що ведуть через Вебера

й навіть Гуммеля! Ці дослідники не розуміють, що контакт із українською піснею, з українською думкою й українським танцем був у ті часи цілком природним. Вони потрапляли до Варшави безпосередньо разом із поміщиками з пограниччя, які приїжджали до столиці разом зі своєю українською двірнею… Судячи зі стилю тих років, українські думки й „козачок" були модними навіть у найвищих сферах, тож немає нічого дивного, що Шопен змолоду навіть „козачок" танцював відмінно». [4, с. 56]. Суто народні акценти знаходимо в піснях Шопена. Він, безсумнівно, запозичив їх у Богдана Залеського та інших поетів «української школи». Слід згадати про те, що Шопен був знайомий із представниками «української школи» в польській літературі: М. Мохнацьким, С. Вітвіцьким, Ю. Залеським, С. Гощинським, К. Гашинським.

Спадкоємні зв'язки з музикою Ф. Шопена простежуються й у фортепіанній творчості М.В. Лисенка. Композитор прагнув створити національний концертний репертуар високого художнього рівня, тому вчився на найкращих зразках західноєвропейських романтиків, надаючи перевагу традиціям геніального поляка. Фортепіанна творчість Ф. Шопена стала для українського композитора своєрідною школою, у якій відповідні жанри (концертні полонези, вальси, мазурки, експромти) сприяли засвоєнню всього комплексу піанізму і романтичної образності.

Утім, М. Лисенко не вдавався до простого копіювання великих зразків, він створив оригінальні твори, у яких відобразилася душа українського народу. Творча спадщина Ф. Шопена стала для М. Лисенка тим високим художньо-естетичним орієнтиром, який надовго визначив шляхи розвитку українського музичного мистецтва. Для М. Лисенка мистецтво Ф. Шопена, якого він називав «народником-поляком», було неперевершеним зразком поєднання національного і загальнолюдського. Цього він прагнув досягти й у власній творчості. Певну роль у сприйнятті музики Ф. Шопена відігравала і специфіка української ментальності. Чутливу душу М. Лисенка вражали багатство емоційного змісту, щирість і безпосередність почуттів, пісенність та ліричність, яких сповнені шопенівські опуси.

Шопенівська муза виявилась близькою М. Лисенкові своєю національною самобутністю, спільністю українського і польського фольклору, а також багатим внутрішнім емоційним змістом, щирістю і безпосередністю почуттів, пісенністю та ліричністю, що притаманні українській ментальності. Сама особистість геніального поляка стала для митця яскравим взірцем служіння народові, що спонукав до усвідомлення власної високої місії народного співця.

Ми розлого зупинилися на впливі Ф. Шопена на М. Лисенка тому, що любов до Ф. Шопена Леся Українка перейняла саме від цього українського композитора. Навіть є полотно В. Забашти «Микола Лисенко слухає гру Лесі на фортепіано». На ній зображена тендітна дівчина у вишиванці, що натхненно схилилася над інструментом, її ніжні руки – у легкому леті над клавішами. Біля фортепіано в задумі стоїть сивий майстер, Микола Лисенко, який захоплено слухає. Не виключено, що грає юна поетеса твори Ф. Шопена.

У листі до матері, О. Пчілки, 1890 року Леся просила дозволу купити деякі ноти. Серед них – три фортепіанні п'єси Шопена, які хотіла вивчити. Хоча сума покупка становила всього 6 рублів, вона вважала за необхідне спитати дозволу на витрати. З цієї ощадності випливає, що зайвих нотних видань Косачі не купували, і можемо бути певними, що Леся Українка грала названі твори Шопена. У листі до О. Кобилянської від 21 липня 1899 року Леся Українка пише: «Я буду Вам грати Шумана і Шопена, яких Ви, здається, дуже любити, окрім того, українських пісень масу у власній транскрипції, вільній від контрпункту і всякої теорії » [5, с. 478]. Знову фіксуємо згадку про Шопена. І ще приклад. У листі до подруги О.Ю. Кобилянської від 30 січня 1900 року Леся Українка ділилася своїми музичними враженнями: «Шопена, на мою думку, піаністка Єсипова не гірше, а може й краще грає, але щодо класиків, то Reis [enauer] справжня сила…» [5, с. 480], який свідчить про знання музичних нюансів творів польського композитора. Зауважимо, що петербурзька піаністка Анна Єсипова давала концерт у Києві 2 листопада 1899 р., а німецький піаніст Альфред Рейзенауер виступав у Києві 16 і 19 січня 1900 р. Альфред Рейзенауер вважався одним із кращих піаністів світу – тут музичний слух Лесі Українки виявився неперевершеним. І для того, щоб порівнювати два виконання Шопена, треба мати вишуканий смак і бути знайомим із виконуваними творами, мати власне уявлення про звучання.

У прозі Лесі Українки натрапляємо на згадки про польського композитора Фредерика Шопена в оповіданнях «Голосні струни» та «Місто смутку». В першому читаємо: «В кім-

наті стояло піаніно, над ними була полиця з бюстами Шопена та Бетховена межи лаврами в вазонах; стояла етажерка з нотами і друга – з книжками в гарних оправах, все найбільше твори знайомих поетів. Кімната була досить убогою, але мала в собі щось оригінального і принадного» [8, с. 430]. В оповіданні «Місто смутку», натомість, є такі рядки: «Гуки розбитого фортепіано, то грає божевільна композиторка, у неї лице подібне до візантійської ікони, очі дивляться поважно і суворо в одну точку, вона грає Grande Polonaise»…» [8, с. 420]. Гадаємо, тут мається на увазі твір Шопена «Andante Spianato & Grande Polonaise».

Сама поетка виконувала твори Ф. Шопена неперевершено глибинно, красиво та натхненно. Один найвідоміший твір – «Соната сі-бемоль мінор», третя частина якої – «Marche funebre» (загальнознаний «Похоронний марш») – завжди викликав у поетеси особливі емоції.

Цікаво зазначити, що вірші збірки «Осінні співи» за ритмікою, структурою та звучанням нагадують музику Ф. Шопена, яку називають сповіддю людської душі, глибинних, бентежних емоцій. В «Осінніх співах» (1903) Леся Українка так само абсолютно відверта у виявленні власних почуттів. Відкривається поезія зверненням до невідомої *Lady L. W.,* що з нею авторка, як видається, веде давно почату довірливо-інтимну розмову:

Ти, як осінь умреш, розіллєшся слізьми
над квітками, багрянцем і злотом,
передсмертний твій спів пролетить
над людьми – вітер лине отак над болотом…

У вірші звучить тема смерті, яка є стрижнем та основою драматичного бою. Друга частина поезії мінорна, тут уповільнюється темп. Цікаво, що той самий ритм і зміну настрою спостерігаємо у Ф. Шопена. М. Зеров із приводу музично-звукових асоціацій поетки пише «Мені здається, що в уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалось їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам'яті картина» [9, с. 384].

Звідси випливає, що у побудові поетичних циклів Лесі Українки важлива роль належить синкретичному поєднанню звуків і барв. Твір «Осінні співи» витриманий в мінорі, а його драматичне звучання досягається настроєвою єдністю «кривавих» барв осені, «передсмертного співу», який ось-ось безслідно полине над людьми, збудивши тільки мертвий шелест очерету.

Щоб прочитати глибинний зміст поезії «Останні квітки», варто згадати особливості символіки квітів, зокрема троянд, у ліриці Лесі Українки. Ці квіти у творчості поетки пов'язані, безперечно, з циклом С. Мержинського, що його відкриває поезія у прозі з відомим початком: «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте!». Проте у поезіях після смерті Сергія Мержинського образ троянд трансформується у «криваві осінні рожі», якими, згідно з заповітом, має бути прикрашена могила коханого:

Квіток просив ти? Дам тобі їх більше,
Ніж та ворожая весна дала, яка тебе забрала.
Я дам живих квіток, зрошу їх кров'ю,
І заблищать вони, немов рубіни…
І в землю не підуть, і не умруть
І ти знов оживеш в вінку живому живих квіток…

Пережита трагедія у Мінську символічно втілилася в образі троянд з конотаціями ранньої, передчасної смерті. Такий образ, безперечно, співзвучний із «Похоронним маршем» Ф. Шопена. Мелодія маршу є центральною у композиції сонати, й «Останні квітки» у циклі Лесі Українки також постають кульмінаційним твором, бо звучать своєрідним реквіємом по людському життю. Внутрішню напругу поезії визначає контрастне протиставлення минущості та приреченості земного існування. Це підкреслено й через динаміку, контрастність кольорів, де чорне (смерть) виступає продовженням/завершенням червоного (життя):

І зчорніють червоні троянди,
наче в ранах запечена кров…

Гарною ілюстрацією перегуку творів Лесі Українки з музикою Фредерика Шопена є відомий афоризм Р. Шумана про те, що «музика Шопена – це гармати, заховані у квітах».

Твори Лесі Українки є зразком музичної візії літературного тексту, у них наявна повна симетрію між музикою та словом, що дає змогу наблизитися до осягнення глибинного сенсу онтологічного та феноменологічного аспектів буття людини. Леся Українка – свідомо чи підсвідомо – розмиває всі семіотичні межі літератури, музики та мистецтва. Спостерігаємо прагнення досягти музичності

мови, ідеальної звукової організації тексту чи зразкової архітектоніки стилю. Це, радше, прагнення повернутися до архаїчного уявлення про єдине джерело усіх мистецтв, до нероздільності звука і сенсу.

Варто підкреслити, що характер використання музики поетесою обумовлений загальною жанровою спрямованістю та стильовими закономірностями її творів. Тісна пов'язаність із міфологічною і фольклорною стихіями, поєднання глибокої філософічності з проникливим поетичним пафосом, тонкий психологізм у подачі характерів – ці жанрово-стильові риси визначили своєрідність використання музики в творчості поетеси.

Поліфонізм, контрастне звучання партій, музичні ритми, паузи, прийоми дисгармонії, ефекти пов'язані з тональністю, силою та тембром звучання мелодій – це ті засоби, які істотно та глибоко розширили психологічні можливості української лірики, зближуючи її з зразками європейської поезії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Рисак О. О.* Лесин дивосвіт / О.О. Рисак. – Л.: Світ, 1992. – 182 с.

2. *Рисак О. О.* Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / О.О. Рисак. – Луцьк : Надстир'я, 1996.– 98 с.

3. *Драгоманов М.* Недруковані листи до Лесі Українки / Михайло Драгоманов // Червоний шлях. – № 5. – С. 200.

4. *Івашкевич Я.* Ф. Шопен / Я Івашкевич. – М., 1963. – С. 187.

5. *Бутич І.* Документи і матеріали. 1871–1970 / І. Бутич. – Київ, 1971. – С .486.

6. *Кисельов Г.Л.* Сім струн серця [Текст] : Музика в житті і творчості Лесі Українки / Г.Л. Кисельов. – К. : Муз. Україна, 1968. – 86 с.

7. *Ярославич Л.* Леся Українка і музика / Л. Ярославич. – Київ, 1987. – 245 с.

8. *Українка Леся.* Зібр. творів: У 12 т. / Леся Українка. – Київ, 1975. – Т. 11. – С. 447.

9. *Зеров М.* Леся Українка / Микола Зеров // Леся Українка. Твори: В 7 т.– Х.; К., 1923–1925. – Т. 1.– С. I–XVI.

10. *Романов С. Ф. Шопен – Леся Українка: діалог геніїв// День №62, 2010*

11. *Papla E.* Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki / E. Papla // Światło w dolinie: prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej / Red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadяka. – Białystok : Wyd-wo Un-tu w Białymstoku, 2007. – S. 407–418.

12. *Papla E.* Z obserwacji nad «muzycznością» liryki Łesi Ukrainki/ E. Papla // Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich: zb. pr. nauk. / Pod red. J. Kapuścika. – Kraków, 2008. – S.240–245.

УДК 82.091

Микола ТКАЧУК
Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка

ЕКЗИСТЕНЦІАЛ ЛЮБОВІ В НАРАТИВІ ПОВІСТІ «УЛЯНА» Ю.І. КРАШЕВСЬКОГО

У статті розглянуто екзистенціал любові в повісті «Уляна» польського письменника Ю.І. Крашевського. Окреслюється типологія любові героїв, їх екзистенційна онтологія. Досліджено роль гетеродієгетичного та акторіального наративу, застосування зовнішньої та внутрішньої фокалізації. Визначено її жанр і поетику як центрогеройної повісті-аполога.

***Ключові слова**: повість-аполог, екзистенціал любові, аналепсис, пролепсис, фокалізація, гетеродієгетичний наратор.*

This article deals with the existential of love in narrative story «Ul'ana» by U.I. Krashevsky, Polish writer. There are outlined the love typology of characters and their existential ontology in the article. There are discussed the role of heterodiegetic and auctorial narrative, the usage of outer and internal focalization. The genre and poetics of the artistic work is defined as center-heroic story-apologue.

***Key words**: story-apologue, existential of love, analepsis, prolepsis, focalization and heterodiegetic narrator.*

W artykule poddano analizie egzystencjał miłości w powieści «Ulana» polskiego pisarza J.I Kraszewskiego. Określono typologię bohaterów miłości, ich ontologię egzystencjalną. Zbadano rolę narracji heterodiegetycznej i aktorialnej, wykorzystanie fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej. Zdefiniowano jej gatunek i poetykę jako centroheroiczną powieść-apologię.

***Słowa kluczowe:** powieść-apologia, egzystencjał miłości, analepsis, prolepsis, fokalizacja, narrator heterodiegetyczny.*

Творча постать Юзефа Ігнація Крашевського (1812–1887) завжди викликала інтерес в Україні. Особливо читачі захоплювалися «волинськими повістями «Історія Савки» (1842), «Уляна» (1843), «Остап Бондарчук» (1847), «Будник» (1847), «Хата за селом» (1857) «Ярина», «Історія кілка в плоті» (1860), на які звернув увагу Іван Франко. Критик відзначив, що «Крашевський започаткував новий напрям у польській белетристиці, уводячи до неї вперше справжні, живі народні типи». Правда, образ селянина у цих творах є «виключно український, змальований на тлі українських краєвидів, а часто навіть барвами української народної поезії» [8, с. 68–69]. Це зумовило їх популярність серед українських читачів, викликало захоплення п'єсою «Циганка Аза» Михайла Старицького, в основу якої покладено сюжет повісті «Хата за селом».

Повістяр утверджував у польській літературі епіко-реалістичний тип дискурсу, в якому «епічний твір, переймаючись етико-моральною ідеєю, перетворився в картину епохи, точніше (наскільки мистецтво може і повинне бути правдивим), відтворив людське життя, немов сучасну історію суспільства» [10, с. 150]. Крашевський яскраво змалював етико-моральні й соціальні конфлікти, його герої не були ілюстрацією заданої ідеї, як у класицистів, а жили власним життям за законами свого єства і зв'язку явищ. У річищі поетики реалізму (письменник зізнавався, що його вчителями були Бальзак, Гоголь і Діккенс) він змалював, як соціальні умови життя зумовлюють вчинки і поведінку людини. Проте це не завадило митцеві тонко проникнути у внутрішній світ героїв, зобразити персонажа у саморусі характеру, що розвивається за притаманною йому логікою. Дослідники творчості письменника помітили, що «зображення внутрішнього світу героїв, їх почуттів і переживань – всього мікрокосмосу особистості, всієї емоційної сфери буття – здійснювалися за допомогою романтичних прийомів»; водночас повістяр продемонстрував глибокий «реалістичний аналіз життя, характерів і колізій», даючи поживу розуму, його ж «романтичне змалювання внутрішнього світу персонажів живить серце», а головне – показав духовну красу простої людини, «добрі і світлі начала людської душі, пошуки правди і справедливості» [4, с. 48].

Повістяр вдається до *гетеродієгетичного наратора*, за допомогою якого змальовуються картини побуту, обрядів і звичаїв, пейзажі та інтер'єри, епізоди праці на полі, лузі, зустрічі закоханих у лісі, колоритно відтворюються постаті героїв, їх вчинки, симпатії й антипатії. Це так званий об'єктивний показ, що його представляє всезнаючий і скрізь присутній опо-

відач: його голосом репрезентуються історії персонажів, їх драми, панорама історичних, політичних і культурних подій. Проте у художньому дискурсі повісті «Уляна» своєрідно співіснує експліцитне та імпліцитне зображення; структура цих наративних ситуацій у моделюванні картини світу неоднакова: зокрема *експліцитний наратор*, хоча й виявляє себе, представляючись у своїх філософських рефлексіях, сентенціях («Життя – це вічність, і водночас – всього лиш коротка мить. Можна сказати, що в щасті ми п'ємо час великими ковтками, а в біді – цідимо по краплині. Давно люди про це знають, але завжди дивуються, завжди здивовано повторюють: як швидко сплинув час» [2, с. 60], але не називає свого імені, не розповідає свою історію життя; *імпліцитний* володіє індивідуальними знаками самовиявлення, по-своєму маркує наратив, добирає оцінки, вдається до експресивних мовних виявів, вибудовує свою сюжетно-композиційну модель твору: «Експліцитне зображення там, де воно наявне, надбудовується над імпліцитним і не існує без нього» [9, с. 67].

Художній дискурс повісті Крашевського характеризується яскравою образність, витонченістю польської літературної мови, збагаченої елементами живого, розмовного мовлення, образами українських народних пісень, прислів'ями, приказками, що увиразнює дискурс наратора, викликаючи захоплення у реципієнта плинністю розповіді, довірливістю інтонацій; вражає спостережливість оповідача, уміння дібрати точні деталі, за допомогою яких постає неповторна картина буття поліщуків та волинян.

У повісті «Уляна» наскрізним є екзистенціал любові, який експлікується багатогранно й витончено. Через його оптику окреслюються стосунки персонажів, моделюється сюжетно-композиційна організація тексту, порушуються важливі етико-моральні аспекти буття людини. На думку С. Крилової, «саме в любові найбільшою мірою виявляється принципова відкритість буття людини, що знаменує вихід за межі буденних та граничних ситуацій у *метагранич-не* буття» [3, с. 118]. Це зумовило викладову стратегію твору І.Ю. Крашевського.

В «Уляні» оповідач застосував *персонажну фокалізацію*: красою природи милується панич Тадеуш Морозочинський: «Був гарний весняний ранок, прекрасний, як рум'яне дитя, що пробудилося в колисці, побризканий перлистою росою, запашний, смутний і такий тихий! Над озером піднімався легкий туман і колихався на вітрі, солодко квітла черемшина, співали солов'ї, а на сході рожевіло небо – там, де за хвилину мало народитися сонце» [2, с. 14]. На тлі цієї краси відбувається його зустріч з Уляною, жінкою з його села. Оповідач представляє її портрет «у сірій свиті, в білій хустці на голові. В її обличчі, в постаті й навіть у простій, але сповненій грації ході, було стільки привабливості… Таке біле обличчя, такі свіжі уста, так гладенько зачесане волосся під білою хусткою, така грація в руках!.. Тадеуш зацікавився ангельською красою цієї жінки в таких лихих шатах. Дивився на ноги – вони були малі, але брудні й чорні» [2, с. 15]. Портрет написано в річищі поетики реалізму, розкривається соціальний статус героїні: Уляна – кріпачка.

В експозиції використано такий розповідний прийом, як *аналепсис*, тобто нараторусезнавець повертає розповідь у минуле, роки навчання Тадеуша в університеті після смерті батьків; за допомогою цієї анахронії висвітлюється передісторія Тадеуша: він потрапив у товариство молодих людей, які нехтували правилами світського життя, ігнорували громадську думку, а його поведінкою керували емоції та пристрасті. Довірливий і запальний, він пережив велике потрясіння і розчарування від одної історії: його «ганебно обдурили, скориставшись від його простоти, шляхетності й наївності, і лише випадково не дійшло до великої біди. Тадеушові остогид світ, йому закортіло самотнього пустельницького життя, він поїхав на село, до свого Озера… тішився думкою про життя пустельника» [2, с. 11]. Його образ нагадує тип «зайвої людини», що було характерним явищем XIX століття.

За жанром повість *відцентрова*, тобто події в ній розгортаються довкола центральної героїні – Уляни; за художньою структурою – *екстенсивна епічна повість*, сюжет якої розвивається як ланцюг послідовно експлікованих подій, об'єднаних мотивом кохання; на шляху закоханих стоять перешкоди, випробування героїв, кожен з яких здійснює свій вибір. Події розвиваються напружено, динамічно, вони зумовлюють дію, не зважаючи на об'єктивний плин часу. Голос наратора в цьому жанровому різновиді звучить на другому плані, а відтак, у художній структурі не виконує головної, об'єднувальної функції «матеріалу» в естетичну картину світу; його завдання – смислові акценти, зосередження уваги на характерах, змалювання почуттів і пристрастей персонажів. Отже, в сюжеті наявні

такі його компоненти, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Наратив цілісно завершує сюжетний вузол, зумовлений реальними суперечностями дійсності: етико-соціальний підтекст конфлікту між героєм, героїнею та середовищем увиразнює драматизм долі жінки-кріпачки та її драматичний вибір. Наратор Крашевського дотримується реалістичної моделі викладу історії героїв, розуміючи правдивість як реальний зв'язок мистецького твору з живим життям та історією, що тече, й історією, що вже проминула, змальовуючи радощі, болі людей.

Високої майстерності досяг повістяр у відтворенні *психіки* персонажів, його нараторусезнавець моделює внутрішній світ Тадеуша, його душевні порухи і переживання, застосовуючи умовний прийом роздвоєної свідомості героя. Експліцитний оповідач зауважує, що «в одній людині ніби живуть двоє. Тільки байдужа людина, яка керується самим лише розумом, ніколи не відчуває цього роздвоєння душі… Цей холодний розум стежить за вами, мов дозорець із вишки, – і остерігає, і знущається. Людина не хоче йому коритися, тоді розум мстить їй іронією, мстить неминучими муками сумління. І людина вагається, втрачає віру і своє щастя. Цей голос злого духа завжди йде проти бажання людини, завжди з погрозами стає поперек її шляху. Чоловік опускає голову, закриває очі на все, віддається пристрасті» [2, с. 16–17]. Наратор Крашевського, змальовуючи такий стан персонажа, вдається до *внутрішньої фокалізації*: в епізоді, коли всі були в полі, Тадеуш немов підсвідомо прямує до хати Оксена Гончара, аби побачити Уляну; в його душі поєдналися двоє чоловіків: раціоналіст, носій панської кастової моралі, і людяний, закоханий юнак, пристрасний, але легковажний. Наратор передає мовлення героя: внутрішній голос його другого «я» промовляє: «То що? Покохав Гончариху? Просту селянку? Гидота! Гріх! Сором! Невже ж посмієш? Невже спроможешся? Невже відважишся?» [3, с. 17]. Очі Гончарихи переслідують його, сняться у сні, нагадують очі тієї панни, яка його зрадила. «А! Це ж та його зрадила! Завжди і всюди – та ж сама!!! І він дивився на неї, а бачив іншу, двох в одній; а коли прокидався і виходив у ліс, на поле, озирався неспокійним поглядом, чи не побачить знову Уляну» [2, с. 18].

Французький письменник Стендаль у трактаті «Про любов» («De l'amour») окреслив чотири різновиди кохання: *любов-пристрасть* (любов Луїзи до Альберта, любов капітана Везеля), яка примушує жертвувати інтересами, репутацією; *любов-потяг* – у ній більше порожнього гонору, ніж справжніх почуттів, від неї нічого не залишається, вона проходить швидко; *фізична любов* будується на тому, що чоловік підстерігає на полюванні красиву і ніжну селянку, яка втікає до лісу; *любов-марнославство* характеризується тим, що чимало мужчин прагнуть володіти жінками, як красивими кіньми, як необхідним предметом розкоші молодого чоловіка. За Стендалем, найщасливіше протікають ці низькопробні стосунки, коли фізичні задоволення посилюються звичкою. Фізичне задоволення, властиве природі людини, знайоме всім, але ніжні й пристрасні душі відводять йому другорядну роль [6, с. 365–366].

Наратор зображує швидкоплинні перипетії розгортання кохання між паничем та селянкою. Цей різновид кохання схарактеризував Ортега-і-Гассет, спираючись на «теорію кристалізації почуттів» Стендаля, який вважав, що любов є нічим іншим, як породженням фантазії. У Крашевського закоханий Тадеуш наділяє Уляну шляхетністю і рисами, які їй не властиві: «Ми закохуємось, коли наша уява наділяє когось чеснотами, які їй або йому не притаманні. Згодом засліпленість розвіюється, а разом з нею помирає кохання». На думку філософа, це відбувається з «психологічного погляду» тому, що чоловік ототожнює закоханість та кохання і перебільшує частку омани, що міститься в коханні. Такий психологічний стан зумовлюється тим, що закохані не вміють розрізняти відтінки почуттів і «фаз кохання», а також нездатністю любити і бути коханими. Ці люди «постійно живуть під знаком вигаданої закоханості. Їм не потрібно очікувати, поки заіскриться струмінь любові від певного об'єкта… При цьому люблять саму любов, а той, кого люблять, по суті, стає тільки зачіпкою» [5, с. 360, 362].

Прибувши до Уляни серед дня, коли селяни були в полі, Тадеуш розпитує молодицю про її кохання, чому вона вийшла заміж за старшого чоловіка. Панич співчуває їй, вважаючи, що така красуня заслуговує кращої долі. «Чи надовго така краса? – зневажливо прошепотіла жінка. В її словах вчувався якийсь неясний смуток, він бринів у її неспокійному голосі» [2, с. 19]. Панича бентежить дивна сила її погляду, який був прекрасніший від неї самої. На другий день Тадеуш зізнається Уляні, що кохає її, при цьому уточнює: «але не по-вашому, не по-хлопському і не по-дворовому, а так, як пани кохають» [2, с. 23]. Проте Уляна попереджує

залицяльника: «Чула я про панське кохання, воно завжди бідою кінчається» [2, с. 24]. Тадеуш діє наполегливо, відправляє чоловіка Уляни до Бердичева, а потім до Луцька, аби бути з Уляною: ним керує *фізична любов*: «Якої ж насолоди шукав він там? О, незрозуміле людське серце, хто тебе збагне, коли тобою керує тіло?» [2, с. 24], – резюмує розповідач. Уляна виявляє розсудливість і прагне відвернути від себе біду – залицяння панича; та Тадеуш готовий піти на все, аби домогтися молодиці, яка не вірить у його кохання. «Хіба це кохання? – запитала вона. – Те кохання, яке мені снилося, мріялося, про яке в пісні співають і на вечорницях ворожать… панське, королівське кохання, – воно зовсім інше, я знаю. Воно не про нас, убогих, не в бідній хаті його шукати!» [2, с. 26].

У стендалівській теорії кохання «кристалізація» супроводжується випромінюванням душевної енергії закоханих. Тадеуш весь час перебирає в думках свою нічну зустріч з Уляною, соромиться і картає себе, адже поведінка молодиці «засіла в його серці як складна загадка» [2, с. 27]. Вона видається йому то хитрою, то цнотливою селянкою, хоча, на його переконання, повинна сприймати його залицяння як приємну розвагу, а не як нещастя. Він вважає, що Уляна боїться чоловіка і поговору. Перед його очима постають риси її обличчя, незбагненний погляд жінки-красуні, який «мало узгоджується з її сірою свитою», але про Гончарівну не можна судити шаблонами як про звичайну зіпсуту селянку. Поступово застосовується *акторіальний* тип наративу: звучить голос Тадеуша. В його очах Уляна – «перлина, затоптана в болото». Він не може збагнути феномена жінки-красуні, він розмірковує, яким чином ця перлина «зберегла цей блиск і форму, яким чином таке обличчя, таку душу Бог дав жінці селянського стану? Яким чином повсюдна зіпсованість досі її не торкнулася?» [2, с. 27]. Його бентежать прекрасні її очі; звучить голос наратора і голос закоханого панича, крізь призму якого змальовується епізод зустрічі з Уляною в лісі: «– Не бійся ж, дозволь мені хоч подивитися на тебе… Цей погляд здатен стільки дивних речей розповісти, стільки неземних тайн розкрити, стільки щастя обіцяти, стільки мрій про майбутнє викликати! Чи зустрічав хто-небудь з вас такий дивовижний погляд у жінки, одягненої в просту сірячину, яка тільки поглядом нагадувала ангела, а тілом і душею була звичайною куховаркою? Хіба це не жахлива мука – дивитися на таке створіння, яке обіцяє прекрасну душу, але немає її» [2, с. 29]. Маніфестація гендерних стосунків персонажів овіюється символікою та романтичними таємницями: вони зустрічаються у лісі на предковічній могилі, на якій колись загинули брати через зрадливу нещасливу любов; для селян це страшне, прокляте місце.

Повістяр застосовує *експліцитний акторіальний наратив*, який уточнює і роз'яснює мотив поведінки персонажів за допомогою *внутрішньої* та *зовнішньої фокалізацій*. Опинившись на самоті, Тадеуш та Уляна зізнаються у коханні. Дискурс панича сповнений ніжності, зачарований її поглядом, він тихо промовляє до неї: «О, моя Уляно, те кохання, про яке ти чула, то солодке кохання, для нього досить бачити кохану, досить торкнутися руки, досить наблизитися до уст» [2, с. 30]. Вона відчула бурю в його душі, а тому також зізнається милому: «Ви мене приворожили, зі мною щось таке діється, чого ніколи в житті не було… Зі мною тільки щось незрозуміле діється, якось сумно, любо, страшно». Вона усвідомлює, що панич їй та її дітям несе нещастя. «Горе мені! А чоловік, а люди…» Уляна тікає від панича, який залишається зі своїми думами, які передає розлогий монолог. Шалу героя не має меж, він картає себе: «Що це таке? Чим це скінчиться? Потрібна ж була мені любов… у свиті! Дивна, незрозуміла, нерозумна любов до дикунки. Не можна її зрозуміти! Звідки в неї ці очі, звідки це обличчя? Звідки ця усмішка? Чому вона принаймні не вільна дівчина? О! Тоді нехай би собі патякали люди, нехай би сміялися і знущалися! – він зітхнув і провів рукою по похмурому чолу. – Нехай буде те, що має бути! Я збожеволів!» [2, с. 31]. Такий стан закоханих схарактеризувала Світлана Крилова: «Зустріч двох розвинутих особистостей, що вже вийшли за межі лише любові до себе та прагнуть більшого, означає еротичну любов. Головним в еротичній любові є те, що дві особистості з'єднуються в одну цілість, яка не заперечує, а підсилює неповторність та унікальність кожного з них» [3, с. 119].

Монологи, невласне пряме мовлення розгортають інструментарій психологічного аналізу, що допомагає проникнути у потаємні закутки душі персонажів, їхній внутрішній світ. Особливо майстерно відтворено *інтроверзію* Тадеуша, яку К.Ґ. Юнґ пов'язував з лібідозними спрямуваннями особи, яка переймається бурхливим потоком фантазій, візій та мрій: герой відчув у собі «внутрішню зміну, що з ним сталася»; сам собі зізнається, що бачив кращих жінок за Уляну, але жодна з них не подобалася так

йому, як вона; кожну мить пригадував її очі (до речі, образ очей лейтмотивом у повісті), погляд яких «був для нього дорожчий від мови і думок, які в інших жінок бувають позиченими, а самі ці жінки зі своїм вихованням схожі на ляльок. Розтривожений тим, що з ним діялося тепер, він майже не жалів і не згадував свого минулого, лише мріяв про якесь майбутнє» [2, с. 32]. Тадеуш сподівався, що проста селянка принесе йому щастя. Наратор констатує, що, спостерігаючи за вчинками і помислами закоханого парубка, «можна було в сотий раз повторити вслід за англійським поетом: серце – то незглибима прірва» [2, с. 32]. Поступово вимальовується складний характер героя. Наратор-усезнавець відзначає, що Тадеуш Морозочинський керувався правилом вседозволеності, не ставив перепон своїм бажанням, а тому не чинив опору почуттям, які виникли до кріпачки, пояснюючи це неробством, лінощами, байдикуванням. Повістяр вдається до аналізу психіки героя, тому монологи і невласне пряме мовлення стають засобами моделювання його характеру: шалена закоханість, нестримність, нерозсудливість, погрози на адресу чоловіка Уляни вириваються з його уст, гнів опановує його єство: «Уже й любов, і журбу заступило нестримне жадання помсти, яке виникає в глибині людського серця під впливом пристрасті». Підслуховуючи розмову Оксена з чоловіками, як буде карати Уляну, Тадеуш сатаніє, якби міг розправився б з кривдниками Уляни, у ці хвилини він готовий піти на злочин: «– Я не знаю, що зроблю, щоб вона була зі мною, я без неї жити не буду. Цей хлоп… я мушу його позбутися» [2, с. 47]. Наратор відзначає: «Тадеуш змагався з хвилями різноманітних почуттів: любові, гніву, жадоби помсти, розпачу, жалю… Страшним було це катування під вікном корчми; півгодини він стояв, остовпівши від гніву» [2, с. 47]. Так змальовується багатогранний характер Тадеуша.

Розповідач аналізує поведінку Уляни, яка піддалася своїй пристрасті, закохалася в панича, вплуталась у ту панську любов, про яку чула в піснях. Переступила людський поговір, забула про дітей, хату, чоловіка, сором, бо кохала пана. Вражає абнегація, самопожертва героїні: «Вона йшла до нього і віддавала в жертву свій спокій, всю себе за краплю шаленого почуття, не вміючи навіть взяти з цього почуття все краще, слухаючи його, як далеку пісню, від якої вітер доносить тільки гарні уривки» [2, с. 36]. Наратор резюмує: закохані були щасливі – «якимсь особливим щастям, незбагненним, неприродним, до якого одна мусила підніматися, а другий – опускатися», але було це щастя, не хвилинне задоволення, не скороминучий шал. Ортега-і-Гассет називає таке кохання «*справжнім*». «Це різновид любові, за якої людина ніби розчиняється в іншій людині… Справжнє кохання, народжене в заповітних глибинах душі, очевидно, не може померти. Воно завжди залишається в чутливій душі» [5, с. 367]. Проте Крашевський змальовує «нерівне кохання»: розум Тадеуша нагадує йому про непередбачені наслідки в майбутньому, але про них закоханий Тадеуш не думає.

Гетеродієгетичний наратор позиціонується в художньому світі повісті як всезнаюча інстанція, яка перебуває в координатах розповіданої історії: він немов присутній на побаченнях Тадеуша з Уляною у лісі чи саду, підслуховує біля корчми розповіді родичів Оксену про подружню зраду його жінки, спостерігає за поведінкою панича, проникаючи у внутрішній світ свого протагоніста. Тадеушу здалося, що «на нього звалилося щось жахливе. Ще ніколи він не відчував так сильно своєї шаленої любові, ніколи не відчував себе таким нещасним, як оце тепер. В очах йому мінилося, весь час схоплювався, ходив, думав» [2, с. 45]. Наратор стає невидимим: він переноситься то до озера, де відбуваються побачення Тадеуша й Уляни, то невидимий перебуває в маєтку Морозочинського, підслуховуючи розмову Якуба з економом Ліновським, то перебуває в хаті Гончара, спостерігаючи сцену розмови Оксена з Уляною. Розповідач оприявнює себе джерелом інформації, суб'єктом модальної оцінки подій та людей у фікційному світі тексту, формує дієгезис як «просторово-часовий універсуум, що зумовлюється його наративом» [1, с. 60].

Змальовані події набувають особливої тональності, оскільки їх викладає *експліцитний розповідач*, який виявляє свою присутність порізному, наполягаючи на правдивості розказуваної історії. Так в одинадцятому розділі він зображує Уляну, яка залишилася у хаті сама: панич відправив Оксена до Луцька невипадково, а заради неї, вона забула про погрози чоловіка і свою ганьбу. Наратор дивується, як ця жінка зуміла «залишитись чистою серед зіпсованих, тепер уперше, охоплена поривом незвіданої розкоші, сповнена якимись дивними думками, які щось їй промовляли – так сильно запалилась пристрастю, що через неї стала дивитись на все байдуже і всім нехтувати. Не властива їй досі відвага» [2, с. 54]. Газдуючи біля печі, вона вже

не думала про дітей, цілувала їх холодно, згадуючи інші поцілунки, іншу любов. Наратор апелює до читачів, замислюючись над феноменом жінки, яка по-справжньому покохала: «Звідки стільки почуття у простої жінки? Але ж хіба воно властиве тільки людям освіченим? Коли в просту душу, створену Богом довершеною і сильною, душу, нічим не знівечену, яка не застарілась змолоду, яка спить у тілі, як у колисці, – коли в таку душу западе не знане досі почуття любові і вкоріниться в ній, покаже їй свої чари, відкриє перед нею дивний світ, коли виведе її з первісного стану кудись вище, тоді в цій душі народжується невгамовна дика пристрасть, котрої ніщо не в силі зламати чи знищити» [2, с. 55]. Доречно філософ Світлана Крилова виділила особливу любов – *любов до себе*, яка дає можливість кожній людині пережити не тільки тілесну любов, а й духовне та душевне начала, які творять особистість, гармонізують її світ, роблять людину прекрасною [3, с. 119].

Змалювання світу в повісті здійснюється не тільки з погляду наратора-усезнавця, а й того чи іншого персонажа, стороннього спостерігача, що немов перебуває за спиною героїв. Зміна і чергування різних поглядів по-своєму організовує окремі фрагменти наративу, емоційно забарвлюючи текст. Йдеться про стилістично експресивне розмаїття структури дискурсу повісті, що вбирає в себе широкий спектр мовленнєвих засобів, відтворюючи погляди персонажів, наратора як спостерігача історії Уляни і Тадеуша.

Прикметною ознакою дискурсу повістей письменника є пейзажі-експозиції, пейзажі-обрамлення, тонкий психологічний паралелізм як засіб відтворення симпатії наратора до героїв. Картини природи в повісті «Уляна» пов'язані з внутрішнім життям героїв; мальовничі пейзажі увиразнюють їхнє духовне обличчя, часто вони паралельно розгортаються з переживаннями персонажів, фіксуючи злет і приземлення почуттів персонажів. Повістяр підкреслює прагнення героїв до простоти і природності своїх почуттів, єдності з природою, яка підносить їх до краси.

Ось зажурений Тадеуш, очікуючи Уляну, сидить на лавочці біля озера, він спостерігає за смерканням. Крізь хмари пробився місяць і освітив картину. Вона змальовується з погляду персонажа. Хоча ця візія не відзначається якоюсь незвичайністю, проте приваблює своєю красою: небо одяглося у дивні шати, які рідко можна побачити. До героя приходить захоплення красою світу. Він милується ним: «На заході – рубінове, вище – позолочене, далі – полове, потім темно-блакитне небо вже іскрилося блідими зірочками, які несміливо з'явилися і зникли. По небу плили хмарки, з однієї сторони – темно-пурпурової, а чим вище – блідішої барви; з другої ж – щойно яскраві, а тепер уже гаснучі на очах… Стояла урочиста тиша; в її лоні завмирали слабкі голоси. Цей тихий вечір діяв на Тадеуша, оповиваючи його згадками про минуле, навіюючи спомини про молодість» [2, с. 57]. Картини природи Крашевського стають учасниками дії, як елементи онтології героїв, висвітлюючи їх поетичні душі.

На тлі цього ідилічного пейзажу зображується зустріч закоханих, які обговорюють своє складне становище. Молодиця не боїться ані поговору в селі, ані побоїв чоловіка. У своїх рішеннях вона рішучіша за панича, виявляє силу волі, бо кохає його понад усе. Забуваючи про гіркі реалії, Уляна «горнулася до його грудей, цілувала йому руки, і плакала з радості, і голубила, і сміялася, і пригортала його в невимовному захваті. У своїй пристрасті вона доходила до шаленства» [2, с. 59]. Любощі затуманили їй голову, вона втратила контроль над собою. Героїня перебуває у стані вибору між внутрішнім і зовнішнім світом, тобто ідеалістичним і реалістичним. На цьому етапі свого життя вона отримує сенс свого існування.

Описи й діалоги переростають у внутрішнє мовлення, яке емоційно забарвлене і відтворює психічний стан героїв; воно будується на опозиції «щире і віддане», «саможертовне кохання селянки та зрадливе манірних та егоїстичних панянок». Внутрішні монологи Тадеуша визначають його позицію, захоплення коханою: «О! – думав він, – це, певно, чарівний сон, омана якась. Любов такої жінки! Така душа під свитою, такі очі у простої селянки! Ох чому вона не вільна! Нехай би тоді весь світ говорив, нехай би люди весь бруд своєї зневаги вилили на мою голову – я був би з нею щасливий. Я зробив би з неї свого ангела, навчив би мислити, увесь світ дивувався б з неї… Вона щира, вона природна. А в нашому середовищі самопожертви й щирості не питай! Ті ганяються за чоловіками, за свободою, за оплесками, і нікого не люблять, крім самих себе. Королеви з порожніми серцями й душами, яким здається, що весь світ створених тільки для них» [2, с. 59]. Духовний світ селянки протиставляється бездушному світові панянки. В такий спосіб у повісті розгортаються переживання *екзистенційного* виміру, пошук смислу життя, яке зігріває любов. Таку

любов окреслила Світлана Крилова, яка стверджує, що «*еротична любов* є щось більш відкрите та універсальне, ніж любов до себе, однак вона може виникнути лише на основі любові до себе. Людина, що не полюбила себе, не здатна до такого особистісного напруження, як любов до Іншого. У вищих своїх проявах еротична любов виступає як *любов-цілісність*» [3, с. 119].

У повісті Крашевського повістяр вільно вибирає погляди, з яких сприймається навколишній світ, його не зупиняє можливість проникнути в чужу свідомість, «включитися» у внутрішній монолог героя, проникнути в думки іншого партнера під час діалогу між ними. Наратив стає двоголосим, розповідач передбачає свого співбесідника – уявного читача, якому зізнається: « – Треба ж було, – сказав Тадеуш зрештою, – такого невезіння, щоб потрапити на власну кріпачку, на невільницю… А втім, навіщо нарікати?». Врешті, він передбачає драматичну розв'язку: «Ні, нехай буде так, як судилося, мені тепер добре. Хто знає, чи не буде крові або вогню в п'ятому акті драми! Тим краще! А чого варте життя без життя, без пригод, без потрясінь, без почуттів?» [2, с. 59]. На трагічний фінал цього кохання натякає і наратор: «Він був спраглий і хотів напитися – хоча б крові і сліз!» [2, с. 59].

Правда, майбутнє не цікавить ні Тадеуша, ні Уляну, яка насолоджувалася «з чарівної криниці кохання». На погляд розповідача, їх обох засліпила сильна пристрасть, вони перебували у стані самозабуття; у цьому коханні Уляна знайшла своє щастя, утвердилася яскравою особистістю: «Вона була прекрасна у своїй пристрасті – палкій, нестримній, щирій, майже безсоромній». Він ставить запитання реципієнтові: «Де можна тепер зустріти таке почуття?» [2, с. 60]. Це почуття пере́йняте, наділене нав'язливою ідеєю, одержиме. Це – *одержиме кохання*. Ортега-і-Гассет вважає, що «одержимою є людина з ненормальними виявами зацікавленості. Ніщо так не відрізняє одного з одним, як вияв зацікавленості. В кожній людині вона виявляється по-різному»[5, с. 378]. Закоханість Уляни перетворюється в одержимість: вона перебуває у полоні свого кохання до Тадеуша, жертвуючи репутацією, честю, сім'єю, своїми дітьми; після пожежі її не збентежила смерть чоловіка. Розсудливий наратор пов'язує сліпу одержимість із деградацією особистості, зауважує, що голос сумління в душі Уляни заглушила «палка пристрасть, яка стала ще сильнішою після жертв і страждання. Це нове життя майже повністю витіснило в ній материнську любов… Дивне, злочинне божевілля прикувало всі її думки до ліжка хворого; всю її саму Тадеуш забрав для себе. Вже пора була заговорити каяттю, сумлінню, жалеві, але вони все ще мовчали» [2, с. 67].

Із часом Тадеуш розважливо обмірковував непросту ситуацію, не бачивши виходу з неї. Наратор моделює розповідну стратегію у такий спосіб, щоб викликати довір'я в читача до тієї чи іншої ситуації. Проте вихід із безвихідного становища знайшов Оксен Гончар. Мстячи панові, він підпалив сторожку, де ночували Тадеуш й Уляна, та панський будинок і тік. Пожежа – це кульмінація у розгортанні подій та почуттів закоханих. Уранці до Тадеуша прийшло отверезіння: «Його любов вся до решти згоріла в полум'ї пожежі», він усвідомив своє драматичне становище і свою вину. Від пережитого панич тяжко захворів. Наратор тонко змальовує екзистенційні переживання парубка, його прагнення забутися, втекти від прикрих реалій. Пристрасна любов Уляни зламала його волю над собою, він розлюбив її, але не має сил порвати з коханкою, мучиться у кайданах, які сам на себе наклав.

Сюжетнотвірну функцію відіграють актанти [7, с. 8–9] – Оксен та Август. Август, один із найкращих друзів Тадеуша, за допомогою якого наступає розв'язка в оповідуваній історії. Побратимові Тадеуш зізнався, що теперішнє становище пригнічує його, адже через Уляну він перетворився на похмурого відлюдка, самітника-селюка. У художньому наративі *фокалізатором* виступає Август, який представляє портрет Тадеуша: «Обличчя зблідло, повіки набрякли, чоло зморщилося, на устах залягла гіркота, на передчасно постарілому обличчі лежав глибокий смуток» [2, с. 73]. Він відкрив йому очі на ганебний стан його як шляхтича, умовивши поїхати до Варшави, де мешкала його колишня дівчина і через яку він став відлюдником, опинився в провінції.

Розповідач вибудовує текст таким чином, що інформація, яка повідомляється читачеві, характеризується компетентністю, всезнанням, адже він залишається біля Уляни і не оповідає нічого про Тадеуша та його подорож і життя у Варшаві. Повістяр зі співчуттям зауважує: «Уляна залишилася зовсім самою зі своєю пристрастю, журбою, думками. Позбутися їх вона не могла, на її долю лишалося тільки плакати» [2, с. 79]. Зосередивши увагу на засмученій героїні, її екзистенційних переживаннях, розповідач застосовує *змінну фокалізацію*: за Уляною спо-

стерігає сам наратор-усезнавець, дворові люди, пан Ліновський, село, від якого долітали співи і голоси щасливіших від неї людей. Вона стала для них «чужою», «іншою», частиною панського світу: «Ці люди дивилися на неї як на пропащу; при зустрічі вони кидали на неї насмішкуваті або похмурі погляди, ніхто з нею словом не обмовився, не подав руки. Там, на протилежному березі озера, на жовтім лану співали женці в білих сорочках, їхні пісні долинали до Уляни, нагадуючи їй про її колишню волю» [2, с. 79]. Як пані (але в селянському вбранні), Уляна сиділа, склавши руки, очікуючи приїзд милого. Вдень і ночі виглядала свого Тадеуша, дослухалася до гуркоту на шляху. А він усе не приїжджав. Вона прирекла себе на добровільне ув'язнення, боячись, що прибуде її милий, а вона не зможе першою його зустріти і привітати.

Нарешті, вона згадала про своїх дітей, їх привели до неї. Проте її серце було переповнене іншою любов'ю, а до дітей їй було байдуже. Наратор застосовує *цитатний дискурс*: «Сироти, – вигукнула вона в душі, – хто я для них? Чи я їм мати? О, ні. Дивлюсь на них, як на чужих. Не буду я вже їм матір'ю. Не зможу» [2, с. 80]. Вона обриває життєдайну нитку з рідним джерелом, неопалимою купиною, що підносить душу матері до небес.

Фокалізатором стає персонаж, тобто передається кут зору Уляни, а тому розгортається картина в її освітленні. Час для неї тече повільно, вона тяжко переносить розлуку, сумує за милим. В очах Уляни розлука з коханим Тадеушом набуває гігантських, світових вимірів: нестерпно повільно стікає час, жадана зустріч віддаляється і віддаляється, а біль і журба нестерпні; вони мучать і катують її, проте в неї жевріє надія: «Він повернеться!». І її серце оживає знову. Молодиця перебуває то біля озера, де колись зустрічалася з Тадеушем, то біля вікна у своїй кімнатці: вона пильно стежить за шляхом, її слух вловлює кожен звук, а брички з Тадеушем все не видно і не видно. Інколи їй здається, що милий їде, що то його коні іржать від радості, що прибувають додому, вона зривається з місця («Це ж він!»), а Тадеуш ще не прибув. З опущеною головою вона повертається до своєї кімнатки.

У неділю вона спостерігає, як односельчани в нових хустках, свитках і намітках поспішають до церкви, аби помолитися Богові та Божій Матері. Проте вона не може піти до храму: боїться людей і переживає ще більше, що, можливо, приїде Тадеуш, коли вона буде в церкві. Як бачимо, на рівні композиції наратор застосовує різноманітні погляди, зокрема *фокалізацію персонажа*, щоб повідомлені події сприймалися реципієнтом як автентичні, правдоподібні.

У передостанньому розділі події змальовуються з погляду героїні: уже двічі вкривав сніг землю і розтавав, уже двічі крига заковувала озеро льодом, а вона сиділа у порожньому будиночку, виглядаючи коханого і жила надією про повернення з Варшави Тадеуша, але надія тікала. Наратор вдається до такого оповідного прийому, як *пролепсис*, передбачаючи трагізм розв'язки. Героїня відчуває біду, яку принесе його повернення з іншою жінкою: «Повернеться іншим, і не гляне на неї, відштовхне». «Краще нехай зовсім не повертається, – говорила вона собі, – краще буду чекати до самої смерті, ніж дочекатися до того, чого пережити не зможу» [2, с. 82]. Уляна мужньо терпить випробування долі. Важливим чинником її життя є віра у справжню любов, яку подарував їй Тадеуш. Свій сенс буття вона знайшла в коханні. Для неї Тадеуш став втіленням вимріяного кохання, яке знайшло своє відображення в піснях. Вона самовіддано його любить, нехтуючи пересудами і всім світом.

Врешті, наступає п'ятий акт трагедії, її розв'язка. Наратор Крашевського застосовує *змінну фокалізацію*: приїзд Тадеуша змальовується то з погляду наратора, то *фокального персонажа*. Уляна помітила осіннього ранку, як понад берегом озера котилася повозка, яку тягли коні Морозочинського. В цю мить у повозці відсунулася завіска, і вона побачила його, свого милого, а біля нього помітила молоду і вродливу жінку, яка схилила голову йому на плече. В очах Уляни потемніло, тривожно забилося серце, і вона побігла до будиночка. Слово бере наратор: «Що діялося в її душі? Те, що діється в день страшного суду» [2, с. 83]. Наратор фокалізує Тадеуша, фіксуючи його поведінку як *екзистента*: ось він, похмурий і неспокійний, виходить із коляски, озирається навколо, шукаючи очі Уляни; її не видно з будиночка; він полегшено зітхнув, підбадьорився, давав розпорядження і все метушився біля дружини, обнявши її за стан, показував кімнати в маєтку, передав їй ключі й ніжно говорив. Розповідач акцентує увагу на портреті пані, з якою одружився панич: «Яка ж бо молода і показна Тадеушова дружина! І очі в неї чорні, як і в Уляни, тільки не виплакані, а блискучі, ясні, а над ними брови шнурочком, а під ними – задерикуватий носик кирпатий, і невеликі рожеві уста усміха-

ються» [2, с. 83]. За такі очі Тадеуш кохав Уляну, яка тепер стала йому непотрібною.

Об'єктом фокалізації знову стає Уляна, яка, забута всіма, зі своїм горем причаїлася в холодному будиночку в саду. До неї доносився гамір і сміх гостей. Її монолог сповнений розпачу і мук: «– Повернувся одружений, вигнав. Навіщо мені жити? Немає в мене дітей і серце до них не тягнеться; немає нічого. Всі рідні покинули, він покинув. Нікому я не потрібна. Жити далі я не зможу. О ні! Померти і скінчити все разом… Може, він хоч після смерті пожаліє, заплаче, може, зрозуміє, як я його дуже любила, доки життя стало. А у них і пам'ять слабка, і любов коротка. Прости мене, Господи» (с. 84). Ситуація, що склалася, примусила її по-новому подивитися на своє буття; без кохання і милого її існування стає для неї не потрібним. Вчинки Тадеуша приголомшили Уляну, збагнувши, що без смислу існувати їй не має сенсу. З розпущеними косами і божевільним поглядом вона спостерігає під вікном за панським товариством: «деякі грали в карти за столом, і обличчя у всіх були такі задоволені, веселі, рум'яні… Посеред кімнати стояв Тадеуш з дружиною: він обняв її за стан, вона схилила голову йому на плече і пустотливо дивилася на нього. Вони сміялися, перешіптуючись між собою» [2, с. 84]. Від цієї картини жінка відчула смертельний біль і побігла до озера, щоб накласти на себе руки. Любов Уляни можна назвати *надеротичною* (С. Крилова), яка виходить за межі егоїзму, стає трансцендентною.

Оскільки за своїм жанром «Уляна» Крашевського є повістю-апологом, то повчальні нотатки наратора наскрізні. Проте не песимізм визначає тональність твору, в якому утверджуються і позитивні ідеали, якими є природа, любов, високоетичні народні засади буття людини. Тільки оберігаючи їх, людина може знайти своє щастя, порушення їх несе їй кару.

Отже, художній наратив повісті «Уляна» Крашевського відзначається реалістичною поетикою, в якій змодельовано історію кохання жінки-кріпачки і шляхтича. Любов як екзистенціал людського буття експлікується у художньому світі твору крізь оптику екзистенції персонажів. З цією метою письменник вдався до відповідної наративної стратегії художнього висловлювання: розповідь веде гетеродієгетичний наратор, який виявляє себе у тексті як експліцитний розповідач. Це зумовило сюжетно-композиційну організацію повісті, її жанрову природу як повіті-апологу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / Женетт Ж. // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мзд-во Сабашниковых, 1998. – С. 60–280.

2. *Крашевський Ю.І.* Повісті / Ю.І. Крашевський / Переклад з польської В. Іванисенка. – К. : Дніпро, 1979. – 427 с.

3. *Крилова С.* Любов / С. Крилова // Хамітов Н., Крилова С. Філософський словник. Людина і світ. – К. : КНТ, Центр навчальної літератури, 2007. – 264 с.

4. *Липатов А.В.* «Русский» Крашевський (Польсько-русские литературно-типологические параллели) / Липатов А.В. // Советское словяноведение. – 1990. – № 4. – С. 48–55.

5. *Ортега-и-Гассет Х.* Этюды о любви / Хосе Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 378.

6. *Стендаль*. О любви / Стендаль // Стендаль. Соб. соч. : В 15 т. – Т. 4. – М. : Изд-во «Правда», 1959. – 407 с.

7. *Ткачук О.* Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

8. *Франко І.Я.* Польський селянин в освітленні польської літератури // Франко І.Я. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 27. – К.: Наукова думка, 1980. – 463 с.

9. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

10. *Kraszewski J.I.* Listy do redakcji «Gazety Warszawskiej» // Kraszewski Józef Ignacy. Zebr. i wstęp. W. Danek. – Warszawa, 1963. – S. 150-158.

УДК 821.162.1.82-3"18"

Надія ПЕТРИЧЕНКО
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

ПРОБЛЕМАТИКА ТА ОБРАЗНА СИСТЕМА ПОЛЬСЬКОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

У статті проаналізовано масив польської літератури першого десятиліття XIX століття, зокрема акцентовано увагу на творчості Ю.-І. Крашевського, Ю. Коженьовського та ін. На цьому матеріалі простежено особливості еволюції образної системи та проблематики польської прози.
Ключові слова: *проза, образна система, автор, стиль.*

The article analyzes the achievements of Polish literature of the first decade of the XIX century, and particular attention is focused on creativity of J.-I. Kraszewski and J. Korzeniowski. This material is based on observation of specific features of the evolution of problems and imaging system in Polish prose.
Key words*: prose, imaging system, author, style.*

W artykule przeprowadzono analizę dorobku literatury polskiej pierwszej dekady XIX wieku, a szczególną uwagę skupiono na twórczości J.-I. Kraszewskiego i J. Korzeniowskiego. Materiał ten jest podstawą obserwacji cech szczególnych ewolucji problematyki oraz systemu obrazowania w polskiej prozie.
Słowa kluczowe: *proza, system obrazowania, autor, styl.*

Перші десятиліття XIX століття знаменувалися зародженням і розвитком романтизму в польській літературі. Набувають поширення тенденції, відмінні від естетико-літературної концепції класицизму. Образна конструкція у таких творах, як «Полтава» («Połtawa») Мусницького чи «Ягеллоніда» («Jagiellonida») Томашевського характеризується залученням інших мотиваційних механізмів, притаманних переважно епічним творам доби сентименталізму.

Домінація романтизму була зумовлена прогресивністю його естетичних настанов у порівнянні зі старими напрямами – класицизмом та сентименталізмом (які були представлені у польській літературі до 1830 року), проте до романтичної художньої парадигми залучено чимало елементів їх поетик, розроблених ними жанрів, подекуди навіть створення синтетичної моделі традиційного та новаторського на рівні художнього стилю, вираження нового пафосу, настрою у старій формі. Новаторство романтизму не зводилося до відкриттів у галузі літературної техніки та інструментарію, насамперед воно було репрезентовано зображенням нового у національному житті.

Позиції сентименталізму залишалися сильними у тодішній прозі. Роль цього літературного напряму була значущою у плані розвитку літературної мови, а також у зв'язку з розширенням тематичних обріїв, зверненням до внутрішнього світу людини, до елементів і деталей у зображенні повсякденної дійсності. Література доби сентименталізму репрезентує характерний для всього періоду Просвітництва мотив контрасту доброго минулого й недосконалого сьогодення. Поширення набуває прийом протиставлення норм природи і цивілізаційних засад; поєднання фізичного людського начала з усіма притаманними людині почуттями духовними, як наслідок, – пізнання себе, повернення до загальнолюдських цінностей [5, с. 120]. В образній системі панівні позиції посіла психологічна мотивація, визначена окремою ситуацією, зокрема емоційна концепція особистості [5, с. 125].

Переломним моментом у розвитку польської літератури стає 1822 рік, коли побачив світ цикл «Балади і романси» А. Міцкевича, – перший зразок польського романтизму. У статті «Про романтичну поезію» Міцкевич обґрунтував правомірність романтичного напряму в Польщі, необхідність включення польської поезії до загальноєвропейського романтичного руху, сформулювавши своє розуміння романтизму як носія національного начала у поезії. У польській художній традиції найбільший інтерес становила народна поезія, проте показовим є і той факт, що інтереси романтиків не обмежувалися фольклором власне польським, а охоплювали і творчість інших народів: білоруського, українського, литовського. «Народний елемент» виявлявся не стільки у соціальному розрізі, скільки як вияв національно-сво-

єрідного, самобутнього, патріотичного. Перші яскраві романтичні зразки на польських теренах репрезентовані у жанрі балади, де орієнтиром виступає творчість російського романтика В. Жуковського, зокрема балада «Людмила». Жанр балади розкривав широкі можливості національній інтерпретації, наповненню своєрідним змістом, використанню фольклорної поетики. Український фольклор, чия присутність здавна відчутна у польській поезії, виступив у романтичній ліриці джерелом для творів баладно-пісенного жанру, відомих під назвою «думки». Таку назву дав своїм юнацьким творам Ю.-Б. Залеський, який виріс в Україні, а у 20-ті роки переїхав до Варшави. Українська народна поезія збагатила поезію Залеського не лише на тематичному, а й на образному рівні (героєм творів виступає український козак), наповнила її ліричним струменем, своєрідністю стилю мовлення, проте поза увагою автора залишився соціальний аспект, ідейна і політична конфліктність. У 30-ті роки творчість автора теж звернена до української тематики. Використовуючи українську історію і фольклор, Б. Залеський створює поеми «Золота думка» (1836), «Збаразький похід» (1839), «Дух степів» (1836).

Провідним жанром, крім балади, який набув широкого розповсюдження, була романтична поема чи «поетична повість» (назва, поширена у польському літературознавстві). Саме в цьому жанрі яскраво представлений романтичний герой польської поезії з його незвичною, часом трагічною долею, невід'ємний від проблем народу, суспільства, історії, що стає нарешті (це можна виділити як специфічну ознаку польського романтизму) лише відбиттям масштабних конфліктів, пов'язаних із долею нації.

Якщо у поезії, а частково і в драматургії польський романтизм розробив цілу низку жанрів, то у прозі більш пізнього періоду (40-і роки) його вплив набагато менший. Поруч із суто романтичними прозовими зразками трапляються художні відкриття і традиційні ідейні шукання сентиментального роману і повісті, а також паростки нового літературного напряму – реалізму.

У 1839 р. у Парижі побачила світ історична повість «Спогади пана Северина Сопліци, чесника парнавського» (1839) Г. Жевуського, присвячена зображенню шляхти XVIII ст., яка структурно складається із серії оповідань-гавенд про окремих осіб, об'єднаних спільним оповідачем, а також низкою персонажів, переважно з оточення відомого магната Кароля Радзивілла. Крізь призму авторського сприйняття від імені людини старого часу передано побут провінційної шляхти, іронічне зображення не приховує відвертого милування старошляхетським устроєм. У романі «Листопад» (1845–1846) автор створює розлогу історичну картину часів короля Станіслава Августа, на тлі якої здійснюється протиставлення двох світів, двох життєвих устроїв, двох цивілізацій і способів мислення – вітчизняного «сарматизму» і західного культурного впливу, привнесеного до польської культури Просвітництвом.

До історичної прози звертався Ігнацій Ходзько (автор «Записок квестаря»), а також Міхал Грабовський, який, як романіст, виступав під псевдонімом Едварда Тарша.

Повертаючись до проблем сучасності, польська проза порушувала широке коло старих і нових проблем, різноманітних соціальних явищ. Тематика творів нерозривно пов'язана із життям Польщі, а естетичним та ідейним зразком виступала західноєвропейська проза у вигляді шедеврів – творчості Бальзака, пізніше – Діккенса. Коло проблем, що потребували вирішення за допомогою художніх творів, вимагало реалістичного зображення і активного читацького сприйняття. Проте у творах прозаїків 40-х років сентиментальна традиція, а також романтична манера, часто синтетично поєднана з реалістичною типізацією.

У 40-х роках простежуються суттєві зрушення на теренах польської прози. У 1846–1847 рр. з'являються найкращі повісті Ю. Коженьовського, Ю.-І. Крашевський відмовляється від традицій сентиментальної прози і романтичної проблематики, створює цикл повістей, позначених реалістичним відтворенням дійсності. Автор звертається до селянської проблематики, у реалістичній проекції таке звернення відбувалося у польській прозі вперше – «Історія Савки» (1842), «Уляна» (1843), «Остап Бондарчук» (1847). Психологічна мотивація змалювання образів селян знаменувала важливий крок у поступі реалістичної прози.

Повість Ю.-І. Крашевського «Історія Савки» стала подією у становленні реалістичного методу в польській літературі, актуальною виступала проблематика твору, виходячи з правдивого відображення безправного життя селянства в усіх його виявах. Схожі мотиви у цей період спостерігаються і в українській літературі, йдеться про твори антикріпосницького спрямування Т. Шевченка та Марка Вовчка [3, с. 359].

Сумні картини селянського життя Ю.-І. Крашевський відтворює досконало, використовуючи різний художній інструментарій на рівні змісту і форми. Центральною подією твору виступає кохання кріпачки Уляни, духовно багатої натури, людини емоційної і цілеспрямованої, і Тадеуша, вередливого і ницого панича. Кохання пана і кріпачки з романтичної історії перетворюється на соціальну драму, Ю.-І. Крашевський наповнює цей традиційний сюжет принципово новим, викривальним змістом, недаремно у творі яскраво відтворено картини селянського бунту – вияву помсти кривдникам-панам [3, с. 359].

Романтичне світосприйняття стає вихідною позицією для творчості Нарцизи Жмиховської, яка 1846 року заявила про себе повістю «Язичниця», що репрезентувала поєднання антиаристократичної тенденції прози демократичного спрямування і проблематики, що тяжіла до романтичної поезії і драми; конфлікт у повісті розгортається в морально-психологічній площині, розв'язання якого здійснюється переважно романтичними засобами. Образна система відзначена різноманітністю, герої твору виступають втіленням різних соціальних світів (космополітичний аристократизм у особі Аспазії, патріархально-релігійна дрібна шляхта, що, за задумом письменниці, стоїть ближче до народу, здорового духу нації в особі Беньяміна).

Формування нового методу у творчості письменників, зокрема й фундаторів реалістичного напряму – Ю.-І. Крашевського і Ю. Коженьовського, відбувалося синхронно з використанням колишніх творчих засад. Лише поступово розвивався процес не лише синтезу, а й «кристалізації» реалістичного методу [2, с. 370]. Панівні позиції реалізму у провідних європейських літературах визначили необхідність переходу до нього як запоруки літературного прогресу. Не лише практиком при створенні соціально-побутового роману, а й теоретиком виступав Ю.-І. Крашевський, який здійснив спробу класифікувати жанрові типи роману, порушив питання про співвіднесення вигадки і дійсних фактів у його межах, визначити завдання і специфічні ознаки історичного роману тощо. Письменник вважав, що прозові жанри є найбільш придатними для передачі духу епохи, заперечував літераторам (Л. Семенському, Ю. Клячко), які у них вбачали небезпеку для національної літератури і художнього смаку. Естетичним орієнтиром для Ю.-І. Крашевського виступала творчість Ч. Діккенса, О. Бальзака, М. Гоголя [1, с. 10].

Характеризувати прозу Ю.-І. Крашевського 40–50-х років як реалістичну дозволяють наступні чинники: широке проблематичне коло, загострення соціального аналізу, поява нових соціально-психологічних типів, що породжують зміни в суспільному устрої, формування нової концепції героя, доля якого демонструє типові риси людини своєї епохи, утвердження нових жанрових різновидів. Щоправда, у деяких випадках відчутною є колишня романтична поетика, тому можна стверджувати, що саме співіснування романтичного і реалістичного начал виступає однією із специфічних рис згаданого періоду.

У 50-ті роки Крашевський створює цикл повістей «Останній із Секежинських», «Золоте яблуко», в яких, піддаючи критиці аристократію і шляхту, висуває програму, що випереджає естетичні постулати позитивістів. У його творах відображено тенденції трансформації феодального суспільства у буржуазне, недаремно він відзначає зміни у суспільстві, де панівну роль відіграють гроші, а не титули і привілеї; не залишилися поза увагою автора й життєві проблеми, які не порушувались до нього у польській літературі. Усвідомлюючи залежність долі людини від навколишнього середовища, він виступав із реалістичними узагальненнями, сприяв утвердженню принципу соціальної типізації. Вчинки героїв Крашевського завжди мотивовані, підпорядковані логіці подій, відображених у творі. Письменник свідомо уникає піднесеної, близької до поетичної, лексики, використовуючи розмовне мовлення, що теж дозволяє говорити про реалізм його оповідного стилю. Увага до фактів реального життя, тяжіння до узагальнень широкого характеру, участь у боротьбі за звільнення селян – все це за вже існуючих традицій польської літератури у відтворенні національних типів, національного побуту і досвіду зарубіжних авторів-реалістів привело Ю.-І. Крашевського до створення соціальної повісті – одного з найвищих досягнень польської літератури 40–50-х рр.

Другий зачинатель реалізму, Юзеф Коженьовський, рішуче розірвавши з поезією та драматургією в середині 40-х років, тяжіє до прозових жанрів. Завдяки жанровій специфіці, великого значення автор надає повісті і роману, що згодом мають витіснити інші жанрові структури. У одній із своїх повістей Коженьовський писав, що події із повсякденної дійсності, які глибоко хвилюють суспільство, повинні бути втілені в образах, запозичених із самого життя; вони мають бути включені у форми і виміри,

які ще не побутували у літературі. Крім того, новий зміст, на його думку, має бути «передано мовою самого життя» [4, с. 100]. Письменник правдиво представив стан різних соціальних груп у сучасному йому суспільстві: аристократії, збіднілої шляхти, чиновників, фінансистів, ремісників. Створюючи яскраві образи представників цих груп, Ю. Коженьовський відтворив у них (як характерне явище епохи) процес проникнення капіталістичних відносин у життя суспільства, а головне – його вплив на зміну характеру і психології людини (а це вже визначаємо як істотний внесок у розвиток реалізму).

Перша повість Ю. Коженьовського «Спекулянт» (1846) – твір, присвячений темі панівної влади грошей у сучасному авторові суспільстві. Ця проблематика, засвоєна західноєвропейською літературою (О. Бальзак, Ч. Діккенс), мала певні традиції і в польській літературі (Фредро). У своїй повісті Ю. Коженьовський запропонував новий для польської літератури тип спекулянта, шлюбного афериста; основним засобом до розкриття образу виступали характеристики, подані оповідачем. Основну увагу автор приділив детальному змалюванню головного героя, його зовнішності і психологічного стану, а також детальному описові обставин, у яких діють герої.

Повість «Колокація» (1847) репрезентує характерний тип – жадібного, спритного землевласника Загартовського, який за допомогою інтриг примножив своє багатство; він виступає як цілком реальна життєва фігура і як узагальнений образ тієї частини шляхти, котра зуміла прилаштуватися до нових умов, до законів нового суспільства. В образах типових представників шляхти й аристократії письменник зобразив важливі соціальні протиріччя, які панували у тогочасному суспільстві, що стає приводом для залучення у творі гумористичного та сатиричного компонентів.

Пошуки місця у новому буржуазному суспільстві збіднілих шляхтичів стають тематичним ґрунтом для створення роману «Кревні» (1857). З великою авторською симпатією подано у романі образи ремісників. Проте Ю. Коженьовський не єдиний автор, у колі уваги якого перебувають ремісники. Ця тема посідає одне із центральних місць у прозовій творчості В. Вольського, який починав як поет, але у період, коли роман і повість стають основними жанрами у його творчості, спробував себе у новій сфері. Його найкращий твір – повість з життя ремісників «Будинок на вулиці Глибокій» (1859). Крім того, В. Вольський одним із перших у польській літературі звертається до життя сучасної йому Варшави. Намагання ж автора відтворити життєву правду і чітко дотримуватися деталей при зображенні, індивідуалізація мовних характеристик героїв обумовило природність і логічність розвитку сюжету, достовірність відтворення зображуваних героїв і подій. Основне досягнення Вольського-прозаїка у цей період – у багатстві і різноманітності спостережень, у розширенні тематики, пов'язаної з розвитком нових суспільних відносин у межах міста.

Зигмунт Мілковський, активний діяч польського національно-визвольного руху (більш відомий у літературі під псевдонімом Теодор Томаш Єж) здобув популярність завдяки своїй першій повісті «Василь Голуб» (1858), що тематично пов'язана з Україною. У повісті автор поставив собі за мету правдиво відтворити життя та побут українського села, а також провести неприховану пропаганду ідей національно-визвольної боротьби. Тому головний герой об'єднується з паничем, відкидаючи особисту образу (адже панич звабив його наречену), і зі шляхтою бере участь у визвольній боротьбі. Таку розв'язку повісті впевнено можна назвати характерною для його творчої манери, а також такою, що була продиктована ідеологічною позицією автора, який виступав за збереження у національному русі патронату шляхти над звільненим селянством.

Незабаром вийшов друком твір, присвячений проблемам національно-визвольної боротьби, під назвою «Зачарований двір» (1859), який належав перу молодого автора Валерія Лозинського. Дія повісті розгортається на території австрійської частини Польщі напередодні подій 1846 р., головним героєм виступає емісар Демократичного товариства, що готує повстання. Перебуваючи у межах жорсткої цензури, Лозинський звернувся до жанру повісті з пригодницькою інтригою на зразок Е. Сю і Дюма-батька, щоб у межах цього нейтрального жанру дати свою оцінку конкретним подіям і соціальним відносинам. Образна система твору різнопланова, адже у дії беруть участь селяни, міщани, шляхта, магнати.

Певний легендарний компонент у народному дусі репрезентовано в центральному образі твору «Чорний Матвій» (1860). Неординарність його зовнішності й таємничість поведінки представлені в контрасті з душевною щедрістю та добротою. Ця атмосфера таємничості, непередбачені дійові повороти, похмурий гірський пейзаж, а також за-

лучення пласту народної фантастики відіграють в оповідній структурі важливу роль.

Зигмунт Качковський увійшов до польської прози як історичний романіст. У 50-ті роки, після тривалого перебування З. Качковського (як політичного в'язня) у в'язниці, авторська концепція зазнає певних змін, особливо на рівні розставлення ідеологічних акцентів при створенні образної системи. Наприклад, у романі «Русалка» З. Качковський намагався продемонструвати два напрямки суспільної думки напередодні 1846 року. Образ Каміла повинен був втілювати демократичний напрямок, а Едмунда – аристократичний, показово й те, що авторські симпатії перебували на боці останнього. У ці самі роки З. Качковський створив так званий «нечуєвський» цикл романів і повістей з життя Польщі XVIII ст. Письменник яскраво відтворює життя Речі Посполитої, створюючи галерею колоритних представників старої шляхти, на якій позначився розпад патріархального побуту, занепад землеробства, що призвело до її моральної ницості і соціальної відсталості. Кращий роман з нечуєвського циклу – «Мурделіон» (1853) – подає широку картину життя малопольської шляхти після першого розділу Польщі, яка багата на реалістичні деталі на рівні звичаїв і побуту. Зокрема у центрі твору – контрастне відтворення образів представників патріархальної шляхти і феодала Мурделіона, людини із незалежною вдачею, високим освітнім рівнем – особистості виняткової, наділеної рисами демонізму. Цей образ, створений автором у межах романтичної традиції, у жанровому відношенні є синтезом гавенди і пригодницького роману.

Незаперечним фактом на цей момент формування польської прози є певна недосконалість реалістичного методу як такого, про що свідчать такі чинники: ідеалізація персонажів, трафаретний підхід до розв'язання конфліктних ситуацій, прямолінійність при поділі персонажів на позитивні та негативні, недостатня глибина протиріч при відтворенні дійсності, жанрової структури. Проте період 40–50-х років XIX століття був пов'язаний з утвердженням нового принципу типізації і нового реалістичного методу, у чому, власне кажучи, і полягає основне значення літератури доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Вєдіна В.П.* «Прадавня легенда» і її автор (Ю.-І. Крашевський) / В.П. Вєдіна. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–14.

2. История польской литературы. В двух томах: Т. 1–2. – М. : Наука, 1968, 1969.

3. *Чорноус С.* Україніка у творчості Ю.-І. Крашевського / С. Чорноус // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київські полоністичні студії / За ред. Р. Радишевського. – Т. 7. – К., 2006. – С. 355–360.

4. *Kamionka-Straszakowa J.* Nasz naród jak lawa / J. Kamionka-Straszakowa // Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu. – W., PIW, 1974. – 315 s.

5. *Kostkiewiczowa T*. Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko / T. Kostkiewiczowa. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. – 480 s.

УДК 821.162.1 Крашевський

Світлана БАЙДАЦЬКА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

НОВАТОРСТВО РІЗНОЖАНРОВОЇ ТВОРЧОСТІ Ю.І. КРАШЕВСЬКОГО У ВОЛИНСЬКИЙ ПЕРІОД

У статті йдеться про творчість Ю.І. Крашевського, присвячену українській тематиці. Зокрема об'єктом дослідження є літературні подорожі, цикл повістей на селянську тематику (1841–1860), романи «Божевільна» (1882) і «Божий гнів» (1886).

Ключові слова: *жанр, образ, Україна.*

The article deals with Kraszewski's, creative work which is dedicated to the Ukrainian thematics. In particular, the object of investigation is literature travellings, series of narratives on the country themes, novels «The mad woman» (1882), «The God's wrath» (1886).

Key words: *genre, character, Ukraine.*

W artykule przeanalizowano ukraińską tematykę w twórczości J.I. Kraszewskiego. Obiektem analizy w artykule są powieści ludowe (1841–1860), podróże literackie, powieści «Szalona» (1882) i «Gniew Boży» (1886).

Słowa kluczowe: *gatunek, postać, Ukraina.*

Юзеф Ігнацій Крашевський (1812–1887) є непересічною постаттю в історії польської літератури. Людина великої працездатності та напрочуд широкого кола зацікавлень, він залишив вагому літературну спадщину, представлену різними жанрами. Список заслуг польського класика перед українською культурою є також незаперечним, адже україніка відобразилася у хвилюючих спогадах, повістях, романах та інших його творах. Українська проблематика складає окремий пласт багатогранної творчості Ю.І. Крашевського – польського «титана праці», чий літературний доробок складає біля 600 томів романів, повістей, критичних статей.

Як письменник надзвичайно плідний, Юзеф Ігнацій Крашевський заслужив ймення людини-інституції, зайнявши гідне місце серед світочів польської літератури. Сучасники письменника говорили про нього: «Ця тиха людина мусила належати до стовпів мислі, він носив у собі цілу бібліотеку думок, у різних шафах його мозку знаходилися окремо різні відділи – історія, психологія, белетристика, мистецтво… і що дивує, не було тут ніякої хаотичності, одні знання гармонійно доповнювали інші» [11, с. 107].

Юзеф Ігнацій Крашевський народився у Варшаві 28 липня 1812 року. У тринадцятирічному віці відбувся літературний дебют Ю.І. Крашевського, з-під його пера постала балада «Монастир на горі». Спочатку навчався на медичному, а згодом на літературному факультеті, проте не закінчив його через арешт у постанні 1830 року. У 1841–1854 роках Ю.І. Крашевський видавав у Вільно науково-літературний часопис «Athenaeum», де відводив особливе місце проблемам народної творчості, зокрема українському фольклору, літературі, історії, критиці та живопису.

Промовистим фактом є те, що Ю.І. Крашевський, який протягом двадцяти років проживав на українських землях, написав сотні художніх творів, історичних, публіцистичних і наукових праць, які сприяли формуванню культурної і національної ідентичності українського народу. Серед них особливе місце займають цикл селянських повістей і твори, написані у жанрі подорожі, які є ґрунтовною частиною творчого набутку Ю.І. Крашевського. Знавець і дослідник його творчості Іван Франко підкреслював, що до Ю.І. Крашевського польська література була небагатою на народні типажі й постаті, вбачаючи особливу заслугу письменника перед польською літературою у тому, що він уперше ввів у літературу героїв із народу, протиставивши їх шляхтянському середовищу.

Життя Ю.І. Крашевського на Волині – період творчого злету та плідної праці. Доля і внутрішній світ селянина до Ю.І. Крашевського мало цікавили польських письменників. Ставши на бік кріпака, вбачаючи у ньому шлях до визволення держави, до духовного відродження, адже на думку Ю.І. Крашевського лише серед народу збереглися народні звичаї і традиції, духовність. Його повісті на селянсь-

ку тематику містять рішучий протест проти свавілля панства, закликають звернути увагу на відоме гасло письменника, що «селянин – теж людина!» Письменник вбачав у селянинові джерело оздоровлення нації. І власне у цьому, за переконанням І. Франка, полягає особлива роль письменника перед польською літературою: «Крашевський вводить новий напрямок у польській белетристиці: він уводить вперше справжні, живі, простонародні типи. Його повісті «Ярина», «Остап Бондарчук», «Уляна», «Хата за селом», крім першорядних мистецьких прикмет, мають і назавжди матимуть першорядну вартість в історії польської літератури, як перші промені світла, кинуті у цю досі темну глибінь, яку називаємо життям і душею простого народу» [4, с. 46].

Антикріпацькі погляди польського письменника спричинили появу циклу селянських повістей «Історія Савки» (1841), «Уляна. Поліська повість» (1843),«Остап Бондарчук» (1847), «Будник» (1848), «Ярина» (1850), «Ладова печера» (1852), «Хата за селом» (1855), «Єрмола» (1854), «Історія кілка в тині» (1860). Ю.І. Крашевський не раз підкреслював фактографічний характер своїх повістей, тому вони є не лише художніми творами, а й документами епохи. У повісті «Печера Лади» Ю.І. Крашевський зазначав «щире серце і душевну красу можна зустріти тепер лише серед селян» [4, с. 18]. Так письменник ідеалізував усю сільську громаду і окремих її представників. Поряд із романтичною ідеалізацією селянина письменник точно описав життєві реалії доби. На сторінках цих творів автор проводив чітку антикріпацьку кампанію.

Уперше в польській літературі було зображене життя і характер селянина, його заняття, погляди, вірування, створено яскраві образи селян, яким свідомо протиставляються представники шляхтянського середовища. Ю.І. Крашевський не просто зображує життя волинських селян, включаючи в тексти елементи матеріальної і духовної культури українців, а й наголошує на потребі вивчення життя українського селянства. Відзначаючи, що в той час як життя представників вищого світу розписане до дрібниць, дуже мало відомо про життя іншої частини людства – простих людей, селянства: «...знаємо, як спливає час багатих, вельможних, яких при народженні сповивають у тоненькі пелюшки і кладуть на вічний спочинок в бронзові домовини; знаємо, як їх водять на пасках, як вимуштровують для життя; знаємо, як ходять, уклоняються, що їдять, як позіхають, як одягаються, женяться, зраджують і розлучаються, старіються, виживають з розуму і вмирають – а хто ж коли описав життя злидаря? ... Як і ті стародавні письменники, що, оминаючи дрібні речі, спішили пізнати тільки те, що впадало їм в око великим розміром, формою чи барвою, так і ми в історії людства до пересичення намалювали тих яскравих малюнків, обминаючи не менш чудові, тільки дрібніші, скромніші, які не так легко охопити» [1, с. 27].

Дев'ять повістей складають досить однорідну, близьку за тематикою і проблематикою групу творів, об'єднаних у єдиний цикл. Незважаючи на спільну тематику і генезу цих творів, літературознавці, зокрема Р. Кирчів, поділяють їх на три групи. Зокрема, до першої групи дослідник зараховує повісті «Уляна», «Будник», «Історія кілка в тині» та «Історія Савки». Провідними мотивами цих творів є нестерпне життя кріпаків, панське свавілля і розпуста. «Прогнилому, здегенерованому світу панського двору об'єктивно протиставляється в повістях Крашевського народне середовище репрезентоване здебільшого цільними, морально здоровими натурами» [2, с. 78].

У текстах другої групи «порівняно з попередньою значно приглушено тему дискредитації кріпосного ладу, а натомість наголошується на ідеї примирення соціальних суперечностей, налагодження гармонійних стосунків поміщиків і селян на основі гуманістичних засад, зосереджується увага на показі високих морально-етичних та інтелектуальних якостей людей із народу» [2, с. 79]. У повістях «Остап Бондарчук», «Ярина», «Єрмола» вбачаємо романтичне, дещо ідеалізоане зображення картин життя селян та панів.

У повістях «Печера Лади» і «Хата за селом», які за класифікацією Р. Кирчіва складають третю групу циклу, автор зображує духовне життя українського селянина, сягає до перлин українського фольклору. Найуспішнішою повістю з циклу стала «Хата за селом», яку в літературознавстві прийнято вважати окрасою волинського циклу. Уперше цей твір було опубліковано на сторінках щомісячного видання «Бібліотека Варшавська» і він одразу ж завоював велику популярність серед читачів. Повість «Хата за селом» була перекладена кількома мовами і продовжила своє життя на театральній сцені як у Польщі (у переробці Габріели Запольської), так і в Україні («Циганка Аза» Михайла Старицького). «Це чи не найдокладніший

довідник філософії екзистенціалізму, де автор точно і глибоко розкрив усю суть людського буття, його сенс, цінність. Кожен епізод твору – абсолютно точне відтворення дійсності, якому не бракує яскравості та барвистості описів, цікавого і динамічного розвитку фабули, а передусім великої пізнавальної вартості повісті, в якій постає широка панорама українського села з багатьма притаманними йому рисами соціального, етнографічного й морально-етичного характеру». [1, с. 27] Ідеї свободи людини, протест проти свавілля вищих верств суспільства, віра в могутність слова, часом моралізаторство, ідеалізація образу селянина, заглиблення у його внутрішній світ, звернення до фольклору визначають самобутність волинських повістей Ю.І. Крашевського.

Численні подорожі польського письменника сучасної України сприяли появі на світ «Спогадів про Волинь, Полісся і Литву» (1840), «Картини з життя і подорожей» (1842), «Спогадів про Одесу Єдисан і Буджак» (1846). Автор глибоко вивчав духовну і культурну спадщину українців – звичаї, традиції, вірування та повсякденне життя мешканців регіонів, якими мандрував. У своїх творах він вдало поєднав фактографічну детальність у зображенні побаченого та літературний хист письменника в такий спосіб, що його подорожі стали справжнім літературним явищем. Усі яскраві, свіжі та щойно зафіксовані враження автора становили основу творів, написаних у жанрі подорожі, визначали їхню цілісність і органічність. Презентація результатів мандрівок відбувалася у письменника у різний спосіб, наприклад, «Волинські спогади» укладені в збірник оповідань, а «Одеські» – становлять статичний опис шляху.

Україна для письменника – не лише земля замків та палаців, як для його попередника А. Пшездзєцького, який здійснив подорож українською землею на замовлення уряду для статистичного огляду краю. Під час своєї мандрівки він затримувався лише в палацах і докладно описав це у своїй книзі «Поділля, Волинь, Україна» (1841). Натомість Ю.І. Крашевського передусім цікавило життя і побут людей, помешкання, церкви, корчми, пейзажі. У «Спогадах про Волинь, Полісся та Литву» йому вдалося створити романтичну панораму, обрамлену талановитим словом. Цей твір містить захоплюючі описи пейзажів – лісів, долин, річок.

На відміну від багатьох романтиків, він охоче використовував описи промислових пейзажів та зображував буденність життя. Особливу увагу Ю.І. Крашевський приділив сільській місцевості та її мешканцям. У творах письменника індикаторами простору сільської місцевості є церква, корчма, цвинтар на краю села, млин над ставком. Детальність описів вказувала на реалістичний характер стильової манери автора. Письменник порівнював села і мешканців різних регіонів та країн, відзначав оригінальність та чарівність пограничних, на думку польського письменника, польських земель. Портрети у подорожах Ю.І. Крашевського – не засіб індивідуалізації персонажу, а метод типізації, зображення узагальненого типу певного героя, як представника певного прошарку суспільства, приналежного до певного регіону, національності. Зображені у «Картинах з життя і подорожей» типажі, як правило, змальовані сатирично та досить типово. Традиційний компонент творчості Ю.І. Крашевського – класове протиставлення панів та селян – присутнє і у цьому творі : «Бачиш того хлопця, якого б'ють за те, що здохла вівця? Бідний хлопець! А цей товстий рум'яний пан, який проходжується, підперши боки. Щасливий пан, жоден крик не зморщив його чола!» [7, с. 162].

У той період, коли за словами Ю.І. Крашевського «в палацах або нічого не читали, або живилися паризькими делікатесами і з погордою ставилися до всього, що своє» [11, с. 117]. Завдяки Ю.І. Крашевському «польські читачки, що досі поглинали виключно досить посередні французькі бульварні романи, почали читати польські книжки» [11, с. 14]. Таким твором, що набув надзвичайної популярності серед читачів став роман «Божевільна» Ю.І. Крашевського, який вийшов друком у 1882 році. Твір викликав значний громадський інтерес і вперше в польській літературі підняв феміністичну проблематику. Сильна, відважна, принципова головна героїня, з активною життєвою позицією, ламає стереотипи і до кінця вірна власним переконанням, прагнучи звільнитися від залежності від традицій та суспільної думки, активно бере участь у громадському житті молоді київського університету. Фабула роману розгортається навколо антиномії різних світобачень – нетипового для свого часу світу «божевільної» Зоні і традиційного кола до якого належить шляхтич Еварист Дорогуб, який закохується в Зоню Рашківну. Події твору розгортаються у Києві, головна героїня навчається в стінах Київського університету. Автор передає колорит міста описує будівлі та мешканців Подолу, його герої прогулюються Хрещатиком, відвідують лекції

одного з провідних тогочасних осередків науки і громадської думки – університету св. Володимира. Київ постає у романі Ю.І. Крашевського як культурний і освітній центр, тут зароджуються нові суспільні тенденції, укорінюються закордонні впливи. «У нас в Києві не новина зустріти на лекціях дівчат. (…) Усе частіше молодих жінок можна зустріти на заходах на яких досі ніхто й не сподівався їх побачити. У цьому немає нічого поганого, але ще досі якось незвично, і та, яка наважиться прийти на лекцію і опинитися в оточенні легковажної й іронічної молоді, повинна мати неабияку сміливість» [8, с. 27]. Як зазначав Кароль Заводзінськи, Ю.І. Крашевський, всупереч власному негативному ставленню до «емансипанток», створює образ «єдиної справді вільної жінки в польській літературі XIX століття». Адже твір був написаний на замовлення редактора «Tygodnika Ilustrowanego» Людвіка Єніке, який і запропонував Ю.І. Крашевському тему, що, на його думку, повинна була викликати значний інтерес серед читачів журналу.

Ю.І. Крашевському вдалося створити складний образ – емансипованої, освіченої, незалежної жінки XIX століття. Нечувана на той час манера головної героїні поводитися – вільно, сміливо висловлювати свої думки, іронічно ставитися до стереотипів, навчатися в університеті – шокують, викликають нерозуміння оточуючих, проте саме це говорить про новаторський характер роману Ю.І. Крашевського «Божевільна» як в літературі XIX століття загалом, так і про новий виток багатогранної творчості письменника зокрема.

Не оминув української тематики Ю.І. Крашевський і у історичній романістиці. Своє бачення подій визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького запропонував Ю.І. Крашевський у романі «Божий гнів» (1886). Ю.І. Крашевський змальовує завзяту боротьбу козаків під Пилявцями, а особливо під Збаражем і Берестечком. Роман Ю.І. Крашевського підпорядковано визначальній ціннісній домінанті творчості письменника – правдивого відображення дійсності. У дискусії з М. Грабовським про історичний роман Ю.І. Крашевський зазначив свою позицію щодо фактографізму. У статті «Слово про правду в історичному романі» він визначив основні засади твору, що базуються на автентичних матеріалах. Саме тут він виголосив свій знаменитий вислів – «правда в історичному романі двояка, мистецька й історична», що поєднувало документалізм із художнім вимислом.

Провідним образом роману «Божий гнів» стає гетьман Богдан Хмельницький. Автор неодноразово підкреслює його дипломатичний талант. «Щойно тут, – пише романіст про події під Зборовом, – усім тим, що досі з козацтвом та його хитрістю не мали справи, що ставились до нього легковажно та сміялись, коли у Варшаві розповідали, що Хмельницький мав своїх людей у Венеції, у Ватикані, на цісарському й на султанському дворах, – відкрилися очі. Вони зрозуміли, що це був противник, страшніший ніж здавалось…» [6, с. 87]. Собєський застерігає поляків: «Ми стали жертвою його хитрості… вже час переконатись, що маємо діло з неабияким ворогом» [6, с. 111]. Маючи неабиякий хист дипломата та воєнначальника, гетьман уміло домовляється з князем Ракочім, з Москвою, пробуючи, хто «найбільше дасть йому волі». Кінцевою ж метою гетьмана незалежність України. «У тих всіх метаморфозах одна постійна і вперта веде його думка: взяти владу в країні, стати паном України, заснувати окреме королівство, яке спочатку годен віддати під захист найменш небезпечному сусідові» [6, с. 142]. Зокрема Ярема Вишневецький застерігав шляхту «Погляньте на ті листи, які з цілого світу до Хмеля шлють. Гляньте, як мужик став вищим від наших дипломатів, бо й у Швецію дорогу знайшов, усюди, звідки тільки ворога можна було на нас наслати» [6, с. 271]. Безумовно, проблематика і художній світ роману «Божий гнів» Ю.І. Крашевського перегукується із «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича. За художніми якостями «Божий гнів» значно поступається всесвітньо відомому романові Сенкевича, проте проблемний зміст твору Ю.І. Крашевського є більш історично достовірним. Історична правда Ю.І. Крашевського протиставлена некритичному вільному трактуванню Г. Сенкевичем історичних подій та польських ментальних рис поляків. «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича містить національний міф минулого Речі Посполитої, роман же Ю.І. Крашевського зразок вдумливого ретельного аналізу помилок, що призвели до плачевного стану польської держави. Можливо, це також стало причиною меншого інтересу читачів до епопеї Ю.І. Крашевського, але водночас більшого поцінування його серед наукових кіл. Юзеф Крашевський – один із небагатьох польських письменників, який аналізуючи історію відносин між українцями і поляками, підкреслює, що у XVII столітті нечуване гноблення

селян призвело до жорстокого за масштабами антипольського повстання. Воно з часом переросло у національно-визвольну боротьбу українського народу під проводом Богдана Хмельницького за свою незалежність. І якщо «Вогнем і мечем» є радше історико-пригодницьким романом, який показує вигадані романні мотиви на тлі історичних подій, то «Вогнем і мечем» Ю.І. Крашевського належить до кращих зразків традиційної історичної романістики.

Ю.І. Крашевський відіграв надзвичайно важливу роль у літературному й культурному житті України XIX століття і сприяв популяризації української тематики в польській літературі. Ю.І. Крашевський запропонував своїм сучасникам як проблемні, так і розважальні твори: історичний роман, повісті на селянську тематику, новели, подорожі, казки для дітей. Новатор, схильний до мистецьких пошуків, він випередив багатьох своїх сучасників, виголошуючи засади реалістичного мистецтва: розуміння літературного твору як виду суспільного самопізнання, індивідуальності письменника, ролі споглядання у творчому процесі, заохочення до відкритої композиції. Людина непересічного таланту, він посів почесне місце в історії польської літератури, а його художні твори і тепер викликають підвищений інтерес читачів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Джурбій Т.О.* Повість «Хата за селом» Ю.І. Крашевського та драма «Циганка Аза» М.П. Старицького: еволюція змісту / Т.О. Джубій // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство. – 2009. – Випуск 4. – С. 26–35.

2. *Кирчів Р.Ф.* Юзеф Крашевський і Україна / Р.Ф. Кирчів // Радянське літературознавство. – 1968. – № 8. – С. 75-85.

3. *Крашевський Ю.І.* Повісті / Пер. з польськ. В.П. Іванисенка / Ю.І. Крашевський. – К. : «Дніпро», 1979. – 427 с.

4. Юзеф Ігнацій Крашевський як явище світової культури. Науковий збірник «Велика Волинь». – Т. 28. – Житомир : Видавництво «Волинь», 2002. – 125 с.

5. Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego / Pod red. W. Ratajczak, T. Sobieraj. – Poznań : Wydawnictwo Poznańskiego Towarystwa Przyjaciół Nauk, 2006. – 323 s.

6. *Kraszewski J.I.* Boży gniew / J.I. Kraszewski. – Warszawa, 1958. – 452 s.

7. *Kraszewski J.I.* Obrazy z życia i podróży / J.I. Kraszewski. – T. 1–2. – Wilno : J. Zawadzki, 1842. – 223 s.

8. *Kraszewski J.I.* Szalona / J.I. Kraszewski. – Poznań : «Słowo», 1996. – 27 s.

9. Kraszewski J.I. Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku: dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września / J.I. Kraszewski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. – 473 s.

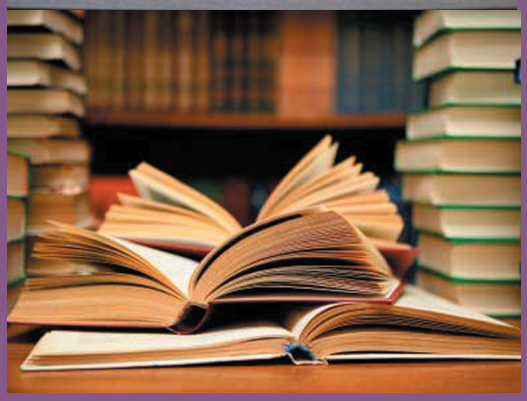
10. *Kraszewski J.I.* Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy / J.I. Kraszewski. – Warszawa : Ludowa spółdzielna wydawnicza, 1985. – 383 s.

11. *Wasyłenko W.* Józef Ignacy Kraszewski / W. Wasyłenko. – Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1999. – 180 s.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВІД ДАВНИНИ ДО КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

НОВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА



УДК [821.162.1: 821.161.1] «312»

Stefan KOZAK
Uniwersytet Warszawski

UKRAINA MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM

Rozważając nad motywem «Ukraina między Wschodem a Zachodem», który często pojawia się w ostatnich publikacjach poświęconych Ukrainie, autor artykułu wykazuje elementy dziedzictwa łacińskiego i bizantyjskiego zarówno w utworach epiki ludowej, jak i znanych dziełach epoki nowożytnej – Iwana Kotlarewskiego, anonimowej «Historii Rusów», Tarasa Szewczenki, przywołując przy tym obszerny kontekst historyczny.

Słowa kluczowe: *Ukraina, Wschód, Zachód, dziedzictwo łacińskie, dziedzictwo bizantyjskie.*

Розмірковуючи над мотивом «Україна між Заходом і Сходом», який часто з'являється в останніх виданнях, присвячених Україні, автор статті вказує на елементи латинської та візантійської спадщини у народній творчості та відомих творах сучасності – Івана Котляревського, анонімної «Історії русів», Тараса Шевченка, подаючи при цьому широкий історичний контекст.

Ключові слова: *Україна, Схід, Захід, латинська спадщина, візантійська спадщина.*

Considering the theme «Ukraine between East and West», which often appears in recent publications devoted to Ukraine, the author of the article shows the elements of Latin and Byzantine heritage in both the epic folk songs, as well as famous works of modern times – Ivan Kotlarevsky, anonymous «History of the Rus», Taras Shevchenko, recalling the wide-ranging historical context.

Key words: *Ukraine, East, West, Latin heritage, Byzantine heritage.*

«Ukraina między Wschodem a Zachodem» to częsty motyw w ukazujących się ostatnio publikacjach poświęconych Ukrainie, w szczególności jej tożsamości narodowej i europejskiej. Kierunki poszukiwań są wielorakie, skupiają się one najczęściej na relacjach Ruś – Bizancjum – Rzym lub uwarunkowaniach, następstwach i kontekście Włodzimierzowego chrztu Rusi-Ukrainy przyjętego z Bizancjum, bądź na przestrzeni geograficzno-religijnej i ówczesnej sytuacji historyczno-politycznej, bądź także na dziejach literatury i kultury ukraińskiej, ukształtowanej właśnie na fundamencie kultury i cywilizacji bizantyjsko-rzymskim, śródziemnomorskim [2; 9; 18]. Można więc powiedzieć, iż Ruś Kijowska łączyła w sobie grecko-bizantyjską tradycję religijno-kulturową z europejskimi wpływami, w tym strukturami społecznymi i politycznymi.

Oczywista, sprzyjały temu również różne czynniki, procesy i wydarzenia, by wspomnieć dla przykładu małżeństwa członków dynastii kijowskiej z partnerami z Polski, Francji, Niemiec, Skandynawii; nie przypadkiem więc księcia Jarosława Mądrego ukraińscy historycy nazywają wręcz «teściem Europy» (swoje córki powydawał za książąt i królów państw europejskich). Tak oto średniowieczna Ruś-Ukraina nawiązywała bezpośrednie kontakty z Europą, otwierając się jednocześnie na jej różnorakie wpływy.

Badając wpływy greckie i łacińskie w ukraińskiej kulturze, profesor Ihor Szewczenko, jeden z najwybitniejszych współczesnych bizantynistów (nota bene doktor honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego) w swoim interesującym eseju «Ukraina między Wschodem a Zachodem» trafnie zauważa, iż «Bizancjum – czy też, jeśli ktoś woli, Konstantynopol – leży nie na wschód, lecz na południe, a nawet południowy zachód od Kijowa. Wynika z tego, że w przypadku Bizancjum powinniśmy mówić o wpływie wywieranym na Ukrainę nie przez Wschód, lecz przez część cywilizacji śródziemnomorskiej. Mimo to czujemy instynktownie, że Wschód oznacza Bizancjum, a Zachód oznacza Europę» [2; 9; 18, s. 1–2].

To przewodni motyw cytowanej pracy uczonego; wiele wątków owej opozycji «Wschód-Zachód», ciągłości i zmienności wpływów helleńsko-łacińskich, występujących w różnych okresach historycznych i kulturowych dziejów Ukrainy lub sąsiedzkiego, zwłaszcza polskiego pośrednictwa na Ukrainie, wejdzie do podstawowego kanonu pytań i lektur tytułowego zagadnienia. Warto przypomnieć, że niektóre rozdziały owej książki Ihora Szewczenki ukazały się jako trzeci tom znakomitej serii wydawniczej Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego pt. «Ukraina między Wschodem a Zachodem» [8][1]. Godzi się podkreślić, iż tę interesującą serię tego Ośrodka zapoczątkowały takie publikacje, jak «Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska» (1995) oraz «Łacina w Polsce. Konteksty: między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa» (1995).

1 Jest to przekład esejów dokonany z angielskiego oryginału.

W kontekście drugiego tytułowego ujęcia zwraca na siebie uwagę szkic otwierający tom pt. «Latinitas Slaviae Romanae» wybitnego włoskiego slawisty Riccarda Picchio; jego ideą jest wyjście poza spór między Slavia Latina i SIavia Orthodoxa, zaś wyraźnym postulatem jest potraktowanie łacińskości Słowiańszczyzny jako zjawiska porównywalnego z łacińskością europejskiej wspólnoty zachodniej tradycji rzymskiej. Oczywista, jest to teza miła uchu Słowianina, ale nieco przesadna, wszak każdy naród słowiański przyjmował humanistyczną tradycję łacińską w różnym czasie, z różną intensywnością i nasileniem; stąd też Riccardo Piecho wyprowadza wniosek, że «znajomość kultury klasycznej na ziemiach ukraińskich rozpowszechniła się zwłaszcza w stuleciach XVI i XVII dzięki wzorom łacińsko-polskim. Nauczanie poetyki i retoryki przyczyniło się wtedy do upowszechnienia w kulturze ruskiej sposobu pojmowania pisarskiej twórczości skrajnie różnego od tego, który przez stulecia narzuciła doktryna kościelna Słowiańszczyzny prawosławnej. Zastąpienie klasyczno-humanistycznymi normami staroruskich paradygmatów pisarskich i doktrynalnych, wywołało silny szok, którego skutki dość szybko z ziem ukraińskich sięgnęły państwa moskiewskiego» [7, s. 11].

Pozostając w zakreślonym tu kręgu myślowym, należy podkreślić, iż przełomową rolę w europeizacji tożsamości kulturowej na Ukrainie odegrały dwie uczelnie – Akademia Ostrogska i Akademia Kijowsko-Mohylańska, wzorowane na szkołach jezuickich, które w okresie ponad 20 lat panowania hetmana Iwana Mazepy (wybitnego mecenata kultury i sztuki, zdecydowanego okcydentalisty) przeżywały swój burzliwy rozwój i rozgłos w Europie. Godzi się przy tej okazji zaznaczyć, iż interesującą egzemplifikację wybranych zagadnień przedstawiły we wspomnianym zbiorze dwie badaczki: Natalia Jakowenko w artykule «Niespodzianki ukraińskiej historii przedstawionej po łacinie» oraz Teresa Chynczewska-Hennel w syntetycznym szkicu «Łacina na Zaporożu». W obu tekstach przekonująco ukazano, jak naturalnym procesem było upowszechnianie się łaciny w ówczesnym piśmiennictwie ukraińskim, w szkołach, kancelariach hetmańskich, w korespondencji dyplomatycznej [7, s. 45–59, 61–72]. Przypomnijmy, Kozaczyzna odgrywała wówczas aktywną rolę na arenie międzynarodowej. I nie idzie tu tylko o konflikty i polityczno-wojskowe układy Kozaczyzny z Rzeczpospolitą, Moskwą, Półksiężycem, lecz także o relacje z państwami europejskimi, czego spektakularnym przykładem było zaproszenie Kozaków do ligi antytureckiej, montowanej przez Wenecję, Rzym i Wiedeń. To nie był przypadek, widać więc, iż w stolicach europejskich traktowano Kozacką Ukrainę jako «przedmurze chrześcijaństwa». Sztukę walki z Półksiężycem Kozacy doprowadzili do perfekcji, czemu dawali wyraz w licznych wyprawach morskich oraz bitwach i wojnach z Turcją, by wspomnieć chociażby o udziale Kozaków w słynnej wiktorii wiedeńskiej.

Wspomniana tu rola Ukrainy jako «przedmurza chrześcijaństwa» jest zapewne chwalebna i zaszczytna, ale czy pamięta o tym Europa, czy pozostaje w pamięci potomnych? Nie należy zapominać, iż to właśnie Ukraina, jej ludność, stawała się przez wiele wieków łupem i ofiarą wyniszczających napadów osmańskich grabieżców. Wolno sądzić, iż w świadomości europejskiej owa rola Ukrainy jako «przedmurza chrześcijaństwa», jako państwa «buforowego», wreszcie jako państwa granicznego właśnie między Wschodem a Zachodem jest raczej skromna.

Pomijając ówczesne diariusze i barwne opisy Ukrainy i Kozaczyzny, np. Ericha Lassoty i Guillaume Beauplana, dzisiaj jednym z bardziej interesujących wyjątków może być cytowana książka Normana Daviesa oraz Andre w Wilsona pt. «Ukraińcy», w której, autor sytuując powyższą kwestię w kontekście mitu chrześcijańskiej Ukrainy i genealogii Kozaków od Sarmatów Roksolańskich, swój wywód zakończył konkluzją, że «roksolański sarmatyzm kozacki pozwolił przekroczyć granice słabo zdefiniowanego pojęcia Slavia Orthodoxa, wzbogacając kształt ich (Kozaków) tożsamości grupowej o wyraźne poczucie więzi z pewnym określonym geograficznie terytorium. Za wschodnią granicę kontynentu europejskiego uważano wówczas Don (wyznaczona jeszcze przez Ptolemeusza naturalna linia graniczna między Sarmacją Europejską i Azjatycką). Tym samym Kozacy zawłaszczyli dla siebie przestrzeń między wschodnią krawędzią świata katolickiego a tą rzeką (Donem), traktowaną skądinąd również jako antymurale Cristianitas. Ponowne odkrycie genetycznego związku z dawną Rusią (Kijowską) to w znacznej mierze dopiero dzieło dziewiętnastowiecznych historyków ukraińskich» [9, s. 64].

W związku z powyższą konkluzją należy podkreślić, iż jest to niepełny obraz sytuacji. Nie można wszakże zapominać, iż czołowi dziejopisarze kozaccy Samowidziec, Hrabianka, Wełyczko, anonimowy autor «Historii Rusów», wręcz świadomie nawiązywali do geopolitycznej koncepcji Rusi Kijowskiej, zwróconej zarówno ku Wschodowi, jak i Zachodowi, a także w sposób dramatyczny opisywali dzieje kozackiej misji antymurale Cristianitas, wzorując się na Liwiuszu i Tacycie oraz wkładając

w usta historycznych postaci nader patriotyczne przemówienia [4; 6].

Niesłusznie zatem pomija się w badaniach ten segment ukraińskiego piśmiennictwa epoki baroku (a także oświecenia i preromantyzmu), tak samo jak niesłusznie bagatelizuje się rolę i znaczenie eposu kozackiego – historycznych pieśni i dum, w kształtowaniu świadomości narodowej Ukraińców, w zachowaniu ciągłości historycznej i kulturowej narodu od czasów «Powieści minionych lat» i «Słowa o pułku Igora» do epoki nowożytnej, łącznie z dobą romantyzmu i współczesnością.

Upominając się o pamięć dla kozackiej epiki bohaterskiej (z której czerpali obficie dziejopisarze i pisarze), to właśnie w historycznych pieśniach i dumach, w najbardziej dramatycznej i ekspresyjnej formie, wyrażony jest sens owego «przedmurza chrześcijaństwa». Oto tytułem egzemplifikacji fragment dumy «Płacz niewolnika»:

Тоді-то далася бідному невільнику
турецька неволя добре знати:
Кайдани руки і ноги заїдали,
Сирая сириця до жовтої кості біле тіло
проїдала.
То бідні невільники на кров, на тіло
поглядали,
Об вірі християнській гадали,
Землю турецьку, віру бусурманську
Кляли-проклинали:
(. . .)
«Ти земля турецька, ти віра бусурманська.
Ти розлука християнська:
А вже ж не одного ти розлучила
Мужа з жоною,
Брата з сестрою,
Діток маленьких з отцем, маткою!»
Визволь, Боже, бідного невільника
На святоруський берег,
У край веселий,
У мир хрещений [14, с. 58–60].

Zacytowano tu fragment dumy «Płacz niewolnika», który celnie i obrazowo oddaje przewodni motyw ukraińskich «niewolniczych dum»: «za ziemię ojczystą» i «wiarę chrześcijańską». Budzi podziw heroiczna postawa Kozaków, ich model patriotycznego odczuwania, łączącego myślenie religijne z historycznym, ze świadomością, że walka z Półksiężycem, że owe męki w tureckich lochach i na galerach to świadectwo szerokiego uczestnictwa we wspólnocie losów historycznych «narodu chrzczonego».

Taka postawa umacnia wiarę w konieczność ofiarności dla wspólnoty, nie przypadkiem więc walki z wyznawcami «bisurmańskiej wiary» uaktywniły szerokie warstwy społeczne, wzbudziły ich poczucie przynależności religijnej i narodowej.

Niestety, po Perejasławiu (1654 r.) losy hetmańskiej Kozaczyzny zostały przesądzone pod rządami Romanowów, zaś owe procesy i zjawiska uległy osłabieniu i wyhamowaniu, więcej – poddane ostrym restrykcjom; Ukraina bowiem zderzyła się w despotycznym azjatyckim wschodem. Mimo to jednak, likwidacyjne akty Piotra I, zwłaszcza zaś carycy Katarzyny o rozwiązaniu ustroju hetmańskiego (1764 rok), likwidacji Siczy Zaporoskiej (1775) oraz zaprowadzeniu poddaństwa (1783) wzbudziły na Ukrainie, głównie wśród autonomistów, kozactwa, szlachty i ludzi z kręgu inteligencji ostry sprzeciw, czego przykładem jest właśnie «Historia Rusów» oraz – by pozostać przy folklorze – historyczne pieśni odnoszące się do tych aktów:

Бодай наша цариця Катерина
На світі не жила,
Що степ добрий, край веселий
Тай занапастила!
Бодай наша Катерина
Та царства не мала,
Що наших хлопців,
Славних запорожців,
За Дунай загнала!
А которі осталися,
То в москалі взяла.
Бодай наша Катерина
На світі не жила,
Що ту землю нашу Запорозьку,
Зовсім розорила! [16, с. 270–271].

Tak oto lud Ukrainy ocenił «reformatorskie» poczynania «oświeconej imperatrycy», która powołując się na «nowy duch czasów» w swoich aktach likwidacyjnych zarówno Hetmańszczyznę, jak i Sicz Zaporoską określiła jako organizmy anachroniczne, warcholskie, niezgodne z «ideą oświeconej monarchii». Warto w tym miejscu przypomnieć, iż analogiczną argumentację zastosowała owa «filozofka na tronie» (legitymująca się znajomością z Diderotem i Wolterem) w aktach dokonujących rozbioru Polski. Oczywiście, wespół z Austrią i Prusami.

I tak oto na oczach Europy i przy jej współudziale, Ukraina i Polska zostały włączone do imperium, wprzęgnięte w rydwan rosyjskiej, zaborczej polityki i wymazane na długie lata z mapy Europy. Oto kwintesencja dotychczas omawianego tu problemu – dylematu «Ukraina między Wschodem a Zachodem».

Przypomnijmy, że działo się to w okresie, kiedy Ameryka ogłosiła Deklarację Niepodległości i Konstytucję, zaś Francję ogarnęła Wielka Rewolucja, której hasła: «Wolność, Równość i Braterstwo» odbiły się głośnym echem w całej Europie, zapoczątkowując tym samym nową epokę w jej nowożytnych dziejach.

W tym kontekście ukraiński wybór między Wschodem a Zachodem nie budził wątpliwości. Dostrzega się w tym okresie zdecydowaną reakcję Ukraińców na owe restrykcyjne akty carycy Katarzyny II. Dotyczy to przede wszystkim formowania się ruchu obywatelskiego w środowiskach autonomistów, bardzo wpływowych i prężnych, bądź to poprzez ruch wolnomularski, wszak loże masońskie powstawały wówczas na Ukrainie nawet w prowincjonalnych ośrodkach, by wspomnieć chociażby Połtawę, gdzie w loży «Miłość do Prawdy» wiodącą rolę odgrywał Iwan Kotlarewski, twórca nowoczesnego języka ukraińskiego i literatury.

A stało się to dzięki odwołaniu się kapitana Iwana Kotlarewskiego do dziedzictwa kultury łacińskiej, tj. do «Eneidy» Wergiliusza. Genialność Kotlarewskiego polega zatem na zespoleniu antycznych motywów treściowych z ukraińskimi, z kozacką epiką bohaterską i historią najnowszą. Otóż dostrzegł on analogię wędrówek Wergiliuszowego Eneasza po zburzeniu Troi do wędrówek Zaporożców po zburzeniu Siczy Zaporoskiej przez Katarzynę. Wykorzystując znany schemat fabuły Wergiliusza, Kotlarewski w swojej «Eneidzie» (1798 r.) sięgnął do źródeł, historii, języka i obyczajów własnego narodu, tworząc dzieło wyzwalające siłę duchową, drzemiącą w owych zabytkach i budzące wyobraźnię historyczną. Ból i cierpienia Eneasza związane z losem ojczyzny głęboko poruszyły Kotlarewskiego; wszak Eneasz wiedział, że poprzez cierpienia odzyska utraconą ojczyznę. Troja musi powstać, bo takie są wyroki bogów. Ta nadzieja podtrzymuje na duchu trojańskich wygnańców, którzy razem z Eneaszem będą założycielami nowego państwa rzymskiego.

To kluczowa przewodnia myśl ukraińskiej «Eneidy» i zarazem przesłanie wskazujące kierunek przemian i orientację kulturowo-cywilizacyjną dla współczesnego Kotlarewskiemu środowiska ukraińskich autonomistów, podejmujących działania na rzecz autonomii Ukrainy, pobudzając jednocześnie impulsy do jej ustrojowej modernizacji. Aby uwydatnić powyższy problem – nb. pomijany przez ukrainistów – pragnę jeszcze raz przypomnieć, iż mit założycielski Europy to właśnie opowieść o Eneaszu, który uciekł z płonącej Troi i dotarł aż do Italii.

Ten świadomy wybór Kotlarewskiego nadał ruchowi autonomistów konkretny kierunek i wymiar działania. Sam autor zaproponował niebanalny pomysł, aby z zaporoskich wygnańców nad Donem i za Dunajem utworzyć podczas kampanii napoleońskiej pułki Kozaków Siczowych, nawiązując tym samym do militarnych tradycji Kozaczyzny. Zresztą kampania napoleońska była dla pokolenia autonomistów niebywałym doświadczeniem[2], wszak na dużą skalę miało ono kontakt z Zachodem, jego ustrojowymi porewolucyjnymi rozwiązaniami, cywilizacją, życiem. Warto zauważyć, iż na poglądy tego pokolenia inteligencji ukraińskiej złożyły się wpływy ideowe i kulturowe zachodniego oświecenia i duch preromantyzmu, tradycja lłż masońskich oraz nowe zjawiska i procesy, wywołujące ferment we wszystkich krajach Europy.

Tak rodziły się początki nowożytnej ukraińskiej orientacji okcydentalistycznej przełomu XVIII–XIX wieku. Uwaga inteligencji skupiła się na wprowadzaniu przemian ustrojowo-społecznych, organizacji szkolnictwa, w tym zawodowego oraz utworzeniu uniwersytetu najpierw w Charkowie, z udziałem profesorów z Niemiec, a następnie w Kijowie. W tych działaniach widziano drogę i czynnik sprawczy przyszłych zmian. Miały też one wpłynąć na kształtowanie się jednostkowej i zbiorowej świadomości narodu, jego społecznej aktywności.

Nie przypadkiem więc ze ścisłego grona ukraińskich autonomistów wyszło wówczas anonimowo – co zrozumiałe z uwagi na szalejącą carską cenzurę – wspomniane kapitalne dzieło z przełomu XVIII i XIX w. pt. «Historia Rusów» [4; 6]. Ten historiozoficzny traktat znakomicie wpisuje się ówczesne dążenia Ukraińców, przedstawiając intrygująco i barwnie dzieje Ukrainy, jej heroiczne walki, kulturę i tradycje demokratyczne. Wzorując się na Liwiuszu i Tacycie, anonimowy autor wkładał w usta bohaterów i postaci historycznych piękne patriotyczne przemówienia, co budziło wyobraźnię historyczną i motywowało do działania.

«Historia Rusów» jest kontynuacją latopisarstwa kozackiego, ale stanowi jednocześnie jej piękne zwieńczenie. Wszelako w odróżnieniu od dzieł Samowidźcy, Hrabianki czy Wełyczki anonimowy autor w swojej ocenie dziejów dał zdecydowany wyraz niezgody i sprzeciwu Ukraińców wobec aktów likwidacyjnych i restrykcji podjętych najpierw przez Piotra I (przeciwko któremu wystąpił hetman Iwan Mazepa wraz z swoim szwedzkim sojuszni-

2 W niektórych miastach Ukrainy Napoleon był entuzjastycznie witany, np. w Połtawie biskup Warłaam Szyszacki z wiernymi witał go chlebem i solą. Historyk I. Borszczak podaje, że na wzór Księstwa Warszawskiego Napoleon miał zamiar utworzyć odrębne Księstwo – Ukrainidę, zob. [11].

kiem Karolem XII), zwłaszcza zaś przez Katarzynę II, dotyczących – przypomnijmy – likwidacji Hetmańszczyzny (1764), Siczy Zaporoskiej (1775) i zaprowadzenia poddaństwa (1783). To były śmiertelne ciosy dla losów Ukrainy, dlatego też nasz autor podkreśla z całą mocą, że lepiej i godniej «trwać w nieustannych walkach o wolność, aniżeli nakładać na siebie kajdany poddaństwa i niewoli» [3, s. 136].

Filozofując na tematy historyczne i polityczne i wychodząc z ducha «Rozprawy o nierówności» Rousseau, «Ducha praw» Monteskiusza oraz «Myśli o filozofii dziejów Herdera», autor «Historii Rusów» nieustannie podkreśla, że ujarzmiać inny naród jest rzeczą haniebną, narzucać mu władzę – niemoralną, zatem «skąd się to bierze, że ty monarcho [mowa o Piotrze I. – S.K.] stawiasz siebie ponad obowiązującym prawem, niszczysz nas swoją nieograniczoną władzą i trzymasz w więzieniach, zgarnąwszy majątek do swojego skarbca? Wszak winy, którymi nas obciążasz, to tylko nasz obowiązek, święta powinność, szanowana przez wszystkie narody, a nie przestępstwo podlegające osądowi» [3, s. 308].

Powyższe uwagi raz jeszcze przekonują, że ukraińska nowożytna myśl okcydentalistyczna kształtowała się w opozycji do wschodniego, tj. rosyjskiego despotyzmu, zaś żywy jeszcze duch wolności Kozaczyzny znalazł wolne wsparcie we współczesnych procesach społeczno-politycznych oraz przełomowych rewolucyjnych wydarzeniach we Francji, Europie i Ameryce.

W tym samym kontekście łatwiej zrozumieć dlaczego w środowisku ukraińskich autonomistów, starszyzny i bractwa kozackiego oraz inteligencji widzimy narastający «duch wyraźnej opozycji» przeciwko nieograniczonej samowoli carskiej i naporze obskurantyzmu, będący reakcją «na naruszenie praw i wolności Ukrainy». Zgodnie z nowym duchem czasu chętnie sięgano więc do budzących wyobraźnię historyczną właśnie latopisów kozackich i epiki bohaterskiej ukazujących barwnie heroiczne dzieje, przywołujących obrazy powstań i buntów oraz ich bohaterów. Oto jeden z nich w ostrych słowach zwraca się do cara: «ujarzmiać naród ukraiński lub innemu darować nikt nie ma prawa, w przeciwnym bowiem przypadku on gotów jest znowu mężnie bronić się do końca i raczej zgodzi się umrzeć z orężem w ręku, niż cierpieć w haniebnym jarzmie» [3, s. 223].

Co ciekawe, że np. obok Sahajdacznego, Chmielnickiego czy Połubotka (wbrew zakazom i rzuconej anatemie) duże zainteresowanie budził hetman Iwan Mazepa, czemu zapewne sprzyjało jego nagłośnienie w europejskiej opinii publicznej przez Woltera, Byrona, Gotshala i in. Wszelako decydującym czynnikiem było to, że to właśnie hetman Iwan Mazepa w sojuszu z królem szwedzkim Karolem XII wystąpił zbrojnie przeciwko «wschodniemu despocie» Piotrowi I, co – jak wiadomo – zakończyło się sromotną klęską, acz przyniosło niewątpliwie Ukrainie spory rozgłos w Europie.

Sprzyjało tej popularności owo nagłośnienie przez wybitne postacie Europy, także następca Mazepy hetman Pyłyp Orłyk, który w swoim francuskojęzycznym «Manifeście do państw Europy» oraz traktacie napisanym także po francusku «Wywód praw Ukrainy» przedstawił obraz «narodu kozackiego», formowanie się jego demokratycznych tradycji, walki o wolność, a także podstaw państwowości Hetmańszczyzny, zwracając jednocześnie uwagę opinii europejskiej na zagrożenia despotyzmu Moskwy: «Ci, którzy dbają o interes całej Europy i każdego państwa z osobna, z łatwością zrozumieją, jakie zagrożenia dla wolności Europy płyną od tak agresywnego [jak Rosja. – S.K.] państwa. Dobrze oni wiedzą o tym z historii, ale głównie dzięki wielkiemu doświadczeniu i głębokiej mądrości, co jest dobre dla ich państwa i dla interesów Europy» [12, s. 94].

Artykułując te zagrożenia, hetman Orłyk jednocześnie podkreślił, iż dla zapewnienia pokoju w Europie jest nieodzowna restytucja Ukrainy. Tę ideę starał się on upowszechniać będąc już na emigracji, zaś jego dyplomaci wykazywali w tym względzie wiele umiejętności, docierając na dwory książęce i królewskie Europy. Największe sukcesy osiągnął na tym polu starszy syn hetmana Hryhorij Orłyk, który dzięki małżeństwu z hrabiną Dentevil, oprócz tytułu hrabiowskiego został mianowany przez króla marszałkiem polnym Francji oraz jednocześnie pełniącym specjalne misje dyplomatyczne do spraw Europy Wschodniej. Nie przypadkiem więc proponuje on rządom Francji i Szwecji utworzenie antyrosyjskiej koalicji z udziałem również Prus, Polski, Turcji i Krymu, która to koalicja byłaby w stanie powstrzymać ekspansję Rosji, przywrócić Ukrainie wolność i zapewnić pokój w Europie [1; 10].

W zarysie historii zjawisk, procesów i faktów składających się na tytułowe zagadnienie «Ukraina między Wschodem a Zachodem» zasygnalizowana wyżej koncepcja należy do zdecydowanie proeuropejskiej, najbardziej nowoczesnej, znacznie wyprzedzającej swoją epokę. Ta tkwiąca korzeniami głęboko w dziejach Ukrainy okcydentalistyczna orientacja padła na przyjazny grunt czasów nowożytnych, stanowiąc genezę odrodzeńczego ruchu narodowego oraz późniejszych przemian, realizowanych przez kręgi autonomistów, masonów, tj. pokolenie autora ukraińskiej «Eneidy» – Kotlarewskiego i anonimowego autora «Historii Rusów», a także młodej inteligencji zrzeszającej

się w towarzystwach oświatowych, uniwersyteckich i konspiracyjnych stowarzyszeniach o zdecydowanym antymonarchicznym nastawieniu i programem demokratycznych reform [4; 13].

W tym procesie kształtującej się – w opozycji do zagrożenia «rosyjskością» – ukraińskiej «europejskości», począwszy od Mohyły, Prokopowicza, Wyhowskiego, Połubotka, Mazepy, ojca i syna Orłyków, braci Poletyków do interesującej nas generacji przełomu XVIII i XIX w., należy także szukać źródeł integrujących narodowość ukraińską, czynników kształtujących jej świadomość, tempo procesów narodotwórczych, przesłanek formowania się podstaw nowoczesnego egalitaryzmu, ogólnospołecznych postaw i umocnienia patriotycznych uczuć, nadających nowy sens pojęciom naród i ojczyzna, uświadamianych w kontekście zdobyczy czasów nowożytnych, tj. Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz Rewolucji i Konstytucji Amerykańskiej.

Pogłosy «ducha nowożytnej epoki» przytaczane w dotychczasowych rozważaniach, wychodzące z Połtawy, Obuchiwki czy Charkowa najbardziej donośnie zabrzmiały w Kijowie w dokumentach konspiracyjnego Bractwa Cyryla i Metodego, w jego odezwach, a przede wszystkim w «Księgach bytu narodu ukraińskiego» autorstwa historyka, publicysty i pisarza Mykoły Kostomarowa. Sytuując ten młodoukraiński ruch w nurcie współczesnych prądów europejskich, a więc idei Mazziniego i jego «Młodej Europy», socjalizmu utopijnego Saint-Simona i Lammenais pragnę podkreślić, iż zarówno «Księgi bytu» Kostomarowa [5], jak i traktat emigranta Hipolita Terleckiego «Słowo Rusina» znakomicie wpisują się w toczącą się wówczas w Europie w gronie twórców «szczęśliwych światów» dyskusję o wolności, równości i sprawiedliwości społecznej, o nadziei na «nadejście nowej epoki chrystianizacji życia politycznego i społecznego, która ma zbawić ludzkość i która ma zainaugurować taką epokę w historii świata, w której zasady chrześcijańskie będą obowiązywały w życiu społecznym i w polityce, zaś w świecie zapanuje wolność i sprawiedliwość...» [15, s. 239].

Wskazując na ukraiński udział w trendach i kulturze europejskiej, pragnę jednocześnie uwydatnić, iż nie jest to – jak się często postrzega – wkład oceniany w kategoriach kolorytu lokalnego, lecz wyraz świadomości europejskiej, szerzej – zachodniej. Przytaczane w niniejszych rozważaniach przykłady takiej świadomości chciałbym zwieńczyć słowami najwybitniejszego cyrylometodyjczyka, proroka ukraińskiego odrodzenia narodowego Tarasa Szewczenki:

Німії, подлії раби,
Підніжки, царськії лакеї
Капрала п'яного! Не вам,
Не вам, в мережаній лівреї
Донощики і фарисеї,
За правду пресвятую стать
І за свободу. Розпинать,
А не любить ви вчились брата!
О роде суєтний, проклятий,
Коли ти видохнеш? Коли
Ми діждемося Вашінгтона
З новим і праведним законом?
А діждемося – таки колись! [17, с. 296].

Fundamenty historiozofii Tarasa Szewczenki są nader czytelne, są to bowiem wartości humanistyczne człowieka, dla którego prawdy boskie i prawdy historyczne są wartościami stałymi, wiecznie żywymi, stanowiącymi o porządku rzeczy i świata. Profetyczne słowa poety przywołujące imię pierwszego prezydenta porewolucyjnej demokratycznej Ameryki Jerzego Waszyngtona i słynną Konstytucję to stanowcze zwrócenie się ku Zachodowi, ku jego wielkiej sprawczej i dziejowej rewolucyjnej sile, która miałaby podnieść Ukraińców z kolan, powstrzymać jego dalszą asymilację, degradację, zapalić płomień wolności i przynieść niepodległość.

Tym tropem można podążać dalej, ale już osobny temat i zgodnie z zapowiedzią w podtytule («do czasów nowożytnych») należy postawić przysłowiową kropkę. Na koniec warto podkreślić, iż omawiany problem «Ukraina między Wschodem a Zachodem» dał możliwość spojrzenia na Ukrainę i jej dzieje z nieco odmiennej perspektywy. Bardzo pouczające było to, że Ukraińcy będąc przez wieki przedmiotem wielorakiej, bezpardonowej i wielostronnej presji z zewnątrz zachowali swoją etniczną, językową i kulturową odrębność, że mimo różnorakich zabiegów, nie wyłączając barbarzyńskich, nie doszło do całkowitej asymilacji.

I tu dotykamy niesłychanie istotnej kwestii, a mianowicie, że to właśnie owe zagrożenia i niepewny los Ukraińców w dużym stopniu spełnił rolę «dźwigni» świadomości narodowej, przyczyniając się do ich sformowania się w nowożytną wspólnotę narodową. I wreszcie, geocywilizacyjne położenie między światem kultury i cywilizacji Wschodu i zachodu sprawiło, że świadomość europejska była w większym lub mniejszym nasileniu zawsze na Ukrainie obecna, stanowiąc siłę w kształtowaniu się tożsamości narodowej i europejskiej Ukraińców.

LITERATURA:

1. *Borschak E.* Hryhor Orlyk: France's Cossack General / E. Borschak. – Toronto : Burns & MacEachern, 1956. – 124 p.

2. *Davies N.* Europa między Wschodem a Zachodem / N. Davies / tłum. Bartłomiej Pietrzyk. – Kraków : Znak, 2007. – 354 s.

3. *Kozak S.* Preromantyzm ukraiński (źródła, uwarunkowania, konteksty, tendencje). / S. Kozak. – Warszawa : Wydawnictwo UW, 2003. – 225 s.

4. *Kozak S.* Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego / S. Kozak. – Warszawa : PAX, 1990. – 282 s.

5. *Kozak S.* U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie / S. Kozak. – Wrocław : Ossolineum, 1978. – 145 s.

6. Łacina w Polsce. Konteksty: między Slavia Latina i Slavia Orthodoxa / oprac. i red. t. Ewa J. Głębicka. – Warszawa : OBTA, 1995. z. 1-2. – 100 s.

7. *Ševčenko I.* Ukraina między Wschodem a Zachodem; Różne oblicza świata Piotra Mohyły; Polska w dziejach Ukrainy / I. Ševčenko. – Warszawa : OBTA, 1996. – 112 s.

8. *Wilson A.* Ukraińcy / przekł. Marek Urbański / A. Wilson. – Warszawa : Fakty, 2002. – 382 s.

9. *Борщак І.* Великий мазепинець Григор Орлик, генерал-поручник Людовика XV / І. Борщак. – Львів : Бібліотека «Діла», 1932. – 155 с.

10. *Борщак І.* Наполеон і Україна/ І. Борщак. – Львів: Бібліотека «Діла», 1938. – 158 с.

11. Вивід прав України. Документи і матеріали до історії української політичної думки / Упоряд. і вступ. ст. Б. Кравців. – Друге видання. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 247с.

12. *Грицак Я.* Нариси історії України. Формування модернерної української нації / Я. Грицак. – Київ : Генеза, 1996. – 360 с.

13. *Думи* / Упоряд., вступ і коментув. Г. Нудьги. – Київ : Радянський письменник, 1969. – 354 с.

14. *Історія Русів* / Пер. І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. – Київ : Радянський письменник, 1991. – 318 с.

15. *Козак С.* Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. Статті, розвідки, лекції. Серія «Студії з україністики». Вип. IX / С. Козак. – Київ : Університет «Україна», 2011. – 360 с.

16. Козацькі пісні / Упоряд. та вступ. ст. О.М. Хмілевської; худож. Т.С. Зубковський. – Київ : Музична Україна, 1969. – 302 с.

17. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у шести томах / Т. Шевченко. – Київ : Академія наук УРСР, 1963. – Т. II. – 784 с.

18. *Шевченко І.* Україна між Сходом і Заходом / І. Шевченко. – Львів : Інститут історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. – 250 с.

УДК 821.161.2-97.09

Ігор ІСІЧЕНКО (Архієпископ)
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

МУЧЕНИЦЬКИЙ АРХЕТИП У ЖИТІЙНОМУ ПРОСТОРІ РУЇНИ

Аналізується літературна історія трьох агіографічних сюжетів, що розробляють мотиви мучеництва за віру архієпископа Йосафата Кунцевича, ігумена Афанасія Филиповича і священика-єзуїта Анджея Боболі. На цьому матеріалі простежується, як культ мучеників, загиблих від конфесійної нетолерантності, з властивою бароко парадоксальністю виростає в духовну альтернативу Руїні, апофеоз любові до ворогів і патріотичного прагнення зберегти цілість Речі Посполитої. Стратегія інтерпретації цих сюжетів визначається їх проектуванням у архетипний мотив відкупительної смерті за ворогів.

Ключові слова: *Мучеництво, архетип, агіографія, житія святих, Руїна, Йосафат Кунцевич, Афанасій Филипович, Анджей Боболя.*

This article analyzes the literary history of three hagiographical subjects who develop motifs of martyrdom for the faith of Archbishop Josaphat Kuntsevych, Abbot Athanasius Filipovich and Jesuit priest Andrzej Bobola. Using this material author traces how the cult of martyrs of religious intolerance, with a characteristic baroque paradox, grows in spiritual alternative to the Ruin, apotheosis of love for enemies and patriotic desire to preserve the integrity of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Strategy for the interpretation of these plots is determined by their projecting to the archetypal motif of the redemptive death for enemies.

Key words: *Martyrdom, archetype, hagiography, lives of Saints, the Ruin, Josaphat Kuntsevych, Athanasius Filipovich, Andrzej Bobola.*

Analizie poddano historię literacką trzech wątków hagiograficznych, które rozwijają motywy męczeństwa za wiarę arcybiskupa Jozafata Kuncewycza, opata Atanazego Filipowicza i jezuity Andrzeja Boboli. Materiał ten pozwala dostrzec, jak kult męczenników, których zabiła nietolerancja religijna, z charakterystyczną dla baroku paradoksalnością urasta do rangi alternatywy duchowej wobec czasu Ruiny, apoteozy miłości do wrogów i patriotycznego pragnienia zachowania integralności Rzeczypospolitej. Strategia dla interpretacji tych wątków jest określona przez ich odwzorowanie w archetypowym motywie odkupieńczej śmierci za wrogów.

Słowa kluczowe: *Męczeństwo, archetyp, hagiografia, żywoty świętych, Ruina, Jozafat Kuncewicz, Atanazy Filipowicz, Andrzej Bobola.*

Період, який історики з часів появи однойменної монографії Миколи Костомарова (1879–1880) воліють називати «Руїною» [1, с. 232–258; 11, с. 186–204; 17, с. 128–144], обмежуючи його роками смерті Богдана Хмельницького (1657) та приходом до влади гетьмана Івана Мазепи (1687), являв собою цікавий феномен у літературному житті. Життєве сум'яття спрямовувало барокових книжників до пошуку виходу із кризи в понадісторичних площинах, у духовному досвіді Церкви, зокрема Київської Церкви. Саме тоді після тривалої редакторської праці в Києво-Печерській лаврі з'являється перше друковане видання «Патерика Печерського» (1661) [9, с. 76–85], виходять популярні збірники оповідань про богородичні чуда – «Небо новоє» Іоаникія Ґалятовського (1665) [18, с. 372–375] та «Руно орошенноє» Димитрія Туптала (1880) [22, с. 18–19]. Нарешті, саме в цей час, близько 1684 р., Димитрій Туптало починає працю над твором, який насамперед і репрезентуватиме київську традицію в світовій літературі – «Книгами житій святих» (1689–1705) [22, с. 38].

Саркастичний і далеко не завжди об'єктивний в оцінках конфесійних текстів Іван Франко вбачав у цих творах «спекуляцію на легковірності публіки» та «невдалу спробу помішати східні і західні традиції» [20, с. 313]. Нещадним до барокової прози «київської школи» був і Сергій Єфремов, оцінюючи її як «великий занепад літературного смаку, виродження форми, панування фрази й тієї штучної схоластики, за якою рішуче видихавсь усякий дух живого життя» [8, с. 184–185]. Але вже Михайло Возняк обережно згадує про те, що «це був час віри у все чудесне й легендарне, й *Небо новоє* Ґалятовського – це плід атмосфери, серед якої виховувався й жив Ґалятовський» [5, с. 575], а Дмитро Туптало «дав улюблену книжку для читання православним українцям» [5, с. 597]. Дмитро Чижевський же заявляє, що літературна якість житій Дмитра Туптала «не

підлягає сумніву», а Іоаникій Ґалятовський є «цікавим репрезентантом» духовних оповідань про чуда [21, с. 266]. Фактично першою серйозною спробою впровадити цей літературний масив у національну історико-літературну модель стали статті Володимира Крекотня до восьмитомної «Історії української літератури» [10, с. 393–397]. Однак і в цих статтях, і в пізніших дослідженнях учнів Володимира Крекотня [9; 14] та молодих львівських літературознавців Дарини Сироїд [7, с. 42–49] і Тараса Шманька [7, с. 31–41] йдеться про барокові редакції старих агіографічних сюжетів. Тим часом атмосфера безвиході, посилена моторошною картиною зруйнованих міст і спустошілих сіл, стимулювала пошук духовної альтернативи братовбивчій Руїні довкола, серед сучасників. Культ мучеників, загиблих від конфесійної нетолерантності, з властивою бароко парадоксальністю виростає в духовну альтернативу Руїні, апофеоз любові до ворогів і патріотичного прагнення зберегти цілість Речі Посполитої.

Саме тоді, в добу Руїни, холмський єпископ Яків Суша, обраний на протоархімандрита Чину святого Василія Великого 1661 р., звертається до історії мучеництва загиблого у Вітебську 12 листопада 1623 р. полоцького архієпископа Йосафата Кунцевича, вже беатифікованого папою Урбаном VIII 16 травня 1643 р. [16, с. 342–356]. Делегований до Рима наприкінці 1662 р. протоігумен Пахомій Огілевич, крім інших доручень, покликаних зміцнити василіанський чин після воєнних втрат [13, с. 147], дістає повноваження ініціювати прискорення канонізаційного процесу, передбаченого папським декретом з 14 грудня 1642 р. [16, с. 357]. І коли зрештою сам єпископ Яків Суша вибирається до Рима задля захисту уніатської Церкви, він проводить масштабну кампанію для проголошення Йосафата Кунцевича святим, збирає десятки листів впливових шляхтичів і магнатів, починаючи від короля Яна Казимира [16, с. 357]. Під час же власного трирічного перебування в Римі холмський владика видає латинською мовою три книги, об'єднані спільною темою відкупительних страждань за віру: «Подвиги уніатів» (1664), «Хід життя та подвиг мучеництва блаженного Йосафата Кунцевича» (1665) та «Савл і Павло руської унії» (1665). Остання з них була півстоліття тому видана в українському перекладі [19], а дві перші ще чекають на перекладача й дослідника.

Образ Йосафата Кунцевича виявляється в очах єпископа Якова Суші ключем до пошуку сенсу жахливих втрат, що їх зазнала з'єднана з Римом частина Київської Церкви під час Руїни. У книзі «Подвиги уніатів», згадуючи десятки імен монахів і священиків, загиблих під час Хмельниччини та польсько-московської війни, автор інтерпретує їхню смерть як мучеництво за віру, за єдність із римським престолом. Йосафат Кунцевич постає не лише взірцем стійкості у випробуваннях, а й доказом плідності мученицького подвигу. Адже 1643 р. беатифікаційний процес уже було підсумовано декретом конгрегації обрядів з 14 грудня 1642 р. [16, с. 355] та бреве папи Урбана VIII з 16 травня 1643 р., де благословлялося, щоб «слуга Божий Йосафат на майбутнє міг називатися блаженним» [16, с. 356]. У перебігу тривалого беатифікаційного процесу було виявлено десятки випадків, визнаних за чуда [16, с. 328–354; 15, с. 69–272]. За найбільш промовисте з них подавалося навернення на унію полоцького архієпископа Мелетія Смотрицького, що вважався за найосвіченішого оборонця православ'я в полемічному протистоянні Церков. Єпископ Яків Суша тлумачить прийняття унії Мелетієм Смотрицьким у новозавітному коді перетворення гонителя християн Савла на невтомного апостола Павла (Діян. 8:1; 9:1–19) [2, с. 1222–1224]: «Савла покликав Бог після каміння Стефанового; Мелетія ж – по сокирній та рушничній долі Йосафата. Савло дихав грізьбою й убивством на Господніх учнів; аж ось поблизу Дамаску поразив його громовий Господній голос: *Савле, Савле! Чого Мене переслідуєш?* Так і з Мелетієм. Ще тільки була північ його гріхів проти з'єднання, аж ось на землю його бунтівничого серця, з небесних царських осель, паде тверде слово всемогучого Бога: *Мелетіє, Мелетіє, чого Мене переслідуєш?*» [2, с. 12]. Отже, загибель від рук ворогів з молитвою за їхнє прощення й навернення прочитується в коді мучеництва за віру як духовна перемога. Вона не лише відкриває героєві небесні брами, а й здобуває серця ворогів. Грізні, брутальні противники раптом перетворюються на однодумців убитого ними подвижника. Яків Суша не був першим агіографом, що звернувся до історії Йосафата Кунцевича. Невдовзі після загибелі мученика з'явився невеликий житійний твір про нього: «Життя і смерть руського полоцького архієпископа, вбитого схизматиками 1623 року», автором якого вважається митрополит Йосиф Вельямин Рутський [15, с. 37]. Він написаний у жанровій формі мартирія – мученицького житія. Зосереджуючись на епізоді

смерті героя, агіограф не згадує про походження Йосафата. Він мимохідь визначає дату його монашого постригу й вік («в 1604 році, в віці двадцяти й кількох років» [15, с. 38]), докладніше змальовуючи юнацьку побожність: Йосафат учащав на церковні богослужіння, лишався вірним унії, безоплатно виконував обов'язки дяка й дзвонаря, читав духовні книжки. Чернечі подвиги святого охоплюють звичні для житія мотиви: не вживав жодного пиття, крім води, віддавався постам і чуванню, носив волосяницю – довгу грубу вовняну сорочку, що одягалася на голе тіло. Однак до цих мотивів додаються й нові, не властиві східній духовності: самобичування та «розважання Божих справ» [15, с. 39]. Особливо ж акцентується на постійному студіюванні книжок, причому вводиться індивідуальна деталь: незнання Йосафатом латини, через що коло книг обмежувалося слов'янськими – очевидно, церковнослов'янськими й руськими, – та польськими. А із читанням пов'язується талант проповідування й дискутування, завдяки котрому «схизматики, перемінивши його ім'я *Йосафат*, назвали його *душохватом*, що в простій мові означає *злодій душ*» [15, с. 39].

Волосяниця, згадана спершу серед інших деталей аскези, згодом перетворюється на один із центральних символів чернечого упокорення Йосафата. Убивці, що зірвали з архієпископа одяг, «не могли повірити, що вбили єпископа, а подумали, що, може, якогось іншого монаха, кажучи, що єпископ одягається в тоненькі шовкові сорочки» [15, с. 46]. Приведені для впізнання слуги підтверджують, що вбитий – архієпископ Йосафат, а він «усе своє життя одягався у волосяницю» [15, с. 46]. Тіло у волосяниці тягнуть вулицями міста й кидають у Двіну, «завісивши волосяницю, наповнену, як мішок, камінням, на шию мученика» [15, с. 47]. Коли ж його знайшли й урочисто проносили через місто, волосяницю, як знаряддя мучеництва, несли перед тілом [15, с. 47].

Вже в цьому житії лейтмотивом виявляється жертовна любов героя до ворогів, що наслідує Христову відкупительну жертву. Майже буквально повторюється епізод арешту Ісуса в Оливному саді (Ін. 18:4–5) [2, с. 1205], коли архієпископ мужньо виходить зі своєї кімнати, благословляє напасників і промовляє: «Якщо маєте щось проти мене, ось я» [15, с. 45]. А тортури, що їх зазнав Йосафат, подаються із жорстокою натуралістичністю: владику б'ють у чоло палею, обсмаленою на кінці, йому розрубують голову сокирою, його тіло колють і б'ють, витягають надвір, стріляють у нього з рушниці, а вже мертве тіло збезчещують кров'ю пса…

Відкупительну ціну страждань і смерті героя детально засвідчує єпископ Яків Суша у книзі «Хід життя та подвиг мучеництва блаженного Йосафата Кунцевича» (1665). Використання документів, зібраних під час беатифікаційного процесу, дозволило Якову Суші істотно розширити агіографічний сюжет, головне ж – виразніше наголосити на жертовному сенсі мучеництва Йосафата, загиблого за подолання розбрату й відновлення церковної єдності. За доказ цього подаються сотні чудес і дивних знаків, що сталися за посередництвом мученика [16, с. 410].

Літературна інтерпретація сюжету про священномученика Йосафата набувала із часом різних жанрових форм: проповідей, тропарів, канонів, стихир, кантів. Вже на початку XVIII ст. згадується про відправу «Акафіста до блаженного Йосафата», згодом виданого друком і наново укладеного вже після канонізації святого 1867 р. [16, с. 413]. Три пісні на агіографічні мотиви ввійшли до «Богогласника» (1791): 145 – «Злату трубу, словес губу», 146 – «Gorzał Bazyli w kolumnie ognistey[1]», 147 – «Posłuchajcie, co zrobiła wściekłych odszczepieńców siła[2]». У першій із них жорстокості вбивць («сонму лукавого», «волков лютых») протиставляється жертва пастиря, покликана навернути ворогів, поєднати паству, подолати розкол:

Да сокрушит и разрушит
Соборы, раздоры
Ополченныя
Вѣнец прія мученія [3, № 145]

У дусі архетипного мотиву крові, що спливає з боку Спасителя й змиває гріхи Адама, вводиться образ з'єднаних із Римом східних церков,

Кровію єго обагреных.
З главы єго святой (2) єго тятой (2)
Лієтся, сѣєтся
Кровь невинна, неизмѣнна
Да цвитет вѣра [3, № 145].

До мотиву відкупительного сенсу пролитої «za jedność i wiaru[3]» [3, № 146]. крові звертаються і друга та третя пісні. Друга, № 146, ставить

1 горів Василій у вогняній колоні (польськ.).
2 послухайте, що зробила сила оскаженілих відступників (польськ.).
3 за єдність і віру (польськ.).

смерть Йосафата в контекст християнської мартирології, а третя, № 147, досить детально переказує перебіг смерті архієпископа, акцентуючи, «że ta cerkiew przez krew wschodzi[4]» [3, № 147].

Творення іншого агіографічного сюжету відбувається в альтернативному середовищі, для якого еклезіальна модель Йосафата Кунцевича виглядала джерелом розбрату. Преподобномученик Афанасій Берестейський (бл. 1595–1648), ігумен берестейського монастиря прп. Симеона Стовпника, щедро насичує свій «Діаріуш» [6] автобіографічними матеріалами, зосередженими головно довкола його боротьби за скасування унії. Автор впроваджує читача у сповнену чудесних видінь і суворих випробувань історію власного життя, що розгортається на тлі наростання суспільних антагонізмів у Речі Посполитій. Покладаючись на Божу ласку й чудовну допомогу Божої Матері, явленої в Куп'ятицькій іконі, герой намагається самотужки протистояти наближенню катастрофи, що знищить Річ Посполиту: «Же унея з Рымом старым, не ведлуг порядку Церквы Всходнеє принятая, вѣчне проклята, доводы на тоє певныє маючи, явне в церкви и на розных мѣстцах голосилем» [6, стлб. 71]. По призначенні берестейським ігуменом (1640) Афанасій Филипович вдається 1641 р. до короля Владислава IV та сейму Речі Посполитої за правними гарантіями діяльності берестейського братства, утвореного при церкві Різдва Пресвятої Богородиці, а 1643 р. поновлює свої клопотання. Але поряд із турботами про жадані привілеї ігумен здіймає вимоги ширшого суспільного виміру: про скасування унії, застерігаючи короля: «А єсли … не знесете унеи проклятои, то дознаєте запевне гнѣву Божого» [6, стлб. 76]. Зухвалий учинок неспокійного ігумена був покараний: Афанасія заарештовано, ув'язнено до кінця сейму, а потім вислано до Києва на розгляд митрополичого суду.

Для Афанасія Филиповича поділ Русі й унія нерозривно пов'язані між собою. Тому боротьбу за скасування унії він уявляє засобом збереження єдності народу й Речі Посполитої, їх захисту від «колотнѣ непотребноє» [6, стлб. 114]. Козацькі війни в його візії – наслідок насильного запровадження унії. У полемічному памфлеті «Новини» (1645), долученому до «Діаріуша», ігумен Афанасій перелічує низку прикладів дискримінації православної спільноти й констатує: «Над турецкую неволю тут, в панствѣ христіанском православныє люде болшую неволю терпят и мают!» [6, стлб. 89]. Він посилається на голос, почутий від образу Пресвятої Богородиці, котрий наказував йому звернутися до короля і сейму, застерігаючи від наближення Божого гніву й суворого суду, коли не скасується унія. Оскільки «за помочью кролей их милостей, тоя унея проклятая в панствѣ тому христіанском з допущеня Бозского стала, треба справедливым судом, в часѣ замироном, ведлуг воли Бозской, абы за помочю кролевскою и упала» [6, стлб. 104–105]. Але відповіддю на звернення були новий арешт, наруга й повторне направлення на митрополичий суд до Києва.

Попри вельми різкі оцінки унії та звинувачення її в сіянні розбрату між християнами латинського Заходу і грецького Сходу, в пісні «Даруй покой Церкви Своєй», написаній у в'язниці, ігумен Афанасій раптом називає уніата «милим братом» [6, стлб. 108], відкриваючи перспективу подолання розбрату й відновлення єдності Церкви. Він посилається на привілеї Сигизмунда Августа, Стефана Баторія та інших польських королів, які гарантували права Східної Церкви задля суспільного миру. А потурання королів з'єднанню з Римом він тлумачить тим, що монархи були ошукані католицькими прелатами.

Замордований за звинуваченням у прихованих зв'язках із козаками невдовзі після початку Хмельниччини, берестейський ігумен починає шануватися як святий ще перед 1658 роком. В усякому разі, саме 1658 року архімандрит Інокентій Ґізель та архімандрит (у майбутньому митрополит) Йосиф Нелюбович-Тукальський писали, що нетлінне тіло Афанасія перебуває в Бересті [12, с. 705]. Коли ж 1666 р. було відкрито його нетлінні мощі, учні Афанасія Филиповича доповнили «Діаріуш» мартирологічним текстом, названим «О смерти славнои памяти небожчика отца Афанасіа Филиповича, ігумена Берестейского православного» [6, стлб. 146–154]. Цей текст насичений виразними деталями, які конкретизують обставини й час перебігу подій. Шляхетський загін прибуває для арешту героя в суботу, 1 липня 1648 року, під час відправи літургії, «власне подъ часъ спѣваня *Иже хоровимъ*» [6, стлб. 147]. Закутий у кайдани, Афанасій лишається в ув'язненні в Берестейському замку до 5 вересня 1648 р. На страту його відвели «до борку, который недалеко был от обозу, а од мѣста въ чверть милѣ ѣдучи до села Гершонович, въ лѣвой сторонѣ» [6, стлб. 152]. Тіло не мало церковного похорону вісім місяців, до 1 травня 1649 р., доки хлопець 7-8 років показав місце, де воно було зако-

4 що та Церква сходить завдяки [пролитій за неї] крові (польськ.).

пане [6, стлб. 153]. Точно вказується й місце поховання тіла: «въ храмѣ преподобного отца нашего Симеона Столпника, на правом крилосѣ, въ склепику» [6, стлб. 154], та зазначається, що воно лишається нетлінним: «без сказы захованоє» [6, стлб. 154].

Із властивою для мартиріїв жорстокою виразністю деталей зображуються тортури і страта: схопивши Афанасія, вояки його «пхають і шарпають» [6, стлб. 149], потім на ноги накладають кайдани [6, стлб. 149], печуть вогнем [6, стлб. 152], розстрілюють «двома кулямы в лоб на выліот» [6, стлб. 152], а тоді, ще живого, зіштовхують у яму й там закопують. Драматичного напруження додає сцені загибелі героя мотив розгубленості гайдука, якому було доручено застрелити Афанасія: перед тим, як вистрілити в ігумена, гайдук «первѣй о прощеніє и благословеніє єго просил» [6, стлб. 152]. Безхмарну ніч загибелі Афанасія раптом прорізає блискавка: «блискавица барзо страшная была и великая по всем небѣ» [6, стлб. 153]. Пережиті героєм страждання прочитуються через зображення його скатованого тіла: «под пахами з обох сторон кости голыє, а трохи тѣла мѣстцами зостало, и то од огня зчорнѣло барзо; потым в головѣ дирок три – двѣ близко уха з лѣвои стороны, так великих, як бы куля мушкетовая, а третья з правои стороны, за ухом, юж далеко болшая, нижли першіє двѣ; лице єму преч зчернѣло все од пороху и от крвѣ: язык з рота межи зубы троха выйшол и там присох: дорозумѣваємся причины, же живого єго єще загребли, и для великои трудности в умираню, тоє ся стало» [6, стлб. 154].

Але всі ці моторошні деталі покликані не стільки зафіксувати окремий історичний епізод, скільки відкрити його в архетипний сюжет відкупительних страждань Спасителя. Автори навіть не проводять паралелей із євангельською оповіддю: настільки ці паралелі були очевидними для церковної людини. Як римський загін до Гетсиманського саду, приходять воїни до монастиря Різдва Пресвятої Богородиці. Приходять саме під час відправи літургії, на великий вхід, коли згадується Господня дорога на Голгофу. Як і Христос у Гетсиманському саді, Афанасій поринає в молитву: «якобы в запомненє пришовши, стоял много, ничого не одправуючи» [6, стлб. 154]. Він переживає несправедливий суд, обмови, тортури, страту. Берестейський воєвода, котрим був під той час князь Анджей Масальський, реагує на приведення до нього Афанасія достеменно як Пилат на звернення синедріону: «по що сте єго до мене привели? Маєте юж в руках своих, чинѣте ж собѣ з ним, що хощете!» [6, стлб. 151–152]. Архетипна євангельська модель доповнюється ще одним суголосним новозавітним мотивом: судом над апостолом Павлом, покликаним перед короля Агріппу (Діян. 25:23–26:32) [2, с. 1247–1249].

І в цій перспективі стражденного Христа, який молиться за своїх мучителів, відкривається сенс пережитих Афанасієм випробувань: пересторога від згубного розбрату й молитва за єдність Речі Посполитої. Здається парадоксальним, але навіть у написаному православними берестейськими ченцями творі початок Хмельниччини оцінюється як трагічна подія: «хтось недобрый в том часѣ збурил войну з козаками» [6, стлб. 146]. Герой проклинає унію за те, що вона, на думку Афанасія, спричиняє розбрат. Уже сидячи в замковому цейхгаузі, ігумен волає крізь вікно: «не выйдет з того панства меч тот и война, аж мусит конечне унея шію зломити» [6, стлб. 150]. Отже, і в історії мученицької загибелі Афанасія Филиповича страждання та смерть набувають сенсу як відкупительна жертва за порятунок єдиної Речі Посполитої від Руїни, плоди котрої автори житія спостерігали в довколишній дійсності. Це акцентують і рядки некрологічного вірша, що ним закінчується рукопис «Діаріуша»:

> Тот, же ми казал и теперь знать давати,
> же юж пришол час Сион ратовати [6, стлб. 154].

Метафоричний образ утраченого Сіону, рятувати який намагався преподобномученик Афанасій, чудово відображає занурену в сувору кризу сарматську ментальність та містичні виміри її уявлень про катастрофу рідної держави.

Із погляду суто політичного святий Анджей Боболя виглядає абсолютною протилежністю Афанасієві Филиповичу. Вихідець із Надсяння, Анджей Боболя, на думку сучасних біографів, свідомо приховав місце свого походження, аби тільки його не вважали за українця. Родинний маєток у селі Страхоціна під Сяноком знаходився в Руському воєводстві, а «для кожного з Боболь, котрі були великими патріотами Польщі, пов'язування їх з русинами було б чимось принизливим» [27, с. 12]. Українець незатишно почуває себе в страхоцінському санктуарії, проходячи хресною дорогою, де на кожній зупинці поряд стоять стели із зображенням знущань римських воїнів над Ісусом Христом і безжаль-

ного катування Анджея Боболі характерними постатями в козацькому вбранні з оселедцями.

65-річний священик-єзуїт Анджей Боболя також став жертвою релігійної нетолерантності, коли козацький загін напав на Пінськ, захопив у селі Переділ діяльного місіонера й закатував його в центрі села Янів Поліський 16 травня 1657 р. [26, с. 153]. Початок шанування Боболі пов'язується з драматичними подіями початку XVIII ст., коли Пінськ, де в єзуїтському колегіумі був похований святий, опинився в зоні військового протистояння Августа II та Станіслава Лещинського, до якого залучилися саксонські, шведські, російські збройні сили. Захист міста й колегіуму єзуїти та жителі міста пов'язали з об'явленням 1702 р. мощів святого [28, с. 153–166]. Біля відкритих мощей почали діятися чуда. І хоча скасування ордену єзуїтів 1773 р. та поділи Польщі загальмували беатифікаційний процес, він завершився визнанням Анджея Боболі блаженним 1853 р. А вже 1938 р. папа Пій XI проголосив Анджея Боболю святим. На той час мощі святого, захоплені більшовиками 1922 р., були перевезені спершу до Рима, а потім до Варшави й стали однією з найшанованіших святинь Польщі [25, с. 171]. Нарешті папа Іван Павло II зарахував 2002 р. Анджея Боболю до числа небесних покровителів Польщі [24, с. 7].

Попри те, що протягом 45 років від загибелі Анджея Боболі спогади про його мучеництво стерлися із пам 'яті, з початку XVIII ст. цей сюжет обростає все новими подробицями. Їх поява мотивується врешті решт тим самим євангельським архетипом. Козаки знаходять Анджея Боболю через зраду «янівських схизматиків» (пригадаймо Юду Іскаріота), зривають із нього одяг, бичують нагаями, ніби Пилатові вояки Христа, потім тягнуть кіньми до Янова – на його Голгофу, на подобу тернового вінця стискають голову дубовими галузками, б'ють по щоках, виривають нігті, виколюють око, печуть боки вогнем, здирають шкіру з долонь, голови, спини, відтинають ніс, вуха, губи, виривають язик і вішають стрімголов, аби зрештою зарубати шаблею [28, с. 143–146]. І все це супроводжується вигуками: «Це той поляк, священик римської віри, котрий від нашої віри відтягає й навертає на свою, польську!» [28, с. 143].

У житіях св. Анджея Боболі неодмінно зустрічається прізвисько, ймовірно, перейняте з сюжету про сщмч. Йосафата, – «душохват» [26, с. 153; 27, с. 43–45; 28, с. 131]. Так нібито називали священика-єзуїта поліщуки за ревність у наверненні православних на католицьку віру. В агіографічному контексті воно позбувається осудливого відтінку, сприймаючись за синонім іншої метафори: «апостол Пінщини» [26, с. 153]. Анджей Боболя із невинної жертви релігійної нетолерантності трансформується в житійній легенді в мужнього борця з конфесійними поділами християн, борця за єдність. Характерно, що в сучасній молитві до цього святого його смерть визнається «жертвою браку єдності в Церкві й світі». Жертвою, котра служить поєднанню [24, с. 110].

Грецьке слово «μάρτυς», яке різні слов'янські мови перекладають як «мученик», дослівно означає «свідок» [4, с. 2]. Прийняття мучеництва за віру, стійкість у переконаннях, яку не здатні здолати жахливі тортури й смерть, осявали найпохмуріші періоди історії свідченням незгасної присутності в ній Христа. Адже мучеництво завжди інтерпретувалося як «повторення й актуалізація муки Христа» [23, с. 213]. За умов братовбивчої війни, коли станові й конфесійні поділи переростають у непримиренну ворожнечу, а відступництво стає масовою формою самозбереження, світло мученицького подвигу повертало надію на майбутнє подолання кризи, повертало віру в силу християнської любові, здатної витримати іспити ненавистю.

Всі троє святих, попри свою належність до різних конфесійних середовищ, уречевлюють при зустрічі ыз брутальним насильством спільну архетипну модель – стражденного Христа, що помирає з молитвою за Своїх ворогів задля їхнього спасіння. Спільний євангельський архетип розвивається завдяки залученню новозавітніх сюжетів про апостола Павла та використанню мартирологічних моделей, універсальних для християнства. І так виходить, що із ворожих на перший погляд особистостей виростає спільний тип мученика – мученика за єдність. Єднання бачиться героями через наближення в Христі до триіпостасного Бога, єдиного і неподільного. Попри різницю політичних переконань кожен із героїв у різний спосіб захищає єдність Речі Посполитої. Коли ж катастрофічні наслідки партійних чвар і сепаратних угод із сусідами обернулися втратою державності й поставили під сумнів майбутнє і українців, і поляків, символічні постаті священномученика Йосафата Кунцевича, преподобномученика Афанасія Берестейського та святого Анджея Боболі почали сприйматися за духовну альтернативу слабкодухості конформістів. Так у житійному просторі Руїни формується модель жертовного творця єдності, що буде використана в модерному національному дискурсі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Аркас М.* Історія України-Руси / М. Аркас. – СПб., 1908. – XVI. – 385 с.

2. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [Пер. митр. Іларіона Огієнка]. – К. : Укр. Бібл. Т-во, 2005. – 1375 с.

3. Богогласник: Пѣснѣ благовѣйныя праздником Господским, Богородичным и нарочитых святых чрез весь год приключающымся… – Почаѣв, 1790. – [296 арк.].

4. *Болотов В.В.* Лекции по истории древней Церкви / В.В. Болотов. – СПб., 1907. – Т. 2. История Церкви в период до Константнина Великого. – XVIII. – 474 с.

5. *Возняк М.* Історія української літератури: У 2 кн. – 2-е вид. / М. Возняк. – Львів : Світ, 1992. – Кн. 1. – 494 с.

6. Диариуш берестейского игумена Афанасия Филипповича // Русская историческая библиотека. – СПб., 1878. – Т. 4. Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 1. – Стлб. 49–156.

7. Дмитро Туптало у світі українського бароко : Зб. наук. праць / За ред. проф. Б.С. Криси. – Львів: Артос; Апріорі, 2007. – 328 с.

8. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – 4-е вид. / С. Єфремов. – Нью-Йорк, 1991. – Т. 1. – 448 с.

9. *Ісіченко Ю.А.* Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні / Ю.А. Ісіченко. – К. : Наук. думка, 1990. – 180 с.

10. Історія української літератури: У 8 т. – К. : Наук. думка, 1967. – Т. 1. – 539 с.

11. *Крип'якевич І.П.* Історія України / І.П. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 520 с.

12. *Мороз И.Г.* Афанасий (Филиппович) // Православная энциклопедия / И.Г. Мороз. – М. : Церк.-научн. Центр «Православная энциклопедия», 2001. – Т. 3. – С. 704–706.

13. Нарис історії василіянського чину святого Йосафата. – Рим : Вид-во оо. Василіян, 1992. – 640 с.

14. *Павленко Г.І.* Становлення історичної белетристики в давній українській літературі: Від житія і літописного оповідання до історичної повісті / Г.І. Павленко. – К. : Наук. думка, 1984. – 325 с.

15. Святий Йосафат Кунцевич : Документи щодо беатифікації / Упор. і пер. з лат. о. Йосафата Романика, ЧСВВ. – Львів : Місіонер, 2010. – 324 с.

16. *Соловій М.М., Великий А.Г.,* ЧСВВ. Святий Йосафат Кунцевич, його життя і доба. – Торонто : Вид-во ОО. Василіян, 1967. – 463 с.

17. *Субтельний О.* Історія України / О. Субтельний. – К. : Либідь, 1991. – 510 с.

18. *Сумцов Н.Ф.* Иоанникий Галятовский: К истории южнорусской литературы XVII века / Н.Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1884. – Янв. – С. 1–20; Февр. – С. 183–204; Март. – С. 371–390; Апр. – С. 565–588.

19. *Суша Яків*, єп., ЧСВВ. Життя Мелетія Смотрицького, архиєпископа Гієрапольського, архимандрита Дерманського, чину св. Василія Великого: Пер. о. Богдан Курилас, ЧНІ. – Йорктон, Саск., 1965. – 88 с.

20. *Франко І.* Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського / І. Франко // Франко Іван. Зібр. тв.: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 75–370.

21. *Чижевський Д.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.

22. *Шляпкин И.А.* Св. Димитрий Ростовский и его время (1651–1709 г.) / И.А. Шляпкин. – СПб., 1891. – XIV; 460; 102; 3 с.

23. *Baslez M.-F.* Prześladowania w starożytności: Ofiary. Bohaterowie. Męczennicy Przekł. Ewa Łukaszyk / M.-F. Baslez. – Kraków : WAM, 2009. – 435 s.

24. *Bolewski J. SJ, Szczęsny M. SJ*. Modlitwa życia śladami św. Andrzeja Boboli: Patron Polski moim patronem / J. Bolewski, M. Szczęsny. – Kraków : WAM, 2002. – 164 s.

25. *Fros H. SJ, Sowa F.* Księga imion i świętych / H. Fros, F. Sowa. – Kraków : WAM, 1997. – T. 1. – XXIII. – 579 s.

26. Mój święty patron / Oprac. ks. Antoni Gorzandt. – Lublin : Wydawnictwo Kurii Biskupiej w Lublinie, 1988. – 398 s.

27. *Niźnik Józef, ks.* Duszochwat ze Strachociny / J. Niźnik. – Krosno : Krośnieńska Oficyna Wydawnicza, [b.r.]. – 100 s.

28. *Poplatek J., TJ, ks.* Błogosławiony Andrzej Bobola Towarzystwa Jezusowego. Życie – Męczeństwo – Kult / J. Poplatek. – Kraków : Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1936. – 362 s.

УДК 821.161

Ольга ЦИГАНОК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ПОЛЬСЬКОМОВНІ ЕПІТАФІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИКАХ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

У статті розглядаються польськомовні епітафії, вибрані автором із українських курсів поетики XVII – першої половини XVIII ст. Аналізуються інтертекстуальні зв'язки між ними, робиться спроба розрізнити претексти та метатексти. Дослідження проведено переважно на рукописному матеріалі.

Ключові слова: *епітафії, поетики, претекст.*

The paper deals with Polish epitaphs, extracted by the author from Ukrainian poetics courses of the 17th – the first half of the 18th century. Intertextual connections between them are analyzed. The author investigates pretexts and metatexts. The survey was conducted first of all on manuscripts.

Key words: *epitaphs, poetics, pretext.*

W artykule mowa o epitafiach w języku polskim, zebranych przez autora z poetyk ukraińskich wieku XVII – pierwszej połowy wieku XVIII. Dokonano tu analizy intertekstualnych powiązań między nimi, postarano się odróżnić preteksty i metateksty. Badanie zostało przeprowadzone przede wszystkim na podstawie rękopisów.

Słowa kluczowe: *epitafia, poetyki, pretekst.*

Давня епітафія, зокрема шкільна польськомовна, мало привертала увагу дослідників давнього українського письменства. Роботу у цьому напрямі розпочав Віталій Маслюк, який переклав шість польськомовних епітафій із поетики Митрофана Довгалевського «Сад поетичний» [1]. При дослідженні латиномовних поетик та риторик епітафії вчений тільки згадує: «Епітафія – написи на надгробках. Вони створювалися за правилами складання епіграм, дуже часто з дотепним закінченням – клаузулою» [3, с. 166]. Завдання цієї публікації – розглянути особливості польськомовних віршових епітафій, які автори українських курсів поетики XVII – першої половини XVIII ст. ввели як приклади у свої трактати, встановити інтертекстуальні зв'язки між ними.

Матеріалом для дослідження стали відповідні тексти, вміщені у 35 (в усіх доступних автору) поетиках, українське походження яких не викликає сумніву: 29 – Київської академії, одній – львівській єзуїтській («Leo Roxolanus» (1663)), трьох – з архіву отців-василіан («Prodromus ad bicollem Parnassum Apollo» (1727), поетиці 1722 р. з архіву оо. Василіан у Крехові та поетиці № 22 з фонду Львівської архідієцезії), та ще в одній – Чернігівського колегіуму [7][1].

Епітафії були дуже поширеним жанровим різновидом тогочасної європейської поезії. Як вказували українські теоретики поезії, їх «... зустрічаємо в літературі на кожному кроці...» (Liber, 1637, 146), вони «...найчастіше з усіх епіграм використовуються» (Via lactea, 1735, 172). У зазначених вище поетиках як приклади подаються більше двохсот епітафій. Більшість їх писана латинською мовою, 43 – польською мовою (починаючи з поетики 1671 р.). У поетиках 1740-1750 рр. зустрічаємо 27 епітафій давньою українською мовою.

Епітафії польською мовою різні за розмірами: від двох до сімдесяти віршів. Більше ніж у половині випадків польськомовні епітафії складаються із чотирьох віршів. Популярною була епітафія Дуді, що крав флейти – «дуди»:

W tym grobie Duda leży, dudy znaleziono
Te po śmierci i na starej sosnie powieszono:
Śmierć troche uprzedziła, i opak się stało,
Bo co się dudom stało, to Dudzie być miało[2].

1 Назви рукописів тут і надалі подаються скорочено у круглих дужках, перша цифра за назвою вказує рік написання, друга – аркуш рукопису. Повні назви та шифри рукописів див. у виданні Маслюка [3, с. 225-228].

2 ***Institutio poetica, 1678, 48*** O Dudzie [Про Дуду]; ***Fons Castalius, 1700, 122 (зв.)***: Dudzie [Дуді]. 2 Wierzbie zawieszono [завісили вербі]; 4 dzieje, Dudzie się stać [діється, Дуді стати]; ***Cedrus Apollinis, 1702, 150 (зв.)***: Et alium Dudzie [Ще одна Дуді]. 2 A po śmierci na starej wierzbie zawieszono [Після смерті на старій повісили вербі]; 4 …dzieje, duszy się stać miało [стало, мало буть з душою]; ***De arte poetica, 1705, 331***: Sunt etiam aliquod rudicula…Epitaphium furis tibicinis ex Cochanovio [Бувають також жартівливі… Епітафія викрадачеві флейт з Кохановського]. 2… wierzbie [вербі]; ***Idea, 1707, 176:*** Epitaphium furis tibicinis ex Cochanovio [Епітафія викрадачеві флейт з Кохановського]. 2… wierzbie [вербі]; ***Hymettus, 1718, 44:*** Item illud facetum [Також та витончена]. Приклад epitaphium simplex [простої епітафії]. 2 A po śmierci na starej wierzbie zawieszono [Після смерті на старій повісили вербі]; ***Via, 1724 (1), 69; Via, 1724 (2), 61***: Item Dudzie epitaphium [Того ж роду

[У тій могилі Дуда, і знайшли там флейти
На старій повісили сосні, як помер він.
Смерть була прудкішою, і тому так сталось,
Що зробили з флейтами, Дуді бути мало].

Сім польськомовних епітафій – це дववірші («Chłop krótki, trumna krótka, krótki też nagrobek…»[3] [Куций хлоп, куца труна, куций теж надгробок…] тощо), ще чотири епітафії складаються із восьми віршів («Proszę wszystkich przechytać tu nadpis ten mały…» [Тут короткий напис цей прошу прочитати…] тощо), три епітафії написані у формі десяти віршів (наприклад, «Tutaj leży Daniel hetman sławny ony…» [Тут Данило опочив, гетьман той преславний…]). Натрапляємо також на тексти, які мають і шість рядків («A leżysz, leżysz, próżnujesz w tym grobie…» [Лежиш, лежиш ось, у гробі дармуєш…]) [5, с. 117], і дванадцять («Tu w ciemnym lochu swoje proszę przykryj kości…» [Кості заховай свої, прошу, Миколаю…]), і чотирнадцять («Dzielność i Męstwo co mieli sztuk w sobie…» [Доблесть, Відвага, що найліпше мали…]), і шістнадцять («Tu leży ów zbór święty wielekroć zrodzony… [Тут лежить святиня, що не раз повставала…»), але то вже поодинокі випадки. Щодо обсягу, то польськомовні епітафії дещо відрізняються і від латиномовних, і від писаних давньоукраїнською мовою. Латинських епітафій у формі дистиху у поетиках зустрічається не менше, ніж тих, які складаються із чотирьох віршів. Зовсім немає польськомовних однорядкових текстів, як це, хоч і рідко, але бачимо латинською мовою. Епітафій давньою українською мовою у поетиках 1740–1750 рр. у формі дистиху немає, зрідка писалися у формі 4–6 рядків, значно частіше творилися як епіцедії ліричного (16–60 рядків) та епічного (до 183 рядків) характеру.

Писались епітафії типовим для польської поезії силабічним віршем. Переважають тексти, писані 13-складовим віршем із цезурою після 7-го складу і каденцією на 6-му складі. Набагато рідше зустрічаються 11-складові вірші з цезурою після 5-го складу і каденцією на 6-му складі. Інші роди силабічних віршів в епітафіях взагалі поодинокі. Наприклад, рідкісний 15-складовий силабічний вірш із розділу «Про епітафії» київської поетики «Камена на Парнасі» 1689 року з двома римами – внутрішньою в середині вірша та кінцевою між віршами «Cóż jest? Tyranni żyją wiek ranni i bez starzenia…» [Що ж це? Як рана – живуть тирани і без старіння…] [5, с. 61].

Польськомовні епітафії, як правило, анонімні. Ймовірно, якась частина із них була власними творами авторів українських поетик. Можливо, сам віршував невідомий нам автор поетики 1700 року (у його поетиці зустрічається п'ять польськомовних епітафій). Признаним поетом був автор поетики 1702 року «Аполлоновий кедр» Іларіон Ярошевицький (сім текстів). Можливо, цитувалися епітафії якихось невідомих нам сьогодні авторів. Деякі епітафії з тих, що містяться в українських поетиках, фіксуються у польських поетичних антологіях XVII ст. (у одній або кількох): «Wirydarz poetycki» (1686) [14], «Jovialitates albo Żarty i Fraszki» (друкована версія – 1747 р.) [9], «Sielanki polskie» (5 видання – 1774 р.) [12]. Те, що йдеться саме про зібрані упорядниками тексти, підкреслюється назвами розділів, де вміщені ці епітафії: «Wiersze zbieranej drużyny», «Nagrobki rozmaitych autorów» тощо. Із «Польських селянок», наприклад, в українських поетиках фіксуються епітафії «Chłop krótki, trumna krótka, krótki też nagrobek…» [Куций хлоп, куца труна, куций теж надгробок…], «I sama śmiercią placę, i to com powiła…» [Сама плачу я смертю, і те що сповила…], «Tu Kostyra spoczywa nago położony…» [Тут Костира спочива, голеньким поклали…], «Tu leży bębenista, czeka dnia owego…» [Тут лежить барабанщик, дня того чекає…], «Tu leży małe dziecko, jednako placiemy…» [Тут лежить мале дитя, однакова плата], «Tu piianica leży, ale tylko ciało…» [Тут лежить пияк якийсь, але тільки тіло…], «W browarze się urodził, w karczmie go okrzczono…» [У броварні родився, у корчмі хрестили…], «W tym grobie Duda leży, dudy znaleziono…» [У тій могилі Дуда, і знайшли там флейти…], «W tym grobie skąpy leży, żeby Charonowi» [Скнара в гробі тім, хотів по кризі ходити]. У збірці «зібраних та написаних» віршів видатного польського поета Вацлава Потоцького (1623–1696) у розділі «EPITAPHIA seu NADGROBKI» натрапляємо на епітафію ротмістрові «W tym dole sławny rotmistrz odpoczywa sobie…» [Славний ротмістр тут внизу собі спочиває…] [9, с. 62], яку у видозміненому вигляді «Byłem przedtem [kiedyś] rotmistrzem, tu leżę w tym grobie…» [Був я ротмістром перше, в гробі оцім спочиваю]

епітафія Дуді]. 2 A po śmierci na starey wierzbie zawieszono [Після смерті на старій повісили вербі]; [**Чернігівська поетика], 1749–1750, 154–154 (зв.):** Animadvertendum est: posse aliquando **scribi Epitaphia jocosa... Item in Dudam [Слід звернути** увагу: інколи можуть писатися жартівливі епітафії… Того ж роду на Дуду]. 2 Te po śmierci y na starey wierzbie zawiesiono [Ті по смерті, й на старій завішено вербі]; Bo to się dudom stało, co Dudzie być miało [Те зробили з флейтами, що Дуді буть мало].

3 Назви епітафій подаються тут за першим рядком, хоча в поетиках часто подаються різні заголовки.

[1, с. 234] цитують чотири українські поетики (Fons Castalius, 1685, 81(зв.); Hymettus, 1719, 44 (зв.); Regia, 1740, 35; Hortus, 1736, 192). У антології Вацлава Потоцького натрапляємо також на зазначені вище епітафії Дуді [9, с. 62], пиякові [9, с. 67] та цікаву версію епітафії скупому: сама Персефона готова заплатити Харону, аби лише завіз скнару в пекло [9, с. 67].

В українських поетиках цитуються і авторські епітафії. Двічі (Hymettus, 1719, 45; Regia, 1740, 36–36-зв.) під заголовком «Philomelae» [Солов'ю] з початком «Gdym umierał w pazurach *jastrzębia* srogiego…» [Як у кігтях я вмирав яструбиська злого] зустрічається епітафія солов'ю Шимона Шимоновича «Nagrobek Słowika», перші слова якої – «Kiedym konał w paznoktach jastrzębia srogiego …» [Конав колись в пазурах яструбиська злого] [8, с. 26].

Серед епітафій в українських поетиках також чотири фрашки Яна Кохановського. Епітафія з початком «Czyj to grób?» – «Bodaj zdrów pił». – «Czyja to mogiła?» [«Чий то гріб?» – «Будь здоров пить». – «Чия то могила»?], яка у 2-й книзі «Фрашок» Кохановського має назву «Nagrobiek opiłej babie» [11], наводиться у двох українських поетиках (Cedrus Apollinis, 1702, 149; Via, 1724, 70). Цікаво, що якщо текст в трактаті Іларіона Ярошевицького близький до авторського, то у поетиці 1724 р. фрашка подається у вигляді діалогу між V (Viator) – подорожнім та B (Baba) – пиячкою і укладена у 14 віршів із різночитаннями[4].

Перу Кохановського належить також епітафія «Ojcze, daremno płakać nie potrzeba…» [Отче, даремно плакати не треба…], яка у його першій книзі називається «Epitaphium dziecięciu» і розпочинається «Ojcze, nade mną…». Цей текст ми зустрічаємо у київських поетиках 1719, 1720, 1734 та 1740 років. Ще одна епітафія Кохановського – «Śmierci! To nie śmiech, już nam bierzesz i doktory…» [Смерте! Не смішно, ти вже й лікарів хапаєш…] (Кн. 2, 73. Nagrobek Adrianowi doktorowi) [10] – з різночитаннями міститься в чотирьох українських поетиках (Cedrus Apollinis, 1702, 149; Lyra Heliconis, 1709, 247; Parnassus, 1720, 45; Via, 1724, 68-зв.; Hortus, 1736, 92-зв.). Епітафію «Urodziłem się w Prusiech, Wysockim mię zwano…» [Народився в Пруссії, Висоцьким назвали…] (Кн. 1, № 91. Epitaphium Wysockiemu) [10] цитують автори двох київських поетик (Cedrus Apollinis, 1702, 149-зв.; Parnassus, 1720, 45). Можемо сказати, що Ян Кохановський був особливо близьким Іларіону Ярошевицькому та невідомому нам авторові поетики 1720 року. Цікаво, що ще дві епітафії приписували Кохановському, очевидно, помилково, у всякому випадку, вони не знайдені у сучасних виданнях творів великого поета. Автор поетики 1707 року у примітці до епітафії «W browarze» пише «Z Kochanowskiego» (Idea, 1707, 176), а Феофан Прокопович супроводжує епітафію «W tym grobie Duda» приміткою «Epitaphium furis tibicinis ex Cochanovio» [Епітафія викрадачеві флейт із Кохановського] [4, с. 331]. Можливо, йдеться про Петра Кохановського чи невідомого нам літератора з таким прізвищем.

На прикладі фрашок Яна Кохановського видно, що українські теоретики літератури не переписували епітафії механічно, а немовби пропускали через «сито» власного розуму, дозволяли собі в дусі часу модифікуватити текст. Можливо, це робили і не вони – до їх рук потрапляли тексти, де вже хтось інший «поправив» автора. Наприклад, фрашка «Ojcze, nade mną» у жодній поетиці не цитується у тій формі, як у Кохановського – всюди зустрічаються різночитання[5]. Переробки (поправки) текстів зафіксовані й у деяких інших польських епітафіях. Вони характерні насамперед для текстів із тривалою літературною традицією. Таким чином, можна говорити про складний процес інтертекстуальної взаємодії.

У половині випадків польськомовні епітафії зустрічаються у поетиках тільки раз, майже у половині випадків – від двох до чотирьох разів. Лише поодиничні тексти фіксуються відносно часто – від п'яти до восьми разів. Наприклад, епітафія «Tu leży Opolski…» [Тут лежить Опольський] у двох версіях зустрічаються як в одній із перших збережених українських поетик, 1685 року, так і в одній із останніх збережених, 1742 року [5, с. 62–63]. Епітафія Опольському цікава ще й тим, що другий її варіант, у якому пияк на страшному суді «rzecze piłem Panie» [скаже: «Пив я, Пане»], можливо, був контамінацією основного тексту епітафії Опольському та епітафії пиякові з такою самою кінцівкою із антології Вацлава Потоцького [9, с. 67]. У жодній поетиці не зустрічається якась підкреслена ува-

4 1. Пропущено пił (пив); рядок розбито на три; 2. B. Jeno rychlo jeszczeby dwie wypiłam [Б. Але швидше, я б ще дві чаші пила]; 3. V. Nie czemu sie srozy? [П. Хмуритись тут варто]; розбито на два рядки; 4. розбито на два рядки; 6. вірш – пропущено; 7. tu dobrze. B. A jak że tu bez piwa [тут добре. Б. А як же без пива]; 8. розбито на два рядки.

5 Hymettus, 1719, 45: 1. daremno; 4. umniejszyła; *Parnassus, 1720, 45:* Item illud juveni [Також та юнакові]. 1. Ojcze, już po mnie; 3. B**ó**g daj tobie tak wiele; 4. Sroga lat śmierć; *Epitome, 1734, 63:* Illud infanti alicui adscriptum [Та, написана якійсь дитині]. 1. **Oj**cze, już po mnie; *Regia, 1740, 38:* 3. Tak wiele tobi; 4. Tyle mnie sroga.

га саме до польськомовних епітафій, вони подаються в перемішку з латинськими текстами з виразним домінуванням останніх. У поетиці 1719 року зустрічаємо три епітафії польською мовою. Автор поетики 1740 року, яку вже згадували, помістив також три польськомовних тексти (поряд із шістьма давньоукраїнською мовою). У інших поетиках натрапляємо на одну-дві епітафії польською мовою.

Популярною була епітафія «I sama śmiercią placę, i to com powiła…» [Сама плачу я смертю, і те що сповила…] – зустрічається в українських поетиках п'ять разів (Fons Castalius, 1700, 122; Cedrus Apollinis, 1702, 149 (зв.), Lyra, 1709, 247; Via, 1729, 54; Liber, 1742, 124). Ця епітафія примітна тим, що до неї існує латинський переклад, пародія, як і до епітафії «Gościu pożałuj idąc nie miałem imienia…» [Пожалій, мандрівцю, без імені вмирало…] (Fons Castalius, 1700, 121-зв.; Cedrus Apollinis, 1702, 14). Тогочасна пародія, що містила переклад, була поширеною тогочасною практикою [6, с. 81–82]. Що було претекстом, що мета текстом – сказати непросто. Оскільки першою фіксується польська версія епітафії «I sama smercią» (1700), можливо, що латинська з'явилася пізніше. Цікаво, що польський текст написаний у формі чотиривірша, а латинський «Mortua sum pariens et mortua pignora sibi…» [Вмерла при родах сама, і мертве родилось дитятко…» – дистих (Fons Castalius, 1700, 121-зв.; Cedrus Apollinis, 1702, 149). У випадку із епітафією «Gościu pożałuj», то тут ситуація протилежна. Першим появився латинський текст «Indoleas hospes non sum de fonte renatus…» [Ох, подорожній, мене пожалій, бо я не родився…] (Rosa inter spinas, 1696, 121), а вже потім, у поетиках 1700 і 1702 року, – польські пародії.

Щодо тематики, то польською мовою в основному писалися епітафії жартівливо-сатиричного характеру (таких більше половини). Можливо, невипадково у чернігівській поетиці 1749–1750 рр. як приклади жартівливих епітафій наводять лише польськомовні вірші [7, арк. 154]. Висміювалися моральна ницість («Byłem ja nad ludźmi sędzią postawiony…» [Над людьми суддею, так, мене призначили…]; «Ten kradł ludskie dobra, tu go pogrzebiono…» [Крав людське добро він, і тут закопали…]; «W tym grobie skąpy leży, żeby Charonowi…» [Скнара в гробі тім, хотів по кризі ходити…], пияцтво («Tu piianica leży…», «W browarze się urodził…»), віровідступництво («Dawno Płuto chciał porwać ze świata Marcina…» [Вже давно Плутон жадав украсти Мартина]; «Nie wiem co racz, czy Luter czy tu Kalwin leży…» [Хто зна, чи тут Лютер, чи Кальвін спочиває…]; «Tu leży Burdan wyżeł, nie wiem jakiej wiary…» [Тут Бурдан, мисливський пес, віра – невідома…], рідше фізичні особливості («Chłop krótki…»). Зрозуміло, такі епітафії не були «прикладними» – їх не писали на могилах скнар, розбійників, гравців у кості, пияків тощо. Це були «nugae» [дрібнички], які творили для задоволення та задля вправляння в улюбленому мистецтві віршування.

Поширеними були також епітафії «родинні», які оплакували смерть дитини («Gościu pożałuj…», «Ojcze, nade mną»…, «Tu leży małe dziecko…», «Tu żalośni rodzice córeczkę złożyli…» [Тут батьки у жалобі донечку поклали…], «Jak jest zazdrosna…» [5, с. 21]), рідше – молодої жінки («I sama smercią...»). Зустрічаються епітафії вельможам, писані відповідно до регламентованих поетиками вимог, як писати епітафії особам високо рангу («Dzielność i męstwo…», «Tutaj leży Daniel…»).

Щодо форми, то значною мірою переважають розповідні епітафії. Поширений приклад – епітафія прочанинові (Fons Castalius, 1700, 122; Cedrus Apollinis, 1702, 150; Lyra, 1709, 247; Liber, 1742, 124):

> Boże, kt**ó**ryś odpuscił łotrowi prawemu,
> Odpuść i pielgrzymowi mało co lepszemu.
> [Боже, ти шляхетному харцизу пробачив,
> То й прочанину пробач, він нічим не кращий].

Зустрічається лише кілька текстів «per prosopopeiam» (через прозопопею) («Byłem pszedtym rotmistrzem…», «Gdym umierał…») та одна – діалогічна епітафія («Czyj to grób…»). У заключній частині епітафії-епіграми цінувався бароковий концепт – «acumen», «argutum», «conseptus». Часто вживалися вигуки, питання, алегорії, порівняння тощо. У епітафії «Lew Polubińskich tu przy swoich leży…» [Лев Полюбінських своїх захищає…], яка фіксується у поетиках 1696, 1707 та 1719 років, обігрується стема цього відомого литовського роду – лев [5, с. 49].

Починаючи з поетик 1740 р., на епітафії польською мовою натрапляємо значно рідше (подекуди цитуються лише загальновідомі тексти). На перший план виходять епітафії – ліричні або панегіричні твори. Уявлення про такі твори дає шкільна вправа з поетики 1746 р. «In funere eiusdem [studiosi poeseos. – *О.Ц.*] [На похороні його ж (спудея поетики. – *О.Ц.*)] (Praecepta, 1746, 165):

Jak wstąpil brat nasz na Parnas wysoki
Blisko mu stały i same obłoki.
Mijając tedy Helikońskie muzy
W chóry anielskie kwapi się czym duży.
(…) Bowiem nad ludzkie peany
Ten upodobał niewypowiedziany.
Bujaj że bracie do tamtej muzyki
Pojmuj bez pracy anielskie wierszyki.
[На Парнас, увись, як наш брат подався
То до хмар самих близько він дістався.
Муз Гелікону він тоді минає
Прудко в ангельські хори поспішає.
За людський пеан сподобалось більше
Що невимовне – те йому миліше.
До тих-бо співів полети, мій брате,
Збагни без труду ангелів кантати].

У чернігівській поетиці 1750 р. як приклад поетичної (з несподіваним концептом) епітафії подається твір «Na śmierći niewczesney okrucienstwa ponowa żałoby» [На смерті недоречної звірства знову скарги] у формі семи 10-рядкових плачів, написаний із нагоди смерті Амвросія Дубневича, єпископа Чернігівського і Новоград-Сіверського [7, арк. 150–151]. Основний мотив циклу – «incriminatio mortis» [звинувачення смерті]. Музи плачуть над відкритим гробом пастиря, смерть грає концерт смутних мелодій, веде герці з життям. Перед смертю всі рівні, вона долає усіх, однак славу збороти не може. Смерть сильніша за життя, та не здолає вічності:

Taka wieczność po smierci jest Pasterzu tobie
Iż w sławie żyiesz lub ciało twe iuż w grobie
(рядки 69–70).
[Вічність тобі по смерті, пастирю, судилась,
Ти живеш у славі, хоч вже у гробі тіло].

Епітафії польською мовою порівняно з відповідними текстами латиною та давньою українською мовою показують як спільні, так і відмінні риси. З одного боку, еволюція польськомовної шкільної епітафії йшла тим самим шляхом, що й творів іншими мовами: від епітафії-напису у формі епіграми в українських поетиках 1637–1736 рр. до домінуючої епітафії ліричного чи епічного плану у формі епіцедії у трактатах 1740–1750 рр. З іншого боку, для польськомовних епіграматичних текстів характерна більш приземлена, а то й жартівлива тематика, а епіцедії менш риторичні, ніж тексти латиною та давньою українською мовами.

Польськомовні епітафії, як і вся похоронна поезія із заглибленістю у вічне та одночасно із міцним земним корінням, близькі сучасному читачеві. Заслуговує на видання весь корпус давніх шкільних епітафій – писаних латиною, польською та давньою українською мовами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Довгалевський М.* Поетика («Сад поетичний») / Митрофан Довгалевський ; [пер. з латинськ. В.П. Маслюк]. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.

2. *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 р. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. / Володимир Іванович Крекотень. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 118–154.

3. *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. і їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / Віталій Петрович Маслюк. – К. : Наукова думка, 1983. – 234 с.

4. *Прокопович Ф.* Сочинения / Феофан Прокопович. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 512 с.

5. *Циганок О.* Генологічні концепції фунерального письменства в Україні XVII-XVIII ст.: основні напрямки досліджень / Ольга Циганок – К. : Університет «Україна», 2011. – 176 с. – (Студії з україністики ; випуск X).

6. *Циганок О.М.* З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI–XVIII ст. / Ольга Михайлівна Циганок. – К., 1999. – С. 74–86.

7. [Чернігівська поетика 1750 р.] – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В.І. Вернадського, Інститут рукопису. – Фонд 1, № 6528. – 360 арк.

8. Antologia bajki polskiej [opracował i wstępom opatrzył Juljan Ejsmond]. – Warszawa etc., 1915. – 198 s.

9. Jovialitates albo Żarty i Fraszki W. Potockiego. – Kraków, 1747.

10. *Kochanowski J.* Fraszki. – Режим доступу : http://pl.wikisource.org. – Назва з екрана.

11. [Електронний ресурс] Kochanowski Jan. Fraszki // Ze zbiorów «Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej» Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. – Режим доступу : http://f.polska.pl/files/238/155/0/Fraszki.pdf. – Назва з екрана.

12. Sielanki polskie z różnych autorów zebrane. – Editio V. – Warszawa, 1778. – 526 s.

13. Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium selectorum … [op. ac studio Philippi Labbe]. – Parisiis, 1686. – 626 p.

14. *Trembecki J.T.* Wirydarz poetycki [wyd. A. Brückner]. – T. 1–2. – Lwów, 1910. – 512 s.; T. 2. – Lwów, 1911. – 402 s.

УДК 821.162.1.08:271

Світлана СУХАРЄВА
Волинський національний університет імені Лесі Українки

ПОЛЬСЬКОМОВНИЙ ВИСТУП АНДРІЯ МУЖИЛОВСЬКОГО НА ЗАХИСТ ПРАВОСЛАВ'Я

У статті проаналізовано антиунійну польськомовну творчість Андрія Мужиловського. Подано основні аспекти апологетичного принципу диспуту. Основна увага сконцентрована на образності ті ідейній спрямованості тексту.

Ключові слова: *антиунійна література, апологетика, опонент, концепт, полемічний дискурс.*

The article analyses antiunion polish-language works of Andriy Muzylowski. The profound aspects of apologetic principle of dispute are represented. The main attention is focused on imagery and ideological direction of the text.

Key words: *the antiunion literature, the apologetics, the opponent, the concept, the polemical discourse.*

W artykule została przeanalizowana antyunijna twórczość polskojęzyczna Andrzeja Mużyłowskiego. Przedstawiono podstawowe aspekty apologetycznej zasady dyskusji. Uwagę skupiono głównie na obrazowości i ideowej wymowie tekstu.

Słowa kluczowe: *literatura antyunijna, apologetyka, oponent, koncept, dyskurs polemiczny.*

У період антиунійної та проунійної творчості Мелетія Смотрицького у вітчизняне письменство влилося чимало нових імен, пов'язаних власне з поберестейським диспутом, веденим різними мовами – українською, польською та латиною. До свічад суспільно-богословської думки цього періоду зараховуємо і Андрія Мужиловського, польськомовна творчість якого, хоча і представлена одним об'ємним трактатом апологетичного звучання, стала зразком вітчизняної поетики і взірцем богословських повчань [3]. До цього доробку необхідно додати полемічну кореспонденцію Мужиловського, написану польською мовою, яка мала документальний характер (Лист до Криштофа II Радзивіла із повідомленням про виступ у похід Війська Запорозького і про відправлення посольства до короля Сигізмунда III від 15 липня 1621 року, Лист до Криштофа II Радзивіла у справі місії ченця Івана Дубовича від 16 грудня 1623 року, Лист до Криштофа II Радзивіла про ситуацію у Війську Запорізькому, зокрема про зміщення Михайла Дорошенка і обрання гетьманом Марка Жмайла від 13 лютого 1624 року [1]). Деякі дослідники, зокрема Юрій Мицик, зараховують Андрія Мужиловського до когорти давніх білоруських письменників.

Ця сторінка полемічної польськомовної літератури до сьогодні майже не вивчена із причини кількох обставин: недоступність тексту, який можна відшукати у небагатьох архівних зібраннях; недостатня обізнаність зі старопольською мовою, якою праця Мужиловського була написана; невеликий творчий доробок письменника, що не спонукає медієвістів до наукових пошуків. Проте в дійсності «Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu, albo warunek przeciw apologii jadem napełnionej, którą wydał Meleti Smotrzycki, niesłusznie Cerkiew Ruską prawosławną w niej pomawiając haeresją i schismą. dla niektórych scribentów» Андрія Мужиловського, написаний у відповідь на унійний трактат «Apologia peregrinacji do krajów wschodnich» Мелетія Смотрицького [4], у своїй геніальності стояв нарівні із працями визначного опонента Мелетія Смотрицького, вирізнявся поетичністю мислення, богословською наповненістю і риторичною завершеністю. Власне з цього приводу можемо стверджувати, що «Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu...» на сьогодні потребує ретельних медієвістичних опрацювань.

Зважаючи на особливий клімат творення польськомовної поберестейської полеміки, яким стало українсько-польське пограниччя, виникає теж потреба наближення постаті визначного православного полеміста до польського літературознавчого середовища та залучення його до спільних критичних досліджень цієї епохи. На жаль, прізвища «Мужиловський» не знаходимо у Польському біографічному словнику та інших польськомовних енциклопедичних виданнях, що свідчить про відсутність будь-якої поінформованості польського читача про полемічну діяльність Андрія Мужиловського у рядах антиунійного полемічного табо-

ру. Неоціненною натомість залишається публікація про цього автора, вміщена у збірці Івана Вагилевича «Польські письменники-русини» («Pisarze Polscy Rusini») [5, с. 153–156].

Андрій Мужиловський із Слуцька залишив свій вагомий слід в українській історіографії. Увійшли у вітчизняну історію також його сини – Силуян Мужиловський (відомий суспільний діяч, посол Богдана Хмельницького під час перших перемовин із Москвою, хронолог національно-визвольного руху в Україні за часів Хмельниччини) і Григорій Мужиловський (проповідник і полеміст).

Козацький улюбленець, слуцький протопоп Андій Мужиловський, наряду з Ісайєю Копинським і Петром Могилою, був кандидатурою на митрополичу катедру після смерті православного митрополита Іова Борецького. Цей факт свідчить про велику популярність Мужиловського не лише поміж козацтва, а й загалом серед тогочасної громадськості. Разом з цим, участь у митрополичих виборах, активна позиція на соборі в Києві, де була піддана анафемі «Апологія» Смотрицького, засвідчувала неабиякий ораторський талант письменника, глибину його освіти і знань, суспільну впливовість. Таким чином, маємо справу з непересічною особистістю, яка жила і творила в період раннього бароко і писання якої білоруси, українці та поляки слушно можуть зараховувати до свого вітчизняного письменства.

В українськомовній версії відомі поезії Андрія Мужиловського полемічного змісту та «Отпис на лист унитов виленских, которыє усиловали своє лестноє отступлениє от восточноє церквє к западнєму костелу слушноє показати, которым къ воли сесь лист зъ Слуцка стался худішім во презвитерох Андреєм» (1616). Андрій Мужиловський також вільно писав латинню. Отож, його польськомовний трактат не був твором замкненим і позбавленим апологетичного звучання, а вписувався у різну за своєю жанровою структурою, багатовекторну, багатопланову систему полемізувань.

Якщо звернутися до збережених у рукописній версії листів письменника, то, окрім загальних полемічних мотивів та конкретних історичних подій, в них можна прочитати своєрідну преісторію виникнення «Антідотуму».

У віленський період діяльності дороги Андрія Мужиловського і Мелетія Смотрицького перетнулися – їх поєднала спільна ідея обстоювання православ'я. Зокрема дізнаємося про це із листа Мелетія Смотрицького від 6 грудня 1623 року: «Miłosne miłości twej pisanie miłością przyjałem. Ucieszyłem się o zdrowie ucciwości twojej i twoich, i wysławiłem o niem Boga, prosząc Jeo łaske i w pozad i date lata, aby ucciwość twoje w niem przy duszozbawiennym i błogosławionym pomieszkaniu, chowając na wielk[ość] świętej swej cerkwi potrzeba» [1, с. 340]. У вступному зверненні цього ж листа Мелетій Смотрицький назвав Андрія Мужиловського своїм улюбленим приятелем і братом у Христі.

Цьому зразку полемічного польськомовного епістолярію передував адресований Андрієві Мужиловському 30 листопада 1623 року лист київського митрополита Іова Борецького у справі місії ченця Івана Дубовича. Кореспондент у ньому зазначив: «Dał Bóg rozum, dał lata, dał łaską swą i gromadne i silne, a co większa, dał w cerkwi prawde, przy której stojących o zmacniającem Chrystusie, tak łacno nie połkną wschodniego nabożeństwa Rusi. Co wszystko Jego Bozkiej opatrzności połeciwszy, miłości Bożej i błogosławieństwa pokorności naszej, jako na[j]lubowniejszemu bratu użyczamy» [1, с. 339].

З огляду на емоційний та інтелектуальний контекст цієї кореспонденційної спадщини, її можна віднести до єдиного епістолярного полемічного дискурсу поберестейської доби з вираженою польськомовною парадигмою.

Причиною виникнення і видання у 1629 році праці «Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu, albo warunek przeciw apologii jadem napełnionej, którą wydał Meleti Smotrzycki, niesłusznie Cerkiew Ruską prawosławną w niej pomawiając haeresją i schismą. dla niektórych scribentów» Андрія Мужиловського став перехід релігійного соратника, Мелетія Смотрицького, у лоно східної католицької Церкви.

Мужиловський став першим критиком і рецензентом «Апології» спочатку в усній версії – на Київському соборі. Ось як описав перебіг цих подій дослідник Петро Кралюк: «М. Смотрицький намагався захищатися, посилаючись на твори Отців Церкви, просив дати йому можливість диспутувати на соборі. Але А. Мужиловський, витягнувши з-за пазухи картку, зачитав присуд собору: по-перше, М. Смотрицький мав присягнути, що в майбутньому ні словом, ні помислом не потурбує «руську церкву»; по-друге, публічно відречеться від «Апології…», засудивши її; по-третє, він не мав права виїздити із Києва до Дермані» [2, с. 159]. Однак не можна погодитися з думкою Петра Кралюка, яку він висловлює під час подальшого зображення тогочасних подій: «Осудження «Апо-

логії…» засвідчило й слабку теологічну підготовку православних достойників. Вони навіть не ризикнули дати М. Смотрицькому можливість публічно дискутувати і захищати себе, а безоглядно повірили висновкам Л. Зизанія та А. Мужиловського – людей не дуже високої богословської освіти» [2, с. 160].

Каяття Мелетія Смотрицького виявилося лише формальністю. Якщо враховувати світобачення письменника, представлене в «Апології», то його перехід на бік уніатства був лише справою часу, до якої він уже внутрішньо був готовий. Це викликало бурю протестів, серед яких чільне місце належить польськомовному антиунійному виступу Андрія Мужиловського. Твір не лише засвідчує неабиякий ораторський талант полеміста, а й водночас є ілюстрацією його вагомої богословської обізнаності. Пройшовши освітній шлях, подібний до освіти Мелетія Смотрицького, однак менше піддавшись впливам протестантизму і демократичним віянням, які Смотрицький почерпнув на Заході, Мужиловський вирізнявся радикалізмом, кардинальною приверженістю до православ'я, що зближало його з козацьким рухом і зрештою дозволило зайняти високий духовний чин у Києво-Печерській лаврі. Навряд чи всі ці чинники мали б засвідчити слабке богословське підґрунтя письменника.

Праця Андрія Мужиловського обрамлена біблійними цитатами і поділена на дванадцять розділів. Своєю структурою вона нагадує твір опонента, що на той час було загальноприйняте з огляду на апологетичність (структурний і лексичний тезисний виклад) висловлювань полемічних авторів. Окрім цього, вона містить додатки – копію листа до Константинопольського патріарха Кирила, перестороги до духовного та шляхетського станів у вигляді двох поширених післямов.

Тематика твору «Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu…» співзвучна з іншими богословськими трактатами того часу, однак, позбавлена будь-якого епігонства, є своєрідним їх узагальненням. Мова йде про остаточність Божого суду (розділ IV), існування земного Раю і Судний день (розділ V), посередництво Христового священства, прісне і квасне причастя (розділ VI), церковну ієрархію (розділ VII), верховенство апостола Петра і самого Христа (розділ VIII), обмеження повноважень Римського єпископа (розділ IX), прощення гріхів (розділ X), походження Святого Духа (розділ XI), а також про Флорентійський синод (розділ XII).

Тези побудовані дуже своєрідно, оскільки це був не просто діалог двох супротивників – до нього, окрім Мужиловського та Смотрицького, опосередковано було залучено попередніх апологетів, навколо виступів яких велася жвава дискусія, – Зизанія, Філалета і Ортолога.

Письменник повністю став на захист Зизанія, відповідаючи замість нього на закиди «Апології» Смотрицького. «Na tak niewstydliwe zadanie twoje / cóż ma rzec Zyzani / albo i ja znim: tylko słowa one Prorockie głosem zawoławszy odpowiemy. [...] To jest / Osądź nas Boże i rozeznaj sprawę naszę / od narodu nie świętego od człowieka niesprawiedliwego i zdradwiego wyrwi nas / strzeż nas od sidła które na nas zastawili / i od obrazy tych / którzy broją złości. Azaż to nie złość i nie sidła / opacznie udając słowa i wywracając text Pisma świętego i piśma mężów pobożnych / zadawać rany na uczciwym / a komuż: wszystkiemu Przezacnemu i sławetnemu Narodowi Rossijskiemu: a to z gniewu na kilka (...) Osób» [3, с. 24].

Натомість вірогідність тез Христофора Філалета (а знаємо, що під цим псевдонімом писав Мартин Броневський, дискутуючи з Іпатієм Потієм) Мужиловський піддав сумніву, зазначаючи, що той був істориком і, як кожна особа, міг помилятися, проте Церква залишається святою і непомильною [3, с. 25]. «Inaksze wyznanie philaletowe / a inaksze wschodniej Cerkwi» [3, с. 26].

Варто пригадати, що під псевдонімом Теофіл Ортолог відому працю антиунійного звучання «Тренос» видав Мелетій Смотрицький, пізніше в «Апології» самого ж себе заперечуючи та відкидаючи. Із цього приводу Андрій Мужиловський писав, що Ортолог свій трактат «bez cenzury Cerkiewnej pod imieniem wszystkiej Cerkwi Chrystusowej wydać ważył się / w czym wiele narusza dogmat Cerkiewnych» [3, с. 31]. Далі полеміст конкретизував свої звинувачення, зазначаючи: «Błąd Orthologa nie mały w tym był / gdy przyznawał że dla grzechów człowiek traci wiarę / albo dusza jest od rodziców w człowieku / czego Cerkiew nigdy nieznała i nato nigdy nie pozwala / gdyż grzech śmiertelny wiary w człowieku niegubi» [3, с. 32b].

Не оминув Андрій Мужиловський своєю увагою і справу унії з Римською Церквою, трактуючи з точки зору православ'я тезу «поєднання Русі з Руссю». Полеміст не заперечив можливості такого поєднання, однак зазначив: «Jeśli do zgody Kościół Zachodni chce z nami / niechaj z Patriarchą naszym Pasterzem otym conferuje / pod którym my jednak powinni być / by i

Unia doskonała z miłości / i z jednego rozumienia o Artykułach Wiary stanęła» [3, с. 8]. Натомість акт проголошення Берестейської унії він вважав справою поновного розірвання Христової Церкви, на чому наголошував у Розділі II: «Byś był prosił Pana Boga / aby Ruś JEDNO była / musiałbyś naprzód prosić / aby to co do jedności przeszkoda jest / a do naszych krajów od lat czterdziestu wprowadzono / zniesiono i wniwecz obrócono / dopieroby Ruś z Rusią zgodziwszy się / co dobrego i pochwały godnego pracy twej przyznaćby musiała / jakowa Jedność daj Boże żeby była: Przeto i my prosimy Pana Boga / przy Liturgii ś. aby takowa była Jedność / jakowa była za czasów Ojców naszych śś. Wschodnich» [3, с. 7b].

Перші три розділи – це безпосереднє викриття «милого Апологіара», як всюди автор титулує свого опонента, або ж «милого Натураліста» [3, с. 14]. Андрій Мужиловський не заперечував тих численних дарів, якими був наділений Мелетій Смотрицький, утім уболівав над тим, що всі ці благодаті перестали бути окрасою східної православної Церкви. З цього приводу він порівнював Мелетія Смотрицького зі схизматиком Арієм. Цей теж, на думку письменника, «był statury dość długiej / pochmurowaty / kształtowny jako chytry wąż / który by mógł wszelkie niewinne serce oszukać / przez przewrotne swoje udanie: w rozmowie był słodki / zawsze zwodząc duszę i pochlebując» [3, с. 2].

Концепти мудрої молодості та нерозумної старості розвинені в творі на семантичному, стилістичному і структуральному рівнях, надаючи полемічній праці метафоричного звучання.

Стиль твору «Antidotum» – це поширене антитетичне доведення від супротивного, що характерно для барокового викладу загалом та полемічної апологетики зокрема. Полемічний виступ Мужиловського сповнений індивідуалізму у виборі художніх засобів, тільки йому властивої поетики, основаної на біблійній персвазії, що водночас глибоко переплетена із тогочасною риторичною традицією і викликає у читача стан емоційної ембіваленції.

У всій частинах твору автор вдається до збірних звертань, як традиційно це було прийнято в риторичному вступі («Prawowierny i Przezacny Narodzie Ruski» [3, с. 4]), а також почасти послуговується засобом авторського авторитету. Гострота полемічних висловлювань у Мужиловського не була зведена до сатири, іронії чи сарказму – при всій палкості натури письменника ці явища у праці відсутні. Його риторичні ходи вишукані та продумані у художньому плані, слова сповнені щирості та гіркоти, що надає писанню особливої переконливості.

Окремо полеміст описав події локального характеру – виступ Зизанія, зречення Мелетія Смотрицького, знаки Божого спротиву на життєвій дорозі Смотрицького (протест Леонтія Карповича проти прийняття опонента до чернечого згромадження, відсутність священицьких шат під час його ієрейського висвячення тощо). Таким чином, вірогідності свого викладу автор принагідно добивається за рахунок допоміжних емоційних засобів, які покликані викликати сумнів, зневагу чи обурення.

Отож, можна зробити висновок, що польськомовний виступ Андрія Мужиловського проти «Апології» Мелетія Смотрицького був доволі вдалою спробою піднести православ'я в очах читачів Заходу і Сходу. В основу написання праці була покладена Біблія з усім багатством її видимих і прихованих засобів. Тогочасна риторична система теж не залишилася поза увагою письменника, з її латинізованими вставками, загальноприйнятою структурою, апологетичним стилем викладу. Основним акцентом полемічного твору став традиційно оспіваний образ Матері-Церкви, яка побивається за своїми втраченими синами. Ці елементи жалів перегукуються з народними плачами та лементаціями. Додатковим персвазійним засобом є доксологічні мотиви на зразок поширених молитов.

Цінною історичною пам'яткою для дослідників залишається представлений у вигляді додатку лист Мелетія Смотрицького до митрополита Іова Борецького, в якому опонент відрікався від написаної ним «Апології». Тож «Антідотум», – з огляду на свій тезисний характер і додаткові матеріали, – може стати вагомою поміччю для дослідників творчості Мелетія Смотрицького.

Особливою поетикою вирізняється остання частина праці «Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu…», подана у вигляді декількох пересторог, яка вимагає подальшого опрацювання творчого надбання Андрія Мужиловського у художньому плані. Концептичний тип мислення, сарматські мотиви, гармонійно вплетені у традиційний польськомовний виступ полемічного характеру, метафоричні конструкції та біблійні конкордаційні ряди, представлені на рівні алюзій, цитувань, мотивів – усе це свідчить про високий рівень розвитку полемічної православної літератури доби раннього бароко, створеної польською мовою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Із листування українських письменників-полемістів 1621–1624 років / Ред. Юрія Мицика // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том CCXXV. Праці Історико-філософської секції. – Львів, 1993. – С. 310–347.

2. *Кралюк П.* Духовні пошуки Мелетія Смотрицького / П. Кралюк. – К. : Укр. центр духовн. культури, 1997. – 191 с.

3. *Mużyłowski A.* Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu, albo warunek przeciw apologii jadem napełnionej, którą wydał Meleti Smotrzycki, niesłusznie Cerkiew Ruską prawosławną w niej pomawiając haeresją i schismą dla niektórych scribentów / A. Mużyłowski. – B.m.dr., 1629. – 96 [IV] s.

4. *Smotrzycki M.* Apologia peregrinacji do krajów wschodnych przez mie Meletiusza Smotrzyckie[go]... do przezacnego narodu ruskie[go] ... sporządzona. – Dermań : Druk Monasteru, 1628 / M. Smotrzycki // Collected Works of Meletij Smotryc'kyj. With an Introduction by David A. Frick. – Ukrainian Research Institute of Harvard University. – 805 p. – P. 515–625.

5. *Wagilewicz D.J.* Pisarze polscy Rusini / D. J. Wagilewicz. – Przemyśl : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy, 1996. – 318 s.

УДК 821.162.1-1'04.09

Олена БАЙ
Луцький інститут розвитку людини
Університету «Україна»

СИСТЕМА БАРОКОВИХ ОБРАЗІВ У ПОЛЬСЬКОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ДАНИЛА БРАТКОВСЬКОГО

У статті проаналізовано систему барокових образів поезії Данила Братковського, представлено концепцію моральних ідей узагальненого образу українського сармата. На основі вивченого матеріалу представлений універсальний вимір барокових концептів пізнього бароко.

Ключові слова: *бароковий концептизм, концепт, сарматський образ, універсальність світогляду.*

The article analyses the system of baroque images in the poetry of Danylo Bratkovskyi. It represents the conception of moral ideas of the generalized image of Ukrainian Sarmatian. On the basis of the studied material universal dimension of the late Baroque concepts is given.

Key words: *the baroque conceptivism, the concept, the Sarmatian image, an universal outlook.*

W artykule przeanalizowano system barokowych obrazów poezji Danyły Bratkowskiego, przedstawiono koncepcję zasad moralnych zbiorowego obrazu ukraińskiego Sarmaty. Na podstawie zbadanych materiałów zaprezentowano uniwersalny wymiar konceptów barokowych późnego baroku.

Słowa kluczowe: *konceptyzm barokowy, koncept, sarmacki obraz, uniwersalność światopoglądu.*

Барокова вітчизняна поезія, а надто написана старопольською мовою, специфічна не лише з огляду на вибрану тематику, символічність тогочасного мислення, своєрідність мовлення, а й з огляду на багатогранність образної системи творів. Ця літературознавча проблема досі не була вивчена достеменно, хоча й значні кроки у її вивченні були зроблені як вітчизняними, так і зарубіжними медієвістами. До найвагоміших досліджень у цьому напрямку необхідно віднести праці Дмитра Чижевського, Ришарда Лужного, монографічне видання «Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku» Ростислава Радишевського тощо.

У вивченні творчості Данила Братковсього значну роль відіграли публікації Валерія Шевчука, принагідно його поетичний доробок характеризували Микола Костомаров, Михайло Драгоманов, Михайло Максимович, Іван Франко, Іван Крип'якевич, Михайло Возняк, Олександр Цинкаловський, Фелікс Бентковський, Адам Бонецький, Богдан Романенчук, Кароль Естрейхер. Перевиданням старопольських оригіналів письменника, окрім Ростислава Радишевського, який охопив проблематику в антологічному ракурсі [5], займався Андрій Бондарчук, засновник сучасного Луцького братства [1].

Утім, незважаючи на всі ці спроби воскресити пам'ять про визначного літератора Волині, його старопольські поезії вивчені недостатньою мірою, а тому потребують нових літературознавчих підходів та опрацювань.

Єдина поетична збірка Данила Братковського «Świat po części przeyzrzany», яку Валерій Шевчук назвав «перлиною у попелі» [1, с. 42], була видана у Кракові (1697) накладом 4000 примірників, що сприяло її широкому розповсюдженню в тогочасному українсько-польському суспільстві. Як зразок поезії пізнього бароко, вона прославилася своєю художньою та ідеологічною наповненістю. Твори Данила Братковського були покликані стати для суспільства набатом і закликом до переродження. Саме тому системі образів письменник присвятив основну увагу.

Перед читачем найчастіше постає герой негативний і сатиричний, іронічно та подекуди саркастично обіграний у художньому плані. Переважно це збірний чоловічий образ, хоча доповненням до нього слугує збірна жіноча постать, що, безсумнівно, було новим віянням у літературі загалом. Замість ідеалізованого образу тогочасного героя і вознесеного жіночого начала перед нами постає його антитип, що свідчило про антитипічний задум збірки на структурному рівні, адже бароковий концепт не стосується лише контекстуального рівня творів – він покликаний проникати на їх найглибші, первинні рівні. З цього приводу можемо стверджувати, що

старопольська поезія Данила Братковського мала багатоплановий концептичний характер, що знайшло відображення в побудові образної системи.

В образній бароковій системі Данила Братковського передусім необхідно виокремити групу антропологічну, якій автор надав морально-соціального підґрунтя. Це люди різних соціальних шарів, представники різних професій та моральних устоїв. Невипадково збірка, окрім традиційного риторичного вступу із прославленням короля й емблематичною структурою, має власне авторський вступ:

Jam ten Świat mieszał, lubo jest zmieszany,
Widziałem często Fiutę między Pany.
Jeden żart przyjmie, miasto krotofile.
Dobry nie zgani, a lepszy pochwali,
Najlepszy który w mój mieszek nagali [1, с. 36].

Збірний негативний образ співвідносився зі шляхтичем, проте це була не українська бідна шляхта, яка займала невисоке становище у тогочасному суспільстві, а збагачений за рахунок зиску своїх співвітчизників шляхтич Речі Посполитої.

Керуючись лише формальним виміром сарматської ідеї, шляхтич вдається до переодягання на східний лад, вбачаючи в цьому істинну суть сарматизму. Марія Яньон дає цьому логічне пояснення: «Неодноразово зверталася увага на те, що шляхтич-сармат носив довге і широке східне вбрання, бився за допомогою турецької шаблі (…). Використання східної зброї пояснювалось необхідністю пристосування до боротьби з татарами. Проте причини були набагато глибші, сягали почуття близького зв'язку з культурою Сходу. Не можна сарматського одягу сприймати як маскараду». Дослідниця, слідом за Пшемиславом Мрозовським, зазначає, що суспільна еліта таким чином будувала переконання про власну східну ментальність, возвеличувала своє шляхетське походження і декларувала приналежність до культури Сходу [4, с. 178].

Утім Данило Братковський цій течії сарматизму протиставив сарматизм роксолянський, питомо український [2, с. 86], який не потребував жодних декларацій, а просто жив, спираючись на своє східне коріння, натомість демонстративність шляхтича-поляка сприймав як явище ненатуральне, надумане, маскарадне:

Tak u nas w Polszcze / strój jest pospolity /
Chodzi w czym Rycerz / chodźże blaźnie i ty.
A wzdyć dla Boga / poznamy niech z stroju /
Kti reczkę sieje / który w krwawym boju;
Kto / coś / Kto wojen / niech będzie równina /
Chodź zdrów w Kirejce / gdyś zabił Turczyna:
Ale to bieda / na drugim Kiereka /
W boju Turczyna nie widział od wieka.
O by to drugi pierzynę wziął na się!
Dość szerokości / a do łóżka zasię [1, с. 76, 78].

Сатирично обіграний бароковий образ несправжнього сармата, якому не властивий дух козаччини, наскрізь концептичний, як вимагала того література бароко. У ньому проявилася антитетичність «згідної незгідності», на якій теоретично основана вся сучасна наука про концепти.

Противагою до антигероя у контексті виступав український сармат – бідний шляхтич чи простолюдин, що був носієм усіх найкращих людських якостей. Саме цьому соціальному прошарку присвячено поетичний розділ «U Urzędnikach Ziemskich i Grozkich, ubogich, jako ja». Письменник звертався до представників багатьох професій та посад – стольника, судді, підчашого, хорунжого, старости, підстарости, писаря, намісника, війта, прокурора та інших – із запитанням, у чому причина їхнього смутку. Він вбачав у цьому спільне коріння – зубожіння, а відповідно і суспільну неперспективність.

З особливою зворушливістю автор описав образ селянина, уболіваючи над його важкою працею у поезії «Pan nad Kosarzem»:

Chłopek nieborak kosą przez dzień siecze /
Już bolą barki / już pot z głowy ciecze;
Już nad wieczory patrzy pilno w słońce /
Jeżeli lotnie bieżą jego gońce [1, с. 250].

У цьому плані система поетичного образотворення Данила Братковського на перший погляд має локальний, дещо звужений характер. Жіночі образи у ній позбавлені величі, яка була характерна для Жіночого Начала в епоху бароко (образ Богородиці, Церкви, Вітчизни). Сатирично представлені жінки питущі, захланні, невіруючі, сварливі, невірні своїм чоловікам.

Злободенність проблем доповнена оказійними образами, які пов'язані із описом безпосередніх подій того часу, свідком яких автор був. Прикладом такої оказійної поезії може слугувати твір «Oszukanie w Zamościu», де автор, описуючи кар'єру молодого панича, вдається до перерахування його маєтків, згадує родове

прізвище «Кушнір» тощо. Особливо достовірно виглядає наприкінці поезії бувальщина про селянина, який у Любліні продав євреєві собаку, переконавши його, що то був лис:

Tak ten świat umie / i chłop ze wsi Dysa
Przedał w Lublinie / Żydu psa za lisa [1, с. 94].

Серед моральних якостей шляхетського середовища автор виділяє тверезість, чесність, професійну порядність, сімейну вірність, щедрість, милосердя, щиру віру, протиставляючи їм загальноприйняті у тогочасному середовищі аморальні риси. Письменник стверджував, що світ тоне у пиятиках, захланності, скупості, егоїзмові, корупції, богозневазі, розпусті. З приводу цієї радикальності поетичного виступу письменника, його можна вважати першим вагомим кроком до участі у суспільному бунті. У збірці Данило Братковський постає перед нами як прибічник справедливого суду, захисник обділених дітей і сиріт, поборник православної віри. У бароковому стилі ідеалізація автора була поширеним риторичним прийомом. Не оминув його і Братковський – цій темі він присвятив чимало віршованих варіацій («Author do siebie» [1, с. 46, 58, 84, 110, 246, 248, 296]). Образ автора у віршах не позбавлений барокової ідеалізації.

Доповненням до антропологічної групи образів у поезії Данила Братковського стали персоніфіковані топонімічні реалії («Kraków Pan», «Lwów Ojciec», «Warszawa Matka», «Lublin Siostra» [1, с. 258]), серед яких першість відведена образу Речі Посполитої. Письменник відважно вдався до розвінчання ідеалізованої на той час постаті матінки-Польщі, що не могло не відобразитися на наступній трагічній долі письменника. З цього приводу збірка, зважаючи на реальний об'єктивізм і актуальність суспільних проблем, викликала значний резонанс у суспільстві і чимало негативних відгуків серед верховенства. Братковський не просто представив громадськості соціальну барокову критику, поєднану з життєвою філософією, а й замахнувся на весь суспільний устрій, піддавши сумніву його ідеологічну основу, де всі були зібрані в єдиний «народ Речі Посполитої». Данило Братковський всією антропологічною та топонімічною семіосферою своїх творів продемонстрував роксолянську інакшість, окремішність, що робить його співзвучним Григорію Сковороді, який пішов ще далі, піддавши критиці і роксолянський світ у світлі універсальних цінностей.

Саме універсальні образи є ще одним різновидом авторської ідентифікації Братковського. До них зараховуємо небо, пекло, остаточний суд, мир, світ тощо. Як і в Григорія Сковороди, символічність мислення письменника переходить на первісний метафоричний рівень, вводячи у ряд поетичних асоціацій універсалії і сакралії. З цією метою Данило Братковський використав біблійні образи, релігійні мотиви, філософську термінологію. Локальна проблематика, конкретизація подій у віршах Братковського переростає в проблематику вищого плану, оскільки стосується вічних істин.

У вірші «Świat» (ця назва повторюється в поезіях Братковського неодноразово) письменник на структурному та текстовому дискурсивних рівнях представив дві протилежні сутності: з одного боку, людину як цілий світ, яка не завжди відповідає принципам досконалості, та світ, створений Богом, покликаний бути досконалим. Концепт світу має тут водночас антропологічний і універсальний виміри:

Świat gani dobrych / świat złych często chwali /
Czym się to dzieje / każdy sobie gali:
Świat niestateczny cuda robi z nami /
My świat Braciszku / my to robim sami /
My to robimy / a świat winujemy /
Osoba winna / my obraz bijemy [1, с. 140].

Відтак можна вважати, що чіткої межі поміж різними групами системи образотворення у збірці «Świat po części przeyzrzany» немає – кожна з них плавно переходить в іншу, тим самим збагачуючи її концептичний характер.

Те ж саме стосується окремо взятої асоціативної групи образів, для яких характерна глибока індивідуальність і неповторність. Серед них можна виділити античні (Марс, Геркулес), тваринні персоніфікації на зразок героїв з відомих байок (Лисиця, Мотиль), предмети (Мошна, Міх, Калита), явища (Фортуна) та моральні якості (Правда, Гріх, Свобода, Вельможність) із символічним підтекстом, також зведені до персоніфікацій. Концептичним доповненням став авторський малюнок до одного з віршів, який повністю відтворює його назву – «Wolność, Wielmożność» і представляє терези, шальки яких переважені на один бік – у напрямку вельможності [1, с. 304]. Тим самим автор закликав не втрачати свободи, не розмінювати її на псевдоцінності.

Суспільно-політичні реалії – це ще одна самобутня сторінка світу образів Данила Брат-

ковського. Письменник засудив неефективність сеймиків, староства, трибуналу, посольської палати та окремо взятих послів.

Dajże to Bogu / źle to w Polskim świecie /
Gdy na Sejmiku opuj brydnie plecie /
Opuj niejaki przybierze w gospodzie /
Przyjdzie na Sejmik / kiwa Wojewodzie.
Ni przy rozumie / ni przy prawdzie staje /
Zbyteczna wolność szaleństwa dodaje [1, c. 146].

Ця група переплітається з антропологічною і без неї практично не може існувати, оскільки в її основу закладено моральний аспект.

Окрему групу становлять психологічні асоціативні ряди образів, до яких зараховуємо Біль («Co ból umie» [1, c. 350]), Смерть («Śmierć Matki», «Śmierć bogatego Brata», «Śmierć Wielmożnych» [1, c. 352]), Нужду («Do nędzy» [1, c. 360]), Божу справедливість («Pałac niebieski» [1. c. 364]). Ці образи також плавно переростають в універсалії, без яких бароко немислиме.

Остання поезія збірки «Świat po części przeyzrzany» Данила Братковського, на зразок доксологічних завершень, має життєстверджуючий характер і звучить у формі побажання, щоб у небі Бог розсудив усіх на засадах рівності багатого і бідного. Тому й наприкінці вірша використане слово «Amen»едиційним завершенням барокових творів.

На основі проаналізованого матеріалу можна зробити висновок, що система образів старопольської поезії Данила Братковського умовно поділена на групи: антропологічні образи, які перегукуються з топонімічними та суспільно-політичними; асоціативні образи з виокремленням психологічних реалій, античних і тваринних персоніфікацій, метафоризованих предметів і явищ, а також моральних якостей; універсалії та сакралії. Усі ці образи не існують самі по собі, а тісно між собою переплетені, творячи єдину картину світу і переходячи з рівня мікрокосмосу в макрокосмічні широти. У цьому плані поезія Данила Братковського потребує подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Братковський Д.* Świat po części przeyzrzany. Світ, по частинах розглянутий. – Фототип. вид. / Данило Братковський. – Луцьк, 2004. – 463 с.

2. *Сухарєва С.* Національні особливості давньої польськомовної літератури в Україні // Материали за V Международна научна практична конференция «Найновите научни постижения – 2009», 17–25 март 2009. – Том 16. – Филологични науки / Світлана Сухарєва. – София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, 2009. – 96 с. – С. 86–88.

3. *Шевчук В.* Діамант у попелі // Отчий край' 85: Іст.-літ. зб. / Упоряд. Д.С. Чередниченко; Ред. кол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – С. 42–45.

4. *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury / Maria Janion. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2006. – 357 s.

5. Roksolański Parnas: Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku / Wybr. i oprac. R. Radyszewskyj. – Kraków : Wydwo Nauk. DWN: Wyd-wo Oddz. PAN, 1998. – S. 345–358.

УДК 82-5

Любов ОЛІЙНИК
Хмельницький національний університет

«ЛІТОС» ПЕТРА МОГИЛИ У ПОЛЕМІЧНОМУ ДИСКУРСІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.

У статті аналізується «Літос» Петра Могили у полемічному дискурсі першої половини XVII ст., вказується на його місце та роль у формуванні тогочасної літературної традиції. Означено особливості побудови збірника та його художня специфіка.

Ключові слова: *полеміка, контекст, теза, антитеза, трактат, опонент.*

This article analyzes Piotr Mohyla's «Litos» in polemical discourse of the first half of the 17th century, indicated in his place and role in shaping contemporary literary tradition. It also defined features of his work and its artistic specificity.

Keywords: *debate, context, thesis, antithesis, treatise, opponent.*

W artykule poddano analizie ***«Litos» Piotra Mohyły w dyskursie polemicznym pierwszej połowy XVII wieku, wska****zano jego miejsce i rolę w formowaniu ówczesnej tradycji literackiej. Określono wyróżniki kompozycji zbioru i jego specyfikę artystyczną.*

Słowa kluczowe: *polemika, kontekst, teza, antyteza, traktat, oponent.*

Поява нової хвилі міжконфесійної полеміки припадає на 40-і роки XVII ст. і пов'язана з виходом трактату «Епанортосіс albo Perspectiwa y obiasnienie bledow, herezyey y zabobonow w Grekoruskiey cerkwi Disunitskiey…» (1642) Касіяна Саковича та відповіді на нього Петра Могили («Lithos albo Kamien z procy prawdy cerkwie swietey prawoslawnoy Ruskiey...», 1644). Після прийняття католицизму Касіян Сакович намагався, з одного боку, виправдати нову зміну віросповідання, з другого – був негативно налаштований проти уніатів та православних, тому вдався до активної та відкритої полеміки. За цих обставин виходить у світ його книга, що зчинила навколо себе немало галасу. М. Костомаров зазначає, що К. Сакович спочатку написав їдку сатиру на зібраний Петром Могилою Собор 1642 р, а потім – об'ємний твір полемічного характеру [6]. Цієї ж думки дотримується П. Новаковський, вважуючи, що «зауваження й коментарі Саковича до синоду 1640 р. стали прологом до його найважливішої полемічної праці…», а «полеміка…, незважаючи на її не надто вишуканий тон, виявилася врешті-решт дуже корисною для могилянського кола, що розпочало працю над очищенням та систематизацією богослуження» [10, с. 67]. Дослідники творчості полеміста А. Бичко та Б. Бичко вважають, що «значення цього твору визначається хоча б тим, що він викликав гостру реакцію серед інтелектуальних кіл…» [1, с. 159].

У «Perspectiwi…» Сакович постає грізним критиком православних та уніатів, відображаючи широке коло найгостріших тогочасних проблем. Він не міг відкрито критикувати унію, яка своїм існуванням завдячувала католицизму і перебувала під його опікою. Метою книги було показати, що ідеальна релігійна унія, прийнята на Брестському соборі і втілена в життя колишніми уніатськими митрополитами та єпископами, на той час втратила своє внутрішнє наповнення, а представники сучасної уніатської церкви тільки зовні пов'язані з Римською церквою. Цією думкою пройнятий весь твір. Полеміст вважає, що уніатська церква, маючи звичаї та обряди греко-східні, не дбає про їх пристосування до римського ритуалу і практики католицької церкви. Ці обряди і звичаї мають у своїй основі багато хибного, містять чимало забобон і єресі, а відчуження від католицизму, що панує у православних, поширилось і на унію.

Касіян Сакович використовує у творі єзуїтську модель ведення полеміки, яка довгий час була найбільш вживаною у нападах та суперечках католицької церкви з православною та базувалася на тому, що помічалися і критикувалися найдрібніші порушення канону, які приймалися за норму у православних. Полеміст критикує всі православні таїнства, насміхається над святами, постами, храмами, проповідями, духівництвом, звинувачує православних у кальвінізмі та лютеранстві. Базовим матеріалом для цього стало особисте знайомство автора із церковними справами та богослужбовими книгами уніатів і православних. Деякі із перерахованих огріхів, подані

у «Perspectiwi…», все-таки траплялися в церкві могилянської доби, але їх було значно менше. Полеміст часто наводить приклади, які мали місце раніше означеного періоду, а найголовніший недолік звинувачень К. Саковича в тому, що він дивився на усі проблеми очима католика.

Петро Могила чесно визнав слушність критики Саковича щодо помилок, неосвіченості й занедбання серед східного духовенства, а «Lithos...» презентував «солідну і ґрунтовну полеміку, що не боїться навіть визнання помилок і недоліків свого віровизнання» [10, с. 68]. Митрополит Макарій Булгаков, високо оцінюючи трактат святителя, характеризує його як «апологетику православної… Церкви проти тодішніх нападок на неї уніатів і латинників, а почасти й її літургіка, з поясненням її богослужіння, таїнств і обрядів, її постів, свят структури церков та інше… Книжка ця була написана дуже обґрунтовано, і могла бути дійсно корисна для православних» [7, с. 603]. С. Єфремов назвав твір «ваговитим» [3, с. 141], враховуючи його значення для східної церкви. М. Косицька відзначає, що «текст „Літосу…" має ніби подвійний характер, це передусім запланована відповідь декларативного і офіційного характеру, але разом із цим це жива, особиста розмова, в якій автор посилається на конкретні фрагменти творів опонента і навіть у вигляді іронічних зауважень часом дуже різного характеру торкається його приватних рис, деталей біографії, родинних зв'язків» [5, с. 135]. Архієпископ Ігор Ісіченко вважає, що «Lithos...» виконував функцію пояснення «літургійної практики і сакраментального вчення Православної Церкви у зіставленні з католицькими аналогами», і що трактатові притаманна «...богословська поміркованість, спокійність, розважливий тон. У книзі дається стримана критика католицизму, без образ і зверхності щодо опонентів» [4, с. 203]. В. Нічик зазначає, що П. Могила «веде полеміку у різкому тоні, а в багатьох місцях навіть висміює особу опонента» [9, с. 365], адже на адресу К. Саковича сиплеться безліч образливих та грубих епітетів. А М. Костомаров відзначив, що митрополит у деяких місцях говорить до свого опонента «с бранью и різкими остротами…, называет его прямо лжецом» [6].

«Lithos…» нараховує 424 сторінки основного тексту, якому передують, розміщені на 12 ненумерованих листках, додаткові статті. На звороті титульної сторінки під гербом Максиміліана Бржозовського, якому була присвячена книга, розміщено вірші на його честь. Далі йде власне посвята Бржозовському. Відповідно до «Передмови до читача» у «Perspectiwi…», написана і передмова митрополита, в якій Петро Могила звинувачує свого опонента в тому, що причиною його переходу до католицької віри були невеликі помилки, єресі та забобони, які останній помітив у православній та уніатській церквах. Він відзначає, що К. Сакович плутається у своїх поясненнях і заперечує сам собі, говорячи, що через утиски уніатів він перейшов у католицьку віру. Далі поміщено невеликий вірш «Czytelnika do Kassiana Elogium», в якому автор з іронією просить опонента дати спокій Русі.

Основний текст трактату написаний за аналогією до основної частини «Perspectiwy…»: митрополит заперечує звинувачення на адресу православної церкви, критикує помилки католиків і пояснює православні таїнства, богослужіння, пости і свята. Перша і друга частини побудовані за такою моделлю: «теза» (питання) К. Саковича – «антитеза» (відповідь) П. Могили. Книга закінчується двома трактатами, що розкривають питання догматичних відмінностей між Східною і Західною церквами, які є відповіддю автора «Lithosu...» на заклик К. Саковича приєднатися, а точніше підкоритися, Римові, католицькій вірі. У першому трактаті автор проголошує ідею соборності, прав церкви, на чолі якої стоїть Христос. У іншому Могила «спростовує догмат про походження Святого Духа і від Сина, що мав на меті обґрунтувати попередній догмат про зверхність влади римського первосвященика апостола Петра та його наступників, передано нібито самим Христом» [8, с. 366]. Автор апелює до традицій Кирила та Мефодія у слов'янській культурі, заперечуючи католицизм. Митрополит включає сюди також опис хрещення Русі, згадує про дії Святослава, Ольги, Володимира, Ярослава, Кипріяна, Григорія Цамблака, Кирила Турівського. Трактат, за словами М. Косицької, став «детальною документацією літургії Православної церкви» [5, с. 135].

Твір Петра Могили рясніє цитатами та посиланнями на першоджерела, оскільки автор був добре знайомий із книгами українськими, грецькими, московськими й католицькими та намагався науково довести, що обрядовість греко-руської церкви виражає православне віровчення і тримається на апостольських і прабатьківських традиціях. Варто зазначити, що догмати не підлягають жодним змінам, а обряди можуть доповнюватись і видозмінюватися. Обряд є «художнім» відображення церковної думки, обумовлений історичними умовами і національним елементом. Хоча

ритуали православних і католиків різні, але суть їх одна, головна розбіжність – у догматиці. Тому, досить обережно критикуючи католицьку церкву та її звичаї, митрополит дотримувався думки, що будь-які відмінності в обрядовій сфері мають право на життя, але вони не повинні стати на заваді возз'єднання Церкви Христової. П. Могила був проти порушень догматів віри, визначених церквою, які не можуть ні доповнюватися, ні змінюватися. Він вказує на те, що деякі обряди католицької церкви, хоч і не подібні з грецькими, проте сягають своїм корінням історичної давнини, тому не можуть характеризуватися негативно [8, с. 24, 33]. Враховуючи ці обставини, митрополит не допускав можливості використовувати звичаї католицької церкви у православній, вважаючи це для священика великим гріхом, карою за який буде відлучення [8, с. 27]. На відміну від православних, К. Сакович наполягав на виправленні звичаїв та богослужбової практики східною церквою за зразком римської, вважаючи їх абсурдом та єрессю православних. П. Могила при поясненні цих звинувачень науково обґрунтовує обрядовість грецької церкви, яку започаткували та розтлумачили в апостольських та праотцівських сказаннях.

У «Lithosi...» чітко визначаються та спростовуються пункти звинувачень Касіяна Саковича, найулюбленішими прийомами якого було вказувати на гріховне життя руського духовенства, на безвідповідальне ставлення до своїх обов'язків, невігластво, пияцтво тощо. Однак митрополит повністю не заперечує аргументи опонента, адже деякі порушення траплялися у православних. Вони переважно стосувалися окремих священиків, які могли бути неввічливими, грішними, безвідповідальним, але не церкви загалом. Святитель зауважив, що різні життєві обставини, несприятливі історичні умови мали вплив на церкву, її духовенство, парафіян, проте не підривали авторитету церкви. Свою позицію П. Могила ілюструє прикладами із практики римської церкви, посилаючись на писання католицьких авторів. При поясненні якогось обряду святитель посилався на книгу, в якій цей обряд був описаний максимально точно та детально. Деякі звинувачення К. Саковича у «Lithosi...» взагалі заперечувалися, для виправдання інших автор посилався на подібні випадки у католиків, а значна частина хиб у православній церкві, на його думку, пов'язана з прийняттям унії. У трактаті подається історія походження обрядів та звичаїв, зіставляється їх виконання у православній та католицькій церквах, які мають різну форму, але однакові завдання.

Невелика частина «Lithosu...» присвячена проблемі шлюбу (164–170 ст). Тут подано декілька цікавих описів весільних звичаїв українців у першій половині XVII століття. Касіян Сакович у «Perspectiwi…» говорить, що у православних церквах не оголошують про шлюб. Петро Могила вважає, що досить того, що священик на заручинах запитує молодят, чи не є вони кровною чи духовною ріднею. При цьому він відзначає, що заручини здійснюються «ceremonialiter», з особливими молитвами та з обміном обручок. Як відомо, заручини святково відбуваються в домі нареченої, у присутності нареченого та сватів. Молодого, його батька і старост перев'язують рушниками, а молодих благословляють хлібом. Касіян Сакович наголошує на тому, що православні священики нерідко самі бувають п'яними й п'яним дають шлюб, часто вінчають у нічний час викрадених наречених. Митрополит не заперечував факту вінчання викрадених дівчат. Здебільшого викрадення відбувалося за попередньою згодою дівчини. Таке траплялося у дворянських сім'ях, де дочка не мала права вільно обирати собі нареченого. Він стверджує, що такі шлюби мали місце в православній церкві, коли та ще не мала свого митрополита та єпископа, тобто до Іова Борецького, а тому винною у цьому безладі є унія. Священики часто не з власної волі давали шлюб викраденим дівчатам, а зі страху за своє життя та здоров'я, або коли пан був зацікавлений у здійсненні шлюбу підлеглої йому людини з дівчиною, то погрожував священику побиттям або ув'язнював його, щоб змусити здійснити обряд вінчання.

У іншому розділі «Lithosa...» у відповідь на звинувачення К. Саковича, що деякі православні священики не вміють ні самі сповідатися, ні слухати сповідь інших, зазначено, що, по-перше, дана ситуація є наслідком 50-літньої відсутності архієпископа у православній руській церкві через унію, по-друге, невігластво духовенства спостерігається і в католиків: «Были никогда такіе католическіе ксендзы, которые слова: hie ter suffla, объясняли такъ: три раза напейся изъ «kuffla». ... не зная латинскаго языка, форму крещенія произносили следующимъ образомъ: Baptize te in nomine Patria, et Filia, et Spiritua Sancta...» тощо [8, с. 45].

Святитель на звинувачення опонента в тому, що в українській церкві сини священиків після смерті батьків брали на себе виконання їхніх обов'язків, розцінює як безпідставний наклеп, вважає їх ознакою безбожності. П. Моги-

ла зазначає, що обидві церкви (і католицька, і православна) з такими особами чинять відповідно до їх злочину [8, с. 363].

Численні вказівки опонента-католика, що бідність духовенства є причиною падіння їхньої гідності, убогості храмів, недоглянутості церковного посуду, використання замість пшеничного хліба житнього, вівсяного, ячмінного, замість високоякісного вина – запліснявілого або кислого, П. Могила не заперечує, але вказує на його винятковість, а не масовість. Такі порушення пояснює несприятливими для церкви історичними обставинами: перш за все унією, яка протягом багатьох років переслідувала та чинила тиск православних, залишила їхню церкву без єпископів, проте на час діалогу ситуація докорінно змінилась. Митрополит і єпископи щорічно скликають собори, на яких повчають священиків, викладають їм настанови про пристойне здійснення відправи та таїнств, стежать за їхньою моральністю через уповноважених на це осіб, при прийнятті священицького сану турбуються про дотримання канонічних постанов тощо.

У «Lithosi...» зазначено і про деякі недоліки у богослужебних книгах православних, особливо це помітно при поясненні обрядових дій та у настановах до відправи якогось таїнства. П.Могила вважав їх внутрішніми і випадковими, тому вони не є свідченням недійсності основ православної обрядовості, що має глибокий смисл та давні традиції. В інтересах полеміки ці недоліки не розголошувались, вважаючи, що вони виникли через незнання, тому їх можна було легко виправити [8, с. 213–214]. Цим зумовлювалися головні завдання «Lithosu...»: по-перше, показати, що описана у богослужебних книгах православна обрядовість є авторитетною, по-друге, вона задовільно показує глибину священнодійства.

Фізичні вади К. Саковича (не мав одного вуха) також були помічені П. Могилою. Він іронічно радить опоненту: «Приличнее тебѣ разсуждат о свиньяхъ, которыя съли твое ухо, нежели установлять новые формы таинствъ» [8, с. 41]; «…какъ бы ни распорядились (съ постриженными при крещеніи волосами), – спалятъ-ли ихъ, закопаютъ-ли въ церкви, положатъ-ли въ скважинѣ – тебѣ какое до этого дѣло? Ты тамъ скажи, где спрятано твое ухо, которое имелъ прежде и котораго теперь не имеешь, и тому что различно говорять объ этомъ люди, въ особенности ксендзъ Терлицкій въ письме къ Его М. ксендзу легату» [8, с. 27, 114, 127, 144, 188]. Поза увагою Могили не залишились і батьки Саковича: на зауваження останнього щодо легковажності православного духівництва при здійсненні служби Божої, митрополит говорить: «По всей вѣроятности, ты видѣлъ такъ совершающимъ священнодѣйствія своего отца, который сдѣлался попомъ, будучи великимъ простакомъ и не вежею» [8, с. 62].

Отже, розглядаючи «Літос…» у тогочасному полемічному дискурсі, можемо стверджувати, що Петро Могила проілюстрував свою толерантність у ставленні до інших вір, зокрема до католицької, а стильова палітра трактату засвідчила сприйняття барокової естетики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бичко А.К.* Світлотінь Касіяна (Калліста) Саковича / А.К. Бичко, Б.І. Бичко – К. : Український центр духовної культури, 2005. – 168 с. – (Духовні скарби України).

2. *Голубев С.* Кіевскій митрополитъ Петръ Могила и его сподвижники (опытъ церковно-историческаго изследованія) / С. Голубев. – Кіевъ : Типографія С.В. Кульженко. Большая Васильковская улица домъ №23, 1898. – Томъ II. – I–VII, огл. I–VI, 1–514 осн. текст, 1–12 огл, замечанія опечатки і поправки 1–4, 1–498.

3. *Єфремов С.О.* Історія українського письменства [Текст] / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 686 с.

4. *Ісіченко І.* Східна аскеза і бароковий текст : досвід могилянського Києва / Архієпископ Ігор (Ісіченко) // Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура : Збірник наукових праць на пошану пам'яті проф. Валерії Нічик. – К. : Критика, 2005. – 584 с. – С. 196–206.

5. *Косицька М.* «Літос…» митрополита Петра Могили: риторична специфіка полемічного дискурсу / М. Косицька // «Українська школа» в літературі та культурі україно-польського порубіжжя. – К. – 2005. – Полоністичні студії. – Т. VII. – С. 214–225.

6. *Костомаров Н.* История России в жизнеописаниях ее главнейших деятелей // [Електронний ресерс] : http.://www.gumer.info/bibliotek_Buks /History/kost/33.php

7. Макарій [Булгаков]. Исторія Русской Церкви. – Том XI. – С.-Петербург, 1882. – 658 с.

8. *Могила П.* Ліфос / П. Могила // Архив Юго-Западной России. – Ч. 1. – Т. VIII. – Вип. I. – 450 с.

9. *Нічик В.М.* Петро Могила в духовній історії України / В.М. Нічик. – К. : Український центр духовної культури, 1997. – 328 с.

10. *Новаковський П.* Літературна проблематика в міжконфесійній полеміці після Берестейської унії (1596–1720) / П. Новаковський // Український літературний центр. – Львів : Свічадо, 2005. – 252 с. – (Джерелознавчі дослідження; Т. 2).

УДК 821.162.1(091)

Olaf KRYSOWSKI
Uniwersytet Warszawski

BIZANCJUM I KULTURA POLITYCZNA ROSJI W PISMACH ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

W artykule poddano analizie korespondencję Zygmunta Krasińskiego w kontekście jej wymowy geopolitycznej i światopoglądowej. W pismach Krasińskiego można dostrzec sugestywny obraz carskiego absolutyzmu i jego źródeł. Według poety Rosjanie nie wypracowali własnej kultury politycznej. Represyjny system władzy wraz z ortodoksyjną religijnością przejęli od Bizancjum za pośrednictwem Rusi. Po Cesarstwie odziedziczyli urzędniczą strukturę «rang», na czele której stanął najwyższy dostojnik, ubóstwiony władca. Krasiński stworzył jednostronny i ponury obraz Rosji, w którym nie ma miejsca na dobro.

Słowa kluczowe: *Krasiński, Bizancjum, Ruś, Rosja, kultura polityczna, absolutyzm, tyrania, wolność, dziedzictwo, car, władca, cywilizacja, Trójca Święta, schizma.*

У статті проаналізовано листування Зигмунта Красінського в контексті його геополітичного та ідеологічного змісту. У листах Красінського помітний чіткий образ царського абсолютизму і його джерел. На думку поета, росіяни не створили власну політичну культуру. Репресивну систему правління з ортодоксальною релігійністю вони перейняли від Візантії через Русь. Успадкували також від Імперії структуру «рангів» на чолі з найвищим сановником, обожнюваним правителем. Красінський створив односторонню і похмуру картину Росії, в якій немає місця добру.

Ключові слова: *Красінський, Візантія, Русь, Росія, політична культура, абсолютизм, тиранія, свобода, спадщина, цар, правитель, цивілізація, Трійця, розкол.*

The article analyzed the correspondence Zygmunt Krasinski in the context of its geopolitical and ideological speech. In Krasinski's writings, one can notice a suggestive picture of tsarist absolutism and its sources. According to the poet, the Russian people didn't create their own model of political culture. They adopted a repressive system of ruling and orthodox religiosity from Byzantium through Ruthenia. Following the Byzantine Empire, the Russians also introduced an administrative structure of ranks. The highest dignitary, a deified ruler, was at the top of it. Krasinski created an one-sided and dismal picture of Russia in which there is no place for goodness.

Key words: *Krasinski, Byzantium, Ruthenia, Russia, political culture, absolutism, tyranny, freedom, heritage, tsar, ruler, civilization, Holy Trinity, schism.*

Dyskusje literackie romantyków, nawiązujące do aktualnej sytuacji politycznej na ziemiach polskich, nie odbywały się zazwyczaj bez analizy relacji i zależności historycznych między Rzeczpospolitą i Rosją. Poszukując źródeł różnic między kulturami Polaków i Rosjan, historycy, filozofowie, etnografowie, a także artyści próbowali zrekonstruować czynniki odpowiadające za rozwój dwóch narodów słowiańskich, sąsiadujących ze sobą, lecz funkcjonujących w obrębie dwóch zupełnie różnych modeli organizacji społeczno-politycznej.

Romantycy przeważnie byli zgodni co do tego, że narody Rzeczypospolitej i Rosji, jako bratnie ludy słowiańskie, jednakowo miłują ideę wolności. Zdawali sobie jednak sprawę, iż Rosjanie, aby realizować tę ideę, musieliby najpierw wystąpić przeciw własnemu państwu, monarchii despotycznej, gwarantującej prawa tym, którzy służą władzy, nie społeczeństwu. Polacy mogli tę wolność budować w systemie monarchii konstytucyjnej, zapewniającej prawa wszystkim stanom, której podwaliny miała stanowić Konstytucja 3 Maja. Gdy jednak doszło do rozbiorów, a prawowitymi królami Polski stali się kolejni carowie Rosji: w 1815 r. Aleksander I, w 1825 r. Mikołaj I, obydwa narody znalazły się w podobnej sytuacji, motywującej konieczność walki z uciążliwym dla nich absolutyzmem. Wielu polskich artystów, myślicieli i polityków I połowy XIX w. zaczęło więc kojarzyć dążenia niepodległościowe z potrzebą przeciwstawienia się Rosji nie jako słowiańskiemu sąsiadowi, lecz jako obcemu, despotycznemu systemowi władzy.

Jednym z wyrazicieli tego rodzaju poglądów był Joachim Lelewel, który relację między Polską i Rosją sprowadzał do relacji poddany – tyran, a więc ujmował ją w te same kategorie, w których postrzegał relację między narodem rosyjskim i władzą carską. W «Projekcie odezwy sejmowej do Rosjan», przygotowanym w związku z zatwierdzeniem przez sejm 25 stycznia 1831 r. uchwały o detronizacji Mikołaja I, pisał: « Naród polski umie szacować bohaterów i męczenników wolności rosyjskiej; oddawał im cześć pogrzebową i stawia im pomnik, pomnik wolności, którego wam, Rosjanie, stawiać nie wolno. My, reprezentanci narodu naszego, powołujemy was, Rosjanie, abyście wej-

rzeli w słuszność sprawy naszej, a nie dając się dłużej łudzić zwodniczymi despotów waszych obietnicami, abyście się brali spólnie z nami do pozyskania praw i wolności narodowi naszemu przynależnej. Panująca nad wami dynastia holsztyńsko-gottorpska zawodzi was; nie możecie się spodziewać, ażeby się dobrowolnie wyrzekła władzy, której nadużywa. Powstańcie w sprawie waszej! My o naszą się dobijając, waszej silnie dopomożemy» [9, s. 7].

Lelewel przedstawiał więc powstanie listopadowe nie tyle jako wojnę Polski z Rosją, ile jako walkę poddanych z despotyczną dynastią władców. Podobnie kwestię wspólnej doli Polaków i Rosjan postrzegał Adam Mickiewicz. W przypisywanym mu artykule z «Trybuny Ludów»: «Czemu Polacy, czemu Rosjanie nie powstają?» [13, s. 2], można znaleźć konstatację, że: «To wolność i despotyzm walczą od wieków na północy. Idzie o panowanie wolności lub despotyzmu, nie zaś tego czy innego narodu, tej czy innej dynastii» [11, s. 341]. Podobnie myślał Zygmunt Krasiński, ukazując w rozprawie «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów» (ok. 1841–1847) parę «Moskwa-Polska» [8, s. 57] jako dwie «bratnie potęgi», wywodzące się z jednego rodu słowiańskiego, które «coraz chyżej odbiegają od siebie»[8, s. 58].

1. «Auctoritas paterna»

Tak sformułowanej tezy nie sposób pozostawić bez wyjaśnienia. Dlaczego bowiem dwa bratnie ludy słowiańskie miałyby z biegiem czasu «coraz chyżej» odbiegać od siebie, co miałoby motywować rozwój dwóch odmiennych modeli władzy i państwa? Krasiński starał się wyczerpująco odpowiedzieć na te pytania, ukazując obraz kultury politycznej Rosji w cytowanym artykule «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów». Uznał w nim Wielkie Księstwo Moskiewskie za spadkobiercę Rusi, ale spadkobiercę obciążonego dwoma historycznie udokumentowanymi wpływami: mongolskim i bizantyjskim.

«Jarzmo» Mongołów[1], jak sądził poeta, naznaczyło władców rosyjskich azjatyckim, antyeuropejskim pierwiastkiem dzikości, okrucieństwa i barbarzyństwa. *Gros* wyjaśnień dotyczących tej kwestii Krasiński powiązał jednak z dziedzictwem bizantyjskim. To przyjęta za pośrednictwem Konstantynopola, zdaniem poety błędna w założeniach, wiara chrześcijańska zabrała wschodnim Słowianom wolność. Moskwa – pisał – «stosunku swego do Boga nauczyła się od bizantyńskiej obłudy» [8, s. 59]. Następnie upodobniła władzę ludzką do absolutnej władzy Boskiej, której wzorzec został wpisany w ortodoksyjne pojęcie Trójcy Świętej, w której Duch Święty pochodzi tylko od Ojca, a nie od Ojca i Syna (łac. formuła «filioque»). Interpretacja źródeł ruskiego i rosyjskiego despotyzmu, przedstawiona w przypisie poety do rozdziału rozprawy «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów» zatytułowanego «Stanowisko Polski śród ludów słowiańskich», brzmi następująco: «Skoro jak w Trójcy greckiej, a później ruskiej, Duch Święty nie jest wiecznym krążeniem wszechżycia między Ojcem a Synem, zarówno pochodzącym od jednego i drugiego, skoro wszechżycie tylko od wszechmocy, bez przyłożenia się wszechmyśli, początek swój czerpie, cóż to znaczy, cóż to wyrażać ma? – Wiecznie więc Jehowa tylko, wszechmoc tylko, wszystko sprawia i czyni. – Ona syna ze siebie wyłania, ale syn ten nic jej oddać nie może. Ten syn nie obcuje z nią jak równy. – Ona jeszcze nań zlewa wszechmiłość i wszechżycie do tego, ale ich nie odbiera odeń. Niesłychane samodzierżstwo, auctoritas paterna nieskończona. Rząd wszystkim tak na niebie, jak na ziemi. Rząd urodził z siebie wszystko. Rząd wszystko dawa – ale jemu ludzkość, jemu naród nie może nic oddać – nie może obcować z nim – nie może się podnieść aż do niego, choć krzyż dźwiga, choć i z grobu zmartwychwstanie. Wszystko na darmo – naród i ludzkość ducha nie mają. Takie wyobrażenie konieczne u schizmy o świecie i dziejach, bo to, co w niebie, to i na ziemi. Stąd duchowość wszelka i duchowieństwo w niewoli u świeckiej władzy. Stąd ponad Mitrą i ponad wszelką tajemnicą, i ponad wszelką myślą – knut. (...) Jarzmo, włożone na naród, już tkwi w tym najfałszywszym pojęciu Trójcy Bożej, która właśnie o tyle tylko Bożą, o ile w niej zachodzi osób zupełna równość i harmonia» [8, s. 60].

Krasiński przyjął więc za punkt wyjścia rozważań o carskim despotyzmie założenie, że ruska kultura polityczna dążyła do odzwierciedlenia «na ziemi» tego, «co w niebie». Za tym porównaniem kryje się zjawisko mające podłoże w bizantyjskiej tradycji religijnej i politycznej – sakralizacja władzy cesarskiej. O żywotności i sile tego zjawiska w Rosji pisali Borys Uspienski i Wiktor Żywow w pracy «Car i Bóg». Podkreślali m.in., że «procesy sakralizacji monarchy, które początkowo były uwarunkowane bizantynizacją kultury ruskiej za czasów Aleksego Michajłowicza, nie zostały przerwane w epoce orientacji na wzorce zachodnie. Nawet więcej, w XVIII wieku, czyli w epoce aktywnej europeizacji kultury ruskiej, procesy te przebiegają *crescendo*; za czasów Piotra I sakralizacja monarchy nie tylko nie słabnie, ale przeciwnie, gwałtownie wzrasta» [19, s. 64].

Poeta posunął się jednak dalej. Wyraził przekonanie, że ta sakralizacja ma podstawy w politycznej interpretacji znaczenia «Trójcy greckiej, a później ruskiej». Zasugerował, że to «greckie», bizantyjskie

1 Mongołowie opanowali Ruś w latach 1240–1241.

rozumienie Trójcy Świętej, według którego Bóg Ojciec jest nieskończonym stwórcą i samodzierżcą, stało się dla wschodnich monarchów wzorcem, inspiracją do zaprowadzenia analogicznego porządku w świecie doczesnym. Była to, jak sądził, swoista licencja na władzę absolutną, despotyczną. Podobnie bowiem, jak w świetle teologii wschodniochrześcijańskiej Duch Święty pozostawał w wyłącznej mocy Jehowy, w oddaleniu od Chrystusa, Boga-człowieka, «duchowość wszelka i duchowieństwo w [pozostawały w. – O. K.] niewoli u świeckiej władzy». Ta, zdaniem Krasińskiego fałszywa, interpretacja Trójcy przedstawiała Boga Ojca jako despotę, dając monarsze gotowy wzorzec postępowania, na wiernych zaś nakładając obowiązek przyjęcia go, jako wartości potwierdzonej autorytetem religijnym. W ten sposób poddani cara dobrowolnie oddawali się w niewolę, a władca zyskiwał mandat do sprawowania rządów z pozycji autorytetu ojcowskiego, powagi ojcowskiej określanej jako «auctoritas paterna». Użyte przez poetę konstrukcje słowotwórcze, oparte na cząstkach «wszech-» («wszechmoc», «wszechmiłość», «wszechżycie») i «samo-» («samodzierżstwo»), kładą nacisk na absolutystyczny, by nie rzec totalitarny wymiar tej władzy.

Paralela sformułowana przez Krasińskiego może się wydać logiczna. Są to jednak tylko pozory, za którymi kryje się rozumowanie niezbyt spójne. Zdziwienie może budzić już sama sprzeczność zawarta w tezie, że w Trójcy, w której Bóg Ojciec jest «samodzierżcą» zachodzi «osób zupełna równość i harmonia». Trzeba też zwrócić uwagę, że to, co poeta uznał za cechę charakterystyczną dla bizantyjskiego sposobu myślenia o Trójcy Świętej, a więc niezgoda na formułę «filioque» oraz przekonanie, iż Duch Święty pochodzi jedynie od Ojca, a nie od Syna, nie mogłoby być ani dla teologów, ani dla władzy w Bizancjum czy na Rusi podstawą do kreowania wizerunku monarchy i monarchii na wzór tego, jak zostały ukształtowane rządy w niebie. Trójca Święta nie przedstawia bowiem z zasady mechanizmu władzy, lecz jest figurą stworzenia. «Jej powstanie – zauważył Henryk Pietras we wprowadzeniu do zbioru tekstów ilustrujących wczesnochrześcijańskie spory o Trójcę Świętą – ma związek z powstaniem świata; gdyby – hipotetycznie – świat nie miał nigdy powstać, nie byłoby też Trójcy...» [16, s. 9]. Spór o «filioque», który rozgorzał już za czasów przywoływanego przez Krasińskiego mimochodem Focjusza, dotyczył też przede wszystkim sposobu, w jaki powstał świat. Szło o to, czy energia, z której wyłonił się Duch Święty, pochodziła pierwotnie od Ojca, czy zarówno od Ojca, jak i Syna. Ta subtelność nie mogłaby rozstrzygać o absolutnej bądź dzielonej z Synem władzy Ojca nad światem, gdyż teologowie zachodni i wschodni, wyłączając niektórych pisarzy heretyckich, byli z reguły zgodni co do tego, że Bóg jest jeden oraz że objawia się w trzech osobach, z których każda na swój sposób może oddziaływać na rzeczywistość zewnętrzną.

Ubóstwienie monarchy w Bizancjum i Rosji miało inne korzenie niż te, które wskazał Krasiński. Należałoby ich szukać raczej w tradycji sprawowania wspólnych rządów nad państwem przez cesarza i patriarchę Cerkwi. Obie te postaci były kojarzone przez poddanych z boskim majestatem. Borys Uspienski i Wiktor Żywow trafnie zauważyli, że «uznanie cara za obraz Boży może być związane (...) z bizantynizacją kultury ruskiej», ponieważ «w Bizancjum wraz z nauką o patriarsze jako obrazie Boga wypowiadano myśl, że także cesarz jest obrazem Boga» [19, s. 72]. Za panowania Piotra I, gdy obie te godności i funkcje zostały połączone w osobie imperatora, deifikacja władcy zyskała nową motywację: «Cara zaczęto uważać za głowę Kościoła, co ma bezpośrednie odniesienie do zbliżenia cara z Bogiem. Bizantyjska koncepcja monarchy, wraz z jego miejscem w hierarchii kościelnej, weszła w bezpośredni związek z protestanckimi koncepcjami Piotra [Wielkiego. – *O.K.*], głoszącymi, że monarcha jest głową Kościoła. (...) W praktyce wyrażało się to w zlikwidowaniu patriarchatu i w nadaniu monarsze licznych pełnomocnictw, które wcześniej przysługiwały patriarsze» [19, s. 64].

W ramach takiej jedności polityczno-religijnej przedstawiał rosyjskie samodzierżawie również Sergiusz Uwarow, od 1811 r. kurator uniwersytetu petersburskiego, od roku 1822 dyrektor departamentu przemysłu i handlu wewnętrznego, zaś od 1833 – minister oświaty ludowej w Rosji. «Prawosławie, samowładztwo, ludowość» [por.: 6, s. 558] miały według niego stanowić elementy doskonale zorganizowanego państwa rosyjskiego. Władzę cara Aleksandra I nad poddanymi porównywał nawet do relacji «między ojcem i dziećmi»[2] [20, s. 19]. Ale Krasiński nie myślał o prostym przełożeniu dostojeństwa czy ojcostwa Boga na cara – głowę Kościoła i państwa. Według niego skoro car był despotą, to ten despotyzm musiał wynieść z zapatrzenia w wizerunek Trójcy, będący odwzorowaniem samodzierżawia w niebie. Koncepcja Trójcy bizantyjskiej jako wzorca, który dał legitymację despotyzmowi rosyjskiemu, nurtowała Krasińskiego tak dogłębnie, że poeta próbował zainteresować nią Augusta Cieszkowskiego. Na kartce dołączonej do listu datowanego 8 lutego 1847 r. napisał: «Czyś Ty uważał, że Trójca moskiewska wiernym samodzierżawia obrazem na niebie?

2 W oryginale: «entre le pere et ses enfants», przekład – *O.K.*

Wszystko od Ojca: i Syn, i Duch, Syn nic nie oddaje Ojcu, nie ma krążenia żywota między nimi – akcji i reakcji, bo tylko od Ojca pochodzi; zatem i na ziemi tak samo: nic od narodu, nic od poddanych, od wyłonionych nie może wrócić do rządu, żaden duch nie zawraca z dołu w górę – *Auctoritas paterna* absolutna. Rząd wszystkim i na wieki wszystko tworzy i daje, a syn, choć krzyż nosi, choć na krzyżu skona i zmartwychwstanie, jeszcze i wtedy się nie dosłużył życia – nie dostąpił ducha żadnego. – Ojciec wciąż wszystkim, bo wszystko dawa, a nic nie odbiera. Wszystko to potworne, toteż potwór istnieje na ziemi!» [7, s. 281].

Tym razem Krasiński nie określił «Trójcy» wschodniochrześcijańskiej mianem «greckiej» czy «ruskiej». Użył zamiast tego epitetu «moskiewska». Odzwierciedla to sposób myślenia o Rosji jako o wypadkowej dziedzictw i następstw kulturowo-politycznych greckich (bizantyjskich), ruskich i moskiewskich. Ponadto w liście do Cieszkowskiego raz jeszcze pojawiło się łacińskie sformułowanie «auctoritas paterna», to samo, które znalazło się w rozprawie «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów». Może ono wskazywać na zapamiętanie Krasińskiego w krytykowaniu wszechwładzy ojcowskiej, którą dostrzegał w teologicznej formule Trójcy bizantyjskiej, a także w absolutystycznych rządach carskich. Wrażenie tego zapamiętania potęgują słowa: «wszystko to potworne» oraz określenie ziemskiego władcy mianem «potwora». Warto zauważyć, że w świetle stwierdzenia, iż «Trójca moskiewska wiernym obrazem samodzierżawia na niebie», do miana potwora pretendowałby również ukazany przez Krasińskiego despotyczny bizantyjski Bóg Ojciec.

Uznanie Trójcy Świętej za figurę monarchii absolutnej, której filarem jest «auctoritas paterna», jawi się jako oryginalna spekulacja religijno-polityczna poety. Z dwóch swobodnie skojarzonych wątków: ubóstwienia władzy cesarskiej w Bizancjum i Rosji oraz sporu Rzymu z Bizancjum o kształt relacji między Ojcem, Synem i Duchem Świętym, poeta wyprowadził ideę, którą można by porównać chyba tylko ze wczesnochrześcijańskim tzw. monarchianizmem. Ukazał «Trójcę moskiewską» jako obraz jedynowładztwa Bożego, podobnie jak czynili to na początku III w. monarchianie: Prakseasz, Noetos i Sabeliusz. Z tą jednak różnicą, że nie uważali oni za absolutnego władcę Boga Ojca, lecz ogólnie pojęty podmiot Boży, przyjmujący w zależności od okoliczności różne role: stwórcy, zbawiciela i życiodajnej mocy. Nie umniejszali znaczenia Chrystusa wobec Ojca, ponieważ uprzedmiotawiali wszystkie hipostazy: Ojca, Syna i Ducha, sprowadzając je do roli szat, masek, które przywdziewa wszechpotężny, jedyny Bóg.

Samo przeniesienie przez Krasińskiego wschodniochrześcijańskiego wizerunku Trójcy Świętej na kulturę polityczną Rosji nie jest niczym wyjątkowym. Przeciwnie, w XIX w. można zauważyć wiele podobnych prób. Na przykład rosyjski słowianofil, Iwan Kirejewski, doszedł do przekonania, że kierunek myślenia filozoficznego zależy od posiadanego wyobrażenia o Trójcy Świętej [zob. 18, s. 66]. Inny filozof, Włodzimierz Sołowjow, w wykładzie zatytułowanym «Idea rosyjska» («L'Idee russe»), wygłoszonym w Paryżu w roku 1889, stwierdził, że Rosjanie powinni wyeliminować nadużycia absolutyzmu, odbudowując «na ziemi (...) wierny obraz boskiej Trójcy» czyli realizując postulat, według którego «każdy z trzech głównych organicznych członów – Kościół, państwo i społeczeństwo – bezwzględnie w wolności i w swej sile, nie w oddzieleniu od dwóch pozostałych (...) pozostaje» [17, s. 81]. Koncepcja Sołowjowa, filozofa religii, znawcy bizantyjskiej tradycji teologicznej, stanowi jakby odwrócenie myśli Krasińskiego. Według autora «Idei rosyjskiej» wzorowanie się na obrazie Trójcy jest lekarstwem na nadużycia władzy. Według Krasińskiego – przeciwnie: Trójca «grecka», «ruska», «moskiewska» to wzór, według którego uformowała się carska tyrania. Różnica między obu ideami polega na tym, że polski poeta źródło zła dostrzegł w swoiście pojętym wizerunku Trójcy, który Rosja za pośrednictwem Rusi miała przejąć po Bizancjum. Sołowjow zaś na odwrót: za niedoskonały uznał porządek świecki, polityczny, który można by naprawić wzorując się na Trójcy. Krasiński demonizował postać Boga Ojca w Trójcy i ukazywał ją jako swoistą antywartość, rosyjski filozof stawiał Trójcę za wzór dobrej monarchii. Jaka była motywacja tych skrajnie różnych koncepcji? Prawdopodobnie taka, że Krasiński spoglądał na Rosję z perspektywy «stanowiska Polski» – jako na obcy i wrogi aparat państwowy, który nie tylko odebrał Rzeczypospolitej niepodległość, ale też narzucił jej wcześniej nieznany, represyjny mechanizm rządów. Sołowjow zaś wypowiadał się jako Rosjanin, krytycznie wprawdzie nastawiony do carskiego despotyzmu, jednak zatroskany o dobro poddanych i państwa, z którym się identyfikował.

Porównanie przez Krasińskiego cara – tyrana o nieograniczonej władzy – do Boga Ojca, który miałby ten rodzaj władzy sprawować w Trójcy jest więc świadectwem nie tyle trafnej analizy dziedzictwa kultury politycznej Rosji, ile – by posłużyć się dosadnym określeniem Jerzego Fiećki – próbą «apokaliptycznej demonizacji i hiperbolizacji» tego państwa jako «siewcy i narzędzia uniwersalnego zła» [2, s. 379]. Obraz «Trójcy greckiej, a później ruskiej», ukazany w rozprawie «O stanowisku Polski» i liście do Cieszkowskiego to w istocie nie dość precyzyjnie przemyślana

figura retoryczna, mająca przedstawić cara jako ojca-»potwora», tyrana tym groźniejszego, że stosunku do Boga nauczył się «od bizantyńskiej obłudy». W efekcie wprowadzenia tej figury powstał stereotyp Rosji jako państwa napiętnowanego barbarzyńskim dziedzictwem religijnym i politycznym Bizancjum.

2. Dziedzictwo upadku moralnego

Dostrzeżenie w carskim aparacie władzy realnego odbicia wschodniochrześcijańskiej idei Trójcy Świętej, pojmowanej w dużej mierze w sposób naiwny i uproszczony, miało w pismach Krasińskiego dalsze konsekwencje. Zaważyło mianowicie na wizerunku Bizancjum jako źródła zła, zepsucia, które od średniowiecza odciskało piętno na ruskiej, a potem rosyjskiej obyczajowości i polityce. Trudno wyobrazić sobie bardziej dosadną i jednostronną opinię o roli Cesarstwa Wschodniego w kształtowaniu państwowości rosyjskiej niż ta, którą poeta wyraził w rozprawie «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów». «Ale bo też wszystko – pisał z myślą o wpływach bizantyjskich i mongolskich – co tylko na świecie bezecnego pierwiastkowym barbarzyństwem lub przepsutą zgrzybiałością, wszystko, co przez wieki cedziło się przez szpary historii jak trucizna, którą świata organizm odpychał od siebie, zlało się razem do żył Moskwy i napełniło je gdyby wścieklizną odrzuconych od ludzkości plemion, państw, okresów i zdarzeń» [8, s. 59]. Obraz tradycji bizantyjskiej jako składnika trucizny stworzonej z «odrzuconych od ludzkości plemion, państw, okresów i zdarzeń», zlewającej się do żył Moskwy, Krasiński podsumował następującą charakterystyką Cesarstwa:

W Carogrodzie wszystkie państwa rzymskiego szaleństwa i zbrodnie, zmiękłszy od pobliża Azji, pozbywszy ostatnich śladów męskości, stały się jakoby samego szaleństwa i zbrodni upadkiem moralnym. Zmysł sztuki przyrodzony Grekom, zatraciwszy dawną duszę swą, piękna przedziwne uczucie, inną całkiem treść odrabiać zaczął. Zachciało mu się dłutować w posąg własnej przestarzałości zgniliznę. Związał więc wszystkie jej luźne ohydy, podejrzliwość, chytrość, zdradę w umiejętny całokształt i zeń wyprowadził wiecznego kłamstwa rzemiosło, ową dyplomacją stanu, której mistrzostwem serc ludzkich spadlanie wszelkimi zachody, a z wolna, miarowo, nieznacznie, na to, by same się nie mogły spostrzec, aż w dniu ostatecznego wycieńczenia, kiedy wróg na nich nogę postawi i w błoto przemienione rozdepta [8, s. 59–60].

Oceny tej nie wystarczy określić mianem negatywnej. Samo mówienie o «wszystkich» «szaleństwach i zbrodniach» Rzymu, jakie skupiły się w Bizancjum, bo nazwa «Carogród» staje się tu synonimem całego imperium, może się wydać krytyką nadmiernie surową. Ale poeta na tym nie poprzestał – jakby dolewając oliwy do ognia pisał o tych szaleństw i zbrodni «upadku moralnym». Potęgował w ten sposób wrażenie chaosu i dekadencji, każąc z nim utożsamiać obyczajowość wschodniego imperium, nie precyzując nawet o jakie szaleństwa i zbrodnie idzie i w których okresach miałyby się one szerzyć w Bizancjum. Wywód przeszedł następnie w krytykę sztuki jako zaprzepaszczenia wartościowych wzorców greckich, by ostatecznie osiągnąć punkt kulminacyjny w obrazie polityki – umiejętnie uprawianego «kłamstwa rzemiosła», którego podstawy stanowią «podejrzliwość», «chytrość» i «zdrada». Bizantyjska «dyplomacja stanu» specjalizowała się bowiem, jak skonstatował Krasiński, w «serc ludzkich spadlaniu wszelkimi zachody».

Uświadamiając sobie, że jest to swoiste uzasadnienie opinii o źródłach kultury politycznej Rosji, nie można pominąć wniosku, jaki dyktuje porządek przeprowadzanego wywodu. Mianowicie nasuwa się myśl, iż wymienione «szaleństwa i zbrodnie» naznaczone głębokim «upadkiem moralnym», podejrzliwością, obłudą i zdradą, to «trucizna», która zlewa się «do żył Moskwy», napełniając je «gdyby wścieklizną». Kształtuje się w ten sposób wizerunek państwa dzikiego, okrutnego, w którego polityce pierwsze miejsce zajmują nie prawo i etyka rządzenia, lecz zepsucie i występek. Na tym jednak Krasiński nie skończył. W «Memoriale do Piusa IX» (1848), odezwie mającej na celu pozyskanie poparcia papieża dla sprawy polskiej w związku z Wiosną Ludów, stojąc ciągle na stanowisku, że za carską tyranią kryje się siła «nieruchoma, chcąca uwiecznić zepsucie i spróchniałość» – «duch bizantyjski» [8, s. 161], scharakteryzował represyjny, okrutny wobec poddanych i zhierarchizowany aparat władzy: «Zgraje urzędników podrzędnych szarpią, gryzą, pożerają ten kraj jak harpie; hierarchia przedajna i zepsuta kieruje we wszystkich przywarach i wszystkich występkach i wznosi się od dołu do góry coraz wyżej aż do samego cesarza. Ten stoi nad tą otchłanią wyprostowany, nieruchomy, samotny i gardzi swymi poddanymi albo ich nienawidzi. Niezliczone policje mają zastępować Opatrzność w tym państwie bezbożnym, śledzą się jedna drugą, każda przesadza donosy i denuncjacje drugiej, wymyślają polityczne przestępstwa. Kiedy te stają się rzadkimi, wywołują spiski; kiedy umysły zmęczone zdają się usypiać, robią sobie ohydną igraszkę z życia i z wolności ludzi, byle tylko mogły pokazać rządowi, jak bardzo mu są potrzebne» [8, s. 165].

Akurat w tej opinii poeta nie był odosobniony. Podobne refleksje o bizantyjskim pochodzeniu idei hierarchicznego systemu rządów tzw. carskich czynowników wypowiadał Mickiewicz w wykładach paryskich.

A znał on ten system z własnego doświadczenia, jako swego czasu podsądny Nowosilcowa w sprawie Filomatów, a potem urzędnik «XII klasy» [por.: 12, s. 482, 483][3], w petersburskiej kancelarii księcia Dymitra Golicyna. W VII wykładzie II kursu literatury słowiańskiej przekonywał, że: «(...) cała Rosja stanowi niejako pułk, w którym każdy miał obowiązek służyć. Administracja nie ma służyć krajowi, nie jest wyrazem potrzeb kraju, ale kraj jest na służbie administracji, administracja sama jest państwem. (...) Skoro każdy służy rządowi, zatem kto nie ma „czynu", nie ma bytu społecznego. Nawet jeśli jest zamożny, nie wie, co robić; jest jak ochotnik wśród szyków regularnych, nie wiedzący, gdzie stanąć, zakłopotany i kłopotliwy dla innych. Wprawdzie „czyn" nie daje jeszcze urzędu, ale nie można mieć urzędu bez „czynu". Mówiliśmy już, że według tych samych zasad chciano ustanowić hierarchię w cesarstwie bizantyjskim…» [10, s. 92–93].

Wypowiedź Krasińskiego, mimo że nie doświadczył on bezpośrednio działania carskiego aparatu władzy, różni się od diagnozy Mickiewicza przede wszystkim stopniem nagromadzenia określeń, nazw i zwrotów wartościujących. Hierarchia jest według poety «przedajna i zepsuta», cesarz – «wyprostowany, nieruchomy, samotny», państwo – «bezbożne». Słowu «urzędnicy» towarzyszy nazwa «zgraje», cesarz stoi nad «otchłanią», szerzą się «donosy», «denuncjacje», «przestępstwa», a wszystko to «igraszka» z życia i wolności ludzi. Gdy do tego dodać, że urzędnicy «szarpią, gryzą, pożerają» kraj, władca «gardzi» poddanymi i «nienawidzi» ich, a rozbudowane ponad miarę policje «śledzą się» wzajemnie, uzyskuje się ponury obraz chaosu i upadku moralnego, o którym czytelnik w najśmielszych przypuszczeniach nie mógłby wnosić z opisu Mickiewicza.

Krasiński prawdopodobnie formułował opinie na temat korzeni rosyjskiego systemu rządzenia, tak jak Mickiewicz, m.in. na podstawie lektury głośnych pod koniec XVIII i na początku XIX w. prac Edwarda Gibbona. Według brytyjskiego historyka w interesie całej rzeszy zauszników cesarza bizantyjskiego było utrzymywanie za wszelką cenę (czyli za cenę uczciwości, honoru, a nawet życia ludzkiego) władzy absolutnej, gdyż jako gorliwi wykonawcy poleceń imperatora mogli oni liczyć na nagrody i awanse. «W tej boskiej (bo tak ją często nazywano) hierarchii – pisał Gibbon – zaznaczano wszystkie rangi z najskrupulatniejszą dokładnością, a związane z nimi godności uwidoczniano w całym szeregu błahych a uroczystych ceremonii, których nauczenie się wymagało gruntownych studiów i których lekceważenie było świętokradztwem» [3, s. 142].

3 Tak przedstawiał się m.in. w tzw. okresie rosyjskim w listach służbowych do księcia Golicyna.

Odkrycie bizantyjskiej hierarchii rang we współczesnym rosyjskim aparacie władzy dawało z pewnością i Mickiewiczowi, i Krasińskiemu odpowiedź na pytanie o genezę represyjnego stylu sprawowania rządów przez Moskwę. Częściowo wyjaśniało mechanizm funkcjonowania tych rządów. Krasiński jednak ocenił je surowiej z moralnego punktu widzenia, posługując się stylem emocjonalnie nacechowanej inwektywy. Przedstawił je ostatecznie w formie oksymoronicznej jako «nieustający cud okrucieństwa i niedoli» [8, s. 165], z lapidarnością godną obrazów Norwida, który w «Wita Stosa pamięci estetycznych zarysach siedmiu» z równie negatywnym nastawieniem pisał o Konstantynopolu jako o kameleonie mieniącym się «w łuny wszech-żądz i wszech-błędów» [15, s. 527]. Skupił się też na losie zwykłego poddanego – człowieka zmuszanego przez cara i jego urzędników do udziału w swoistych zawodach fałszu i nienawiści. Konsekwencje tych zawodów opisał w «Memoriale do Piusa IX» jako klęskę jednostki zagubionej w zawiłościach intryg, mającej problemy z moralną oceną zastanej rzeczywistości, rozdartą między nakazami sumienia i koniecznością dostosowania się do wojskowo-śledczych standardów życia, narzuconych przez państwo: «Wierny poddany, obowiązany donosić, staje się w oczach rządu człowiekiem bez honoru, jeżeli się nie stanie człowiekiem bez honoru przed swoim własnym sumieniem. Człowiek uczciwy jest pod niewidzialnym, ale nieustannym prześladowaniem; każdy ojciec truchleje o swoje dziecko i zmuszony jest z miłości doradzać mu podłość. Udawanie, chytrość, kłamstwo to anioły stróże, do których ucieka się, kto nie chce przyspieszyć swej zguby» [8, s. 165].

Zatem w warunkach carskiego reżimu nie da się zachować godności bez narażenia na szwank którejś z istotnych wartości moralnych. Gdy poddany postępuje uczciwie, zgodnie z własnym sumieniem, naraża się na represje rządu i sytuuje w pozycji outsidera. Gdy podporządkowuje się regułom udawania, chytrości i kłamstwa, które dyktuje carska machina władzy, staje po stronie «podłości», popada w niewolę systemu oferującego nagrody za lojalność i kary za niesubordynację. Dziedzictwo bizantyjskie traktowane jest więc przez poetę jako zagrożenie i dla moralności, i dla wolności.

3. Stanowisko Polski

Zarówno w rozprawie «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów», jak i «Memoriale do Piusa IX», pojawiły się sugestie, że ekspansja zbizantynizowanej Rosji na zachód jest nieunikniona i tak samo niebezpieczna dla Europy, jak rewolucja społeczna. Dlatego w interesie państw zachodnich powinno leżeć wskrzeszenie potężnej, silnej Rzeczypospolitej,

zdolnej powstrzymać napór nie tyle samej Rosji, ile jej orientalnych idei politycznych, «trucizn» krążących w jej żyłach i trawiących ją od środka. W «Memoriale» poeta przestrzegał, że «Polska, ginąc, zostawi świat na pastwę europejskiej anarchii i wschodniego barbarzyństwa». «Ukaże się na horyzoncie – dodawał – sztandar moskiewski, będzie rósł, będzie się przybliżał, a w Europie ludzie, skalani krwią swoich braci, uwielbią to godło azjatyckiej idei wśród zwalisk, jakich sami narobią, aż ich obejmie szał Kaina i ogłupienie Nabuchodonozora» [8, s. 169].

Ta wizja rewolucji europejskiej połączonej z najazdem moskiewskim z jednej strony wpisuje się w apokaliptyczną poetykę tekstów Krasińskiego z okresu Wiosny Ludów, z drugiej – uświadamia jak bardzo poeta demonizował wskazywane ideologiczne podstawy rosyjskiego imperializmu. Można by przypuszczać, że czynił to, by zachęcić papieża o początkowo stosunkowo liberalnych poglądach do wyrażenia opinii na temat tyranii niektórych władców europejskich i sytuacji, w której znalazła się Polska po rozbiorach. Po części tak było, lecz niezupełnie. Przekonanie o roli Rzeczypospolitej jako obrończyni przed moskiewskim zalewem widoczne było już we wcześniejszej rozprawie «O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów». Co więcej, wynikało ono z przeświadczenia o różnicach kulturowych między Polakami, identyfikującymi się ze światem łacińskim i Rosjanami, dziedzicami tradycji bizantyjskiej. «Otóż w dziejach ruskich – pisał poeta – matką bierną zachowawczość bizantyńska – ojcem zapładniającym jej łono napad tatarski – a synem spłodzonym, rosnącym, na olbrzyma wyrosłym, rząd moskiewski» [8, s. 61]. Obrazowi temu za chwilę przeciwstawiał wizerunek korzeni kulturowych Rzeczypospolitej: «Polska zupełnie innym przez wszystkie koleje historyczne postępuje tropem. Podanie religijne nie od Grecji, ale od Rzymu przejmuje – nie tam chrzci się, gdzie zgnilizna, waśnie, rozryw i dogmatów niepełność, lecz tam, gdzie moc, jedność, postęp i światło» [8, s. 63].

Wartościowanie w tym fragmencie sprowadza się do uproszczonej relacji dobra i zła, wiary i herezji. Nie ma tu miejsca na żadne elementy pośrednie, na jakikolwiek relatywizm. Polska ochrzciła się «tam, gdzie moc, jedność, postęp i światło», Rosja (Ruś) – tam, «gdzie zgnilizna, waśnie, rozryw i dogmatów niepełność». Z jednej strony idealizacja, z drugiej – deprecjacja. Taka właśnie poetyka ostrych kontrastów towarzyszy wypowiedziom Krasińskiego na temat relacji Polska – Rosja. W ich świetle konieczna jest restytucja państwa polskiego, by «moc» mogła walczyć ze «zgnilizną», «jedność» z «rozrywem», «postęp» z «zachowawczością», «światło» z «dogmatów niepełnością» itd.

Przekonanie o wyjątkowej roli dziejowej Polaków skierowało dyskurs poety z tradycją bizantyjską w stronę idei *quasi* mesjanistycznej. W «Memoriale do Piusa IX» powstał pomysł czegoś w rodzaju Chrystusowej ofiary, mającej przywrócić światu równowagę moralną. Ta ofiara miałaby stanowić część swoistej krucjaty przeciw rosyjskim schizmatykom, podjętej przez Polskę pod sztandarami Stolicy Apostolskiej. Krasiński wyobrażał to sobie w sposób następujący: «Żadne mocarstwo nie protestowało nigdy przeciw rozbiorowi Polski; zapomnienie nie widziane chyba nigdy w historii. Stolica Święta może to zapomnienie poprawić w każdej chwili protestacją przeciw najzgubniejszemu zamachowi nowszych czasów. Ona już stanęła na czele Włoch; może, jeżeli zechce, stanąć tak od jednego razu na czele ducha moralnego Europy. Może w jednej chwili ująć ster pojęć i obowiązków epoki, którą sama otworzyła i rozpoczęła, ale której dyktatura najwyższa stosunkowo jeszcze nie jest w jej rękach[4]. Co zrobi dla Polski, to Polska odda jej z lichwą, samą mocą natury rzeczy, samą wrodzoną siłą każdego dzieła zbawczego, mocą świętej wzajemności, ustanowionej prawami boskimi, przez którą dobrodziejstwo wraca do dobroczyńcy. Polska za odebrany dar dłuższego życia odda Stolicy Świętej potęgę moralną niezmierzoną i uniwersalną. Nie ona to zrobi, ale sprawi to Chrystus Pan sam, ukrzyżowany w niej, cierpiący w niej, nie poznany w niej; ten sam Chrystus, co powiedział, że do skończenia świata będzie się zawsze ukazywał ludziom pod postacią każdego żebraka, każdej wdowy, każdej sieroty. Dla ratunku, dla zbawienia ludzkości potrzebnym jest, by Stolica Święta uchwyciła taką potęgę, im prędzej, tym lepiej.

…Przewidywać należy, że Stolica Święta będzie musiała nieraz oświadczyć się przeciw występkom

4 Krasiński najwyraźniej przeceniał możliwości Piusa IX. O jakiej dyktaturze «Stolicy Świętej» mógł myśleć poeta w sytuacji, gdy pozycja polityczna papieża we Włoszech sukcesywnie słabła? Po amnestii, którą Pius IX ogłosił w 1846 r. i w wyniku której zyskał krótkotrwałe uznanie radykalnych działaczy politycznych, musiał stawiać opór rewolucjonistom próbującym zyskać jego aprobatę dla idei zjednoczenia Włoch. Historyk Kościoła, Józef Hergenröther, zwrócił uwagę, że: «Już rozlegały się w obozie rewolucyjnym okrzyki radości, z powodu zwycięstwa radykalistów w Szwajcarii, już Mazzini zwrócił się z Paryża (25 listopada 1847 roku) do papieża z żądaniem, aby stanął na czele ruchu, który w przeciwnym razie odwróci się od krzyża i podąży własną swą drogą. Zuchwałą tę zachętę spotkała (17 grudnia) energiczna odprawa ze strony papieża, który o tyle tylko ustępować zamierzał, o ile to się zgadzało z jego sumieniem, poza tę granicę jednak nie byłby się posunął nawet pod grozą śmierci. Błagania buntowników zamieniły się w pogróżki, prośby w rozkazy. Zdawało się, że w Rzymie ponowią się wypadki, których widownią była Francja od 1789 do 1793 r.» (J. Hergenröther, «Historia powszechna Kościoła Katolickiego», t. 15, Warszawa 1903, s. 138–139). Wiosną 1848 r. Pius IX nie był już nawet w stanie obronić Jezuitów w Rzymie «przed wściekłością rewolucjonistów i sam doradzać im musiał do opuszczenia miasta (30 marca)» (tamże, s. 139). Trudno powiedzieć, co skłoniło Krasińskiego w grudniu 1847 i 1 stycznia 1848 r. (bo wtedy powstawał «Memoriał») do myślenia, że papież mógłby wesprzeć Polaków w walce z despotyzmem rosyjskim właśnie wtedy, gdy autorytet i życie jego samego były w wielkim niebezpieczeństwie.

ludów. Czyż ona może zrobić to bezstronnie, jeśli nie oświadczy się przeciw zbrodniom królów? Ale gdyby taki protest, rzucony w twarz mocarstwom, wydawał się nie na czasie, gdyby wypadało odłożyć [go] w daleką przyszłość, to czy przynajmniej nie można by pozwolić niedobitkom ostatniego wojska, które walczyło z schizmą, przybyć do Rzymu? Czy nie można by na czele tych przygotowań obrony postawić którego ze znakomitych generałów?» [8, s. 170].

Poeta przedstawił więc Piusowi IX współczesnych Polaków jako «ostatnie wojsko, które walczyło ze schizmą» i jest gotowe czynić to dalej. Stworzył mit szlachetnych rycerzy, którzy na wzór dawnych krzyżowców bili się i ginęli w obronie wiary, a teraz pokonani przez heretyków czekają tylko na papieskie błogosławieństwo do wznowienia walki. Rozbiory Polski urosły w ten sposób do rangi najazdu niewiernych barbarzyńców na kraj katolicki i cywilizowany. Słowo «schizma» nie kojarzyło się Krasińskiemu z samą tylko religią. Niosło ze sobą również znaczenia polityczne. Ponieważ jednak odwoływało się przede wszystkim do sfery wartości moralnych, walkę «ze schizmą» poeta zaczął ukazywać jako tzw. «wojnę sprawiedliwą» [por.: 1, s. 78–86], obronę przed odszczepieńcami.

Zagrożenia tego «schizmatyckiego» despotyzmu wskazał potem w roku 1856 w «Zbiorze ukazów i rozporządzeń zwróconych przeciw narodowości polskiej za panowania Mikołaja I». Zawarł w nim obszerny spis dekretów carskich jeszcze z lat 30. XIX w., w których prawosławie stanowiło instrument represji przeciw dążeniom niepodległościowym Polaków. Zwraca uwagę np. ukaz z 20 sierpnia 1832 r., «ogłaszający nieważność małżeństwa mieszanego, tj. zawartego między schizmatykiem a osobą innej religii, chyba że będzie zawarte w obecności popa rosyjskiego schizmatyckiego i pod warunkiem, że wszystkie dzieci, pochodzące z tego związku będą wychowane w schizmie.» Krasiński zastrzegł przy tym, że: «Ukaz nazywa to, co my nazywamy schizmą, religią prawosławną» [8, s. 248]. Znamienny jest także ukaz z 6 kwietnia 1839 r. ogłaszający, że «biskupi, duchowieństwo i zakony kościoła greckokatolickiego według przykładu i przepisów ojców świętych wracają do jedności nierozdzielnej z kościołem greckowschodnim» [8, s. 254]. Autor zauważył, że: «Wskutek tego ukazu 4 miliony katolików obrządku wschodniego na Litwie są zmuszeni (!) najokrutniejszym obchodzeniem się, przypominającym prześladowania za czasów pogaństwa, do przejścia na schizmę» [8, s. 254]. Poeta odnotował też ukaz z sierpnia 1839 r., «zabraniający każdemu kapłanowi nieschizmatyckiemu chrzcić dziecko matki czy ojca schizmatyckiego, nawet w tym wypadku, gdyby sami rodzice życzyli sobie, aby ich dziecko ochrzcił» [8, s. 255].

Mówienie o walce Polaków ze «schizmą» to niezupełnie to samo, co rozprawianie o ich konflikcie z caratem. Krasiński jednak niekiedy te dwie kwestie utożsamiał. Nie dbał tak bardzo, jak np. Lelewel czy Mickiewicz, o precyzyjne odróżnianie narodu od państwa rosyjskiego. «Rosja», «samodzierżawie», «schizma» – te nazwy czasami pojawiały się w jego wypowiedziach zamiennie. Liczyło się przede wszystkim ich negatywne nacechowanie. Dzięki niemu stawały się składnikami wyrazistych przeciwstawień w opowieściach o tryumfalnej walce łacińskiego światła z bizantyjską ciemnością, zachodniej cywilizacji ze wschodnim barbarzyństwem, prawdziwej wiary z wydumaną herezją.

* * *

Z pism Krasińskiego wyłania się zatem sugestywny obraz carskiego absolutyzmu. Wygląda to tak, jakby Rosja nie wypracowała w ogóle własnej kultury politycznej. Cały system władzy wraz z religijnością przejęła za pośrednictwem Rusi od Cesarstwa Bizantyjskiego. Po nim odziedziczyła urzędniczą strukturę «rang», na czele której stanął najwyższy dostojnik, ubóstwiony cesarz.

Przekonanie o tym, że samodzierżawie jest wiernym odwzorowaniem wschodniochrześcijańskiego wizerunku Trójcy Świętej, w której Bóg Ojciec jest postacią centralną, wszechwładną i despotyczną, zaważyło w dużej mierze na demonizacji zarówno rządów rosyjskich, jak i ich bizantyjskiego pierwowzoru. W efekcie zrodziła się jednostronna, niewolna od uprzedzeń i nieścisłości wizja upadku moralnego. Potęga moskiewska wzrosła bowiem według poety na dwóch zatrutych źródłach: bizantyjskim i mongolskim. Bizantyjskie okazało się bardziej niebezpieczne, gdyż niosło poddanym niewolę pod pozorem wielkiej, bogatej kultury religijnej i politycznej. Mongolskie nie kryło się przynajmniej ze swym nieokrzesaniem i barbarzyństwem. Być może dlatego w opisach dziedzictwa Cesarstwa Wschodniego pojawiło się tak wiele spostrzeżeń na temat obłudy, kłamliwości, podejrzliwości, donosicielstwa, chytrości, sprzedajności, zepsucia i zdrady.

W pismach Krasińskiego brakuje wzmianki o jakiejkolwiek dziedzinie, w której Bizancjum pozytywnie wpłynęło na kształtowanie się kultury politycznej Rosji. Poeta stworzył jednostronny i ponury obraz Cesarstwa Wschodniego, w którym nie ma miejsca na wartości dodatnie. W carze dostrzegł «potwora», bo wrażenie potworności wzbudzała w nim wszechwładza ojcowska w «greckiej» Trójcy Świętej. Z Bizancjum do Rosji przeniósł zniewieścia-

łość, «zachowawczość», a także skłonność do potęgowania «szaleństw i zbrodni», co z kolei Bizancjum miało odziedziczyć po starożytnym Rzymie. Uczynił Carogród siedliskiem «zgnilizny» i «ohydy». Jego dziedzictwo uznał za «truciznę», zarazę, która pod postacią rosyjskiej tyranii dławi wolność, wstrzymuje rozwój cywilizacji europejskiej.

Podobnej obsesyjnej niechęci do Bizancjum i jego historyczno-politycznej spadkobierczyni, Rosji, na próżno by szukać u Lelewela, Mickiewicza czy Słowackiego, który np. sztukę prawosławną traktował jako wartościową i wpisującą się w kulturowe dziedzictwo Europy[5]. Hegel – a jego poglądy Krasiński przecież znał i cenił – w «Wykładach z filozofii dziejów» nazwał Bizantyjczyków narodem oświeconym, który upadł głównie dlatego, że «ustrój państwa i jego prawodawstwa» nie zgadzał się z prawidłami religii i «nie został podług jej zasad przebudowany» [5, s. 187]. Nawet zagorzali zwolennicy poglądu o destrukcyjnej roli dziejowej idei politycznych i religijnych Bizancjum zazwyczaj ujmowali ten pogląd w ramy prostego stereotypu pozwalającego przeprowadzać rozmaite analogie ze współczesnością. Na przykład Goszczyński w rozprawie «Moralna podstawa sprawy polskiej», opublikowanej w «Piśmie Towarzystwa Demokratycznego Polskiego» (1840) pisał, że «zanadto naśladujemy Carogród w chwilach jego upadku» [4, s. 76]. Norwid w notatce «Bizancjum» zauważał, że: «Ludom barbarzyńskim, jeszcze w historię nie weszłym, pozostała ta larwa państwa za cel, sama celu nie mająca» [14, s. 4]. Cesarstwo Wschodnie mogło więc być synonimem upadku moralnego, «larwą państwa», na której wzorowały się ludy barbarzyńskie. Nie przybierało jednak, jak u Krasińskiego, kształtu apokaliptycznego piekła. Żaden z wymienionych poetów i myślicieli nie posunął się do wykreowania wizerunku przerażającego demona, który, choć z pozoru martwy, odrodził się w carskim systemie polityczno-wojskowym i planuje zniszczenie cywilizacji łacińskiej.

LITERATURA:

1. *Crépon P.* Religie a wojna. Przeł. E. Burska / P. Crépon. – Gdańsk : Marabut, 1994. – 241 s.

2. *Fiećko J.* Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu / J. Fiećko. – Poznań : Wydawnictwo UAM, 2005. – s. 475.

3. *Gibbon E.* Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego / Przeł. Z. Kierszys / E. Gibbon. – T. 2. – Warszawa : PIW, 1960. – 474 s.

4. *Goszczyński S.* Dzieła zbiorowe. Wyd. Z. Wasilewski / S. Goszczyński. – T. 4. – Lwów, 1911.

5. *Hegel G.W.-F.* Wykłady z filozofii dziejów / Przeł. J. Grabowski, A. Landman / G.W.-F. Hegel. – T. 2. – Warszawa : PWN, 1958. – 392 s.

6. *Heller M.* Historia imperium rosyjskiego / Przeł. E. Melech i T. Kaczmarek / M. Heller. – Warszawa : Książka i Wiedza, 2005. – s. 787.

7. *Krasiński Z.* Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego / Oprac. Z. Sudolski / Z. Krasiński. – T. 1. – Warszawa : PIW, 1988. –847 s.

8. *Krasiński Z.* Pisma filozoficzne i polityczne / Wyd. i oprac. P. Hertz / Z. Krasiński. – Warszawa : Czytelnik, 1999. – 344 s.

9. *Lelewel J.* Wybór pism politycznych pod red. M. H. Serejskiego / Oprac. W. Bortnowski, J. Danielewicz / J. Lelewel. – Warszawa : Książka i Wiedza, 1954. – 318 s.

10. *Mickiewicz A.* Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998 / Pod red. Z.J. Nowaka i in. / A. Mickiewicz. – T. 9. Literatura słowiańska. – Warszawa : Czytelnik, 1997. – 552 s.

11. *Mickiewicz A.* Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998 / Pod red. Z.J. Nowaka i in. / A. Mickiewicz. – T. 12. Legion polski. Trybuna ludów. – Warszawa : Czytelnik, 1997. – 460 s.

12. *Mickiewicz A.* Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998 / Pod red. Z.J. Nowaka i in. / A. Mickiewicz. – T. 14. Listy 1815–1829. – Warszawa : Czytelnik, 1998. – 712 s.

13. *Mickiewicz A.* Pourquoi les Polonais, pourquoi les Russes ne se lèvent-ils pas? / A. Mickiewicz // La Tribune des Peuples. – 1849. – Nr. 91.

14. *Norwid C.* Bizancjum (Z autografu wydał i omówił Juliusz Wiktor Gomulicki) / C. Norwid // Twórczość. – 2001. – Nr. 9. – S. 7–20.

15. *Norwid C.* Pisma wszystkie: w 11 tomach / Red. W. Gomulicki / C. Norwid. – T. 3. – Warszawa : PIW, 1971. – 749 s.

16. *Pietras H.* Wprowadzenie / H. Pietras // Trójca święta. Tertulian przeciw Prakseaszowi. Hipolit przeciw Noetosowi. Przeł. S. Kalinkowski. – Kraków : WAM, 1997. – S. 5–32.

17. *Sołowjow Wł.* Idea rosyjska. Rosja i Kościół powszechny / Przeł. F. Memches / Włodzimierz Sołowjow // *Sołowjow Wł.* Zaślubiny Wschodu z Zachodem. – Warszawa : Fronda, 2007. – S. 7–110.

18. *Špidlik T.* Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka / Przeł. J. Dembska / T. Špidlik. – Warszawa : Wydawnictwo Księży Marianów, 2000. – 244 s.

19. *Uspienski B.*, *Żywow W.* Car i Bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji / Przeł. H. Paprocki / B. Uspienski, W. Żywow. – Warszawa : PIW, 1992. – 157 s.

20. *Uvarov S.* Maison Impériale de Russie / S. Uvarov. – Paris, 1828.

5 Por. np. list Słowackiego do Juliusza Stattlera z 1 stycznia 1845 r.

УДК 821.162.1"18/19"Захар'ясевич

Mariya BRACKA
Narodowy Uniwersytet
imienia Tarasa Szewczenki w Kijowie

CZASOPRZESTRZEŃ POWIEŚCI JANA ZACHARIASIEWICZA

W artykule przeanalizowano wyznaczniki czasu i przestrzeni w dwóch utworach polskiego pisarza galicyjskiego XIX wieku Jana Zachariasiewicza, poruszających tematykę ukraińską – «Święty Jur» oraz «W przededniu».
Słowa kluczowe: *Zachariasiewicz, czas, przestrzeń, powieść, pogranicze epok i kultur.*

У статті проаналізовано часові і просторові характеристики двох творів польського галицького письменника XIX століття Яна Захар'ясевича, написаних на українську тематику, – «Святий Юр» та «Напередодні».
Ключові слова: *Захар'ясевич, час, простір, роман, помежів'я епох і культур.*

The article examines the determinants of time and space in two works by the Polish Galician writer of the nineteenth century Jan Zachariasiewicz, dealing the Ukrainian theme – «Swiety Jur» and *«W przededniu».*
Key words: *Zachariasiewicz, time, spice, novel, epoch and cultural borderland.*

Jan Zachariasiewicz to nazwisko znane bodaj każdemu poloniście, ponieważ dość często bywa wymieniane w długim szeregu literatów galicyjskich połowy XIX wieku, poza tym jego twórczość często jest przywoływana w kontekście rozważań nad nieprzystawalnością do tradycyjnie rozumianych epok literackich romantyzmu i pozytywizmu, pogranicznością epokową jego dorobku literackiego. Lecz poza odpowiednim umieszczeniem Zachariasiewicza w ramach procesu historycznoliterackiego wykazanie artystycznych dominant jego dorobku nastręcza badaczom trudności. Pisarz powszechnie czytany w latach 60–70-tych XIX wieku, odwołujący się do najbardziej aktualnych wówczas problemów społeczności polskiej w Galicji, usunięty w cień przez późniejszych literatów, w chwili obecnej jest zaliczany do autorów *minorum gentium* [3], co samo z siebie już w pewien sposób wartościuje i odpowiednio kwalifikuje dorobek pisarza spychając go na margines zainteresowań badawczych. Twórczości Zachariasiewicza współcześnie – jak się zdaje – najwięcej uwagi poświęcił Czesław Kłak [4; 5; 6], a niektóre utwory czy aspekty analizował Henryk Markiewicz [8, s. 99–212], Roman Koropecki [7], Maria Olszewska [10, s. 158–163], Maria Żmigrodzka [15, s. 295–319] i in.; na Uniwersytecie Gdańskim w 2008 r. została obroniona rozprawa doktorska «O powieściach współczesnych Jana Zachariasiewicza» autorstwa Wioletty Majer-Szreder.

Jego nazwisko budzi dziś zainteresowanie wśród badaczy zajmujących się problematyką pogranicza. Poza wskazaną pogranicznością epokową, połączeniem elementów romantycznych i pozytywistycznych w powieściach, biografia tego autora, jego światopogląd odzwierciedlony zresztą w twórczości artystycznej, jego działalność społeczno-polityczna wykazuje usytuowanie na pograniczu dwóch kultur – polskiej i ukraińskiej, z których każda była jednakowo ważna, każda przynosiła inspirację. Pomijam tu kwestię politycznych i społecznych zapatrywań pisarza, mającą ogromny wpływ na pisarstwo, jako dość dobrze opisaną [4; 5].

Wybrane do analizy utwory Zachariasiewicza «Święty Jur» (1862) i «W przededniu» (1863) już poprzez swoje tytuły narzucają przedmiot badań – problem czasu i przestrzeni artystycznej. Powieści te wraz z powieścią «Jarema» wymienił Piotr Chmielowski [2] w jednym rzędzie jako takie, które poruszają tzw. kwestię rusińską, co także wyjaśnia przyczynę zainteresowania się nimi przez badacza ukraińskiego. Jeszcze jednym powodem pozwalającym rozpatrywać te utwory wspólnie jest fakt wprowadzenia przez autora do obu jednego bohatera – Jana Dominika Korybuta, który to «poczciwy staruszek» w drugiej powieści «postarzał się nieco» [14 I, s. 35], więc w pewnym sensie należałoby traktować «W przededniu» jako kontynuację akcji i losów bohatera «Świętego Jura».

Omówienie kwestii czasoprzestrzeni we wspomnianych powieściach należy zacząć od zaakcentowania rzucającej się w oczy wymowności tytułów, jeden z których wywołuje jednoznaczne skojarzenia z pewną budowlą – Archikatedralnym Soborem Świętego Jura w znanym wszystkim miejscu – we Lwowie, a drugi – określa czas «w przededniu», który, jak można się domyślać, użyty został przez autora w sensie metonimicznym i oznacza bliskie nadejście jakichś ważnych wydarzeń, zjawisk, zmian tak długo oczekiwanych. Biorąc pod uwagę rok wydania powieści – 1863 – metafora staje się przejrzysta.

Odwołując się do czasoprzestrzeni pozaartystycznej w celu wyjaśnienia «płaszczyzny sensów nadda-

nych» według określenia Janusza Sławińskiego [11, s. 16], należy powiedzieć, że górująca nad Lwowem Katedra Świętego Jura w połowie XIX wieku była ostoją ruchu odrodzenia rusińskiego. Nazwa Katedry w sposób synekdochiczny została użyta na określenie przedstawicieli Głównej Rady Ruskiej, których nazwano «świętojurcami», a termin ten później określał w ogóle Rusinów orientacji narodowej, antypolskiej. Dlatego też w powieści Zachariasiewicza cerkiew ta staje się dla zapaleńca Rusina Porfirego uświęconą Bogiem placówką zachowującą tradycję i historię narodu rusińskiego.

Katedra Świętego Jura we Lwowie, oglądana przez Porfirego, jednocześnie wydaje się bohaterowi czymś oddalonym od mieszkańców, miejscem odosobnionym, nieprzyjacielskim dla miasta, posterunkiem wroga, lecz po zastanowieniu się dochodzi on do wniosku, że sami Rusini przyczynili się do zerwania więzi z własną tożsamością, stąd więc właśnie ta sakralna budowla może stać się murem obronnym narodu wykorzenianego ze swojej wiary i kultury, twierdzą odrodzenia narodowego: «Tak jest, to skamieniały posterunek narodowego naszego sztandaru, opuszczony tyle wieków przez naród! Ale dzisiaj stoi naród przy tym sztandarze i posunie go naprzód ku stolicy swojej, stolicy Rusi, która tak haniebnie odstąpiła wiary ojców swoich. Tak jest, dzisiejsza pozycja tego kamiennego posterunku jest nieprzyjacielska dla miasta – i nią być musi. Na wzgórzu, jak stufuntowa bateria stanęły te mury pod opieką św. Jura, to druga cytadela przyszłości narodowej» [13 I, s. 50].

«Dziwne niepojęte wrażenie« robi Katedra i na drugim głównym bohaterze «Świętego Jura» Karolu Grockim, lecz polski patriota ma inne skojarzenia z tym świętym miejscem. Urasta ono w jego refleksjach do symbolu jedynego, złączonego narodu, w którym, aby mógł istnieć, «każdy słup, każda ściana, każdy gzyms» ma podpierać sklepienie, ma służyć całości, ponieważ «Jagiełło złączył nas w jedną rodzinę, a wy, którzy na św. Jura patrzycie, rozłączacie nas!..» [13 II, s. 153].

Lokalizacja Katedry, jej powstanie i znaczenie w życiu społeczności galicyjskiej, architektura obiektu inspiruje spadkobierców rodu Szetyckich do poszukiwań przy jej pomocy głębszych sensów w swoim życiu i działalności społeczno-politycznej. W zależności od światopoglądów bohaterów świątynia ma utwierdzić odrębność i samowystarczalność narodu rusińskiego oraz umocnić przekonanie w niepodzielności narodu polskiego, do którego zalicza się i Rusinów. W każdym razie wiara w to, że gruntem istnienia każdego narodu jest jego duchowość i moralność, bazujące na wierze chrześcijańskiej, a tu takim uosobieniem staje się Katedra, łączy wyrastające z odmiennych zapatrywań działania Porfirego i Karola.

W tym miejscu nasuwają się skojarzenia z powieścią współczesnego pisarza ukraińskiego Ołesia Honczara «Sobór» (1968), w której personifikowany sakralny bohater zajmuje centralne miejsce, łączy losy głównych postaci, a stosunek do niego staje się miernikiem duchowości i kondycji moralnej głównych bohaterów utworu. I choć pisarze ci działali w różnych epokach historycznych (ciekawe, że i jeden, i drugi w okresach panowania obcych władz) i na różnym materiale empirycznym, łączy ich wizja przestrzennego obiektu sakralnego jako ważnego punktu odniesienia działań ludzkich.

Dopiero epilog powieści wyjaśnia czytelnikowi, że tytuł «Święty Jur» ma także czasowy sens naddany, bowiem autorowi poprzez przywołanie postaci męczennika chrześcijańskiego udaje się wskazać nie tylko na sakralną budowlę, której jest patronem, ale również na święta związane z jego kultem w tradycji prawosławnej, występujące dwa razy do roku (wiosną – «ciepłego» Jerzego i jesienią – «zimnego»). Dzień św. Jura (*Jurjiw deń*) kończy powieść, a jest to dla autora dzień, w którym godzą się antagoniści, w którym zanika kwestia rusińska – prawy Rusin rozumie uświęconą historią przynależność do szczepu polskiego, słuszność polskiej sprawy narodowej, rezygnuje z prób odnowienia własnej tożsamości, a prawy Polak przyjmuje tę zbłąkaną owcę i, uznając odrębność etniczną i religijną najbliższego sąsiada, włącza go w porządek najnowszej polskiej historii jako partnera, skądinąd nie mającego aspiracji politycznych: «I w tym dniu (…) dwaj potomkowie rodu Szetyckich różnego wyznania łączyli się dzisiaj po wielu niesnaskach w jeden szczep narodowy i zgodę rodzinną przysięgali sobie na wieczne czasy!..» [13 III, s. 269].

Pisząc utwór «W przededniu» Zachariasiewicz nie mógł przewidzieć, czym się skończy kolejny zryw niepodległościowy Polaków, ale starał się oddać tę niepowtarzalną atmosferę, która cechuje wigilię ważnego wydarzenia, czas oczekiwania, czas niepewności, połączony z wiarą w nadchodzące zmiany. Narrator będący świadkiem i uczestnikiem tego «przednia», a zarazem poświadczający równoległość czasu narracji i czasu wydarzeń fabularnych, tak oto opisuje ten dzień: «Wyobraźmy sobie gospodarza, który przygotowuje się do pewnej uroczystości. Od tygodnia cały dom jest w ruchu. Czeladź i dozorcy pracują i krzątają się naokoło. A gdy wszystko jest już zrobione, wtedy w całym domu nastaje cisza. Gospodarz siada i odpoczywa, czeladź robi to samo. Odpoczynek ten jest chwilą oczekiwania nadejścia uroczystości, bo wszystko jest już gotowe. Jest to chwila Przednia.

Lub kiedy noc jest burzliwa, a wichry szumią i huczą w wierzchołkach drzew, przed wschodem słońca nastaje cisza, jakby przyroda w uroczystym milczeniu chciała powitać pierwszy promień słońca. Ta chwila ciszy jest chwilą Przedednia.

Podobny widok takiego Przedednia przedstawiał kraj cały. (…)

Była to wprawdzie cisza, ale nie był to odpoczynek po pracy. Złowrogie prądy snuły się wzdłuż i wszerz kraju, ale nerwy nasze już obolały i nie czuły ich…

Nic nie przygotowaliśmy na oczekiwaną uroczystość, bo zdawało nam się, że sam ów Dzień wszystko nam przyniesie!..

Nie było punktu centralnego, do którego dążyć powinny wszelkie nasze usiłowania, sama tylko idea trzymała nasz obóz, aby nie poszedł w rozsypkę! (…)

Każdy szedł samopas, chociaż szedł naprzód jak drudzy! Byliśmy sami wolontariusze, nie zorganizowano nas w wojsko, i nie dano nam komendy!...

Staliśmy w grupach rozrzuceni, a gdy nas zapytano, czego oczekujemy bezczynnie, odpowiadaliśmy: Jesteśmy w Przededniu!» [14 III, s. 24–25].

Ten obszerny cytat pokazuje jednocześnie całą złożoność poruszonej przez Zachariasiewicza w powieści problematyki politycznej i społecznej, skądinąd mieszczącej się w pewnej perspektywie czasowej. Wyodrębniony przez Kazimierza Wykę czas środowiska ma tu niewątpliwą dominację nad innymi odmianami czasowymi [12]. Jak zaznaczono wyżej, równoległy czas narracji i czas wydarzeń nie uwidoczniłby kontekstu rozgrywających się w powieści zdarzeń fabularnych, gdyby czytelnik, obeznany z pewnymi faktami, nie umieszczał ich w czasie zewnętrznym. Nie odnajdzie się w powieści żadnych dokładniejszych wskazówek czasowych, poza tym, że początek akcji autor umieszcza w miesiącu lipcu, w środku lata, a jej koniec – pół roku później (jak zaznacza sam narrator), późnią jesienią, lecz sam przebieg opisanych wydarzeń, problemów społecznych, politycznych i narodowościowych, losy bohaterów i ich postawy w połączeniu z prawidłową deskrypcją znaków przestrzennych pozwalają dobrze odczytać intencje autora.

A więc jest to czas przed nasuwającymi się nieuchronnie wydarzeniami sprzeciwu wobec polityki rządów dwóch imperiów – Austro-Węgierskiego i Rosyjskiego – skierowanej na prowokowanie niesnasek etnicznych i religijnych, okupację gospodarczą ziem Galicji, deklasację i wynarodowienie. Jest to czas, kiedy już «przelała się krew w Warszawie», czas tragiczny, zatruty nienawiścią, żądzą zemsty, żalem za zniszczonymi marzeniami, ale jednocześnie pragnieniem doskonalenia się, uczenia się na własnych błędach, nadzieją na lepszą przyszłość. Gdy weźmie się pod uwagę, że czas fabularny «Świętego Jura» kończy się na wydarzeniach 1862 roku, a «W przededniu» narrator wyraźnie wskazuje, że Korybut się postarzał, a więc minęło kilka lat, ten «przeddzień» fabularny musiałby przypadać mniej więcej na przełom lat 60-tych i 70-tych XIX w. Uwzględniając fakt, że powieść ukazała się w roku 1863, a opisane wydarzenia mogą świadczyć o stanie społeczeństwa właśnie przed walkami z lat 1863–1864, należałoby podkreślić, że Zachariasiewicz nie przejmuje się zbytnio dokładnością czasową ujętych zdarzeń fabularnych. Dlatego też trzeba zapewne rozpatrywać «W przededniu» nie jako kontynuację «Świętego Jura», a jako niezależną powieść, w której występuje zacny bohater starej daty już posiadający autorytet «nabyty» we wcześniejszej powieści, a gwarantujący wysokie wartości moralne nowego utworu.

Jeśli wydarzenia fabularne w «Świętym Jurze» kończą się dniem świętego wspomnianego w tytule, a czytelnik nawet poprzez niektóre wskazówki czasowe w utworze (np. «Był to poniedziałek dzień ósmego kwietnia» [13 III, s. 259] – dzień pamiętnej demonstracji w Warszawie poprzedzającej wybuch powstania styczniowego) może dokładnie ustalić rok zakończenia akcji – 1862, to świadomość niepewności losów ruchu powstańczego 1863 roku pozwala autorowi zostawić otwartą perspektywę czasoprzestrzenną w swoim utworze: czytelnicy nie tylko nie dowiadują się o następnych wydarzeniach i losach bohaterów powieści, autor-narrator wręcz przekonuje, że to właściwie na nich spoczywa część winy za niedokończenie utworu: „(…) ta powieść jest przerwana i niedokończona, a to nie z winy autora, ale z winy wypadków, a częścią także i z winy starego pułkownika, który zaraz nazajutrz wraz z Jeronistami w dalszą drogę wyjechał. Jeśli Bóg dozwoli, może później opiszę dalsze ich losy» [14 III, s. 228].

Ciekawe, że analizując czas «przednia» – momentu, kiedy wszystko i wszyscy są gotowi na nadejście upragnionej wolności, na myśl przychodzi «przedwiośnie» Stefana Żeromskiego, które, choć rozpoczyna nowy okres w historii narodu, jednak ma to samo przesłanie – odrzucenie bierności i aktywne działanie na rzecz odnowienia kraju. Przeddzień, przedwiośnie to odcinek czasu, poprzedzający donisłe zdarzenie – okres wspaniały i doskonały. Czy współczesna historia nie pokazuje, że naród polski cały czas znajduje się w stadium «przed»?

Wracając do kwestii przestrzeni artystycznej, należy zaznaczyć, że konsekwentnie odzwierciedla ona w twórczości Zachariasiewicza przestrzeń fizykalno-geograficzną Galicji Wschodniej XIX wieku (z niewielkimi wyjątkami) ze wszystkimi charakterystycznymi punktami odniesienia i obiektami. W analizowanych powieściach jest to Lwów i bliżej nieokreślone miejscowości pod Lwowem, a także Warszawa.

Deskrypcje urbanistyczne są obecne w analizowanych utworach w zdawkowym stopniu; miasto jako takie mało interesuje pisarza, jest ono tylko miejscem akcji, uprawdopodobniającym tę akcję. Jak zaznacza Anna Martuszewska, «…tworzona za pomocą autentycznej toponomastyki przestrzeń miasta jest traktowana jako odesłanie nas do całości autentycznej przestrzeni realnie istniejącego miasta» [9, s. 85]. Owszem, nazwy rzeczywistych ulic i dzielnic Lwowa – traktu Stryjskiego, Jezuickiej, Szerokiej, Łyczakowa, Warszawy – Krakowskiego Przedmieścia, ulicy Miodowej «sygnalizują, że bohaterowie i dotyczące ich wydarzenia są w swoisty sposób osadzeni w świecie realnym, tj. odnoszą się do tego ostatniego świata, sygnalizują referencjalność świata przedstawionego wobec niego» [9, s. 82]. Jednocześnie stolica Lwa to centrum lokalnego galicyjskiego świata, do którego śpieszą bohaterowie, bo tu może się zmienić ich życie, tu dzieją się ważne wydarzenia, ważą się losy narodów.

Jak już wspomniano, w pejzażu urbanistycznym Lwowa dominuje Katedra Świętego Jura, cała reszta kamienic, świątyń pozostaje bezimienna. Narratora w większości nie interesuje architektura miasta, raczej jego żywioł, atmosfera, pragnie on pokazać wielokulturowość i jednocześnie wynarodowienie. Porfirego, patriotę-Rusina, we Lwowie zachwyca tłum, gwar, ruch, ale jednocześnie smuci fakt, że: «…prawie wszędzie słychać język polski, tylko kiedy niekiedy zalecą do uszu słowa niemieckie kilku chudych, wyschłych przy pracy biurowej urzędników. Żyd w polskim żupanie snuje się po ulicy, urobiwszy sobie z polskiego i niemieckiego własny język. Napisy nad sklepami wszędzie są polskie, tłumaczone obok na język niemiecki, język rządowy. Nigdzie nie ma napisu w języku ruskim, nigdzie kyrylicy – żadnego słowa ruskiego nie usłyszysz na całej szerokiej ulicy. …Stolica Rusi czerwonej zupełnie polska, żywioł niemiecki w życiu publicznym bardzo skąpo reprezentowany – ruskiego wcale nie ma!..» [13 I, s. 44–45]. Tak poprzez aspekt przestrzenny ukazuje autor podstawowy problem społeczeństwa rusińskiego – brak w życiu społecznym najważniejszego czynnika określającego tożsamość jednostki – języka narodowego, który jest wartością narodową i zasadniczo ma największe znaczenie przy kształtowaniu się tożsamości.

Szczególne znaczenie w tej lokalnej przestrzeni nabierają miejsca sakralne – Katedra Świętego Jura, a także małe cerkiewki greko-katolickie w obu powieściach. Miejscem świętym jest także cmentarz, opisany w powieści «W przededniu», na którym wśród krzyży nad mogiłami miejscowej ludności «na najwyższym miejscu cmentarza stał duży, chropowatą korą okryty krzyż dębowy. Była to pamiątka boleści narodowej, kiedy na ulicach Warszawy bryznęła krew polska…» [14 I, s. 89]. Święte budowle i krzyż nabierają u Zachariasiewicza cech ludzkich, próbują uchować bohaterów przed złymi wypadkami albo niestosownymi ludźmi, jak w przypadku Zosi Taborówny, którą zdaje się cień ramienia krzyża próbował ochronić przed postawą życiową Lucyny pragnącej za wszelką cenę zająć wysoką pozycję na szczeblach drabiny społecznej: «Zosia spojrzała na towarzyszkę i zadrżała jakimś dziwnym uczuciem. Słońce bowiem zniżyło się już znacznie ku ziemi, a cień z krzyża dębowego, postawionego na pamiątkę poległych w Warszawie ofiar, tak się do nich przybliżył, że jednym ramieniem wszedł pomiędzy nie, i czarną smugą obie towarzyszki rozdzielił» [14 I, s. 106].

W przestrzeni miejskiej bohaterowie spotykają się na ulicach, w mieszkaniach mieszczańskich i salonach szlacheckich lub arystokratycznych. Lecz to nie salon jednego z ważnych bohaterów «Świętego Jura» Wyrwicza i posiadłość Tabora – zacnego szlachcica z powieści w «Przededniu» – mają szczególny urok; ta przestrzeń nie jest wykwintna, nie dorównuje salonom arystokratycznym, ale jest przepełniona powagą, spokojem świadomych swoich obowiązków ludzi o wysokiej moralności, jednoznacznie pozytywnie klasyfikowana przez narratora. Zdecydowanie ciekawiej wygląda przestrzeń, którą organizują galicyjscy nowobogaccy; jest to ta sama zubożała szlachta polska, która jednakże dorobiła się sporego majątku dzięki talentowi do kupna-sprzedaży, mniej lub bardziej uczciwej pracy zarobkowej. Takiego właściciela – pana Ezeichela Kalixta z powieści «W przededniu» – sugestywnie charakteryzuje jego posiadłość: groteskowy dwór, kiedyś okazały, symetryczny, harmonijnie wybudowany, a który teraz przy nowym gospodarzu: «…był w stanie opłakanym. Wprawdzie nie było nigdzie dziur ni w murach ni w dachu, bo pan Kalixt na to pilnie uważał, aby budynki nie niszczały; ale pierwotny charakter budowy zatarty był do szczętu różnymi naprawkami i przybudowaniami, mającymi tylko na celu utylitarność. (…) Nikt tu już nie dbał o upiększenie! To tylko było pielęgnowane, co rodziło owoc i pożytek niosło – reszta więdła i schła. (…) Zdawało się, że najwięcej troskliwości poświęcał gospodarz budynkom gospodarskim. (…) Ale wszystko zrobione było z ja najlichszego materiału i przez najlichszego majstra. Nigdzie nie było symetrii, o prawidłach architektonicznych już ani mówić! (…) Z całego otoczenia widać było, że właściciel tego dworu wlazł po uszy w produkcję miłego grosza i stracił wszelkie inne idealniejsze zmysły, a nawet i zmysł powonienia» [14 II, s. 64–67].

Podobnie mozaikowate jest wnętrze tego ongiś wspaniałego budynku. W jego pomieszczeniach znalazł się «zbiór najdziwniejszych rzeczy pod słońcem. Obok fraszek wysokiej wartości, leżały przedmioty, które tylko w kuchni znajdować się powinny» [14 II,

s. 69]. W tej zdeformowanej brakiem gustu i wyczucia przestrzeni rozgrywa się pomiędzy małżonkami powieściowymi tragikomedia, której zarzewie tkwi w wygórowanym mniemaniu i niespełnieniu życiowym pani Kalixtowej, uważającej się z racji otrzymanego kiedyś wykształcenia za damę z dobrego towarzystwa, a tylko zmuszonej do wyjścia za mąż za prostego szlachcica, który zawiązał jej świat. Oczywiście tryb życia, samo otoczenie, a więc właśnie ten inny świat już dawno zmieniły zwyczaje i obyczaje pani Kalixtowej i doprowadziły do zupełnego wyjałowienia atmosfery salonu, w którym po dłuższym pobycie gości zalega cisza, «ponieważ piękne frazesy się skończyły». Strony odtwarzające groteskowy świat rodziny i domu ni to szlachcica, ni to kupca (mówiąc współczesnym językiem – nuworysza-biznesmena) należą do najlepszych w powieści.

Wydaje się, że o wiele większe znaczenie przywiązuje autor do przestrzeni wiejskiej, opisy której zajmują zdecydowanie więcej miejsca, są bardziej szczegółowe i można powiedzieć, że niektóre deskrypcje powielają mit Arkadii – wyidealizowanej ojczystej krainy, jaką prezentuje narrator w «Świętym Jurze». Przestrzeń «W przededniu» reprezentuje podobną «okolicę naszej ziemi podkarpackiej» [14 I, s. 4]. Właśnie tu, do tej bajkowej krainy, za siedmioma górami, podążają główni bohaterowie, tu pomiędzy polami, wzgórzami i jarami, a także dworem, chatą a karczmą rozgrywają się ważniejsze wydarzenia w powieści: «Za kilka godzin pędził lwowski fiakier nr 24 szeroką drożyną koło cerkiewki na wzgórzu, skąd świeżo w miękkim gruncie wyrżnięta kolej wiła się ku lasom przyległym. (…) Gdybyśmy szybciej od fiakra nr 24 za tą koleją zdążyć mogli, widzielibyśmy, jak ona siedem razy do góry się wznosi i siedem razy w głęboką zapada dolinę, skąd skręciwszy nagle popod las, przerżnęła mostek dziurawy, a wycisnąwszy ostatni swój ślad w nieuniknionym przed każdą polską karczmą błocie, przeskoczyła próg starego karczmiska i zaginęła w sieni na rozrzuconym gnoju» [14 I, s. 26, 28].

Motyw drogi, którą czytelnik dojeżdża do miejsca najważniejszych wydarzeń w powieści, jest bardzo ważny. Właśnie drogi w ogólnym pejzażu okolicy wytyczają granice przestrzenne, określają granice majątkowe głównych bohaterów, a, krzyżując się, tworzą żywotnie ważny punkt, w którym znajduje się karczma żydowska. Tymi drogami krążą «kruki», jak nazywa Korybut przybyłych w celu zakupu upadających majątków szlachty polskiej Prusaków, podążają «swoi» i «cudzy», miejscowi i przybysze, pracujący w polu i próbujący to pole nabyć, szukający miłości i rozrywki.

«Karczma „na Rozstajnym" stała przy dwóch krzyżujących się drogach, skąd też zapewne nazwę swoją otrzymała» [14 I, s. 78]. To kultowe miejsce w «W przededniu» staje się punktem przecięcia w jednym czasowym i przestrzennym «continuum» tras rozmaitych ludzi, skrzyżowania losów bohaterów poczynając od gospodarza, a kończąc na przybyszach. Właśnie w karczmie, która stanowi przestrzeń ogólnodostępną, spotykają się przedstawiciele różnych warstw społecznych, stanów, narodowości i wyznań; decyduje się tu o ważnych sprawach, zawiązuje nowe przyjaźni i zawiera umowy kupna-sprzedaży. Jest to miejsce spotkań, odpoczynku, zabaw, narad, zjazdów rodzinnych. Niekiedy sposób narracji stosowany przez Zachariasiewicza stwarza wrażenie zaciśnięcia się przestrzeni wokół tego małego punktu, ponieważ akcja toczy się dookoła karczmy; ona niejako przyciąga bohaterów po wycieczkach w teren i jest sceną zawiązywania się dalszych wydarzeń. To, co Michał Bachtin powiedział o czasoprzestrzeni drogi, można przełożyć na obraz karczmy w utworach Zachariasiewicza: «Przypadkowo mogą się tutaj spotkać ludzie, którzy normalnie rozłączeni są przez hierarchię społeczną i oddalenie przestrzenne, tutaj mogą powstawać dowolne kontrasty, zderzać się i przeplatać różnorakie losy. W sposób swoisty łączą się tutaj przestrzenne i temporalne porządki ludzkich losów i biografii, komplikując się i konkretyzując wskutek dystansów społecznych, które mogą być tutaj przezwyciężone» [1, s. 308].

Karczma w «Świetym Jurze» – «Widacz» – była «…już sporo za wsią położona. Przypierając stajniami do lasku, a frontem opierając się prawie o strome wzgórze, była ta karczma tak starannie ukryta przed okiem podróżnego, że tylko dla ironii zapewne nazwano ją tym imieniem… (…) „Widacz" był zawsze napełniony chłopstwem. Trzy wsie zbiegały się tutaj klinem i tworzyły punkt komunikacyjny trzech gromad, które niegdyś jedną stanowiły rodzinę, jak to z samych nazwisk poznać można. Osada pod górą nazywała się Podgórze, drugą na samej wyżynie nazwano Nahorce, a za górą Zahorce. Jakieś dawne tradycje wiązały razem te trzy gromady, i w rzeczach gromadzkich porozumiewano się zawsze razem, do czego jako punkt neutralny wybierano „Widacz"» [13 I, s. 8].

Dodać należy, że społeczność Podgórza była obrządku łacińskiego, a Nahorzec i Zachorzec – obrządku bizantyjskiego, pierwsza mówiła po polsku, druga i trzecia – po rusińsku, lecz właściwie w tej wspólnej przestrzeni nikt z mieszkańców nie zauważał różnic etnicznych i tolerował różnice wyznaniowe. Jest to świadomy zabieg autora, który w ten sposób głębiej wciela swoją ideę polsko-rusińskiej zgody, która na poziomie najniższych warstw społecznych istnieje od zawsze – wyznawane są tu wspólne wartości: «I tak dalej rozmawiali z sobą chłopi i nikomu z nich na myśl nie przyszło, że ci z Podgórza obcym mówią do nich językiem, a Pod-

górzanie wcale nawet nie widzieli wielkiej różnicy w języku Zachorzan. Widzieli tylko między sobą spalony „Widacz", kupę węgli i tramy osmolone, które bezbożnie zażyła ręka. I smutno patrzyli na miejsce dawnej zgody swojej i poufnych, braterskich schadzek, które im niemiłosiernie wydarto…» [13 II, s. 112]. Tak więc karczma w «Świętym Jurze» pełni jeszcze dodatkową funkcję. Jest ona przestrzenią porozumienia między przedstawicielami różnych narodowości i różnych obrządków, przestrzenią wspólnych interesów – miejscem «sojuszu troistego» [13 II, s. 112], symbolem pojednania.

Odpowiednikiem karczmy w pejzażu wiejskim, miejscem «profanum» w przestrzeni miejskiej jest w powieści «Święty Jur» kawiarnia Vierseidla, gdzie «można się napić kawy, ponczu i innych rozgrzewających napojów». Gęste kłęby dymu papierosowego, niezgrabny służący, zahaczający o gości, brzydkie kobiety, hałasujące towarzystwo dziwnych osób, jak się okazuje patriotów-Rusinów, rozmawiających mieszanką różnych języków – te obrazy oglądane przez Korybuta jednoznacznie wartościują zarówno przestrzeń tego miejskiego przybytku, jak i zasiadających w nim ludzi.

Czasoprzestrzeń artystyczna, sygnalizowana już w tytułach analizowanych utworów, ma wyraźne odniesienia do rzeczywistości realnej. Tak zwana powieść współczesna, do której należy zaliczyć powieści «Święty Jur» i «W przededniu», poprzez umiejscowienie wydarzeń w niedalekiej przeszłości, zrozumiałej dla czytelnika dzięki nieznacznym sugestiom, poprzez odmalowanie znanej, bliskiej przestrzeni wraz z jej mankamentami przekazuje pewne kody związane z ludzką egzystencją w pewnym czasowym odcinku historii. Okres czynności narratorskich na osi czasowej obu utworów jest maksymalnie zbieżny z okresem zawartości fabularnej tak, że odnosi się wrażenie, iż narrator uczestniczył wczoraj w opisywanych dzisiaj przez siebie wydarzeniach, a jutro odbiorca już będzie znał przesłanie narratora. Każdy z tworów przestrzennych, spotykanych u Zachariasiewicza, ma swój odpowiednik antypodyczny (zazwyczaj odpowiednio wartościowany), całość zasadza się bowiem na strategii kontrastu: miasta i wsi, salonów i dworów, ulic i dróg, świątyń i karczem, pól i cmentarzy, jarów i wzgórz, co także pozwala na określenie ich wertykalnej bądź horyzontalnej orientacji.

LITERATURA:

1. *Bachtin M.* Czas i przestrzeń w powieści / Michaił Bachtin // «Pamiętnik Literacki». – LXV. – 1974. – Z. 4. – S. 273–311.

2. *Chmielowski P.* Nasi powieściopisarze. Seria I. / Piotr Chmielowski. – Kraków : Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego i K.J. Heumanna, 1887. – 631 s.

3. *Detko J.* Powstanie styczniowe w twórczości pisarzy minorum gentium 1863–1914 / Jan Detko // Dziedzictwo literackie powstania styczniowego. Praca zbiorowa pod red. J.Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa. – Warszawa : PIW, 1964. – S. 266–329.

4. *Kłak Cz.* Literacka młodość Jana Zachariasiewicza / Czesław Kłak // Z tradycji kulturalnych Rzeszowa i Rzeszowszczyzny. Pod red. St. Fryciego i S. Reczka. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1966. – S. 141–182

5. *Kłak Cz.* Pisarze galicyjscy. Szkice literackie. Seria «Galicja i jej dziedzictwo». T. 5 / Czesław Kłak. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1994. – 161 s.

6. *Kłak Cz.* Powieści historyczne Jana Zachariasiewicza zwierciadłem sporów politycznych między demokratami i konserwatystami galicyjskimi / Czesław Kłak // «Prace Humanistyczne Rzeszowskiego TPN». – Nr 1. – Rzeszów, 1970. – S. 153–192.

7. *Koropeckyj R.* Wizerunek narodowego ruchu ruskiego w powieści Jana Zachariasiewicza «Święty Jur» / Roman Koropeckyj // «Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze». – T. III/IV. – 1994–1995. – S. 305–323.

8. *Markiewicz H.* Pozytywizm / Henryk Markiewicz. – Warszawa : PWN, 2008. – 612 s.

9. *Martuszewska A.* Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu / Anna Martuszewska // Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX. Materiały sesji naukowej pod red. J. Daty. – Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie, 1993. – S. 79–92.

10. *Olszewska M.* Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury. Wybór / Maria Olszewska. – Warszawa : Wydawnictwa Wydziału Polonistyki, 2009. – 412 s.

11. *Sławiński J.* Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości / Janusz Sławiński // Przestrzeń i literatura. Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. – Wrocław : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1978. – S. 9–22.

12. *Wyka K.* Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu / Kazimierz Wyka // Genologia polska. Wybór tekstów. Wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. – Warszawa : PWN, 1983. – S. 305–339.

13. *Zachariasiewicz J.* Święty Jur. Powieść w trzech częściach / Jan Zachariasiewicz. – Lwów : w drukarni E. Winiarza, 1862. – 271 s.

14. *Zachariasiewicz J.* W przededniu. Powieść w trzech tomach / Jan Zachariasiewicz. – Lwów : w drukarni E. Winiarza, 1863. – T. I. – 226 s. – T. II. – 229 s. – T. III. – 231 s.

15. *Żmigrodzka M.* Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku. Pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak / Maria Żmigrodzka. – Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2002. – 524 s.

УДК 821.162.1.09

Наталія ЦЬОЛИК
Волинський національний університет імені Лесі Українки

РОЛЬ ПОЗАСЮЖЕТНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ТВОРАХ МІХАЛА ЧАЙКОВСЬКОГО

У статті проаналізовано твори представника «української школи» польського романтизму Михайла Чайковського. Особливу увагу приділено образам та героям, створеним автором, а також їх зв'язку з біографією письменника.

***Ключові слова**: романтичний герой, козак, шляхта, єврей.*

The works of the representative of «Ukrainian school» of Polish romanticism Michal Czajkowski are analysed in the article. Special attention is given to the characters of heroes and their connections with the biography of the writer.

***Key words**: romantic hero, Cossack, nobility, Jew.*

*W artykule analizie zostały poddane prace przedstawiciela **«ukraińskiej szkoły» polskiego romantyzmu Michała Czajkowskiego**. Szczególną uwagę przywiązuje się do bohaterów oraz na ich związek z biografią pisarza.*

***Słowa kluczowe**: bohater romantyczny, Kozak, szlachta, Żyd.*

Європейська романтична література більшою мірою, ніж література попередніх епох, розвивалася під переможним натиском історичних випробувань, які усвідомлювалися як історія окремих народів і піддавалися різноманітним історіософським інтерпретаціям. Для польсько-українського простору зазначеної доби романтичний спосіб бачення світу став єдиним ключем для витлумачення подій, які відбулися у відомій для них історії. Свої історичні переконання польські романтики «української школи» висловлювали здебільшого у авторських примітках, відступах, коментарях до прозових і поетичних текстів та здебільшого характеризувалася тенденцією до ідеалізації давнини. Митці з пограниччя двох культур тужили за ідеальними часами польсько-української дружби і взаємодопомоги, за тим героїчним минулим, яке знайшло відображення у створеному ними міфі про «ідеальне козацтво». Поява у художній літературі двох протилежних образів України та козака супроводжувалася критичними статтями, полемікою в періодиці, роздумами письменників, якими вони ділилися в своїх листах, публічних виступах, нарешті, в самих творах. Такий своєрідний симбіоз був характерний як для чільних творців «української школи», як, наприклад, С. Ґощинського чи Ю.-Б. Залеського, так і для менш відомих – Е. Ґаллі, Е. Ізопольського, О. Ґрози. На думку Д. Сосновської, така «книжка в книжці» мала не лише доповнювати знання читача, а й створювати ілюзію відповідності літературного задуму історичній правді [12, с. 165]. Цю другу площину доповнюють окремі розвідки письменників школи, що виражали своє зацікавлення козаком, – М. Грабовського, М. Чайковського, Т. Падури.

Свідченням невтілених ідей М. Чайковського залишається для нас його життя, тому важливим записником спадщини письменника є передмови, авторські коментарі до окремих літературних творів. Створення та представлення певного світу відбувалося з метою прив'язання читача до його цінностей, як один із способів впливу на дійсність. Передмови, репліки, коментарі які систематично додавав до своїх творів М. Чайковський, є елементом своєрідної стратегії переконання. Вони пояснюють читачеві значення твору, розтлумачують неоднозначні літературні ідеї, повертають із минулого те, що, на думку автора, є актуальним і сьогодні. Власне переконливо-пояснююча роль передмов М. Чайковського доводить, що його більше хвилювало наближення читача до певних ідей, аніж художній ефект твору. Значення авторських коментарів до художніх текстів не можна недооцінити. Творчість М. Чайковського поєднує дві письменницькі стратегії. Старопольську традицію небайдикуючого байдикування «nieprózнującego próżnowania», що вже відходила в минуле, та нову рису в літературі – використання художнього слова для досягнення іншої, не літературної мети.

М. Чайковський став швидше продуктом своєї епохи, насамперед людиною чину, для

якої літературна діяльність була антрактом, тимчасовою зміною форми політичної діяльності. М. Чайковський із повною відповідальністю міг би сказати про себе словами Міцкевича: «W słowach tylko chęć widzim, w działaniu potęgę, trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę» [11, с. 127].

Позасюжетні елементи в творах М. Чайковського мають різноманітну форму, залежно від тематичного спрямування твору. Спробуємо розглянути на конкретних прикладах дію цього принципу. У передмові до «Козацьких повістей», написаній в Скутарі 1862 року, М. Чайковський посилається на думку еміграційного історика та поета Кароля Сенкевича, котрий порівнював два типи лицарів у історії Польщі: козаків та хрестоносців. Від такого порівняння залишився тільки крок до думки, що Польща ще й досі існувала б, якби вони збереглися. Релігійна мотивація занапастила її історичні шанси.

Аби ще більше переконати читача, М. Чайковський далі у своїй передмові будує своєрідну теорію, в якій, посилаючись на авторитет Міцкевича, показує свою творчість не як літературну фікцію, а як пісню, що зберегла історичну правду в найчистішому вигляді. Автор стверджує, що натхненно написаний твір містить більше правди, ніж наукові дослідження. Відкидає «лінзу і око», визнаючи лише «почуття та віру». «Dramat dwóch rycerstw (...) dziś odbija się większą prawdą w pieśniach i powieściach wyobraźni, jak w historiach pisanych na kopyto i za rozkazem niemieckim, moskiewskim i łacińskim albo jezuickim» [5, с. 10]. І читаємо далі: «Prawda raz wyrzucona z ciemnic, świeci jak słońce na jasnych obłokach nieba. I z pieśni, i z powieści przechodzi z pokoleń do pokoleń i w sercach ludzi niże na różaniec prawdy paciorki wypadków po paciorkach – i duch prawdy się nie skrzywi, nie zaginie, wyssana rycerskość przechowa się po wiek wieków w prawdzie, w wierze, w nadziei, a jak Bóg da, i w czyn się przeobrazi» [5, с. 11].

Передмови, написані у Парижі, не містять відверто антирелігійних ідей. Автор концентрується лише на об'єктивному представлені реалій зображеного світу. У турецькому періоді незадоволення М. Чайковського концентрується на виразній відразі до католицизму. Передмова до «Овручанина» – епопея наполеонівської шляхти північної Волині – містить анекдот про одного овруцького шляхтича, затятого католика, який поїхав до Рима вивчати ватиканські архіви, аби знайти в них докази, що саме католицизм став фундаментом величі Польщі. Знайшов, але всупереч своїм бажанням та поглядам, докази зовсім протилежні. «Katolicyzm oddał królów polskich pod zwierzchnictwo cesarzów niemieckich. – Katolicyzm zepchnął Polskę ze zwierzchnictwa nad Sławiańszczyzną, wyznającą dogmat Kościoła Wschodniego, Kościoła Tradycji. – Katolicyzm sprowadził Krzyżaków na kłęski Polski i Litwy. – Katolicyzm nie dał Stefanowi Batoremu zniwieczyć wzrastającej potęgi Moskwy. – Katolicyzm rozdwoił Polaków z Kozakami, spowodował kłęski i upadek obydwóch rodów jednego narodu. – Katolicyzm uzbroił Jana Sobieskiego na obronę największego wroga Polski, cesarza niemieckiego, przeciwko Muzułmanom, najlepszym sprzymierzeńcom Polski. – Katolicyzm chcąc tępić dysydentów w Polsce, jak hugonotów we Francji, sprowadził powód prawny do rozbiorów Polski. – Katolicyzm wydał bullę w 1832 przeciwko tym Polakom, którzy chcieli oswobodzić ojczyznę spod obcego jarzma» [4, с. XVI–XVII]. Бідолаха навіть не міг радіти, що взагалі знайшов документ, згідно з яким княгиня Ольга планувала перенести столицю з Києва до Овруча.

Передмова мала підготувати певний клімат, підходящий, на думку письменника, для сприйняття його твору. Її метою було ознайомити читача з фактологією, полегшити йому рух у представленому твором світі, тим самим поєднати художні реалії з позалітературною дійсністю. Саме так реалізовувався романтичний постулат відтворення місцевого колориту, а найважливіше – досягалася довіра читача. Якщо реалії твору збігалися з позалітературною дійсністю (згаданою в передмові), то можна також довіряти іншим фактам та оцінкам, вписаним в архітектоніку повісті. «Dorzucam to wszystko do dawnej gawędy o Owruczanach; niech idzie w świat polski» [4, с. VII].

У вже згаданій передмові до «Овручанина» М. Чайковський описує ґенезу козацтва. Його початки вбачає в давніх привілеях перших Ягеллонів, котрі шляхті без маєтків визначили для заселення землі навколо Чорнобиля. Однак не всі раділи такій нагоді, бо «Czernobyl, nie zaś Brusiłow. – Czernobyl w naszych czasach oprócz smoły, dziegciu i dziedzictwa Chodkiewiczów nie miał nic powabnego. – A Brusiłow swojemi wódkami, równał się a może i przewyższał Gdańsk – bo zacząwszy od Dziengielówki i Kalmusówki, a skończywszy na Ratafji i Goldwaserze, wszystko tam było i doskonałe» [4, с. XIII].

Окрім передмови, М. Чайковський включає до другого видання «Овручанина» ще два позасюжетні елементи – «domówienie» і «przypisek». У продовженні розповіді вказує на дійсне, правдиве тло, що стало основою літературного твору. «Tło tej powieści, i wszystkie czyny w niej zawarte, są prawdziwe, osoby niezmyślone. Pamięć moja jeszcze z kraju uniosła część tych rzeczy, a większą daleko część winienem opowiadaniu Feliksa Trzeciaka, Owruczanina, za czasów Napoleońskich Kapitana z pułku huzarów Tolińskiego, za czasów naszych powstańca z Łuckiego powiatu, a dziś pędzącego stare lata na wygnaniu. O nim to można powiedzieć że jest kroniką. żyjącą Owruckich ludzi, i Owruckiej ziemi. Jemu to składam braterskie podziękowanie za dobro jakie lał w me serce, mówiąc o Owruczu, o Owruczanach» [4, с. 215]. Там же автор говорить і про потребу написання цього твору. «Żytomierzanin pobratymiec Owruczanów, spokrewniony i spowinowacony z niemi, czułem za konieczną potrzebę dla mojego serca, napisać niniejsza, powieść o ludziach, których po większej części znałem, z których wielu żyje jeszcze tam, tam, na Owruckiej ziemi! na tej ziemi którą miłuję tak, że dałbym resztę mojego życia, żebym mógł pożyć na niej, choć jeden rok, ale tak, jak żyli nasi praojcowie Owruczanie, kiedy byli Strażnikami Czarnobylskiej dzielnicy, puklerzem Polski».

Найцікавіше, що в постскриптум М. Чайковський, не пишучи коментарів, спонукає читача перечитати його попередні твори. «Żeby nie nudzić cierpliwości czytelnika, i nie być zmuszonym do ciągłego powtarzania: to prawdziwe, to się stało istotnie; przypisków wcale nie piszę. Wyrazów miejscowych nie używałem tylko takich jakie się znachodza, w innych moich powieściach; a że mam nadzieję że tę powieść będą, czytały osoby, które czytały moje poprzednie pisma, zatem nie mam potrzeby tłomaczyć znaczenia wyrazów które im są znane. Jeźliby zaś kto tę tylko jedne, z moich powieści dostał do rąk, a ona, czyta! z dobrą wolą, niech raczy czytać poprzednie» [4, с. 218]. Мисливську лексику та звичаї автор вважає за непотрібне коментувати, адже «Myśliwy każdy je zrozumie, a że w naszym kraju, na szczęście więcej jest myśliwych jak niemyśliwych, zatem muszą wiedzieć że wilk zowie się basiorem; jego wycie trąbieniem; kły dzika szablami; żerowanie dzików buchtowaniem, i tak dalej. Dziarski to nasz język myśliwy, warto go używać. Dziarska to rzecz myślistwo, młodych ludzi sposób i hartuje na wojaków, a starym nie daje z pola zchodzić». Саме тому постскриптум складають лише перекладені польською мовою українські пісні.

Po pid hajem, hajem zełenenkim,
Orała diwczyna wołykom czernenkim;
Orała taj neumiła hukaty,
Naniała husareńka w skrypku hraty.
Hraje husar, hraje,
Taj browarni morhaje,
Oj ne na woły, ne na korowy,
Ale na bile łyczko, na czorne browy.
(Po pod gajem, gajem zielonym,
Orała dziewczyna czarnym wołem;
Orała i nie umiała hukać,
Najęła sobie huzara, żeby jej w skrzypkę grał.
Gra huzar, gra,
I brwiami mruga,
Nie na woły, nie na krowy,
Ale na białe liczko, na czarne brwie).

Такими самими позасюжетними елементами користується М. Чайковський у другому виданні історичного роману «Гетьман України». З перших рядків читач довідується, кому присвячується твір: «Dwom Karolom Różyckiemu i Sienkiewiczowi żyjącemu i zmarłemu przypisuję to nowe wydanie mojej powieści o Janie Wyhowskim, Hetmanie Ukrainy. – Przypisuję, nie zażądawszy wprzódy ich przyzwolenia. – Zmarły mi go dać nie może, a pozostała wdowa i trzej synowie, spodziewam się, nie wezmą mi za złe tej oznaki wysokiej czci, dla pamięci męża myśli i pióra Ukrainy; w ostatnich czasach Polski powstającej i cierpiącej na wygnaniu, że tak się wyrażę, jedynego męża Stanu» [3, с. 4].

Про правдивість викладеної історії М. Чайковський пише в постскриптум. «Cala powieść o Janie Wyhowskim jest osnuta na tle jak najwierniej historycznem,. Historycy piszący pod wpływem moskiewskim dzieje kozaczyzny, oskarżają Jana Wyhowskiego o zajście w brew wszystkim działaniom Bohdana Chmielnickiego, oddając Ukrainę pod opiekę Polski. Historycy pod wpływem Polskości piszący, robią zarzut, iż był przeciwnym obrządkowi łacińskiemu, szczególniej zaś Jezuitom, i to było główną przyczyną jego śmierci. W archiwach Owruckich znajduje się protokuł śmierci Jana Wyhowskiego, i tam za główniejszy powód kładną wymówienie jego przy biesiadzie: prodam Bar i Rudu a zahraju Wyzuwitam w dudu. Stefan Czarniecki, ten znamienity bohater Polski, najzaciętszy wróg Kozaczyzny, był głównym sprawcą śmierci Hetmana Ukrainy; Muchawski był jego narzędziem. Nieszczęśliwy ten wypadek był najważniejszym powodem odstrychnięcia Ukrainy od Polski» [3, с. 217].

Для читача передмова могла виконувати роль путівника, навіть тоді, коли автору опи-

сувані явища не були відомі з власного досвіду. М. Чайковський у вступі до «Вернигори» характеризує єврейське населення містечка Салонік (навіть називає його єврейським). Тут домінують іспанські євреї, хоч є й район польських євреїв, який називається «Поляки». Його мешканці перейшли на іслам і тепер служать в поліції, жандармерії, митниці, пригноблюючи своїх недавніх володарів. На думку автора, це сталося, бо до переходу в іслам євреї встигли просякнути темпераментом і волелюбністю польської шляхти. «Duch naszej szlachty ich owionął i już na wychodźstwie, zagranicą, jak nie znaleźli szlachty polskiej, nie chcieli zostać Żydami szlachtą. Lubię ich za to – jak lubię dziarskich Izraelitów służących w Kozakachi Dragonach od początku organizacji – jak lubię Izraelitów polskich, wykonywających patriotyzm w czynie – a już jest nie tylko nadzieja, że oni spolszczeją, ale pewność, że przeszli na Polaków» [6, c. II]. Цей фрагмент вказує, як М. Чайковський змінив свої погляди щодо ізраїльтян: від поблажливої зневаги до визнання їх справжніми солдатами, що прирівнюються до польської шляхти у справі служіння національній ідеї.

Ще одну рису авторських вступів можна визначити в передмові до «Кірджалі», написаній у 1862 році в Стамбулі. М. Чайковський відверто зізнається, що, пишучи в 30-х роках у Парижі, знав схід лише з баламутного (як зараз розуміє) сприйняття європейців чи росіян. Одні і другі – хоч з різних причин – показували неправдиво балканську дійсність. «Żałuje że był w obłędzie – i nie raz sobie mów: wołałbym był nie pisać tak, jakem pisał» [9, c. VIII]. Автор розвінчує міфи про сербських повстанців, у яких звичайні розбій та грабунок подавалися як надзвичайна хоробрість, героїзм. Міф про Мілоша Обреновича оповідав про розпусника, котрий велів вбити чоловіка аби заволодіти його дружиною. На думку письменника, ані повстанці, ані герої не можуть стати істотою національної епопеї. «Wątkiem do epopei narodowej – siłą, sterem narodowości jest Szlachta – z rodu – z tradycji. Taka jaka jest w Polsce (...) takiej nie masz ani w Serbji, ani w Bułgarii (...) Demokracja, we wszystkich swoich odcieniach (...) nie może podnieść narodu. Arystokracja może go podnieść i postawić na nogi. Tylko jedna szlachta może utworzyć i przeobrazię w epopeję narodową ona tylko może wyrzec to słowo i postawić go w ciele» [9, c. XII]. Думки передмови насичені зневірою у колишні ідеали. Коли М. Чайковський писав «Кірджалі», то взяв за основу тему, оспівану Байроном та опрацьовану Пушкіним. Головний герой опинився в потрійному трагічному клубку обставин: прихильність Паші, емоції слов'янського походження і кохання до Селіми, коханої доньки володаря.

Консерватизм старіючого М. Чайковського йшов у парі з ностальгією і роздумами, що справа козаччини, якій присвячено все життя, безповоротно залишилася в минулому. У вступі до третього видання «Вернигори» автор пише, підсумовуючи зроблене. «W puściźnie po Matce, po Dziadku moim kądzieli – oddziedziczyłem myśl o kozaczyźnie. Rycerską hulaszczością Kozaków postawić na nogi Polskę. Braterskością Polaków spolszczyć Kozaków. Myśl ta marzeń dziecinnych, z wiekiem rosła na święte przykazanie kozacze do wykonania» [6, c. V]. Цього, на жаль, не вдалося здійснити. У ті роки М. Чайковського можна порівняти з тонучою людиною, що хапається за лезо. У житті письменника цим лезом була царська амністія та останній політично-релігійний прийом. Повернення в Україну, праця над черговими літературними творами, а потім – самовбивство, що, напевно, було останнім суверенним рішенням Садика Паші. Останнім і остаточним вираженням його свободи.

Повість «Боснія» була останнім написаним, але так і не виданим твором. Її рукопис міститься у бібліотеці Варшавського університету. У початковій версії вступу автор вказує на політичне призначення літератури і пише пером: «Adamowi Czaykowskiemu, Majorowi Kozaków Sławianskich Cesarstwa Otomańskiego, Ojciec, który służył sławianskiej rzeczy lat czterdzieści z górą, ofiaruje tę swoją pracę synowi, który służyć będzie dalej tej świętej sprawie – Jeśli taka Boża wola. Autor, 31 maja 1871» [10, c. III].

У звертанні до читачів у творі «Козаччина в Туреччині», що складається з трьох частин, автор розповідає про своєрідну землю між Європою і Сходом та її лицарський народ. Турецька Козаччина довго мовчала «teorie i słowa zostawiała innym» [2, c. 5], а тепер сама постає перед ідеями необхідності й правди. М. Чайковський знову висловлює своє ставлення до Польщі-вітчизни, яка, на жаль, знову втрачена. «...Polskę w Londynie trzeba zdobywać – Tam to chciano kartę Europy przerobić, ale z piątym już podziałem». Із передмови читач дізнається про частини твору і їхню тематику. Навіть наголошує, що до пісень додані пояснення, які вказують на їх моральне значення. Твір оздоблено ілюстраціями «przedstawiamy więc Kozaczyznę w WIZERUNKACH strojno i zbrojno,

z jej Attamanem…kilkanaście portretów żyjącego Kozactwa» [2, c. 14].

Не менш цікавими для читача є посвяти-звертання, які автор розміщує на початку деяких своїх творів. Так друге видання «Козацьких повістей», що вийшло у 1863 році, розпочинається словами до Станіслава Дроздовського, котрий у пам'ятному 1831 році був поручником 13 полку литовських уланів, а зараз є доктором медицини і хірургії в Отоманській державі. «Kochany Panie Stanisławie! Tobie, najdawniejszemu i najwytrwalszemu, mojemu towarzyszowi prac na Wschodzie – śmiało powiedzieć mogę, jednemu z najlepszych moich przyjaciół – poświęcam te kilka ćwiartek, które piszę wtenczas kiedy już pisać przestałem i zawiesiłem do boku, na nowo szablę 1831 roku. – Dołącz je kiedyś do tych dawnych powieści kozackich, które stały się ciałem – i od dziewięciu lat, żyją w ludziach kozakach, z bronią i na koniach – do służby Sułtana, naszego Pana – gotowi jechać nad Dunaj i za Dunaj – i przypomnieć piosnkę: ichau kozak za Dunaj. – Omnia trinum perfectum – było przysłowiem starej szlachty Polskiej – i do kielicha i do tańca, i do różańca i do wszystkiego. – Przeżyliśmy życiem kozaczem, wysnutem z Polski, lat trzy, i trzy razy trzy, lat dziewięć – może po tem perfectum – nastąpi jakaś doskonałość ostateczna – do zakończenia powieści pomysłu, i powieści życia. – I ty mój drogi Panie Stanisławie – przypaszesz szablę 1831 roku i pójdziesz z nami – z Kozakami. – Daj Boże». Автор мріє про козацьке життя, висловлює сподівання, що ще не все втрачено – слід лише взяти шаблі та об'єднатися давнім друзям.

Патріотичні почуття та козацька історія стали основною ідеєю третього видання «Вернигори», яке М. Чайковський присвячує своїм побратимам: «Zapłakaliśmy nad śmiercią księcia Adama Czartoryskiego. To był nasz naczelnik widomy – król naszych serc polskich i kozaczych, a choć w ostatnich czasach jezuici mu w ucho nakładli przeciwko nam, przeciwko mnie, – jak w przeszłym wieku Janowi Kazimierzowi przeciwko Wyhowskiemu i kozactwu, – on jednak nas kochał, i nie mógł inaczej, bośmy go kochali szczerze i serdecznie. Szczęść Boże jego rodowi! Niech służy Polsce z wiarą i z prawdą! Szczęść mu, Boże, i oświecaj w szrankach służby polskiej! Cieszyliśmy się wieściami doleciałemi z kozaczyzny i ze wstąpienia na tron naszego sułtana, naszego pana».

Зовсім інша ностальгія і почуття автора постають перед читачем на першій сторінці другого видання повісті «Анна». Це вже не бравий козак, а старий чоловік, що згадує найкращі роки свого життя, своє ліричне щастя. «Powieść o Annie była wspomnieniem moich młodzieńczych lat, tego pół-szczęścia, które się zawsze doznaje w wiośnie wieku i na rodzinnej ziemi... Dołączam, a raczej ozdabiam to nowe wydanie pismami zmarłej mi teraz żony. Są to wspomnienia szczęścia dwudziestu i trzech lat, które z nią przeżyłem. Półszczęście, przeplecione tęsknotą wygnania, mogło zmienić się w szczęście i zamieniło. Ale stracone szczęście na schyłku życia, smutkiem i boleścią tęskni za innym światem i tam tylko znaleźć może koniec swojej tęsknoty». Так у кількох реченнях М. Чайковський відтворює своє життя та розповідає про найзаповітніші мрії.

Привертають увагу читача в творі «Кошовата» поетичні рядки епіграфів до кожного розділу. М. Чайковський використовує ці елементи для загострення уваги до ідеї розповіді, а не лише її сюжетних перипетій. Наприклад, перший розділ розпочинається словами Падури:

Ale nasz Kozak nie trus,
Schwatyw szablu, czobit wzuw,
Podywiwsia, skrutyw wus,
Siw na czajku, taj dmuchnuw.

Розділи повісті не мають окремих назв, а лише нумерацію. Подані автором короткі мотто стають своєрідними заголовками до кожної із частин твору: «Szczo czort zrobyt, togo czolowik ne odrobyt»; «Dumka twoja bula korolom staty»; «Oj! noczuje myj myłeńki w stepu pry dolyni. Oj! przywiazan konyczeńka k czerwonoj kałyni»; «Za tyżdeń Wełykdeń»; «Było tobi znaty jak Sawu karaty».

Повість «Кошовата» доповнена автором у широкі коментарі й роз'яснення як історичних моментів, так і повсякденного буття, козацьких звичаїв та ін. У своїх нотатках М. Чайковський ще раз, тепер письмово, дякує Роману Залуському за розповідь, про події «nieszczęsnej» Коліївщини, котру назвали уманською різаниною, адже саме розказана історія стала основою літературного твору. Авторські нотатки є різноманітними – це тлумачення українізмів, знаходження та опис міст, опис життя вовків тощо. Серед пояснень окремих деталей читаємо історію про попа та вовків, про київського воєводу, про війну з гайдамаками, про те, як за допомогою кістки летючої миші приворожити жінку та ін. Безумовно, що ці позасюжетні елементи створені автором для передачі не лише змісту, а й своєрідного духу та почуттів. Окрім того, вони є пізнавальними навіть для сучасного читача.

У книзі «Нові розповіді і ґавенди» М. Чайковський подає коментарі до кожного з оповідань. Найчастіше розповідає про саму пригоду чи історію, що стала сюжетом твору. Взяті ці фабульні лінії з різноманітних джерел. Так основою для «Сватання запорожця» стала народна приказка («byleby to nie było swatanie Zaporożca»), «Могили» – народний переказ. У цьому місці автор широко описує своє бачення значення в літературі народних переказів та пісень: «literatura polska podaniu i pieśni ludu winna swoją narodowość, im winna stanięcie w poczecie literatur Niemieckiej, Angielskiej»; звертає також увагу на становлення польської літератури: «Długi czas literatura polska , samą tylko formą zewnętrzną była oryginalną, duchowość była cudzoziemską».

За допомогою авторських додатків у читача складається цілісне враження про Україну, традиції, великі й малі населені пункти та ін. Звісно, особливе місце відведено козацтву. М. Чайковський описує найменші деталі козацького життя. В додатках до розповіді «Виправа на Царгород» розповідає не лише про курінь і кількість козаків у ньому, а й подає тридцять вісім прізвищ отаманів.

У коментарях автор постійно підкреслює, що все, про що він розповідає, – правда. Якщо ж не може точно подати джерел, то посилається на розповіді старших чи стверджує, що сам був свідком описаних подій. «Słyszałem to od starych ludzi, i sam widziałem na własne oczy» [1, с. 172]; «słyszałem starego Xiędza Karmelitę z Berdyczewa mówiącego...» [1, с. 172]; «cała opowiedź Szacha jest historyczną…» [1, с. 99].

Історія слов'ян не пішла за сценарієм, який вимріяв та впроваджував у життя через політичну, військову та літературну діяльність М. Чайковський – Садик Паша. Канули в Лету об'єднання козацтва і польського лицарства, шляхта з цінностями гонору, свободи. Мало хто сьогодні читає твори М. Чайковського, адже відомий він насамперед своєю неоднозначною, авантюрною долею. Тому важливим елементом його життєвої та літературної спадщини є авторські позасюжетні додатки до творів. Саме вони є тим елементом, що складає цілісне уявлення про М. Чайковського як про політика, солдата та майстра літературного слова.

Як бачимо, доповнення до прозових творів М. Чайковського потребують подальшого детального розгляду і певної популяризації. Необхідно звернути увагу на малозрозумілі та часто просто проігноровані читачем частини книг, різноманітні форми авторських звертань і додатків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Czajkowski M.* Nowe powiastki i gawędy / M. Czajkowski. – Petersburg : Druk C. Wienhöbera, 1852. – 176 s.

2. *Czajkowski M.* Kozaczyzna w Turcyi / M. Czajkowski. – Paryż : Druk Juliusza Marylskiego, 1857. – 392 s.

3. *Czajkowski M.* Hetman Ukrainy / M. Czajkowski. – Lipsk : Druk. F.A. Brockhaus, 1863. – 218 s.

4. *Czajkowski M.* Owruczanin: powieść hist. z 1812 r. / M. Czajkowski. – Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. – Lipsk : Druk. F.A. Brockhaus, 1863. – 332 s.

5. *Czajkowski M.* Powieści kozackie / M. Czajkowski. – Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. – Lipsk : Druk. F.A. Brockhaus, 1863. – 328 s.

6. *Czajkowski M.* Wernyhora wieszcz ukraiński: powieść hist. z roku 1768 / M. Czajkowski. – Lipsk : Druk. F.A. Brockhaus, 1868. – 446 s.

7. *Czajkowski M.* Pamiętniki Sadyka Paszy / M. Czajkowski; tłum. na pol. A. P. – Lwów : Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1898. – 286 s.

8. *Czajkowski M.* Stefan Czarnecki: powieść hist. / M. Czajkowski. – Warszawa : B-ka Polska, 1899. – 363 s.

9. *Czajkowski M.* Kirdżali: powieść naddunajska / M. Czajkowski. – Wyd. 2-gie, przejrz. i popraw. – Lipsk : Druk. F.A. Brockhaus, 1900. – 288 s.

10. *Czajkowski M.* Bośnia: [rękopis] / M. Czajkowski. – Warszawa : B-ka Un-tu Warszawskiego, 1872. – 180 kart. – Inw. № 197.

11. *Hertz P.* Świat i dom: szkice i uwagi wybrane / P. Hertz. – Warszawa : PIW, 1977. – 346 s.

12. *Sosnowska D.* Ambiwalencje i sprzeczności: o dziwnych Kozakach w polskiej literaturze romantycznej / D. Sosnowska // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznoznawcze / Pod red. S. Kozaka. – 1994. – № 5. – S. 165–171.

УДК 82.884

Dobrosława ŚWIERCZYŃSKA
IBL PAN, Warszawa

SIENKIEWICZ NA ŚWIECIE. PRZYCZYNKI BIBLIOGRAFICZNE I BIOGRAFICZNE

W artykule zarysowano problem powstawania światowej sławy pisarstwa Sienkiewicza. Utwory najpopularniejszego pisarza polskiego przełożono na ponad 50 języków, a dokonało tego blisko 400 tłumaczy. Niektóre dzieła w ciągu stulecia tłumaczyło po kilku, a nawet kilkunastu translatorów w danym języku. W pracy omówiono między innymi problem tłumaczeń z oryginału i poszanowania praw autorskich.

Słowa kluczowe: *przekład tekstów literackich, Henryk Sienkiewicz, prawa autorskie.*

Стаття присвячена проблемі ***виникнення світової слави письменницького доробку Сенкевича. Твори найпопулярнішого*** *польського письменника перекладено більш, ніж 50 мовами, зробило це близько 400 перекладачів. Деякі тексти протягом одного століття перекладалися кількома або навіть десятками перекладачів на одну мову. У статті висвітлено зокрема проблеми перекладу з оригіналу і збереження авторських прав.*

Ключові слова: *переклад літературних текстів, Генрик Сенкевич, авторські права.*

This study shows the problem of the worldwide reception of Henryk Sienkiewicz works. The texts of the most popular Polish writer was translated in above 50 languages by nearly 400 translators. Some works within a few centuries explained, or even a dozen translators in that language. The paper discusses, inter alia, the problem of translation from the original and respect the copyrights.

Key words: *translation of literary texts, Henryk Sienkiewicz, copyrights.*

Powszechnie wiadomo, że na przełomie XIX i XX wieku Henryk Sienkiewicz był najczęściej czytanym pisarzem w Polsce oraz najpoczytniejszym z polskich pisarzy poza naszym obszarem językowym.

Światową recepcją Sienkiewicza zajmowano się wielokrotnie. Wspomnieć należy przynajmniej opracowanie pt. «Dzieła Sienkiewicza w przekładach» w tomie 59 «Dzieł» Sienkiewicza pod red. Juliana Krzyżanowskiego z 1953 roku i dwie nowsze prace zbiorowe polskie: «Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa» pod redakcją Anieli Piorunowej i Kazimierza Wyki z 1966 r. oraz drugą pt. «Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja» pod redakcją Lecha Ludorowskiego z 1991; z rozpraw obcych przypomnijmy np. prace Mieczysława Giergielewicza o recepcji Sienkiewicza w angielskim i hiszpańskim obszarach językowych czy Jerzego R. Krzyżanowskiego oraz Zdzisława J. Peszkowskiego o recepcji w USA, prace Waleriana Preisnera o hiszpańskiej, Józefa Trypućki o szwedzkiej recepcji, bibliografie przekładów na rosyjski, czeski, chorwacki czy też całkiem świeże, bo z 2005 r., opracowanie trzech polonistów chińskich Zhao Gang, Yi Lijun, MaoYinhui pt. «Od Sienkiewicza do Sienkiewicza czyli o literaturze pozytywistycznej w Chinach» w pracy zbiorowej «Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach» pod redakcją Bogdana Mazana.

Zacznijmy od niewielkiej statystyki: utwory Sienkiewicza przełożono (według obecnego stanu badań) na ponad 50 języków, przy czym trzeba zaznaczyć, że liczba ta pojawia się głównie dzięki jednemu tytułowi: «Quo vadis?». Ale inne powieści i nowele (np. «Janko Muzykant») też miały wiele tłumaczeń, a nie wiemy, czy wszystkie są już zarejestrowane. W bibliografii przekładów z Sienkiewicza sporządzonej przez Stefana Dembego ok. 1905 r. podano tłumaczenia na 15 języków, w bibliografii przygotowanej przez J. Krzyżanowskiego i Leszka Kukulskiego do wspomnianego tomu 59 «Dzieł» z 1953 r., gdzie zarejestrowano obcojęzyczne wersje utworów pisarza do około 1950 r. – mamy już przekłady na 42 języki, obecnie w przygotowywanym tomie «Nowego Korbuta» zgromadzono informacje o przekładach w 53 językach, przy czym niektóre utwory mają po kilka, a nawet kilkanaście wersji w danym języku! Przełożone zostały prawie wszystkie Sienkiewiczowskie teksty fabularne oraz wiele publicystycznych, te ostatnie przynajmniej na dwa języki: rosyjski i francuski. Ale nie wydaje się, aby był to koniec rejestracji. Przeglądając różne opracowania i anonse prasowe nabieramy czasem podejrzeń, że sporo danych jest do odszukania, sprawdzenia.

Obecne uzupełnienia pochodzą z zestawień bibliograficznych typu «Polonica zagraniczne» wydawane przez Bibliotekę Narodową, z bibliografii recepcji naszej literatury w innych krajach czy obszarach językowych (jak np. znakomite opracowanie pt. «Polska literatura piękna od XVI

w. do początku w. XX w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich» wykonane przez Izalinę Kurant, gdzie Sienkiewiczowi poświęcono s. 159-221 w t. IV z 1995 r.), z roczników «Polskiej bibliografii literackiej», z artykułów i przyczynków o recepcji literatury polskiej (czasem z wyróżnieniem Sienkiewicza) w różnych pracach zbiorowych i w pismach specjalistycznych, jak np. «Przegląd Orientalistyczny», «Slavia Orientalis», «Antemurale», «Pamiętnik Literacki» polski i londyński, wreszcie z dostępnych w internecie katalogów bibliotek obcych, które najczęściej rejestrują edycje z ostatnich dziesięcioleci. Ważne dane pochodzą z tzw. kartoteki Bara w Instytucie Badań Literackich PAN, gdzie odnotowano wiadomości o różnych przekładach, przeróbkach, skrótach sprzed 1939 r., a więc w okresie największej popularności Sienkiewicza (które to wiadomości nie zawsze można sprawdzić z powodu wojennych strat w dostępie do czasopism). Tu napotykamy na trudności, z którymi borykali się nasi wielcy poprzednicy, ponieważ czasem trudno zidentyfikować tytuł, nawet jeśli jest pisany alfabetem łacińskim czy cyrylicą (czyli potrafimy tytuł z grubsza przetłumaczyć, czego nie można powiedzieć o alfabetach np. arabskim czy chińskim). Ale i tu bywają niespodzianki. Np. «Rodzina Połanieckich» ma w przekładach angielskich także tytuły bez polskiego 'tytułowego nazwiska': jest natomiast np. «Marynia», «Children of the Soil», «The Irony of Life» – i bez zajrzenia do tekstu trudno powiedzieć, co pod taką kartą tytułową się kryje; nowela «Na jasnym brzegu», poza edycjami jakoś tłumaczącymi polskie brzmienie tytułu, jest wydawana jako np.: «In Monte Carlo», «Madame Elzen», «La viuda de Elzen», «Priekrasnaja naturszczica», «Amanta», «Doamna Elzen», «La signora Elzen», «La vedova». Nowela «Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela» miewa tytuły: «Paul», «Le petit Michel», «Michelin», «El Preceptor», «Das Martyrium eines Schulkindes», «Misza», «Miszkowa smrt», «O noapte de Cracium. Surmenatul». Właściwie – choć nie do końca – tylko «Quo vadis?» jest rozpoznawalne w alfabecie łacińskim. Na domiar tego – nazwisko Sienkiewicza w katalogach czasem podawane jest w transliteracji – i zdarzają się dziwne rzeczy: w 1944 r. w Teheranie wyszedł przekład-przeróbka «Janka Muzykanta» pt. «Nevazende» (w transliteracji, czyli ogólnie biorąc wyraz dla nas niezrozumiały, oznacza podobno grajka lub instrument), a autor nazywa się w katalogu Cyankeviks – też w transliteracji pod wpływem języka angielskiego. Ale kto będzie szukał Sienkiewicza pod literą C?

Czasem dowiadujemy się z dawnych i mniej dawnych anonsów prasowych, że w danym czasopiśmie (bez dokładnej daty czy numeru) ukazał się przekład noweli czy fragment powieści Sienkiewicza. Jakiej noweli?, jakiej powieści? jaki tytuł przekładu, kto tłumaczył ?... same pytania, na które naprawdę trudno niekiedy znaleźć odpowiedź. Czasem, dzięki pomocy życzliwych literaturoznawców czy czytelników to się udawało i udaje, co znajduje wyraz w kolejnym zestawieniu statystycznym:

«Quo vadis?» w t. 59 – przekłady na 31 języków, obecnie znamy – na 52

«Ogniem i mieczem» odpowiednio	24	29
«Potop»	21	28
«Pan Wołodyjowski»	17	24
«Bez dogmatu»	18	22
«Rodzina Połanieckich»	15	16
«Krzyżacy»	21	36
«Janko Muzykant»	29	43
«Za chlebem»	16	25
«Latarnik»	15	30
«Pójdźmy za Nim»	22	27
«W pustyni i w puszczy»	19	26

Najwięcej przekładów zarejestrowano pół wieku temu i obecnie – dla dwóch tytułów: «Quo vadis?» odpowiednio 31 i 52 i noweli «Janko Muzykant» – 29 i 43, przy czym należy podkreślić, że «przybyło» więcej przekładów nowel i form krótkich (w rejestracji «Quo vadis» czy «Krzyżaków» pewien znaczący procent stanowią skróty i przeróbki tych powieści).

Większość utworów fabularnych Sienkiewicza wzbudzała zainteresowanie nie tylko jednego translatora; mało tego, powstawały – jak wiadomo – różne przeróbki, czasem «ad usum Delfini» (tak było z większymi powieściami, które wychodziły drukiem np. z uwagami – w różnych językach – «przystosowane dla młodzieży», «skrócone dla szkoły»). Czasem wydawano po prostu dość nieporadne skróty, np. «Quo vadis?» ukazywało się w druku na około 100 stronach zawierających streszczenie romansu Ligii i Winicjusza! Czasem powstawały przeróbki dramatyczne, nawet komiksy!, gdzie w tzw. dymkach pojawiały się lepiej lub gorzej dobrane i przełożone zdania z tekstu Sienkiewicza, a jego nazwisko – jako autora – według którego opracowano edycję, znajdowało się na karcie tytułowej.

Czasami w druku nie podawano nazwiska autora przekładu, ale i tak w sumie znamy ponad 400 tłumaczy, przy czym z «Quo vadis?» można połączyć ponad 90 nazwisk.

Dla przedstawienia problemu wielości przekładów podam kilka, znów niemal statystycznych, danych dotyczących «Janka Muzykanta», nie reje-

struję przekładów anonimowych, rzadko podaję te sygnowane pseudonimami nierozwiązanymi:
– na angielski (i amerykański) nowelę tłumaczyło co najmniej 6 translatorów: Charlotta O'Conor (zakonnica, 1892), J. Curtin (1893), S. de Soissons (1899), P. A. Ostafin (1938), I. Morska (uwspółcześnienie wersji J. Curtina, 1947), W. Zebrowski (1965).
– na czeski ponad 10: L. Coelestin Frič (1880), A. Schwab Polabský (1880), V. Pok (1881), K. Škaba (1882), V.J. Bayer (1887), J. Paulík (1894), J. Žalov (1901, J. J. Langner (1901), V. Kredba (2029, J. Rumler (1959), K. Málek (1956).
– na francuski co najmniej 8: J. Mien (1881), M. Poradowska-Gachet (1884), A. Dietrich (1884), W. Gasztowtt (1885), Neyroud (1886), P. Luget (1902), W. Bugiel (1923), Ch. Hyart (1967).
– na hiszpański 6: Noe Tasin (1901), T. López Romero (Kuba, 1938), J. Estrany (1941), R. Hoeningsfeld (1981), A. Matyjaszczyk-Grenda (1999), F.P. Gōnzalez (2006).
– na niemiecki – 9: P. Loebenstein (1881), J.V.T. Herzog (1882), J. Praun (1887), T. Kroczek (1903), B. Rogatyn (1904), S. Placzek (1908), S. Goldenring (1920), C.A. von Pentz (1964), V. Körner (1986).
– na rosyjski ponad 20: Je. Borisow (1880), A. Sacharowa (1881), W. M. Ławrow (1882), R.I. Siemientkowskij, tłumacze podpisani inicjałami K.Ż., I.Je., N.E., N.N., W.P., F.W. Dombrowskij (1894), Je.Ł. Karłowa (1902), N. Wasin (1905), M.N. Toporowskaja (1907), W. Wysockij (1909), Ł. Piermiak (1912), W. Achramowicz (1914), S. Nonin (1918), S. Lialickaja (1927), Je.Ju. Szabad (1933), M. Sandomirskij (1936), A. Akrewa (1935), I.G. Zys (1945), E.M. Riftina (1948), A.M. Malinin (1956), W. G. Korolenko (1957).
– na ukraiński – 4: Wasyl Łykycz (1883), Wasyl Domarnićkyj (1923), Marija Prihara (1950), Stepan Kowhaniuk (1975).

W języku ukraińskim wydano dwa zbiory nowel polskiego pisarza: «Po chlib. Opowidannia» w tłumaczeniu Marii Prihary w 1963 r. oraz «Noweły» w tłumaczeniu Stepana Kowhaniuka w 1975 r. W 1995 zapowiedziano edycję pt. «Zibrannia tworiw» w 16 tomach, ale udało się dotrzeć tylko do tomu 14, zawierającego «Legiony» oraz «Wiry» i do tomu 15 z przekładem «W pustyni i w puszczy».

Można powiedzieć, że niemal każde ambitniejsze pismo i każde pokolenie czytelników chciało mieć nowy (czy nieco inny, nowocześniejszy językowo!) przekład.

Większość tłumaczeń miało oczywiście liczne wznowienia i edycje w antologiach, wiele pojawiało się w prasie, kilka nowel przedrukowywano w podręcznikach szkolnych jako lekturę (głównie w krajach słowiańskich). Niektóre przekłady doczekały się przeróbek: np. już w 1889 r. przygotowano «Stichotworienije na motiw G. Sienkiewicza» pt. «Janko-wor» (czyli «Janko-złodziej» z «Janka Muzykanta»), inscenizowano fragmenty Trylogii, «Krzyżaków» no i oczywiście «Quo vadis?», od form dramatycznych, przez opery i oratoria do filmów!

Bardzo ważną sprawą jest podstawa przekładu. Otóż język polski nie należał do znanych (podobnie jak teraz), przekładów dokonywano więc najczęściej z wersji wcześniejszych, wydanych – jak byśmy dziś powiedzieli – w jednym z języków kongresowych: najczęściej z rosyjskiego i francuskiego, rzadziej z angielskiego i niemieckiego. Podstawę przekładu wskazuje czasem (powiedzmy w 1/5 zapisów) informacja «przekład z oryginału za pozwoleniem autora», która zresztą nie zawsze bywała prawdziwa; czasem podawano, że to «przekład z rosyjskiego» (bardzo często), «przekład z francuskiego», «przekład z włoskiego» itp., przy czym na ogół nie wiadomo, z czyjego akurat przekładu w danym języku korzystano, a wiemy już, że tłumaczy bywało wielu. Przypomnijmy, że najbardziej znany tłumacz Sienkiewicza na angielski, Jeremiasz Curtin, który przez wiele lat był sekretarzem w rosyjskiej ambasadzie, początkowo (może nie tylko początkowo!) tłumaczył właśnie z rosyjskiego (np. «Ogniem i mieczem»), z czasem podobno nauczył się znakomicie polskiego. Większość przekładów włoskich powstała za pośrednictwem języków francuskiego i rosyjskiego. Nawet Czesi podawali niekiedy, że tłumaczyli z rosyjskiego, choć tu w grę mogły wchodzić sprawy prawno-finansowe.

Wydaje się, że można zaryzykować tezę, iż światową sławę Sienkiewicz zawdzięcza przekładom rosyjskim, francuskim i w mniejszym stopniu angielskim oraz niemieckim. Inne języki miały stosunkowo słabszą siłę oddziaływania (ok. 1900 roku ważną rolę odegrały przekłady na język szwedzki).

Poważniejsi czy bardziej odpowiedzialni tłumacze zwracali się do Sienkiewicza o zgodę na dokonanie przekładu określonego utworu, kilku tekstów czy w ogóle na dokonywanie przekładów. Znane są listy Sienkiewicza udzielającego takiej zgody. Dokonywano także zapisów rejentalnych w sprawie praw autorskich pisarza i tłumaczy czy autorów przeróbek. Trzeba od razu powiedzieć, że Sienkiewicza, poddanego Rosji, która nie podpisała tzw. konwencji berneńskiej o ochronie praw autorskich, za granicą zwyczajnie wyzyskiwano, choć w Polsce uważany był za człowieka bardzo zamożnego. Niewątpliwie chciał być znanym na świecie, chciał,

by jego twórczość doceniano, cieszył się z dobrych recenzji i opinii. Stawiał też jednak pewne warunki, gdy np. w liście do Bronisława Kozakiewicza z 1900 r. pisał o przekładach we Francji: «...zgadzam się zupełnie na to, by mnie nie publikowano, ale nie zgadzam się na żadne skrócenia» [3, s. 232; 5, t. III cz. 1 s. 194]. Niewiele jednak to «nie zgadzam się» poskutkowało.

Zazwyczaj najwcześniej ukazywały się przekłady rosyjskie, bo w Rosji Sienkiewicz był niezwykle popularny, a prawa autorskie były traktowane «lekko». Np. pierwodruk rosyjskiego przekładu noweli «Janko Muzykant» Je.I. Borisowa ukazał się w lutym 1880, a więc wkrótce po polskim prasowym pierwodruku. Takich wypadków było wiele. Z powodów politycznych w prasie polskiej drukowano niewiele recenzji przekładów na rosyjski, jedynie petersburski «Kraj» informował o dobrych i niedobrych przekładach, przytaczał opinie słynnych ludzi (np. Tołstoja czy Czechowa) o powieściach Polaka, przypominał o wspólnocie kultury, obyczaju, bliskości języka itp. Natomiast prasa rosyjska zamieszczała częste i zazwyczaj pozytywne oceny przekładów, podkreślające zajmującą fabułę, bogaty język i humor, wielką urodę «kolorowych opisów przyrody», wytykające też niekiedy polskiemu autorowi błędy – powiedzmy – ideologiczne, np. przesadny katolicyzm, czy historyczne, np. stosunek do Ukrainy i Kozactwa. Niektórzy rosyjscy poloniści, omawiający recepcję naszego pisarza, wspominają o jego wpływie na rosyjskich czytelników i... na rosyjskich pisarzy. Opinie i recenzje w prasie rosyjskiej zebrała skrupulatnie wspomniana już Izalina Kurant [4, s. 190 i n.].

O przekładach J. Curtina, właściwie sprawcy popularności Sienkiewicza w angielskim obszarze językowym, pisze się obecnie dość krytycznie. M. Giergielewicz podkreślał np., że po Curtinie, który znał podobno bardzo wiele języków, «trudno było spodziewać się gruntownej znajomości polszczyzny (...). Curtin dbał o własne interesy, ale zarazem był Sienkiewiczowi oddany i twórczość jego cenił. (...) Zdobył zaufanie pisarza i jako tłumacz zyskał na piśmie jego pozwolenie, które skwapliwie przedrukowywał» [2, s. 256 i n.]. Współcześni mu krytycy angielscy i amerykańscy formułowali nierzadko do tych przekładów zastrzeżenia. Polacy, uradowani powodzeniem naszego pisarza w świecie anglosaskim, mieli dla Curtina wiele wdzięczności, choć już współpracownik londyńskiego «Atheneum» z 1892 r., prawdopodobnie Adam Bełcikowski, surowo ocenił język przekładu «Potopu», głównie nieznajomość polskich idiomów i metafor, co zmieniało nierzadko sens oryginału lub brzmiało dziwacznie po angielsku, a co czytelnicy mogli składać – jak zauważał Giergielewicz – «na karb sarmackiego egzotyzmu i dziwactwa». Z tym wszystkim Curtin przez dziesięciolecia zachował «stanowisko naczelnego ambasadora Sienkiewicza» w obszarze anglojęzycznym.

We Francji pisarz też był bardzo popularny – choć nie miał «swego ambasadora». Powiedzmy «ustawowymi» i głównymi tłumaczami byli Polacy, Bronisław Kozakiewicz i Antoni Wodziński, ale na francuski teksty pisarza tłumaczyło (lub próbowało tłumaczyć) co najmniej 30 osób, a jedną z pierwszych tłumaczek-cudzoziemek była Margerita Poradowska z belgijskiej rodziny Gachet, żona polskiego emigranta (tłumaczyła m.in. «Janka Muzykanta» już w 1881). W domu Poradowskich w Brukseli Sienkiewicz bywał z wizytami, jedna, z 1889 r., została nawet upamiętniona wierszem polskim:

Dużo ci pochwał po świecie sypano
Natchnioną prozą lub mową wiązaną,
Boś spisał istnie żołnierskim narzeczem – «Ogniem i mieczem».
I dziś po świecie ścigają cię wszędzie,
Więc chciałeś skryć się w Helgoland, w Ostendzie,
Próżno...! i tu ci nie dają urlopu – twórco «Potopu». [3, s. 161]

Trzeba dodać, że pisarz był wtedy na kilkudniowym, zdrowotnym wypoczynku w Ostendzie.

We Francji natomiast, dużo częściej niż w obszarze anglojęzycznym, wybuchały polemiki na temat twórczości polskiego pisarza. O przekładach mówiono różnie: może najbliższa ówczesnym poglądom jest opinia sformułowana przez Kazimierza Waliszewskiego, paryskiego korespondenta petersburskiego «Kraju», który w numerze 44 z 1901 pisał, że «...wbrew powszechnej w tym przedmiocie praktyce [przekłady] dokonywane są przez tłumaczów, których język ojczysty nie jest językiem przekładu, a jest językiem oryginału». Ale gdy tłumaczami byli właśnie Polacy, Sienkiewicz mógł liczyć na jakieś niewielkie profity od francuskich wydawców.

Rosjanie, którzy tłumaczyli najwięcej, niewiele Sienkiewiczowi płacili, choć niektóre pisma i wydawnictwa jednak coś przekazywały przez polsko-rosyjskie banki. Zachowała się w części korespondencja Sienkiewicza z Wukołem Ławrowem, czy z Mikołajem Pieriełyginem w sprawie honorariów [5, t. III cz. 2 s. 8-9, 438-439]. Na ogół jednak wszyscy wiedzieli, że nie płacono! W petersburskim «Kraju» z 18 (30) maja 1895 r. wydrukowano przekład zabawnego tekstu z czasopisma «Nowoje Wremija» o periodyku «Russkaja Mysl» (gdzie nb. drukował się właśnie przekład «Quo vadis?» pióra W.M. Ławrowa).

Przemądrą jest «Russkaja Mysl» – rzecz politycznie rozważa,
Drukuje dzieła Polaków, lecz honorariów nie płaci,
Współpracowników swych polskich słowy wdzięczności obdarza,
Stąd redaktorom jest ciepło, a marzną zaś literaci.
«*Merci*» za «*merci*» – z dala odpowiedź lachów brzmi głucha:
«Z wyrazów waszej wdzięczności nie sprawim sobie kożucha».
Dość ci i tego nasz drogi warszawski współplemienniku,
Że w «*Ermitage'u*» spijamy na cześć twą szklanic bez liku,
Że w bezinteresowności, ku wspólnej trwając uciesze,
Szlemy ci, w stylu szlachetnym, stuwyrazowe depesze.
I gdyby (niech losy chronią go dziś i każdego czasu)
Henryk Sienkiewicz zapragnął pójść kiedykolwiek «do lasu»,
Powiemy śmiało i na to wszelkie będziemy mieć prawa:
Że grosza od nas przenigdy nie wzięła «polskaja sprawa»...
Przemądra jest «Russkaja Mysl» i dba o swoja powinność,
I zysk do zysku gromadzi, i zachowuje niewinność». [3, s. 233].

Najjaśniej – przynajmniej pozornie – wygląda sprawa przekładów starszego o 10 lat od Sienkiewicza Jeremiasza Curtina na angielski: pisarz polski niemal zrzekł się praw autorskich na rzecz tłumacza (zobowiązał się dostarczać mu rękopisy tak, by wersje angielskie ukazywały się prawie jednocześnie z polskimi edycjami), za co wydawca tych przekładów, amerykańska firma Little, Brown and Company, wypłacała Sienkiewiczowi honoraria. Jak wykazał M. Giergielewicz [2, s. 256 i n.], wydawca lub sam Curtin zaniżali rzeczywiste nakłady, aby te honoraria były mniejsze, zaś tłumacz, a po jego śmierci w 1906 r. wdowa po nim, «zrobili na Sienkiewiczu majątek». W każdym razie współpracujące z Curtinem wydawnictwo należało do nielicznych, które coś tam systematycznie płaciły. Ale konkurencja angielska nie spała: np. amerykański przekład «Quo vadis?» pióra Samuela Biniona i Stefana Malevskyego, wydany w rok po przekładzie Curtina, i to w dodatku z ilustracjami, prawdopodobnie nie przyniósł Sienkiewiczowi żadnego dochodu, natomiast zmusił firmę Little, Brown and Company do obniżenia standardu edycji i ceny oraz, oczywiście, zmniejszenia honorarium dla autora.

W roku 1900-ym, jubileuszowym, głośna była sprawa przeróbek angielskich z «Quo vadis?». Otóż Sienkiewicz pewnie w połowie 1899 r. dał upoważnienie na «scenizowanie» powieści londyńskiemu dramatopisarzowi, reżyserowi i aktorowi, Wilsonowi Barretowi i otrzymał od niego jakąś zaliczkę. W 1900 r. pisarz tłumaczył mu w liście, że wcześniej (o czym zapomniał) dał już takie zezwolenie Włochowi d'Arborio oraz amerykańskiej spółce autorskiej Whitney and Comby... [5, t. I cz. 1 s. 45-46]. Sprawa, relacjonowana szeroko w polskiej prasie, zakończyła się dla Sienkiewicza z wątpliwą korzyścią, bo na afiszach miała się pojawiać informacja o adaptacji «z upoważnienia Henryka Sienkiewicza i Wilsona Barreta», a spółka Whitneya uznała wprawdzie «moralne prawa» autora powieści, ale honorarium będzie płacić tylko Barretowi.

Podobnie było we Francji. W 1901 r. w polskiej prasie pytano: czy Sienkiewicz może liczyć na ... zyski zagraniczne po teatralnym sukcesie «Quo vadis?» w przeróbce Emila Moreau i odpowiadano zaraz, że może liczyć raczej tylko na dziękczynne telegramy po premierze, a «po setnym przedstawieniu może na jakąś grupę z brązu...» – pisano kpiarsko w petersburskim «Kraju» nr 8 z roku 1901.

Stefan Krzywoszewski, pod pseudonimem Gordon, informował polskich czytelników w korespondencjach z Paryża, że między tłumaczami Sienkiewicza we Francji toczy się rywalizacja, w której biorą udział i Francuzi, i Polacy. «Gdybyż nareszcie zaczęli walczyć właściwą bronią, tj. gdyby zaczęli pokonywać przeciwników coraz większą doskonałością przekładów! Niestety, rzeczy biegną innym trybem!» Ta niezdrowa rywalizacja (w podtekście: o prestiż i pieniądze) najbardziej szkodzi pozycji pisarstwa Sienkiewicza – konkluduje autor korespondencji w «Kraju». Być może chodzi tu także o «Quo vadis?», które odniosło we Francji, w przekładzie Bronisława Kozakiewicza i Jozefa de Janasza, tak ogromny sukces czytelniczy (w ciągu półtora roku sprzedano blisko 200 tys. egz.), że Francuzi postanowili wystawić adaptację powieści na scenie. Ale nie chcieli wystawić wersji angielskiej Barreta, któremu Sienkiewicz sprzedał prawa, prowadzono więc dość głośne pertraktacje o odkupienie tych praw dla potrzeb teatru francuskiego.

We Włoszech Sienkiewicz dał rejentalne upoważnienie wydawnictwu Detken i Rocholl na prawo «tłumaczenia, drukowania i sprzedawania» swych powieści. Po wydaniu «Quo vadis?», które uzyskało «*successo mondiale*» – jak informowała

prasa włoska, inne firmy wydawnicze, podobnie jak w Ameryce, wprowadziły do sprzedaży edycje konkurencyjne i tańsze, bo odpadła choćby sprawa honorarium dla Polaka. W Mediolanie odbyła się sprawa sądowa, którą firmował (niechętnie) sam Sienkiewicz. Efekt był taki, że policja wkroczyła do firm nieupoważnionych przez autora i, jak obszernie relacjonował «Kraj» w numerze 8 z 1900, «przyaresztowała» części bezprawnych nakładów, a składy zecerskie rozbiła. Obrońcy oskarżonych wydawnictw zaskarżyli wyrok, argumentowali, że przecież w Rosji można tłumaczyć wszystko bez oglądania się na własność literacką, więc czemu Włosi mają się kierować «jakimś sentymentalizmem, jakoby nie wypada autora powieści obdzierać na publicznej drodze» dlatego tylko, że Polak. Sąd w Mediolanie oddalił w końcu powództwo Detkena i Rocholla skazując ich w dodatku na wypłatę odszkodowania za zniszczony sprzęt poligraficzny konkurentów i na koszta procesu. I wkrótce wszystko wróciło do bezprawnej normy, czyli włoskie wydania «Quo vadis?», najrozmaitsze skróty i przeróbki, mnożyły się niepomiernie, także w niewielkich drukarniach przyklasztornych. Jeden z rzymskich hotelarzy zamówił podobno nawet edycję, w której do odpowiedniego fragmentu tekstu wprowadzano reklamy i ogłoszenia hotelowe!

Wśród uprawnionych przez Sienkiewicza tłumaczy na język niemiecki byli Johann Praun, oficer armii austro-węgierskiej oraz Stefania Goldenring, publicystka i pisarka, która w końcu przygotowała do druku bardzo obszerny wybór utworów Sienkiewicza w wersji niemieckiej zatytułowany «Gesammelte Werke» [5, t. I cz. 2 s. 284, t. III cz. 3 s. 222 i n.]. Najwcześniej tłumaczył natomiast Sienkiewicza (nie wiem, czy za jego zgodą) niemiecko-polski Żyd, Filip Loebenstein. Liczba tłumaczy niemieckich także idzie w dziesiątki nazwisk.

Jedno z czasopism węgierskich za napisanie «czegoś drobnego» do numeru świąteczno-noworocznego chciało ofiarować pisarzowi «beczkę przedniego wina węgierskiego», bo – jak relacjonował krakowski «Czas» – przecież «talent nie ma ceny». O honorarium nie wspomniano.

Oczywiście, wszystkie podane wyżej uwagi i informacje są – powiedzmy – wybiórcze, sygnalne; podana próbka statystyki wskazuje, z jakim ogromnym obszarem literackim, historycznym, kulturowym i biograficznym (!) mamy do czynienia, jakich potrzeba tu poszukiwań, studiów, instrumentów krytycznoliterackich i historycznych.

W przygotowywanym tomie serii «Nowy Korbut» pt. «Henryk Sienkiewicz» mamy nadzieję zgromadzić w dziale «Twórczość», po zapisach edycji polskich poszczególnych utworów – przekłady w układzie alfabetycznym języków, w ramach języka przedruki w porządku chronologicznym z podaniem, w miarę możności, tytułu przekładu, nazwiska tłumacza oraz podstawowych danych bibliograficznych; w dziale «Opracowania» znajdą się także prace dotyczące recepcji zagranicznej twórczości Sienkiewicza. Chcemy zebrać jak najwięcej informacji, które będą dopiero podstawą do dalszych badań.

LITERATURA:

1. Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut. – T. 17. Henryk Sienkiewicz (Artykuł oparty jest na wydruku komputerowym tomu 17*** serii, przygotowywanego w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie).

2. *Giergielewicz M.* H. Sienkiewicz's American resonans / M. Giergielewicz. – Londyn-Rzym : Antemurale, 1966. – S. 256-354.

3. *Krzyżanowski J.* Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości / J. Krzyżanowski. – Warszawa : PIW, 1956. – 421 s.

4. Sienkiewicz Gienrik // Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711-1975. Oprac. Izalina Kurant, red. Borys S. Stachiejew i D. Rymsza-Zalewska. Państwowa Bibl. Literatury Zagranicznej im. M.I. Rudomino. – Moskwa, Biblioteka Narodowa – Warszawa. – T. 4. – Wrocław : Wyd. ZN im. Ossolińskich, 1995. – S. 159-221.

5. *Sienkiewicz H.* Listy / H. Sienkiewicz. – T. I. – Cz. 1 / Oprac. M. Bokszczanin. – Warszawa : PIW 1977. – 473 s.; T. III. – Cz. 1 / Oprac. M. Bokszczanin. – Warszawa : PIW, 2007. – 689 s.

УДК 821.162.1.09 (477) Фелінська

Вікторія БІЛЯВСЬКА
Гуманітарна гімназія № 5
м. Коростишів Житомирської області

РУСТИКАЛЬНИЙ ПЕЙЗАЖ У «МЕМУАРАХ З ЖИТТЯ ЄВИ ФЕЛІНСЬКОЇ»

На прикладі «Мемуарів з життя Єви Фелінської» розглянуто пейзаж як складно організовану сукупність часо-просторових образів, яка є засобом експлікації ментального та історичного простору Правобережної України; проаналізовано його характерні типологічні та структурні риси.

***Ключові слова**: Єва Фелінська, рустикальний простір, пейзаж, топос, локус.*

On the example of «Memoirs of Ewa Felinska's life» the landscape is considered as a compound organized complex of time-spatial images, which is a means of mental and historical Ukrainian Right Bank's spacial explication, its characteristic typological and structural feature are analyzed.

***Key words**: Ewa Felinska, a rustic space, landscape, topos, locus.*

Na przykładzie «Pamiętników z życia Ewy Felińskiej» omówiono pejzaż jak zorganizowany w sposób złożony czasoprzestrzenny całokształt obrazów, będący środkiem eksplikacji obszaru mentalnego i historycznego Ukrainy Prawobrzeżnej; przeanalizowano tu cechy charakterystyczne, typologiczne i strukturalne.

***Słowa kluczowe**: Ewa Felińska, przestrzeń rustykalna, pejzaż, topos, locus.*

«Мемуари з життя Єви Фелінської» стали винятковим здобутком історії літератури та культури Волині доби романтизму. Однією з характерних стильових рис авторки є дагеротипна образність, що досягається введенням у композицію тексту пейзажних концептів, які є достатньо нехарактерним та нетиповим локусом мемуаристичного тексту. Такий підхід в організації мемуаризованого простору дозволяє говорити про виняткову оригінальність стилю письменниці, яка, як тонкий обсерватор, номінує та акцептує об'єкти предметного світу. Подібний авторський підхід до художніх рефлексії простору (у нашому випадку – пейзажу) для неї є поштовхом до розгортання ґрунтовних аналітичних дискурсів, у просторі якого перебуває історичне минуле краю. Це, в свою чергу, породжує ностальгійні рефлексії, які стосуються передусім старошляхетської минувшини.

Приводом до художнього осмислення простору й появи пейзажу як композиційно виокремленого елементу тексту у «Мемуарах з життя» стало пересування у просторі авторки – від звичного та свого до нового іншого, яке набуло рис жанру подорожування, що у реальному (фізичному) переміщенні відбувалось в основному Волинською губернією. У письменниці суто прагматична мета подорожі рідним краєм, яка була викликана побутовими причинами, поєднувалася з поетично-чуттєвою реінтерпретацією нового або звичного простору. У певних випадках, наприклад, подорож з Воютина до Житомира, «новий» простір сприймався Євою як екзотичний, захоплення ним пояснює наявність міметичного пейзажу.

Художній простір мемуарів Є. Фелінської – досить складно організований. Наявні елементи, за визначенням В. Єршова [2, с. 183], як рустикального, серед яких автор виділяє шляхетський, сільський та природний (у широкому розумінні терміна) топоси, так і урбаністичного простору. Їхні характерні риси розкриваються за допомогою міметично-описових пейзажів, де рустикальний простір мемуарного тексту становить собою розлогу систему, у певних випадках набуваючи ідилічних аркадійських ознак.

«Кожна частина нашого краю має свої характерні ознаки, своє відповідне обличчя: (…) степи – на Україні та Волині, ліси – у Литві, (…) болота – на Пінщині» [5, с. 49], – стверджував у своїх подорожніх записках Р. Барвінський, а Я. Камьонка-Страшакова поглиблювала це твердження думкою про те, що «своєрідні стереотипи мальовничості та регіонального характеру іноді переважають актуальне спостереження» [8, с. 49].

Характерним елементом пейзажної характеристики простору у мемуарах Є. Фелінської виступає загострення уваги до деталей, що межує на рівні уваги, можна сказати, – до дрібниць. Так в рефлексії Полісся мемуарист загострює «картинку» дримонічного простору пінських боліт: «Немає тут піднесених і рівних, як свічки, сосен,

(…) тут карликова рослинність не сміє вистрелити в небо; де-не-де стирчить над водою кущ лози, або пнеться догори жалюгідна берізка, а решту нижчої рослинності вкрила вода з розталих снігових заметів, яка зайняла всю низьку площину, простягнулася на ній, утворивши величезне озеро» [6, с. 168–169]. Кущ лози, що стирчить над водою, чи жалюгідна берізка, що пнеться до гори, здавалось би, не тільки дрібниці, але й не варті уваги просторові об'єкти. Однак, як предмети пейзажної замальовки, безперечно, являють собою соковиті «факти» пейзажного полотна. Образній характеристиці локусу сприяє загострення художньої виразності – «рослинність не сміє вистрелити в небо», що ілюструє «статичність» відкритого простору пінських боліт, що для Є. Фелінської, дитинство та юність якої минули на відносно обмежених теренах лісів, був незнайомим та, певною мірою, – екзотичним. Епітет «жалюгідна берізка» і виокремлення цього дримонічного об'єкту серед ряду подібних дозволяє говорити про те, що авторка мала змогу порівнювати з вже баченим та знаним раніше: під час гостини у судді Хілларі Шемеса Єва була захоплена боратицькими гаями: «Височезні старезні берези здіймалися у небо, вражаючи своєю висотою, біло-сірі потріскані стовбури говорили про їх поважний вік» [6, с. 328].

Дримонічний пейзаж поліських пущ став приводом для розгортання авторських філософсько-релігійних рефлексій. Просторова замальовка починається із загального враження, яке справив на мемуаристку цей локус: «Понура краса цього місця так мене вразила, що я забула про мету нашого перебування тут». Наступним елементом є деталізація дримонічного локусу: «Прямі ялини, піднесені так високо, що погляд ледве досягав верхівок, стовбур грубий, гладенький, порослий мохом, який свідчив про вік дерев; під звисаючими гілками була така тінь і такий холод, ніби у глибокій печері. У підніжжя дерев не виднілося жодної травинки, жодного зілля, – лише гола земля, чорна і вогка, а на ній де-не-де проглядається викорчуване із корінням дерево, ніби тіло велетня, залишене без поховання» [6, с. 127].

Поява географічних просторових описів у мемуарах Є. Фелінської сприяли специфічні природні умови краю. Під час подорожі до Воютина увагу письменниці привернув простір, «який розкинувся на декілька миль і на якому через низьке положення немає жодного людського поселення. Взимку сніг на тій льодовій поверхні розтирається, і дорога робиться рівна, гладка, стає найближчою, тому що прямою лінією перетинає болотисту місцевість і який відділяє Волинь від Литви» [6, с. 168–169]. Після першого інформативного (дагеротипного) повідомлення, позбавленого емоційної виразності, письменниця з притаманним її стилю прагненням підвищення рівня образної виразності, поглиблює пейзажну картинку: «Влітку ж то нездобута для чужого подорожнього фортеця, але місцеві мешканці, тримаючи в руках нитку Аріадни, вміють орієнтуватися в цих просторах» [6, с. 168–169]. Витворення уявного ментально-аксіологічного простору, як зазначає Н. Замятіна, у художній літературі відображає світогляд автора (носія індивідуальних і загальних рис), втілений у просторових координатах і характеристиках [3, с. 36]. Водночас конкретно-історичні форми реалізації ментального простору автора в мемуаристичної літературі проявляються індивідуально й несистемно. Він може бути представлений за допомогою аналізу розгортання бінарних опозицій, які є репрезентативними для світогляду авторів XIX ст., що у підсумку дозволяє говорити про дворівневі форми рефлексії простору, а разом з тим й бінарну систему творення пейзажу в «Мемуарах з життя» Є. Фелінської.

Є. Фелінська поглиблює міметичний пейзаж поліської пущі клерикальними враженнями від відсутності будь-якої рослинності на землі, що викликає у авторки асоціації з пустелею, «куди втікає побожна людина від спокус і неволі цього світу, лише з думкою про Бога та вічність, провидить роки, чекаючи на закінчення тлінного земного паломництва» [6, с. 128], що, у свою чергу, переводить рефлексію на філософський рівень. Цей фрагмент репрезентує однин з елементів аксіологічних авторських домінант, спрямованих на резонанс з моральними домінантами читача і, відповідно, у контексті пейзажного локусу закінчується оптимістичною думкою про те, що і «сьогодні не бракує побожних людей» [6, с. 128].

Пейзаж поліської пущі презентує також вертикальний простір дримонічного локусу, вектор якого направлений згори вниз – від верхівки до підніжжя дерев, що дає змогу простежити характерні риси особистісно-індивідуального сприйняття предметного світу Є. Фелінською. Початковим перцептивним елементом стає верхівка дерев, як те недоступне, чого прагне досягти, осмислити та вписати у контекст локусу мемуарист, власне, те, що може об'єктивно відчути від пізнання автор. Сприйняття фактурності, як способу відтворення об'ємності

простору, сприяє динамічна зміна світла і тіні, які, завдяки спостереженням автора, простежується і відтворюються також у вертикальної інтерпретації простору.

Іншій настроєву тональність презентує наступний пейзаж: «Коли минули Стир, насправді опинилися на Волині. Всі риси Полісся зникли, і я могла зовсім не сумніватися, що знаходимося в краї зовсім іншої природи. Земля жирна, – чорна, такої по дорозі до цього часу не бачила, – зайняла місце напівпіщаної, яка була на лівому березі Стиру. Впали в око просторі лани, засіяні пшеницею. Ґрунт нагромаджується на узгір'ї, села часті, краєвид відкритий, землеробське начиння іншої форми, двори густі» [6, с. 303]. Подана пейзажна характеристика розкриває риси, притаманні селянському простору з певними ідилічними (буколістичними) елементами. Підсилюють загальне враження наявні локуси простору – землі, лану, ґрунту, землеробського начиння, двору. Використання в пейзажної замальовці образів типу «жирна земля», «краєвид відкритий» забезпечують відтворення природного, сприятливого для людини, з точки зору романтичного світосприйняття, простору.

Звернення до акватичного локусу та його подальша інтерпретація являє собою наступний етап у відтворені рустикального простору Правобережної України. У поле зору мемуаристки потрапляють найбільші річки Волині: Горинь, Прип'ять, Стир, Случ, Тетерів та ін.

Романтичне світовідчуття автора міфологізує водну стихію, персоніфікує її: «Це (Прип'ять – *В.Б.*) справжня ріка-магнатка, яка не вміє порахувати свої скарби, вона приносить в жертву Дніпру своє ім'я та багатство для того, щоб від тієї пори жити життям спільним, і, швидше за все, життям та ім'ям того, з ким одружилася» [7, с. 183]. За визначенням Є. Колбушевської, «подібні простори, де одна річка впадає в іншу, характерні для описів литовських пейзажів» [9, с. 189] Відтворена пейзажний об'єкт має два рівні прочитання. Його характерною рисою є сприйняття акватичного об'єкту крізь призму соціального підтексту. Ця пейзажна замальовка послуговує засобом для вираження авторського суб'єктивного бачення ідеальної поведінкової моделі заміжньої жінки в суспільстві XIX ст., провідними рисами якої була повна відмова від власного способу життя на користь родини.

Річка Горинь – це ще один акватичний простір у зображенні: «…широко була розлита в цілому багатстві своїх вод, яких не змігши вмістити в одному річищі, розділила на два рукави; один із тих рукавів, плинучи широкими луками, став шляхом, яким тяглися незліченні смуги дерева, відправленого в чужі краї; другий, ніби притягнений симпатією до мешканців, своєю дорогою оминув село, охоче жертвував свої води для його потреб, але разом з тим підлизував берег, на якому воно знаходилося. Але скоро села не стало, обидва рукава, ніби пробачивши собі хвилинну невірність, знову зблизилися, поєдналися в одне, і знову разом розпочали подальшу мандрівку» [7, с. 290].

Пейзаж Горині є одним із елементів рустикального простору села Цепцевичі, через яке проходила найкоротша дорога Поліссям з Волині до Литви. Ця простір була давно знайома мемуаристці й нагадувала про подорож із Литви до Осови. Улюбленим місцем письменниці був мальовничий краєвид, центральним елементом якого було незвичне розділення русла Горині на два річища. Ідилічне поєднання акватичного та селянського образів породжувало в авторському світовідчутті позитивну настроєність, що дає змогу пояснити створення цього пейзажу в мемуаристичному тексті. З цього приводу Ю.І. Крашевський зауважував, що «Вода може надати життя і рух пейзажу, якщо буде в ньому добре вжита (…). Немає доброго й цілісного пейзажу без води, але це предмет і завдання одне з найважчих» [10, с. 237]. Є. Колбушевська уточнювала що, «це ствердження стосується певних правил у потрактуванні простору в живописі, але у широкому значені його можна застосувати і до романтичної літератури» [9, с. 189].

До рустикальних елементів, які утворюють шляхетський простір, належать об'єкти, серед яких визначаємо хати, резиденції, замки та ін. Є. Фелінська ыз притаманною їй спостережливістю відтворює найменші деталі. Зображення Осови, маєтку, який належав Алойзи Фелінському, починається з опису розміщення будинку: «Положення Осови було цілком поліське, ґрунт – піщаний, зусібіч оточував ліс, майже підходячи до самого помешкання» [6, с. 236]. Мемуаристка відзначає також переваги такої локації: «недалеко протікала річка Бережанка, на березі якої знаходився мальовничий садок, оздобою якого були дикоростучі дерева, що давали розкішну тінь» [6, с. 236]. Надалі топос маєтку із складовими локусами лісу, саду, та річки доповнюються детальним зображення стежок, лавок під розлогими липами, пасіки, млина та інших прибудинкових елементів.

Образ парку притаманний європейському простору, він асоціювався з розквітом держа-

ви і мав ряд характерних самобутніх рис. Після розподілів Польщі втратився національний колорит, збережений до того в парковій культурі. Р. Пшибильський вражає, що «змучений розпачем неволі польський романтик шукав у парках перед усім дух польськості, намагався вловити національну самоідентичність» [11, с. 27]. В Осові А. Фелінський намагався облаштувати парк, але дикість і неприступність цієї території перемагали всі прагнення до цивілізації.

Поданий рустикальний топос є частиною розлогої характеристики середовища, у якому жив видатний польський драматург А. Фелінський, і становить собою приклад горизонтального статичного простору, який функціонує в одному вимірі. Причиною його появи у мемуаристичному тексті є прагнення автора до інформативного зображення.

Наступним локусом є селянська хата, образ якої відзначається певною виразністю та емоційністю зображення: «у цьому селі кожна хатина виглядала як садиба з більшими, ніж зазвичай, вікнами, і комином, який знаходився на даху, що було новиною для Полісся. Все дихало чистотою й свіжістю» [6, с. 238]. Використання гіперболізованого метафоричного означення підкреслює ідилічність зображення.

Поява складної системи елементів шляхетського простору в мемуарах, які переплітаються з часовими відчуттями минулого, витворюючи унікальний хронотоп, пов'язана з подорожжю Є. Фелінської з Воютина до Житомира. Об'єктами спостереження стали резиденції, замки та маєтки, серед яких: Млинів (резиденція нащадків Кароля Ходкевича), Дубно (місто Юзефа Любомирського), Острог (власність князів Острозьких), Аннопіль та ін.

Властивою рисою у відтворенні шляхетських резиденцій стали ностальгічні рефлексії: представлені образи залишилися чи неєдиними, у розумінні письменниці, свідками славного минулого, параметри функціонування якого були ідеальними для світогляду Є. Фелінської.

Складовими елементами рустикального простору Дубна стали «мури», «покинуті замки» [7, с. 362], які ще пам'ятали славетні контракти, куди з'їжджалися кілька провінцій. Локуси мурів та замків доповнюються фрагментарним екскурсом в славетне минуле цієї резиденції. Початковим елементом пейзажного зображення став екскурс в минуле, часи заснування й найкращі роки цієї резиденції: «Острог – колись столиця князів, які взяли від нього своє ім'я, а вчинками й могутністю уславили його, тепер маєток став власність Яблоновських» [7, с. 362]. Наступним кроком стає багатовекторна авторська оцінка, що включає в себе практичний – «зручне розташування», естетичний – «красиві», та ціннісний рівні – «не за один день зведені будинки, які змогли наперекір обставинам, часу й недбальству пізніших поколінь зберегти сліди своєї давньої величі» [7, с. 362]. Власне, на подібний підхід в організації простору звернув увагу Р. Радишевський, коли писав: «Характерною рисою українського пейзажу, естетичною домінантою якого є „краса", а водночас і образу України (…) в цілому, є зустріч казково-фантастичних елементів з жорстокими реаліями дійсності, стаючи таким чином символом сполучення фантастичного й реального, минулого й майбутнього» [4, с. 11]. Третій рівень сприйняття стає поштовхом для розгорнуто-образних авторських рефлексій, центральним образом яких стає переосмислена постать старої людини: «Це старець, марнотратні внуки якого розтринькали все майно, хоча й убогий, але очі блищать такою сміливістю, а на обличчі осіла така могутність душі, що потрібно прихилити чоло перед цією постаттю, яка хоч і вкрита шатами бідності, але однак вимагає пошани» [7, с. 362]. У фрагменті ціннісна складова є домінантною, що сприяє підсиленню читацької уваги до проблеми, яка гостро постає в авторській інтерпретації. Як зазначає В. Єршов: «Поетичною особливістю структурування художнього простору Є. Фелінської є тільки їй властиве органічне поєднання часу й місця, минувшини й сьогодення, події й особистості» [1, с. 478].

Я. Камьонка-Страшакова зазначає, що «зацікавлення замками і фортецями є невипадковим (…), навіть у XIX ст., коли ще не були зруйновані, вони вже трактувалися не як житлові будинки, а як світські реліквії та об'єкти культу» [8, с. 54]. Подорож до таких місць була уроком історії та патріотизму, що пробуджувала відповідні піднесені почуття, а це дозволяє говорити про причини появи авторських рефлексій.

У художньому рустикальному просторі Правобережної України доби романтизму, представленому в «Мемуарах з життя Є. Фелінської» простежуються багатопланові оцінки та інтерпретації топосів і локусів різновекторного спрямування, які супроводжуються авторськими рефлексіями, що стосуються славетної минувшини краю. У мемуаристичному тексті прослідковуються дворівневі форми рефлексії простору та бінарна система творення пейзажу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Єршов В.О.* Польська література Волині доби романтизму: генеалогія мемуари стичності / В.О. Єршов. – Житомир : Полісся, 2008. – 620 с.

2. *Єршов В.О.* Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму. Монографія / В.О. Єршов. – Житомир : Полісся, 2010. – 454 с.

3. *Замятіна Н.* Особливості ментального простору на прикладі польськомовної романтичної поезії / Н. Замятіна // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 34–38.

4. *Радишевський Р.* Українські контексти Юліуша Словацького / Ростислав Радишевський // Київські полоністичні студії. Зб. наук. праць. – Т. XV. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – С. 10-18.

5. *Berwiński R.* Gopło i jego okolice (z podróży malowniczej po Wielkopolsce) / R. Berwiński. – Wrocław : Nakładem i drukiem St. Korzeńskiego, – 1840. – 543 s.

6. *Felińska E.* Pamiętniki z życia Ewy Felińskiej / E. Felińska. – Seria II. – T. 1. – Wilno : Nakładem i drukiem J. Zawadzkiego, 1856. – 467 s.

7. *Felińska E.* Pamiętniki z życia Ewy Felińskiej / E. Felińska. – Seria II. – T. 2. – Wilno : Nakładem i drukiem J. Zawadzkiego, 1859. – 416 s.

8. *Kamionka-Straszakowa J.* Do ziemi naszej. Podróże romantyków / J. Kamionka-Straszakowa. – Kraków : Wydawnictwo Literackie – 1988. – 540 s.

9. *Kolbuszewska E.* Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia wartości. Style zachowań / E. Kolbuszewska – Wrocław : Agencja wydawnicza «A linea», 2007. – 316 s.

10. *Kraszewski J.I.* Gawęda o literaturze i sztuce. Ciąg I / J.I. Kraszewski. – Lwów : Nakładem K. Wilda, 1857. – 339 s.

11. *Przybylski R.* Ogrody romantyków / R. Przybylski. – Kraków : Wydawnictwo Literackie – 1978. – 435 s.

УДК 8.21.162.1.09

Ростислав РАДИШЕВСЬКИЙ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

СТАНІСЛАВ БЖОЗОВСЬКИЙ: ДЛЯ СВІТУ, ПОЛЬЩІ, УКРАЇНИ

У статті представлено рецепцію життєвого і творчого шляху Станіслава Бжозовського у викладі Михайла Рудницького. Діяльність Бжозовського постає як безпрецедентне явище для польського метакритичного дискурсу міжвоєнного двадцятиліття, коли спадщина письменника здобула належну оцінку критиків, а сам Станіслав Бжозовський посів своє місце серед найвидатніших інтелектуалів Європи і світу.

Ключові слова: *Бжозовський, критика, інтелектуал, Рудницький.*

The life and career of Stanislaw Brzozowski is presented in the article by Mikhail Rudnitsky. Activity of Brzozowski is presented as an unprecedented phenomena for Polish period of interwar 20th,when the writer's legacy received proper assessmentof critics, but the Stanislaw Brzozowski took its place among the greatest intellectuals of Europe and the world.

Key words: *Brzozowski, critics, intellectual, Rudnitsky.*

W artykule przedstawiono recepcję szlaku życiowego i twórczego Stanisława Brzozowskiego w ujęciu Mychajła Rudnyckiego. Działalność Brzozowskiego opisano jako zjawisko bezprecedensowe dla polskiego dyskursu metakrytycznego dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to jego spuścizna pisarska doczekała się odpowiedniego uznania ze strony krytyków, a sam Stanisław Brzozowski zajął poczesne miejsce pośród najwybitniejszych intelektualistów Europy i świata.

Słowa kluczowe: *Brzozowski, krytyka, intelektualista, Rudnycki.*

Мовні меншини завжди були однією з найбільших проблем світової літератури – літератури в широкому значенні, інакше кажучи, творчого й інтелектуального письма, і особливо для питання його канону. І хоча західним теоретикам літератури й укладачам антологій світового письменства здається, що поняття «мовних меншин» – це їхній недавній винахід, покликаний обґрунтовувати нові підходи до демократизації й «усхіднення» усе ще занадто «західного канону», з перспективи «периферійних» літератур ця проблема була помітна значно раніше. Те, що мова оригіналу творить канони, було очевидно від часу постання перших синтетичних оглядів літератури чи філософії, але очевидно лише для тих, хто, засвоївши «канонічні» зразки і вчення, буквально випереджав свій час, залишаючись невидимим для решти світу тільки через те, що через обставини або переконання продовжував творити мовою меншин. Ця проблема дедалі загострювалася там, де митець чи мислитель виходив далеко за рамки свого вузького, етнічно чи національно зумовленого кола тем і мотивів, вливаючись у світовий «хор» своїм потужним, однак непримітним для інших голосом, не почутий у світі через те, що працював не в «канонічній» мові, не визнаний серед своїх співвітчизників тому, що далеко виходив за межі етнонаціонального способу мислення.

«Він сам міг би був завоювати собі місце за життя, якби обрав був для своєї праці іншу мову» [2, с. 174], – писав про такого представника мовних меншин, Станіслава Бжозовського (1878–1911), представник іншої мовної меншини Михайло Рудницький ще в 1934 р., висловлюючи тим самим біль усіх слов'янських інтелектуалів XX століття. Не дивно, що світ знає лише тих, хто вдавався до «канонічних» мов для того, щоб їхній голос було почуто: Владімір Набоков, Дмитро Чижевський, Чеслав Мілош, Мілан Кундера, Лешек Колаковський... І хоча польська література, одна з небагатьох слов'янських, поряд із російською сьогодні, може похвалитися включеністю до західних антологій світової літератури (Міцкевич, Мілош, Шимборська, Герберт), імена видатних мислителів, зокрема Бжозовського, якщо й не залишаються цілковито незнаними, то принаймні їхні твори – неперекладеними на «канонічні» мови, а це означає – вийнятими з історії і наукового обігу. Це дуже гостро відчував Ч. Мілош, коли, будучи професором західного університету, міг відстежувати ситуацію з перших рук. Через тридцять років після виходу в світ статті Рудницького «Мученик непримиренних ідеалів: Станіслав Бжозовський» (1934), Мілош у «Каліфорнійських

славістичних студіях» публікує розвідку з подібною назвою «Контроверсійний польський письменник: Станіслав Бжозовський» (1963), у якій так само покладає всю відповідальність за невизнання Бжозовського у світі на оригінальну мову його творів: Бжозовський «писав лише польською. Інший літературний критик із тієї ж частини Європи, який у молодості мав деяку подібність до Бжозовського, також розпочинав тоді свою літературну діяльність, але писав німецькою. Це був угорець Дьйордь Лукач, який для своїх німецькомовних творів використовував ім'я Георг фон Лукач (...) [його твори. – *Р.Р.*], отримали визнання в багатьох країнах, і Лукач здобув чимало прихильників і учнів, особливо серед неортодоксальних марксистів у Франції. Оскільки широта філософських зацікавлень Бжозовського сягала далеко за межі однієї країни й однієї літератури, він також міг стати засновником цілої школи поза своєю батьківщиною – якби не мовний бар'єр» [6, с. 70]. Мовний бар'єр, на думку М. Кундери, – головний чинник західних стереотипів про слов'янські культури як про «далекі країни, про які мало відомо»; проте, звісно, не національна приналежність грає тут визначальну роль, а історична доля народу, якому належить та чи інша мова й література. «Уявімо собі, – пише Кундера, – що ісландські саги було б написано англійською. Імена героїв були б відомі такою ж мірою, як Трістан чи Дон Кіхот; їхній особливий естетичний характер, що містить рівночасно елементи хроніки й художньої літератури, дав би поштовх до виникнення різних теорій...» [4, с. 34]. Ці істини залишаються актуальними як у часи Бжозовського, так і тепер. І хоча сьогодні ми вже не можемо, як Рудницький, дорікнути полякам, що один із найвизначніших мислителів і письменників їхньої культури залишається поза увагою, для ширшого – західного – контексту, який неохоче поступається своїми «канонічними» привілеями, у соту річницю смерті Бжозовського так само, як і в двадцяту – коли Рудницький знайомив із ним українського читача, – польський філософ і літературний критик залишається фігурою здебільшого невідомою.

Поняття «контроверсійності» й «непримиренності» невипадково потрапляють до назв розвідок про Бжозовського, адже вони стосуються рівною мірою як його творчого, так і особистого чи публічного життя. Бжозовський був справжнім професійним письменником, або люмпен-інтелігентом, заробляючи на життя винятково працею свого пера, постійно залежачи від гонорарів своїх видавців. Конфлікти з царською владою і своїми ж однодумцями, суди і слідства, що супроводжували впродовж усього життя, туберкульоз, який і призвів до передчасної смерті, шалений темп інтелектуальної праці зробили життя письменника як надзвичайно складним і трагічним для самого письменника, так і неймовірно цікавим для дослідників його спадщини. Творчий доробок, його вага, глибина і значущість, залишені інтелектуалом світового рівня, який помер у віці Христа, просто не можуть не вражати.

Леопольд Станіслав Бжозовський народився в селі Мазярня поблизу Любліна, але середню освіту здобував у Немирові, на Поділлі. Незважаючи на перебування на східних «кресах», вплив російських інтелектуальних радикалів віддалив Бжозовського від польсько-шляхетського консерватизму, який був притаманний польським землевласникам в Україні. Уже в шкільні роки майбутній письменник почав формувати світогляд, різко протилежний позитивістським ідеалам своїх сучасників, і невдовзі дуже гостро виступив проти найбільших моральних авторитетів своєї доби.

1896 року він вступив на природничий факультет Російського імператорського університету у Варшаві, де одразу активно взявся за громадську діяльність і розпочав боротьбу проти шовіністично налаштованої проросійської професури. Університетська влада зреагувала попереджувальним виключенням Бжозовського зі студентських лав (поки що на рік), але самі колеги-студенти від самого початку відчули в ньому лідера й обрали головою підпільної організації «Братня допомога». Проте обставини склалися трагічно: Бжозовський таємно позичив частину громадських коштів для лікування смертельно хворого батька. Цей вчинок було розкрито й товариші оголосили йому трирічний соціальний бойкот.

За кілька місяців по тому, у вересні 1898-го, його заарештувала царська поліція за участь у патріотичній освітній організації, яка поширювала знання про польську історію та культуру. Під арештом письменник пробув відносно недовго (його випустили під домашній поліційний нагляд), але перебування у в'язниці кардинально вплинуло на все його подальше життя. Саме там він підхопив сухоти, які й призвели до передчасної смерті в 1911 р. Одначе, крім страшної хвороби, в ув'язненні мала продовження його нещаслива одіссея як громадсько-

го діяча, що з часом отримала й свою назву – «справа Бжозовського». Під час поліційних допитів Бжозовський намагався згладити закиди на свою адресу, широко пояснюючи відмінності своїх поглядів від ідеології Національно-демократичної партії. Назовні ж просочилася інформація, що він наговорив зайвого й практично сповідувався царській охранці. У листопаді 1898 р. було видано офіційну брошуру протоколів допитів Бжозовського, а наклад було навмисно поширено серед студентів Львівської політехніки. Проте студенти, розуміючи наміри таємної поліції, вийшли на захист письменника, який також виступив із відкритим листом, де пояснив свою позицію й запевнив, що на допитах нікого не видав і не завдав нікому шкоди. Колишній колега Бжозовського по освітній організації, якому за чутками було завдано нібито найбільшої шкоди, також публічно висловився на захист честі й гідності свого товариша.

Однак цього виявилося недостатньо. Справа зажила новим життям 1907 року, коли громадськість починала дедалі більше йняти віри чуткам, що Бжозовський був таємним агентом царської охранки. Галицьке видання «Вперед» поспішило надрукувати сенсаційну статтю під назвою «Шпигун», і чутка, як хвороба, поширилася на шпальтах інших видань. Бжозовський відповів гнівною заявою, у якій особисто апелював до лідерів-соціалістів, домагаючись розгляду своєї справи у громадському суді. Засідання суду відбулося лише в 1909-му у Кракові. Незважаючи на переконливий захист і плутані свідчення єдиного свідка обвинувачення, рішення так і не було винесено за відсутністю доказів обох сторін. Тому тінь продовжувала висіти над письменником до самої смерті. За іронією, деталі обвинувачення, тобто якраз те, що не доходило до публічного розголосу, зводилися до того, що Бжозовський надав таємній поліції загальну інформацію про політичні й інтелектуальні рухи у Польщі, у той час, як цю інформацію поліція легко могла почерпнути з преси чи з опублікованих статей самого письменника. Звинувачення було, однак, вигідне певним політичним колам і, як висловився Стефан Жеромський, один із багатьох письменників, які прийшли підтримати Бжозовського на громадському суді, суть справи полягала в тому, що честь партії важила значно більше, ніж доля окремої людини.

Невиліковна хвороба й постійні переслідування незмінно супроводжували письменника все його творче життя; можливо, саме ці чинники надали його творчості й філософській думці тієї несамовитості, нерву й гостроти, які складають основу стилю Бжозовського. У 1900 році, працюючи бібліотекарем у санаторії в Отвоцьку, де водночас проходив курс лікування від сухот, він опублікував свою першу рецензію. Коли у 1902 р. письменник переїжджав до Варшави, він уже був відомий як автор серії освітніх брошур із філософії й активний дописувач газети «Голос». Як публіцист Бжозовський відразу здобув собі репутацію нещадного критика, який розглядає естетику у прямому зв'язку з ідеєю й у своїх оцінках не зупиняється перед жодними авторитетами. Публіцистична кампанія проти одного з таких національних авторитетів – Генрика Сенкевича – зробила критикові ім'я, але й породила чимало ворогів, також позначившись на «справі Бжозовського». Але поборення польських національних символів не було для критика самоціллю: для нього першорядну роль відігравали не приналежність письменника до певного покоління, літературної течії чи стилю – головним був ідейно-естетичний посил його творів. Бжозовський виступав проти духовних лінощів як свого, так і попереднього покоління, проти докорінно польського «сарматського» марнотратства, інтелектуальної мілкоти й позитивістського філістерства. Ці якості могли приховуватися як за феодальною ідеологією Сенкевича, так і за естетською безідейністю Міріама (Зенона Пшесмицького), проти якого критик розпочинає свою другу найвідомішу «кампанію» у 1904 р.

Переїхавши до Галичини, яка мала значно більшу політичну автономію, ніж Польське Королівство, й де інтелектуальне життя зосереджувалося навколо Краківського та Львівського університетів, Бжозовський невдовзі став популярний як лектор філософії і польської літератури. Він читав лекції у багатьох закладах, гастролюючи й зовсім невеличкими містами. Його лекції з німецької філософії та філософії польського романтизму принесли йому таку популярність у Львові, що навіть виникла пропозиція створити для нього окрему кафедру при Львівській політехніці. Коли наприкінці 1905 року у зв'язку з погіршенням стану здоров'я Бжозовський мусив виїхати на лікування до Італії, він не полишив своєї лекторської діяльності і продовжував читати лекції у Швейцарії, Франції й Німеччині. Але вже восени 1906 року критик повертається до Львова, відновлює там курс своїх лекцій і продовжує атакувати мо-

ральну ідеологію польських землевласників – у всіх її чи то політичних, чи естетичних вимірах.

У березні 1907 р. виходить друком перший значний том його критичних праць «Культура й життя». Усі його подальші роки проходять у лихоманковій боротьбі з політичними наклепами, ворожими ідеями й моральними настановами, невиліковною хворобою й бідністю. Буквально за кілька років Бжозовський публікує величезні томи з філософії й літературної критики, які забезпечили йому постійне й непохитне місце в історії польської культури: «Легенда Молодої Польщі» (1910), «Ідеї» (1910), «Голоси серед ночі» (1912), «Щоденник» (1913). Після гучних звинувачень у співпраці з царським режимом публікуватися стало надзвичайно важко, і критик виживав виключно завдяки своїм друзям-видавцям, таким, як Остап Ортвін, які йшли на ризик, продовжуючи видавати книги опального письменника й щедро його авансуючи.

Вплив спадщини Бжозовського на подальшу історію польської літератури й філософської думки просто несумірний зі злиднями, переслідуваннями й невизнанням, які довелося зазнати письменникові за життя. М. Рудницький задається запитанням про причини такого стану й вбачає їх у політичній та інтелектуальній ситуації довоєнної Польщі: «... Критики старшого покоління належали або до табору його ворогів, бо не вмів промовчати їх недостач, або до тої категорії сенаторів, що не можуть уже наздогнати прогаяну лєктуру. Те, що Бжозовський прочитав останніми роками, прикований до фотелю як галєрник, не було під силу нормальній людині; читав він в оригіналах твори в російській, німецькій, французькій, англійській та італійській мовах – часто авторів, яких уперше відкривав для своїх земляків» [2, с. 179–180].

Як критик Бжозовський від самого свого дебюту взяв за правило піддавати сумніву все статичне й традиційне, точніше – він був просто непримиренним і безкомпромісним. Вимагав також від інших критиків твердості й послідовності в поглядах, а слабкодухій м'якості протиставляв ніцшеанську позицію: «Пиши кров'ю, отрутою, жовчу, всім, що маєш у собі – тільки не лімфою» [8, с. 23]. Тож не дивно, що його не розуміли, не визнавали, не допускали до офіційного статусу «критика» чи «філософа». На думку Ч. Мілоша, усе це через те, що «проблеми, які його хвилювали, вийшли на поверхню польського й європейського інтелектуального життя лише після Другої світової війни» [7, с. 431]. М. Рудницький дуже влучно характеризує головну критичну стратегію Бжозовського у вигляді запитання, з якого починається аналіз будь-якого твору й будь-якої письменницької філософії: «Як ви уявляєте собі участь у тій культурі, проявами якої та вислідами користуєтесь? Що ви берете з неї і що даєте?». Діагноз Бжозовського для сучасної йому літератури був в основному невтішний: «Мої панове земляки, ви живете на поверхні дуже складних суспільних процесів, явища яких не вмієте або лякаєтеся зрозуміти. Література й мистецтво – це тільки одні з проявів велетенської праці людства, яке прямує до визволення, цебто, яке хоче зробити життя власним, свідомим ділом» [2, с. 180–181].

Інтелектуальна одіссея Бжозовського розпочинається з Дарвіна, якого він незабаром зрікся, пристаючи до табору ніцшеанців і тим самим стаючи в опозицію як до свого католицького оточення й традиційної польської ідеології і моралі, так і до наукового детермінізму. Його погляди розвивались паралельно з прийняттям марксизму (але в жодному разі не в його ортодоксальній формі), і подальшим – уже після революції 1905–1907-х років – відточуванням марксівської теорії, яка у працях Бжозовського-ніцшеанця різко протистояла енгельсіанству. Постійно шліфуючи свої ідейні позиції, критик використав волюнтаристську інтерпретацію раннього Маркса для формування власної «філософії праці» як культурних і матеріальних зусиль усього людства в космічному масштабі – як формування свого «дому буття» у формі культурних об'єктів, і насамперед, за допомогою мови, тобто художньої літератури й інтелектуально-критичної її оцінки як найвищого «мовного» прояву. Послідовний у своїй ідейній позиції й високих вимогах до сучасників, Бжозовський гостро критикував як позитивістське покоління за мілкоту його локальних і утилітарних цілей, так і власне покоління «Молодої Польщі» за високопарне естетство, віддалення від реальності й самозакоханість у форму.

Жорсткі вимоги до своїх сучасників зробили Бжозовського непримиренним критиком митців «Молодої Польщі», але, водночас, невід'ємною частиною її дискурсу, а тому – однією з ланок її еволюції, її духовного зростання. Усі суперечності цього ідейно-естетичного явища найкраще відображаються у праці «Легенда Молодої Польщі», яка одностайно вважається найважливішим твором критика. У цій праці він настільки глибоко проникає в саму

суть явища раннього польського модернізму й загалом літературного процесу кінця XIX – початку XX століть, коли поруч із визнаними класиками попереднього періоду (Г. Сенкевичем, Б. Прусом, Е. Ожешко) творили такі митці, як неореаліст В. Реймонт, імпресіоніст С. Жеромський, символіст С. Виспянський, естет Міріам, експресіоніст С. Пшибишевський, що його «Легенду» можна вважати як «ліквідаційною» для модерністського покоління (за влучним висловом К. Вики), так і апологетичною, «законотворчою», тією, яка легітимізує і вводить в обіг саме явище «Молодої Польщі» як неповторного культурного феномену. Анджей Менцвель бачить цю дуалістичність «Легенди» в її зародженні на перетині домінантних ідеологічних дискурсів Польщі початку XX сторіччя: національного, який поділявся на народний та націоналістичний; католицького, з його консервативним та реформістським крилами; соціалістичного, з його передусім революційною та еволюційною, а згодом уже комуністичною та демократичною течіями [3, с. 9–10]. Цю дуалістичність Бжозовського всебічно аналізує український критик Михайло Рудницький, який вбачає головне ідейне протистояння Бжозовського в погодженні марксизму з католицизмом, до якого вчений додає низку інших «непримиренних ідеалів». Таких, як співіснування модерністського «безоглядного індивідуалізму» з «апотеозою масовою праці» [2, с. 182], «індивідуального пориву» Бергсона – з ідеєю пролетарської революції Сореля.

Критична думка Бжозовського завжди, у рамках кожної його праці, розвивалася й рухалася на кількох рівнях – онтології й епістемології культури, етики, естетики, соціології й доглибного літературно-критичного аналізу. Але так само вона була невіддільна від його стилю, який практично не мав аналогів у тогочасній польській літературі. Цим стилем Микола Євшан не тільки захоплювався, а й несвідомо наслідував його, намагаючись – декларативно – відмежуватися від цього аж надто помітного впливу, заховатися за личиною об'єктивного критика, який вбачає у Бжозовського риси романтичного ідеалізму і, зокрема, писав: «Що Бжозовського легенда «Молодої Польщі» 1910 рр. – се найяскравіший документ розбиття та розкладу сучасної польської літератури, доказ того, як визначніші навіть автори, не орієнтуючись у житті, опинилися в глухім куті… Бжозовський, заточуючи щораз ширші круги своїм умом та втягаючи в себе ті нові елементи культурної думки сучасної Європи, всіма силами намагався дати польській творчій думці сильну ідеологічну підставу, твердий ґрунт і методу» [1, с. 308]. Представник уже цілковито іншого, непозитивістського покоління, М. Рудницький, уважав стиль Бжозовського тим чинником, який перешкодив йому ввійти в історію як філософу, як ученому, а не тільки як опальному літературному критикові й романісту. Попри детальний і переконливий аналіз філософських поглядів Бжозовського, його критичної методології, у «Мученику непримиренних ідеалів» М. Рудницький показує себе як типовий антиромантик – вірний продовжувач польської школи позитивістського неокантіанства К. Твардовського та А. Марбурга: «При всьому своєму величезному таланті, – пише український автор, – з блисками геніяльности, що потребували років пізньої зрілости, Бжозовський був тільки характеристичним зразком Слов'янина, що хоче наздогнати Европу й вибирає для цього найневідповідніший шлях – проповідництво. У молодечо-романтичному пориві перемішує він романтичні засоби та поняття ріжних родів творчости, якби хотів перевести трансфузію крови, щоб зміцнити водночас фільософію, критику та... суспільний організм. Факт, що Слов'яни не видали досі ніодного фільософа і що літературна критика виконує в них ще й досі обов'язки шкільного педагога або місіонара – можна собі пояснити тільки тією молодечою незрілістю» [1, с. 192].

В усій ідейній поставі Рудницького прочитується не тільки чіткий антигердерівський струмінь німецької класичної філософії, а й притаманне позитивістам звуження самого терміна «філософія» до т.зв. «наукової філософії» як високопрофесійної й методологічно окресленої академічної дисципліни. Хоч як парадоксально, саме такий спосіб філософування, далекий від академічної сухості й жанрово-історично споріднений з есе, зробив карколомну кар'єру в другій половині XX ст., символічно ніби довершивши перемогу у Другій світовій війні, коли плеяда французьких філософів «вільного стилю» (Ж. Дерида, М. Фуко, Ж. Бодріяр, Г. Башляр та ін.) приходить на зміну ригористичному стилю німецьких класиків (дарма що основи цього «французького» стилю, яким так чудово оволодів і розвинув Бжозовський, беруть свій початок саме від німецького мислителя Ф. Ніцше).

Сам Бжозовський аж ніяк не плекав ідеї бути схожим на «справжніх» філософів, а в

якийсь період вважав неприпустимою навіть думку про зарахування чи асоціювання себе з ними – «з львівськими молодиками», тобто «хлопцями зі школи Твардовського» [3, с. 160]. Проте, як пише А. Валицький, це була лише швидкоплинна мить роздратування: незабаром після цього Бжозовський твердо вирішив боронити свої філософські ідеї й своє розуміння того, що таке філософія [7, с. 6]. Власне, письмо Твардовського й Марбурга, продовжувачем яких був Рудницький, Бжозовський окреслював як «неконтекстуалізовану» думку, позбавлену закоріненості в життя – лише як вступ до «правильного» написання академічних праць.

Як би там не було, і М. Рудницький, і С. Бжозовський постають сьогодні перед нами вже в далекій історичній перспективі. І попри ідейно-методологічні розходження, стаття Рудницького, яка містить як аналітичну ясність, так і глибоко інтуїтивне проникнення в секрети стилю й інтелектуальної еволюції Бжозовського, є безпрецедентним явищем навіть для польського метакритичного дискурсу міжвоєнного двадцятиліття, коли праці філософа, критика й романіста залишалися недочитаними, недодуманими й недооціненими. Постать Станіслава Бжозовського, яка височіє на тлі історії польської культури й літератури, тим величніша, чим коротше було його життя й чим ганебніші були переслідування з боку його ж співвітчизників; вона не може не дивувати своєю загадковою силою, огромом залишеного по собі спадку і тим потенціалом для поетапного, але невідворотного прозріння, яке під пером уже сучасних критиків повертає письменнику й мислителю належне йому місце серед найвидатніших інтелектуалів Європи і світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Євшан М.* Сучасна польська література і її вплив на нашу / Микола Євшан // *Євшан М.* Критика – Літературознавство – Естетика / Упоряд., передмова та примітки Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 307–313.

2. *Рудницький М.* Мученик непримиренних ідеалів Станіслав Бжозовський / М. Рудницький // Ми. – Варшава, 1934. – Кн. 3. – С. 174–197.

3. *Brzozowski S.* Pamiętnik / S. Brzozowski / Oprac. O. Ortwin. – Lwów : nakł A. Brzozowskiej, 1913. – 219 s.

4. *Kundera M.* The Curtain / M. Kundera. – New York : Harper Perennial, 2008. – 75 p.

5. *Mencwel A.* «No! Io non sono morto…» Jak czytać «Legendę Młodej Polski» / A. Mencwel. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. – 73 s.

6. *Milosz Cz.* A Controversial Polish Writer: Stanislaw Brzozowski / Cz. Milosz // California Slavic Studies. – 1963. – Vol. 2. – P. 53–95.

7. *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej do roku 1939 / Cz. Milosz. – Kraków : Znak, 2010. – 672 s.

8. Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / Red. M. Podraza-Kwiatkowska. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. – LXXXVII, 725, [3] s.

9. *Walicki A.* Stanisław Brzozowski and the Polish Beginnings of «Western Marxism» / A. Walicki. – Oxford : Oxford UP, 1989. – 358 p.

УДК 821.16.091

Олександр АСТАФ'ЄВ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

МІФОЛОГЕМА СТЕПУ І ЛІТЕРАТУРА СТЕПУ

У статті вперше введено у науковий обіг маловідому доповідь Дмитра Донцова «Література степу», виголошену у Варшавському Пен-клубі 1931 р. З'ясовано співвідношення понять «міфологема степу» і «література степу», окреслено зміст і обсяг останньої як чинник розвитку української нації і побудови незалежної держави. Вказано на трагічну роздвоєність радянських письменників, у творах яких відчутні брак діонісійства, безвольність і рабська покора перед сильнішим.

Ключові слова: *міфологема степу, література степу, нація, держава, воля, декаданс, психологічна роздвоєність.*

Dmitro Dontsov's little-known report «The literature of steppe» which had been read in the Warsaw Pen-club (1931) for the first time is entered into a scientific turn in this article. The relation of such concepts as mythologem of steppe and the literature of steppe is found out, meaningand volume of last one as the development factor of the Ukrainian nation and construction of the independent state is outlined. It is specified in tragical division of the Soviet writers which works give the feeling of shortage of dionysism, weak will, and slavish humility before stronger persons.

Key words: *mythologem of steppe, literature of steppe, nation, state, freedom, decadence, psychological division.*

W artykule po raz pierwszy wprowadzono do obiegu naukowego mało znany referat Dmytra Doncowa «Literatura stepu», wygłoszonego w warszawskim Pen-Clubie w 1931 roku. Ustalono relację wzajemną pojęć «mitologem stepu» i «literatura stepu», określono zakres znaczeniowy ostatniego jako czynnik rozwoju narodu ukraińskiego i tworzenia niepodległego państwa. Zwrócono uwagę na tragiczne rozdwojenie pisarzy radzieckich, utwory których znamionuje brak dionizyjskości, bezwolność i wiernopoddańcza pokora wobec silniejszego.

Słowa kluczowe*: mitologem stepu, literatura stepu, naród, państwo, wolność, dekadencja, rozdwojenie psychologiczne.*

Як відомо, Міжнародна організація Пен-клуб постала в 1922 році у Лондоні з ініціативи Теодора Юзефа Конрада (Коженьовського) (1857–1924). Назва походить від висловів, що символізують жанри художньої творчості, англійське слово «pen» (у перекладі – «перо») є абревіатурою від слів «поети», «есеїсти», «новелісти». Мета Пен-клубу – співпраця письменників різних країн незалежно від їхніх ідеологічних, етнічних, релігійних, національних, расових переконань. Адже йдеться про взаємну толерантність митців, вільний обмін думками, свободу слова. Головний офіс Пен-клубу розташований у Лондоні, в інших же містах і країнах є його відділення.

Польський Пен-клуб було засновано в 1924 році при сприянні Стефана Жеромського [15]. Його очолювали: у 1924–1926 роках відомий літературний і театральний критик Ян Лорентович (1868–1940), у 1926–1933-х – прозаїк, драматург і публіцист Фердінанд Гоетель (1890–1960). Очільники Пен-клубу організовували літературні вечори і зустрічі з письменниками, підтримували зв'язки з митцями, які опинилися за кордоном, влаштовували презентації нових видань і перегляди вистав та кінофільмів, збирали бібліотеки художньої літератури для шкіл і лікарень, проводили творчі диспути і науково-практичні конференції. У 1930 році у Варшаві відбувся міжнародний конгрес учасників Пен-клубу, в якому взяли участь письменники із Англії, Франції, Австрії, Німеччини та інших країн.

Дмитро Донцов виголосив свою доповідь у Варшавському Пен-клубі наприкінці 1932 року. У його архіві зберігся фрагмент цього виступу із заголовком «Literatura stepu. Urywek z odczytu, wygłoszonego w Pen-Clubie Warszawskim 3.XII.1932 r.» [6: 2, с. 709–718]. Цей документ цікавий тим, що містить дуже точне визначення українського письменства як «літератури степу», подає аналіз історико-літературного процесу в Україні першої третини XX століття, де чітко окреслилися дві орієнтації: одна – на збереження національно-культурної ідентичності (т. зв. народницька теорія), друга – на загальноєвропейський літературний процес та його універсалізм (т. зв. теорії «європеїзації», «космополітизму», «модернізму» тощо). Доповідь також визначає в цьому контексті творчість українських материкових та еміґрантських письменників, зрештою сповна

виражає естетичні і культурологічні концепти й уподобання самого Дмитра Донцова та його вимоги до літератури.

На час виступу у варшавському Пен-клубі Дмитро Донцов був уже відомий своїми працями. Вийшли його книги і брошури «Модерне москвофільство», «Сучасне положення нації і наші завдання» (обидві 1913 р.), «З приводу одної єресі» (1914), «Історія розвитку української державної ідеї» (1917), «Похід Карла XII на Україну», «Міжнародне положення України і Росія» (обидві 1918 р.), «Українська державна думка і Європа», «Культура примітивізму», «Мазепа і мазепинство» (усі 1919 р.), «Підстави нашої політики» (1921), «Поетка українського рисорджименто (Леся Українка)» (1922), «Націоналізм» (1926), «Політика принципіальна і опортуністична» (1928) та інші. Окрім його ранніх статей, розпорошених у періодиці («Компактна більшість і Шевченко», «Шевченко і наша генерація», «Леся Українка», «Гетьман Мазепа в європейській літературі») побачили світ есеї, що друкувалися на сторінках «Літературно-наукового вісника». Як відомо, у 1922 році, у Львові було відновлено «Літературно-науковий вісник», який перед тим виходив у Львові і Києві. Це сталося з ініціативи «Української видавничої Спілки», за політичної і матеріальної підтримки Української Військової Організації (УВО) на чолі з Євгеном Коновальцем, який певний час навіть входив до складу редколегії. Окрім нього, до неї також входили Володимир Гнатюк, Володимир Дорошенко, Михайло Галущинський, Юрій Павликовський та Іван Раковський. Дмитро Донцов став головним редактором журналу, сповідуючи філософію та ідеологію націоналізму. Олег Балаган пише: «Приблизно в середині 1920-х рр. Д. Донцов розійшовся в окремих поглядах із кількома провідними діячами націоналістичного руху (Д. Палієвим, В. Мартинцем та ін.). Це призвело до того, що ЛНВ зайняв окрему позицію і не став ланкою новоствореної у 1929 р. єдиної ОУН. Однак Д. Донцов і надалі залишався непорушним ідеологічним авторитетом для ОУН, не раз виникали різні плани щодо залучення його в політичні структури (навіть як лідера ОУН) і видавничі проекти… Здебільшого ці плани не реалізовувалися через надзвичайну принциповість Д. Донцова, який не міг прийняти ніяких ідейно-моральних розмивань тієї світоглядної основи націоналізму, яку формував він, ґрунтуючись на ідеях національного традиціоналізму і героїзму та філософії західного ірраціоналізму-волюнтаризму (А. Шопенгавр, Т. Карлайль, Е. Гартман, Ф. Ніцше, В. Дільтай, В. Зомбар, А. Берґсон, Ґ. Лебон, Ш. Морра, М. Баррес та ин.)» [5, с. 620]. Не дивно, що ідейна програма часопису у 1920–1930-х роках викликала шквал критики з боку національно-демократичних кіл Галичини та еміграції, що призвело до розколу редколегії та підриву матеріальної сторони часопису. Через надмірний волюнтаризм та беззастережну проповідь войовничості з редколегії вийшли Володимир Гнатюк та Дмитро Дорошенко, і згодом видання журналу перетворилося на приватне підприємство Дмитра Донцова та його дружини Марії Бачинської.

На сторінках «Літературно-наукового вісника» Дмитро Донцов надрукував цілу низку блискучих есеїв: «Наші цілі», «Поетка українського рисорджименто (Леся Українка)», «Криза нашої літератури», «Пам'яті великої бунтарки (Леся Українки)», «Про молодих», «Драгоманов і ми», «В мартівську річницю», «Пам'яті великого вигнанця», «Естетика декадансу», «Наше літературне ґетто», «Криве дзеркало нашої літератури», «Невільники доктрини», «Спростачений Прометей», «Козак із міліона свинопасів», «Трагедія Івана Франка», «Поет твердої душі» (В.Стефаник)», «Май 1871 – Май 1931 (В.Стефаник)», «Марко Черемшина, «Микола Хвильовий», «До старого спору», «Крок вперед», «Росія чи Європа), «Da capo», «Фьодор Достоєвський», «Post Scriptum» та інші.

На початку доповіді автор уточнює, що він має намір окреслити у своєму виступі не «szkic historii literatury ukraińskiej», а «tylko odsłonić skrawek duszy tego narodu, która się odbija w jego piśmiennictwie» [6: 2, с. 709]. Він починає з того, що спочатку було слово, а після – дія, вчинок. Кожне велике слово, індивідуальне, колективне насичене великими вчинками, а неодноразово і катастрофами. Бомарше був вісником революції, бо саме його «Mémoires» (1772–1774) безпощадно розвінчали нрави тодішнього суспільства, а в комедії «Le mariage de Fagaro» (1784), опері «Tarare» (1787) звучить пафос обурення тиранією і героїчна тема боротьби з нею. «Marseillaise» Руже де Ліля, бойова пісня Рейнської армії, яку приніс до Парижа марсельський батальйон, стала революційною піснею, а згодом державним гімном Франції. «A już za naszych czasów zeszły ze starych półek na ziemię „Biesy" Dostojewskiego en chair et en os» [6: 2, с. 709]. Якою постає

в цьому контексті українська література, яким є її пафос? – запитує автор.

Дмитро Донцов вважає, що для української літератури ХХ століття, її розуміння й трактування особливостей її поетики досить важливим є образ степу як особлива міфологема. Ця міфологема наділена подвійним значенням: по-перше, «степ – окультурена земля, поле», по-друге, «степ – Дике Поле». Міфологема степу є багатоликою і нерівнозначною у своїх виявах. «Словник символів» характеризує її як «символ астральний і космічний; матері-годувальниці; Вітчизни й духовності; життя; багатства; щедрості, родючості; плодючості; позитивного й негативного начала; світла й темряви; гріхопадіння; вигнання людини з раю» [16, с. 54].

Знакова для українського менталітету й історії міфологема степу концентрує в собі підвищену сакральність і архетипність, які в контексті творчості українських письменників мають характер феноменологічної семантики степу як визначального теософського образу України. Тому, на переконання Дмитра Донцова, українську літературу «wykochał step». «I dla Warszawy i dla Moskwy – Południe, kraj płynący miodem i mlekiem, skłaniający do wygody, do odpoczynku, do filozofii: «Oj ne choczu żaty, oj choczu łeżaty». Ale geografia zrobiła z tego stepu bramę narodów, teren wiecznych wojen, kształtując równocześnie surowe cnoty jego mieszkanców, stepowych piratów-rycerzy: Bohuna i Mazepy z ich twardym temperamentem obywatela dzikich pól, gdzie ze wszystkich stron groziło niebezpieczeństwo i śmierć» [6: 2, с. 709].

Сергій Кримський пише: «Якщо виходити з концепції історії А. Тойнбі, що будується за схемою „виклик – відгук", то освоєння степу було відповіддю Русі-України на заклик Універсуму. Степ із простору кочовища перетворився на переоране поле, річки – із зони перешкоди набігам – у транспортні артерії, околиці міст і сіл – у хутори на зразок ферм чи ранчо. Відповідно в етнічній свідомості Київської Русі посилюється розуміння цінності поняття кордону, межі, ліміту. Слово „край" починає пов'язуватись зі словами „країна" та „Україна"; а остання асоціюється вже навіть зі світом…» [12, с. 312].

Київська Русь і Степ, Україна і Степ – проблема, актуальна для історіографії. Російська історіографія в особах Васілія Татіщева, Александра Куніка, Михаіла Карамзіна, Михаіла Погодіна, Сєргєя Соловйова, Васілія Ключевського закріпила погляд на згубну роль степу для українського етносу, на кочовиків як ворогів культури, дикі племена, які заважали розвиткові Руської держави [14, с. 12–19]. Єдиною працею, у якій розкрито різнобічний характер контактів Русі і Степу, різну міру залежності князівств від кочовиків та акцентовано на тому, що сусідство кочовиків (які були представниками сильнішої культури) могло принести Русі лише користь, була монографія Петра Голубовського «Печенеги, торки и половцы до нашествия татар» (К., 1884).

Українська історіографія загалом поділяла погляди російських вчених на характер взаємин Русі й кочовиків. Михайло Грушевський в «Історії України-Руси» зображає Степ «як небезпечного, шкідливого сусіда», підтримує думку про «культурну примітивність кочовиків», «стикаючись із культурнішим руським елементом, кожна турецька орда з часом мусіла підпасти впливу, якби зі сходу не приходили зовсім свіжі у своїй дикості турецькі елементи» [3: 2, с. 538].

Отже, можна виділити дві головні ідеї традиційного підходу до тлумачення степу:

1) сусідство агресивного «дикого» Степу – це головна причина слабкості руської державності й водночас причина зміцнення півночі – Росії, тобто винуватцем бездержавності оголошено географічне розташування країни, а не її народ;

2) боротьба зі Степом – заслуга Русі перед Європою, європейською культурою, теза про «Русь-Україну як «забороло від азійських орд» перетворилася на історіографічний штамп у працях різних авторів [19, с. 341; 4, с. 413].

Як зазначає Володимир Пархоменко, історія Степу Х–ХІІІ ст. є темною сторінкою, оскільки до нас дійшли дуже скупі відомості, до того ж їх склали автори, переважно ворожо налаштовані до Степу. Вчений пропонує обережно ставитися до «ідеї одвічної боротьби Русі зі Степом, що її висунув Сєргєй Соловйов та підтримали Васілій Ключевський і Георгій Плеханов» [21, с. 96].

Не можна, на думку Володимира Пархоменка, вести мову про ізольованість Русі від Степу, адже існувала розвинена обопільна торгівля (про що свідчать і Костянтин Багрянородний, і руські літописи, і дані археології). До того ж «сама мішаність степового населення за цей час свідчить проти повної... ізольованості (як економічної, так і культурної) його від сусідів» [21, с. 96]; у степу живуть слов'яни: уличі, тиверці, бродники. Володимир Пархоменко підкреслює неоднорідність степу. 968–1036 рр. – це доба сили печенігів на Дніпрі та значного їхнього впливу на Київську державу; за ними прихо-

дять торки або узи, які не мали такого значення для історії Русі, як печеніги. У 1055 р. літопис вперше згадує половців, під 1061 р. – їх перший похід на Русь.

Не погоджуючись із тезою про культурну примітивність кочовиків, учений зазначає, що і Літопис руський, і арабські джерела свідчать про наявність у половців міст, і додає: «Увесь час ми помічаємо у наших степовиків зацікавлення міським життям, їх стремління здобувати у наших князів міста», підтвердження чого історик вбачає у окремих повідомленнях руських літописів. [21, с. 996]. Володимир Пархоменко також звертає увагу на непоодинокі прояви ворожнечі степовиків між собою (особливо берендеїв і чорних клобуків проти половців). Причину цих конфліктів дослідник шукає у різних економічних інтересах та етнічних особливостях.

Згадуючи відомі союзи Русі зі степовиками, шлюби, культурні впливи, Володимир Пархоменко доходить висновку: «Принаймні верхня верства Русі не була ворожа степовикам», а боротьбу 980, 1016–1019, 1036 рр. з варягами характеризує як боротьбу різних впливів на Русі, боротьбу півдня проти півночі [21, с. 101]. Вчений пропонує переглянути усталені стереотипи та відкинути погляд, ніби вплив Степу був винятково руйнівним.

Високо оцінив дослідження Володимира Пархоменка і Андрій Ковалівський, який назвав ученого «видатним істориком стародавньої Русі» й виділив дві продуктивні ідеї Володимира Пархоменка: про Хозарську (Приазовську) Русь та про лівобережну степову державу Мстислава, що спиралась на Чернігів і Тмуторокань [10: 2, с. 148, 150].

Що ж стосується офіційної радянської історіографії, то вона характеризувала дослідження Володимира Пархоменка як роботи, «в которых преувеличено положительное значение кочевников» [17, с. 210], ігноруючи при цьому евристичну потенцію цих розвідок. А у зображенні взаємин Русі і Степу офіційна наука обрала модель «кривдник – помста». В академічних виданнях вказувалося, що «восточные славяне с оружием в руках героически отражали набеги степових орд» [8: 1, с. 46], а давньоруська державність перебувала на «значительно высшем (сравнительно с половцами) уровне свого исторического развития» [9: 1, с. 414]. Найпромовистішим антиподом підходу Володимира Пархоменка стала точка зору, що «в оцінці місця і ролі кочовиків південноруських степів у житті Русі сучасний історик повністю може приєднатися до точки зору руських літописців» [19, с. 142].

Отже, дослідження Володимира Пархоменка з історії взаємин Русі і Степу не можна оцінювати поза історіографічним контекстом 1920–1940-х рр. Учений створив власну теорію походження та ранньої історії Русі, у якій вагому роль відведено східним упливам. Володимир Пархоменко наголошував на необхідності відмови від спрощення історичних процесів та зведення їх до «одвічної боротьби» Русі зі Степом. Важливими складовими його теорії були ідеї про:

1) Приазовську Русь і східне походження полян;

2) боротьбу варязько-візантійського і хозарського капіталів як один із важливих чинників ранньої історії Русі;

3) лівобережну державу Мстислава, союзну хозарам та печенігам;

4) різнобічність русько-печенізьких та русько-половецьких стосунків;

5) необхідність врахування етнічної неоднорідності Степу і протиріч у економічних інтересах кочовиків.

Окремі думки та гіпотези Володимира Пархоменка є фактично однією із перших спроб формулювання тези про розташування України між Сходом і Заходом, яку пізніше розвинула наша історіографія. Стосовно ж авторського стилю, то Володимир Пархоменко виступає як майстер логічних побудов і узагальнення матеріалу, творець сміливих наукових гіпотез. Він будує свою теорію на основі різноманітних джерел, але уникає їх фетишизації, що є особливо необхідним при дослідженні ранньої історії, коли сліпе наслідування джерел без застосування реконструктивно-логічного методу не сприяє появі цілісної наукової картини.

Євген Маланюк у статті «Начерк культурного процесу» підкреслює, що Степ не є односемантичною категорією, він багатогранний, багатовекторний, тому доцільно розглянути семантичні площини степів, їх кілька: «степ-ландшафт, степ-слава, степ-територія, степ-ворог, степ-прокляття» [2: 4, с. 97]. Впливові Сходу на українське суспільство сприяла відсутність виразної граничної лінії між заселеною країною і Диким полем: «внутрішнє перетворення українського суспільства відбувалося під впливом того виклику, що його ставило Дике поле» [13: 1, с. 50].

Міфологема степу – не що інше, як психоментальна особливість українського народу, віддзеркалена у його свідомості і закладена на підсвідомому рівні. В українській мові вона складається зі слів «степ», «поле», «нива», «лан», у той час як для називання аналогічних ландшафтів в інших країнах світу найчастіше вживаються слова-екзотеризми «прерія», «савана», «пампаси», «пампа», які в українській мовній картині світу є ситуативними. Міфологема дуже важлива, оскільки степова зона, порівняно з іншими фізико-географічними зонами України, обіймає більшу територію – 40% усієї площі. Зрозуміло, що цей географічний чинник впливає на художню картину світу.

Прикметниками-означеннями міфологеми степу виступають слова, що виражають протяжність (безкраїй, безмежний, неозорий), характер рельєфу (відкритий, рівний, розлогий), кліматичні особливості (весняний, гарячий, холодний), колір (білий, голубий, рожевий, рудий), пахощі (запашний, пахучий), наявність води (безводний, засушливий, мокрий), наявність і характер рослинності (багатий, голий, квітучий), характер тваринного світу (безгомінний, мертвий, порожній), наявність / відсутність людей (безлюдний, дикий, малонаселений), психологічне сприйняття (зморений, зранений, невмитий), історичні асоціації (козацький), емоційну оцінку (вільний, замислений, замріяний, злий), географічну характеристику (бессарабський, запорізький, таврійський).

Міфологема степу дуже поширена в усній народній творчості, зокрема у збірнику «Малороссийские песни» Михайла Максимовича (1827) вона найчастіше виражається лексемою «поле». Таких випадків тут зафіксовано 33, напр.: «Гомін, гомін поді брові, / Туман поле покриває»; «Ой у полі сніжок порошить, / Аж там козак забитий лежить», із них 7 разів слово «поле» вживається із постійним епітетом «чисте», що робить його синонімічним за значенням до слова «степ»: «Із якої тебе, брате, / Сторононьки ждати? / Чи од чистого поля, /Чи од чорного моря, / чи од славного Запорожжя?».

У «Фольклорних записах» Марка Вовчка та Опанаса Марковича (1983) лексема «поле» зафіксована 140 разів, із яких 12 у складі порівняння «як билина в полі»: «Сама я, самісінька, як билина в полі, / Не дав мені господь ні щастя, ні долі» [7, с. 14]. Тут вона фігурує як національно маркована міфологема.

У творах Григорія Квітки-Основ'яненка лексема «поле» вжита 61 раз, «степ» – 4, напр.: «Нагайкою перелічить писар мерців, як у степу косарів», із них три рази – у зменшено-пестливій формі «степок»: «Тільки що вийшли з улиць на степок, от Олена як крикне». У такій же формі вживає автор і слово «нивка» (11 разів), «нивонька» (1 раз): «Вийдуть на нивку, мужик тою косою маха, маха…». Слово «нива» письменник вживає лише двічі, напр.: «…Та й ниву поливають і копи змочують гіркими сльозами», а «лан» – тричі: «…Будемо лани окропляти, будемо молитися». [7, с. 14]. Міфологема степу у письменника збагачена енергетикою фольклорно-поетичної образності

У поезіях Тараса Шевченка лексему степ вжито 128 разів. Напр., у вірші «Думи мої, думи мої…»:

Чом вас вітер не розвіяв
В степу, як билину?

Тут же:

За степи та за могили,
Що на Україні,
Серце мліло, не хотіло
Співать на чужині…

Або:

Як та воля, що минулась,
Дніпр широкий – море,
Степ і степ, ревуть пороги
І могили – гори.
Там родилась, гарцювала
Козацькая воля;
Там шляхами, татаркою
Засівала поле…
Засівала трупом поле,
Поки не остило…

Слово «поле» Тарас Шевченко вживає 181 раз. Напр.:

Високії ті могили, –
Чорніють, як гори,
Та про волю нишком в полі
З вітрами говорять.
Або ще один приклад:
Де та доля пишається?
Чи то в шинках з багачами?
Чи то в степах з чумаками?
Чи то в полі на роздоллі
З вітром вієтьcя поволі.

Слово «нива» поет використовує 17 разів.

Орися ж ти, моя ниво,
Долом та горою!
Та засійся, чорна ниво,
Волею ясною!

Або:

Розвернися на всі боки,
Ниво-десятино!
Та посійся не словами,
А розумом.

Степ у Тараса Шевченка зберігає архетипно-міфологемну сутність, він передбачає наявність міцних асоціативно-смислових зв'язків, які сакралізують образ, за ним прочитується кривава історія України та доля козаків, чумаків, коханих, які чекають на повернення воїнів зі степу. Міфологема степу є однією із ключових, які «унаочнюють героїчну, історико-драматичну долю української нації» [18: 11, с. 80]. Поетичні пейзажі степу в нього фрагментарні, прозаїчні, пластично-панорамні, визначальні для українського етнопростору. Найчастіше степ у поета асоціюється із могилою. Могили, або ж кургани – невід'ємні частини степового космосу. Сакралізуючи степові могили, поет «закріплює» їх ейдетичність і знаковість, у нього немає степу без могил, вони стають «кодами його націософських поглядів». «Зберігши народнопоетичну концепцію степу як козацької вольниці, поет створив довершену художню модель степу як знаково-національного елемента українського пейзажу» [18: 11, с. 80].

У творах Панаса Мирного степ, поле також збагачені новим змістом і контекстуальними конотаціями. Поле символізує землю-матінку, яка годує народ, без якої не може прожити жоден селянин: «Селянин без поля – старець без рук і без ніг. Поле його годує, поле його втішає, на полі він виростає, на полі часом і вмирає…». Слово «степ» він вживає 86 разів, «поле» – 184 рази, «лан» – 36 разів, «нива» – 26 разів. Степ, поле і нива змальовані пластично словом і пензлем, їм притаманна яскрава орнаментальність і декоративність.

У мові творів Михайла Коцюбинського переважають слова «поле» і «нива». Слово «степ» зафіксовано 7 разів, 5 – в оповіданні «Дорогою ціною», напр.: «На широкі бессарабські степи, вільні, без пана й панщини, рвалась гаряча уява й тягла за собою сотки й тисячі…»; або: «Справді, сонце встало й оглядало світ палаючим оком, а на степовому горизонті немов справді зависла хмарка куряви»; 2 рази – в «Intermezzo», напр.: «Мої дні течуть серед степу, серед долини, налитої зеленим хлібом». Степ у Михайла Коцюбинського вільний, широкий, має власні назви – Озівський, Бессарабський [7, с. 16]. У степових пейзажах письменника легко помітити симультанність – одночасне існування кількох смислів і підтекстів.

Національні конотації міфологеми степу, поля, ниви можна помітити у творах Юрія Яновського, Євгена Маланюка, Іван Багряного, Олеся Гончара, Павла Загребельного та ін.

Дмитро Донцов аналізує рецепцію українського степового ландшафту у повісті «Pożoga» Зофії Коссак, де описано життя людей, що пристосувалися до степу і він, звісно, позначився на їхній психології: «Harmonijne wzgórza, staczające się na wzgórza, falowały lasami i zbożem, radując się same w sobie swej rodzajności i sile. Na nich leżały przezroczyste, długie cienie od chmur wędrownych, dalekich. Między wzgórzami, w dole, były stawy, nad stawami w okrąg rozłożone wsie. Każda wieś przerośnięta była gęstwą sadów, które wiosną otulały chaty niby welon. W chatach tych mieszkał lud rosły i krzepki, śpiewający najpiękniejsze w całym świecie pieśni, leniwy i senny, ale sennością żywiołu, gotowego w każdej chwili powstać huraganem. Lud ten, nad wszystko inne siłę fizyczną ceniący, pobłażaniem gardził jako dowodem słabości, surowość uznawał, a za niesprawiedliwość mścił się zaciekle i strasznie» [11, с. 7]. На думку Дмитра Донцова, Степ, скупаний у сонці, безтурботний і прекрасний, і Степ, як тернове поле, сповитий жахом, – ось ґрунт, на якому виріс дух цього народу, його світогляд і його естетика, так само розділена на два ворожі почуття, що лежать в основі його психіки: одне – виклик жорстокій дійсності, друге – втомлений короткочасний відступ перед нею. Боротьба цих двох почуттів ще триває...

Революція 1917 року «zastała Ukrainę wśród walk ideowych tych dwu aspektów jej duszy zbiorowej» [6: 2, с. 709]. Країну спіткала катастрофа – громадянська війна, революція політична, земельна, національна, тепер армія керує майже десятьма народами, які міряли країну вздовж і вшир. Це був стрес, невідомий цій бурхливій країні більше двохсот років. Стрес, який викликав нечувану плутанину понять і позначився на всьому житті розумової країни, зокрема на її літературі. У перші три роки, серед брязкоту зброї, замовкли музи. У 1920 році в Україні проголошено епоху так званої пролетарської літератури. Дмитро Донцов підкреслює «так званої», тому

що сама радянська критика ставить великий знак питання над комуністичною правомірністю багатьох українських письменників тієї епохи. Автори дореволюційної епохи, глибоко закоренілі в літературні традиції своєї землі, замовкли. Проте активно зі своїм «новим словом» заворушилася бундючна молодь. Настала епоха гігантського літературного виробництва, що почалася в українській республіці і за гетьмана, і тривала за більшовиків. «Sam bolszewizm, oczywista, nie był przyczyną tego zjawiska, podobnie jak restauracja we Francji nie sprzyczyniła zjawienie się Balzaka albo Merimé, podobnie, jak zjawienie się Puszkina, Gogola i Lermontowa nie sprzyczyniły rządy Mikołaja I. Przyczyną, w danym wypadku, była sama rewolucja» [6: 2, с. 710].

Молодь, вважає Дмитро Донцов, прийняла революцію насамперед абстрактно, потім – в її комуністичній конкретизації. «Mahometem i Omarem tej rewolucji był Lenin, autor nowego Koranu oraz zwycięski Kalif w jednej osobie. On też stał się bóstwem tej młodzieży, a Rosja rewolucyjna jej drugą ojczyzną... Podobnie Heine tworzył kult pogromcy swej ojczyzny Napoleona, a Schubert, w rok po Jenie, pisał utwory na jego cześć. Toteż ody do Lenina, przekleństwa Europie burżuaznej w rodzaju znanego Puszkinowskiego «Oszczercom Rosji» razem z hymnem na cześć industrializacji i «ciężkiej dłoni proletariatu» – oto były płody literackie tej psychozy masowej, której, po woli lub po niewoli, uległa wówczas młoda generacja piśmiennicka na Ukrainie» [6: 2, с. 710].

Більшовизм, ця психічна масова хвороба століття, прагнула зруйнувати увесь світ, або, як писав поет Едвард Стріха, «спалити Париж і розцілувати всіх парижанок». Усі співали про те, як народилася, як прийшла, як блискавкою гриміла молода епоха, вона була, як весна, що кличе в тривожне невідоме. Але ентузіазм швидко охолов, якраз у міру здійснення її «романтичних» ідей. Після епохи «Sturm und Drang» настала осінь більшовизму. Кожен із тих ентузіастів змушений був, як Ремарк, пережити повернення (роман Ремарка «Повернення»), пройти свій зворотний шлях, на якому все було розчаруванням: колишня ще свіжа боротьба всіх проти всіх, була ЧК, був «Самогон» (оповідання Миколи Чернявського), гієни, що годуються за рахунок мас, були доробкевичі революції, блакитна українська Савойя, розтоптана визволителями з молотом і серпом (останній так надмірно нагадує грізну для України емблему півмісяця)... Відгриміли фанфари, почався зворотний процес.

Напій революції виявився занадто сильним трунком для солодких менестрелей «нової епохи», які уявляли собі майбутнє України як світлий сонячний день. Чекіст Фальківський, раніше чутливо-сентиментальний поет, тепер скаржився на гекатомби трупів на вівтарі нового божества. Тичина та інші створили красиві і сильні поеми-мартирології свого розп'ятого краю, чудові пісні плачу самотньої Матері Божої, яка заблукала в Україну, згорбилася від жаху і смутку, ламаючи руки, що «вже не буде ніколи раю в тім проклятім краю». Копиленко, Хвильовий, Сенченко й інші новелісти з неабиякою силою спостереження малювали трагічну картину українського села після «переможної революції». Навіть її шанувальники – Головко, Панч та інші, відомі своїм вихваляння нової доктрини, – писали на неї жовчні памфлети у стилі Еміля Золя. І все це лунало не як Марсельєза тріумфальної революції, як того вимагав Торквемада від літератури, а як сумний і грізний акомпанемент походу до Кальварії народу. Дмитро Донцов підкреслює: «Literatura ukraińska wstąpiła w okres tzw. «zanepadnyctwa», defetyzmu, kiedy to nie widziano juz żadnego jasnego przesmyku światła wśród ciemnych chmur, otaczających widnokrąg. Jednym słowem, ukraińscy bojownicy komunizmu w literaturze, po walnym zwycięstwie «swej» idei zrozumieli, że każdy z nich był tylko Bartkiem Zwycięzcą...» [6: 2, с. 711].

Чи то було розчарування, свідоме повернення до власних літературних традицій? Розчарування – мабуть що так, повернення – не зовсім. То була, вважає автор доповіді, поки що глибока криза розколотої надвоє душі народу, яка (як колись Гоголь) напевно шукала синтезу між світом понять і відчуття рідної землі, з якої виросла, і світом тієї «patrie intellectuel», яку знайшла в Росії. Прийняте холодним розумом віровчення і постале проти нього почуття постійно воювали між собою, як запеклі вороги. Передусім жахом видавалося чуже, агресивне місто. У нього не вписувався степовий комуніст (або той, хто себе таким вважав), він почувався, «мов приблудна сука під чужим вікном». Лаяв місто, незрозуміле, повне невідомих контрастів, загадкове, яке налягало на нього, втомленого романтика вагою свого феєричного пульсування життя. Відчував себе чужим стосовно часу, у якому, «мов раби лягли до ніг машини»; зневірившись, запитував: чи має загинуть «незламна сила хат», щоб воскреснути в залізних м'язах заводських труб? Хіба правда, що для щастя всіх треба знищити село? З одного боку – бетон і залізо, з іншого –

«волинський давній ліс і степові могили», мов глина в руках нового комуністичного скульптура. Йти з тим скульптором проти свого села? Але це означає «розійтися зі своїм першим коханням». «Nowy Mesjasz szedł z Moskwy. Witano go, chociaż ziemia drżała pod ciężkimi stopami sowieckiego Golema, chociaż spoza czerwonej maski odsłoniło się «zwyczajne sobie oblicze Iwana Kality, oblicze staro-kremlińskich zbieraczy ziem ruskich». Jego, tego «zbudziciela» miała witać Hosanną Ukraina? Biegnąć za dalekim światłem Komuny, nawet wtedy, kiedy (jak mówił Sosiura) «droga do niej prowadziła po kościach mego narodu»? Złudzeniem pokazał się i polityczny i socjalny ideał czerwonych» [6: 2, с. 712].

Був оманливим, вважає Дмитро Донцов, ідеал нової культури. Анархістом міг виступити степовий комуніст типу волоцюг Гамсуна або жебраків Горького. Кожен бажав хоча б у чотирьох стінах власної хати мати право бути собою. Але червоний Мефістофель, той «Diable boiteux» Алена Рене Лесажа заглядав на дно його горщиків і совісті. Вимагав досконалого морального ексгібіціонізму і каяття у борг, навіть за недосконалі вчинки, публічні каяття à la Раскольников. Цим також обурювався Степ, закривався в собі, як Діоген, глушачи презирство до нових барабанщиків, як до давніх скіфів чорноморські греки. Рильський та Зеров різьбили красиві сонети на честь вимріяної української Еллади:

Так в Давній Ольбії захожі різьбярі
Серед буденних справ і шкурної громади
В душі плекали сон далекої Еллади
І для окружних орд, для скіфів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів.

Так розвіявся первісній ентузіазм. Уся пишність загальної ідеї відкрилася як звичайна, добре відома в соціології спроба трансмутації утилітарних цінностей у цінності моральні й метафізичні. Вже не вірили в ту метафізику – paraisan du gvalt – а серце кожного з тих молодих неофітів роздерлося надвоє: «Наліво йти не хочу, направо страшно йти». Це невпинний рефрен української прози та зазбручанської поезії того часу. Це був конфлікт між розумовим «Знаю» і чуттєвим «Хочу». «Ми знаємо, – каже селянин у романі Головка, – що колективізація добра річ, а тільки ми її не хочемо, тому що почуття власності нам в утробі сидить, бо воно у нас збірне, чортяче».

«Революційність, – писав Бухарін, – вимагає впевненої налаштованості, сказу, оптимізму, повної віри в свою справу». Ні цієї віри, ні цього сказу не могла висікти з українського письменства оперта на чужий світогляд ідея червоної революції. «Nie mogła inteligencja ukraińska dać się porwać, żywiołowo oddać się nastrojom, napływającym zzewnątrz. Prekursorami rewolucji bolszewickiej w Rosji byli Tołstoj, Dostojewski, Gorkij i Błok. Ukraina takich prekursorów nie miała. W Rosji już pierwsi słowianofile głosili wojnę świętą przeciwko burżuazji europejskiej. Zjawienie się nowych (bolszewickich) wartości poprzedziła tam rosnąca niepewność wartości istniejących» [6: 2, с. 713]. Нічого подібного не було в Україні, тут хіба що панувало презирство самих більшовиків до буржуазних par excellence. Підсвідоме прагнення літераторів України йшло в іншому напрямку, ніж те, змістом якого був більшовицький ідейний комплекс, тому повинна була зійти на узбіччя література, на яку чортом дихала чужинська ідеологія.

Та, на його переконання, не зійшла. Щоправда, інквізиція не спала. Деякі організації (напр., ВАПЛІТЕ) було розпущено, натомість засновано ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), яка, як оберпрокуратор Св. Синоду над церквою, спостерігала за благонадійністю літератури в Україні. Одних змусили мовчати, інших (напр., Г. Чупринку) розстріляли, від ще інших вимагати каяття, а треті перейшли до колективу придворних панегіристів. То тільки Атилла (після взяття Мантуї) велів спалити своїх запопадливих панегіристів разом з їхніми бездарно-підлабузницькими віршами. Проте радянський режим не такий жорстокий: дає їм жити і писати для хвали, якщо не літератури, то режиму.

Але все-таки навіть за тих обставин українська література не зійшла на манівці. Крім панегіристів, крім закритих у собі факірів чистого естетизму, крім розчарованих, із загального хаосу повільно поставала нова течія. Ортодокси марксизму охрестили її «жовто-блакитним бандитизмом», «фашизмом», «літературною Вандеєю», хоча найкраще її назвати неоромантизмом. Визнається те, що милує. Поки думка перебуває лише у свідомості, не сягаючи нашого підсвідомого «я», вона діє, як порох у шухляді. Це відчували загнані до комунізму українські літератори, які, за Салтиковим-Щедріним, «за велінням начальства пізнали істинного Бога». Отже, було бажання помирити накинуту свідомість із власною підсвідомістю. Знищити власну совість (в образі матері повстанців) – такою була тема низки повних драматизму творів ко-

муністичної літератури на Україні («Я, романтика» Миколи Хвильового», «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича): «Розум кличе на нову дорогу..., але серце здригається... Адже треба взяти револьвер у руку»!

Дмитро Донцов стверджує: ми знали, що та спроба не дуже вдалася. Повернутися ж до колишньої дореволюційної ніжно-чуттєвої, ідилічно-епікурейської підсвідомості оспіваного степу по стількох пройдених випробуваннях було неможливо. Саме тоді з'явилися літературні франстьєри, які пригадали інший психічний вигляд Степу – його душу, непохитну, бурхливу, байдужу до чужого, яка більше відповідала їх темпераменту. Таку душу полюбив Шевченко. Треба розбудити в собі приспану активну підсвідомість народу, і на ній, як на постаменті aere perennius, звести власну будову нової свідомості! Пристосувати несвоє «Хочу» до свого «Знаю», а своє «Знаю» до свого «Хочу». Не милуватися тим, що під примусом визнано, тільки сміливо визнати те, що живе в глибині серця і не перестає захоплювати. Було в тому трохи хаосу, але й були думки тверді і світлі. Так постало гасло нової течії: найперше – відособлення від російської культури (перед революцією про це писали тільки одиниці), далі – очевидна орієнтація на Європу. На яку Європу? «Все одно на яку, – відповідали прибічники нового напряму, – на вчорашню, сьогоднішню, буржуазну, пролетарську, мінливу і вічну, на психологічну Європу, на те, що називається Homo europæus». «A myślano ten typ w jego permanentnej dynamice intelektu i woli: «To jest Luther, to jest Bebel, to jest doctor Faust, wszystko, co otwiera nam bezgraniczną perspektywę nieokiełzanego ducha ludzkiego. Cechą tego typu jest aktywność i odwaga śmiechu. A gdy to czytamy, dziwnie przypominamy sobie prawie identyczne definicje Homo europæusa, dane przez Valeriego, Tomasa Manna, Massiego» [6: 2, с. 714].

Дмитро Донцов вважає, що той тип, той ідеал мав стати протидією щодо впливу з півночі, «московських зв'язків, великих, потужних, фатальних», і щодо анемічного ідеалу степового lazarroni. «Z Rosją się jeszcze nie zupełnie zrywa, lecz chce się odróżnić polityczny sojusz od kulturalnego, wyznaje się Mahometa jako kalifa, lecz odrzuca się jego Koran; marzy się o własnej twórczości, «o fanatycznej wierze we własną przyszłość». Marzy się o nowym pokoleniu śmiałych konkwistadorów, z niegasnącym ogniem w sercu, spragnionych nieznanych ziem» [6: 2, с. 714].

Дмитро Донцов посилається на слова Аглаї, героїні повісті Миколи Хвильового «Вальдшнепи»: «Я – нова людина нашого часу… Мене від природи покликано до кипучої діяльності, і я хочу творити життя. Не так, як його творите ви, Ганно, і не так, як ти, Дмитрій Карамазов…, а так, як його творили хоробрі на протязі тисячі років… Ви, звичайно, кажете, що я проповідую ідеологію нової буржуазії – хай буде по-вашому. Але й буде по-моєму, бо ми – я й тисячі Аглай у спідницях і штанях – не можемо жити далі без повітря» [20: 2, с. 244–245]. Це вже щось із нового месіанізму, підсумовує Дмитро Донцов, звична дорога народів відроджується через етапи рідної мови, народної поезії, месіанізму.

Другий із цієї групи, Борис Антоненко-Давидович, також утверджує свою «вишнево-просвітянську Україну», дорікає народові, ймовірніше поколінню, що воно досі нічого кращого не придумало, крім бандури і полотна. Але й чужого теж не визнає, підкреслює, що соціалізм із чужим несумісний, він відділяє від людини традиції народу. Запитує себе, яку культуру той чужий соціалізм буде поширювати на Україну: «Українство ... Що воно для тих, для кого не було ні Берестечка, ні Полтави, ні Крут? Їхня віра новий Коран, з яким хочуть пройти через весь світ, стерти кордони, змішати всі народи в одну масу затоптаних рабів» [1: 1, с. 228]. Дмитро Донцов стверджує: «Nie, tylko nie to! Ale i nie sentymentalni heroldowie chleborobskiej Ukrainy, których trzeba wystrzelać nawet z punktu widzenia narodowego, bo młody naród nie śmie być sentymentalny, nie śmie cuchnąć zgnilizną moralną, musi być z żelaza»! – w życiu, jak również w remce o życiu w Lwówskich duchowej» [6: 2, с. 714].

На його думку, нова течія не капітулює перед незрозумілим містом. Не боїться його більше. Навпаки – бажає, як Євген Плужник, переварити в собі і «ширококрилий вітер степовий» із його пафосом, і «бруку темний та холодний вий», бо ж сам поет, як Верхарн, закоханий у дражливу, незвичайну поезію міста. Отже, сучасні письменники не хочуть чужої догми, але не хочуть і самі більше жити без віровчення. Лають характер свого народу, «м'який, як квітка», «лагідний, як пух під рукою». Шукають тем у минулому. Так стовідсотковий комуніст Сосюра, наголошується в доповіді, пише красиву поему про Мазепу, в якій навіть під мікроскопом не знайти ні крупинки «класової боротьби»; звертається до тих глибоких часів своєї країни, коли не кобзу стиска-

ла сильна долоня варягів, тільки меч, викликає тінь Мономаха:

Гримить відвага на всі віки,
Той крик варяга, той стиск руки!

Звучить у цьому голосі вже інше, щось із думи американських «фронтерсменів» на кордоні між варварством і цивілізацією, із думи, яка не боїться заявити, що «життя – це царство сили», що не користь і не щастя є метою життя, що «trzeba mieć w sobie coś, coby wypełniało całą istotę. Nalewałoby mózg i żyły, prężyło mięśnie do czegoś wielkiego, nadzwyczajnego, heroicznego» [6: 2, с. 715].

Ця нова думка і жадоба великого вступає у протиріччя із менторством півночі, не хоче з ним ідентифікуватися. Тим асиміляційним заповітам Москви кидає виклик ще один поет – Микола Бажан:

Ти кажеш, що я твій, а я клянусь, готовий
Дволике серце розламать навпіл,
І дати псам напитися із жил,
Коли є крапля там твоєї крови!

Така поезія справляла враження скандалу. Не дивно, що неоромантиків радянська критика називала націоналістами, запроданцями Заходу, ворогами російської культури, вони в її очах поставали «jako odnowicieli i apologety dawnych tradycji wojowników stepowych, nie znających wahań, krążących w podbojach przez dzieje ludzkości», «których najpiękniejszym szczęściem było iść naprzód», «kowtaty pył micnyj, sołodkyj duch» [6: 2, с. 715].

Таврувала тих письменників харківська «Критика» за «abstraktny kult ruchu», позбавлений конкретного змісту і методології, за «kult abstraktnej woli zwycięstwa», «kult mocnego człowieka», цілком протилежні креду новітніх московських апостолів. Клеймували неоромантиків за те, що вони закликали не до голосу «świadomości proletarskiej», а до «głosu krwi» і до минулого своєї землі, до моральних цінностей, що нагадують «la voiz du sang» і «l'instinct du terroir» Баресса.

До тієї самої групи, вважає Дмитро Донцов, належить і т. зв. літературна Вандея української еміґрації (Євген Маланюк, Юрій Липа, Улас Самчук, Леонід Мосендз), яка, на відміну від французької Вандеї, дивиться в минуле і не має перед собою ні Шатобріана, ні Йозефа Мейстера. У творах «вандейчиків» звучить сум за своєю наївно легковірною, жінкоподібною країною, звучить болісно гірке Франкове «я не люблю Русі»! А освітлює їх ідеал перетворення своєї спокійної і розкішної Еллади у новий Рим із його спартанськими рисами, в ідеал чогось досі у тих степах не баченого, в пісню туги і бажань, які вибухнули і кометою пролетіли над їхньою землею в той час, коли впав царат, коли серед крові і вогню встала України, вимріяна Шевченком. У них останній знайшов нарешті своїх учнів...

Дмитро Донцов стверджує, що частково (хоч не зовсім) до цієї групи належить молоде покоління українських письменників з іншого берега Збруча (Олесь Бабій, Микола Матіїв-Мельник, Володимир Кучабський), які зі страшної доби 1914 року видобули нові і сильні акорди, оспівують трагедію злетів і падінь народу; акорди із зовсім іншими, ніж досі інтонаціями. А запліднили їх твори старші майстри – Василь Стефаник і Марко Черемшина.

Дмитро Донцов називає цю групу неоромантиками, бо з їхніх творів випромінює глибока ностальгія сильних почуттів, свобода, експресія життя небезпечного і чарівного, як сон. Вони вірять не в логіку розуму, а в логіку безпомилкового інстинкту і зовсім не вважають, що жадоба життя потребує якогось раціонального виправдання. Прозирає в них і невелика нота зневаги до нового снобізму, який як і завжди, так і тут є символом закостенілості. «Podobny był i styl ich, w którym nikną kontury rzeczy i załamują się proste linie w szale, spragnionym nie odtworzenia rzeczy, tylko stworzenia ich podług własnego: «tak chcę!». I nawet gdy są realistami we formie, to jest to realizm Merimé i Stendhala, gdzie romantykę formy zastąpiono przez romantykę treści, a powódź słów – przez giętki ewokacyjny lakonizm. Była to, równocześnie, tęsknota za stepem przeszłości, stepem rycerzy chrześcjańskich, księcia Ihora z jego wyprawą na hordę połowiecką, tam, gdzie migocą «krywawyji zori», gdzie szczęk «czerwłenych szczytiw» [6: 2, с. 716]. Це була, однак, романтика Колумба, Пісарро и Пікарда, романтика, повернена обличчям не лише до минулого, а й до майбутнього, романтика, яке живе не тільки спогадом, а й надією, поєднує, як символ, романтику козацтва з романтикою молодого народу. То була нова mentalité, оперта на вікових традиціях раси, яка вже поглинула в себе атмосферу буремних років, долаштувавши її до загальної тональності власної душі.

Ця література, вважає Дмитро Донцов, стала вираженням волі не вузьких прошарків суспіль-

ства, а всього народу, його бажання створити свій універсум, у якому поезія не обмежилася б роллю спостерігача, а виливала б власне терпіння в енергію чину. Ці письменники приносять нову естетику, без колишньої манірної чуттєвості і безплідної мрійливості, порушують нові проблеми перед тодішньою літературою, насправді чужою, намагаються створити письменство, органічно пов'язане із життям народу, з його неповторною культурою. Ідеалом нової течії літератури, порівняно з довоєнною, стає «homme gerrieux», тип словесності, з яким завжди ототожнював себе кожен суспільний прошарок і кожен народ, оголошуючи свій вступ на світову сцену.

Якщо ми хочемо шукати аналогії, пише Дмитро Донцов, то знайдемо її у європейській літературі, яку Ернест Сейлер назвав літературним імперіалізмом (l'imprerialisme literaire) із його атмосферою, насиченою ферментами енергії і пристрасті, бажанням приносити і мати, з його схилянням перед силою, презирством до слабкості і безплідності; літературний імперіалізм, представниками якого був в Англії Кіплінг, у Франції – Монтерлан, у Росії – Бабель.

Дмитро Донцов не хоче сказати, що всі неоромантики – «вандейчики», є серед них і комуністи. Але існує, мов незрима нитка, зв'язок представників цього напрямку навіть на його крайніх полюсах, де вони стоять на суперечливих ідейних засадах. Поєднує їх стихійна жертовність щодо життя, яке вони схоплюють у його основних рисах, відтворюючи апофеоз нової людини віри і твердої душі... Яким буде конкретний зміст цієї «нової людини»? Дмитро Донцов підкреслює: «Biorąc pod uwagę, nawet przez krytyków sowieckich nie zaprzeczony brak jakiejkolwiek bazy społecznej dla komunizmu na drobnomieszczańskiej Ukrainie, – myślę, że skonkretyzowanie tego ideału «nowego człowieka» w literaturze ukraińskiej, pójdzie w kierunku budzącej się idei narodowej; idei, która przełamie w sobie sentymentalno-łzawy aspekt skąpanej w słońcu południowym leniwej Ukrainy samowystarczalnego chleboroba, z drugiej zaś strony – przełamie w sobie nawiązany z zewnątrz ideał internacjonalizmu rosyjskiego, znajdując własną obiektywizację swego świata wewnętrznego, z rozwiniętego na świecie Okcydentu, którego częścią zawsze była Ukraina» [6: 2, с. 716].

Донцов запитує, чи після портретів діячів Конвенції, не малював Давид портрета Наполеона? Чи автор «Героїки» не створив десятьма роками пізніше шедевр на хвалу свого народу? То була та сама метаморфоза інтернаціоналізму, докази якої помітні в сучасній українській літературі.

Степ, про який писала Зофія Коссак, «step wsi, otulonych gęstwą sadów, step pięknych pieśni śpiewanych przez lud leniwy i senny», на думку Дмитра Донцова, вмирає разом із літературою, до цього часу добре знаною, «literaturą prowansalstwa». Натомість у муках, у братовбивчому вальсі, у болях постає нова література, триває боротьба за «to, który z dwóch typów stepowyka» укріпиться в душах майбутніх поколінь. Триває боротьба за створення нової душі народу, який зневажає милостивість, не терпить несправедливості, суверенний у своїх силах, із серцем, загартованим у гієні, яку пройшов лише той, хто усвідомив своє особливе «я» і поспішає повідомити про це Урбі й Орба.

Цю боротьбу, вважає Дмитро Донцов, віддзеркалює сьогоднішня українська література.

Отже, на його думку, література степу – це література, породжена степом, у якій в один вузол сплелися його різновиди: степ-ландшафт, степ-слава, степ-територія, степ-ворог, степ-прокляття. Це література країни, де віками панувало рабство і занепала активність нації, і лише незалежна українська держава може забезпечити справжній розвиток художнього слова. Література для нього є віддзеркаленням життя нації. В історії українського письменства він відзначає дві тенденції розвитку художньої думки: 1) культ енергії, сили, волі до дії – ці якості притаманні творам Тараса Шевченка, Лесі Українки, «трагічним оптимістам», їх поезія уособлює велич людської особистості, яку не зламали жодні випробування, основний тон їхніх творів – віра в Бога, пристрасна любов до своєї країни, поняття честі й особистої гідності, їхня поезія несе ідею лицарства; і 2) пасивне споглядання світу, коли література є виявом декадансу, ширить пасивно-песимістичний світогляд. Він вказує на трагічну роздвоєність радянських письменників (Павло Тичина, Володимир Сосюра), вони залежать від комуністичної доктрини. Їх творам бракує діонісійства, вони свідчать про безвольність і рабську покору українства, такі митці нездатні повести українську націю на боротьбу за повне визволення, вони нездатні прищепити народові дух експансії.

Дмитро Донцов є послідовником філософії екзистенціалізму, він запозичив від Фрідріха Ніцше вчення про надлюдину і натовп, ірраціональне і національне, необхідність трагедії для народження «духу музики», переконання, що

тільки боротьба і кров можуть принести перемогу. Для літератури Дмитро Донцов приміряє ніцшеанське вчення про аполлонівське і діонісійське начала в мистецтві, він стає апологетом діонісійського начала, вважає, що його бракує українській літературі. Діонісійство у нього асоціюється із дисгармонією, внутрішньою енергією, зривом, естетизацією непривабливого в житті, культом трагічного, антиномічного. В його діонісійство не вписуються Пантелеймон Куліш, Михайло Драгоманов, Григорій Квітка-Основ'яненко, бо вони пасивні, «чорно лживі», у їх творах домінує міфологема степу, селянська тематика і патріархальний світогляд, канони селянського мислення. Треба рівнятися на Івана Вишенського, Григорія Сковороду, Тараса Шевченка, Лесю Українку, Миколу Хвильового, Олену Телігу, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, бо вони дух ставлять вище за матерію, готові згоріти до тла заради святої ідеї, їхня поетика насичена середньовічною твердістю в переконаннях і екстатичною експресією. Їхні твори здатні збудити націю він провінційщини, дати їй ясний етичний ідеал, навчити людей керуватися справжніми цінностями, виробити в собі здатність приймати самостійні рішення, в яких органічно поєднувалися би гуманізм і любов до своєї батьківщини.

Власне, боротьба між двома таборами письменників, між двома літературами триває. І це боротьба за душу народу, за те, який тип степовика у цьому двобої переможе – скіф-орач, безтурботний гречкосій, чи лицар, носій «мудрості заліза» попередніх українських віків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Антоненко-Давидович Б.* Смерть / Б. Антоненко-Давидович // *Антоненко-Давидович Б.* Твори: У 2 т. – К., 1991. – Т. 1.

2. *Астаф'єв А.* Психологема степу як геополітичний фактор в історіософії Євгена Маланюка / А. Астаф'єв // Сіверянський літопис. – 1998. – № 4.

3. *Грушевський М.* Історія України-Руси / М. Грушевський. – К., 1992. – Т. 2.

4. *Домбровський О.* Студії з ранньої історії України / О. Домбровський. – Львів, Нью-Йорк, 1998.

5. *Донцов Д.* Літературна есеїстка / Д. Донцов. – Дрогобич, 2010.

6. *Doncow D.* Literatura stepu // Archiwum Dmytra Doncowa. Biblioteka Narodowa w Warszawie / Doncow D. – MF 80378. – Zw. 2.

7. *Єфименко О.* Концепт «степ» в українській мові: словникова, текстова і психолінгвістична парадигма. Автореф. дис… канд. філол. наук / О. Єфименко. – Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2005.

8. История Украинской ССР / Гл. ред. А.Касименко. – К., 1953. – Т. 1.

9. История Украинской ССР / Гл. ред. Ю.Кондуфор. – К., 1981. – Т. 1.

10. *Ковалівський А.* Зв'язки зі Сходом та сходознавство у Києві й Наддніпрянщині в середні віки / А. Ковалівський // Східний світ. – 1995. – № 2.

11. *Kossak Z.* Pożoga / Z. Kossak. – Kraków, 2008.

12. *Кримський С.* Під сигнатурою Софії / С. Кримський. – К., 2008.

13. *Лисяк-Рудницький І.* Україна між Сходом і Заходом / І. Лисяк-Рудницький // Індо-Європа: Етносфера. Історіософія. Культура. – 1992. – Кн. 1.

14. *Мавродина Р.* Киевская Русь и кочевники (печенеги, торки, половцы): Историографический очерк / Р. Мавродина. – Л., 1983.

15. Pen club polski 1925–1975, red. M. Rysinek. – Warszawa, 1975.

16. Словник символів / За заг. ред. О. Потапенка, М. Дмитренка. – К., 1997.

17. Советская историография Киевской Руси / Отв. ред. В. Мавродин. – Л., 1978.

18. *Ткаченко І.* Тарас Шевченко як творець національно-знакового образу степу / І. Ткаченко // Шевченківські студії. – К., 2009. – Вип. 11.

19. *Толочко П.* Київська Русь / П. Толочко. – К., 1996.

20. *Хвильовий М.* Вальдшнепи / М. Хвильовий // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2.

21. *Швидько Г.* Дослідник ранньої історії Півдня України / Швидько Г. // Під знаком Кліо: На пошану Олени Апанович. – Дніпропетровськ, 1995.

Dr Dmytro DONCOW

LITERATURA STEPU[1]
(Urywek z odczytu, wygłoszonego w Pen-Clubie Warszawskim 3.XII.1932 r.)

Nie szkic historii literatury ukraińskiej mam zamiar dać tu, tylko odsłonić skrawek duszy tego narodu, która się odbija w jego piśmiennictwie.

Z początku było słowo, następnie czyn. Każde wielkie słowo, indywidualne, zbiorowe, było brzemienne w wielkie czyny, nieraz w katastrofy dziejowe. Beaumarchais był zwiastunem rewolucji. Hymn Rouget de L'Isle'a stał uwerturą do Jeny. A już za naszych czasów zeszli ze starych półek na ziemię «Biesy» Dostojewskiego *en chair et en os*.

Z tego punktu widzenia zwiastunem czego jest nowa literatura ukraińska? Jaki był patos tej literatury?

Wykochał go step! I dla Warszawy i dla Moskwy – Południe, kraj płynący miodem i mlekiem, skłaniający do wygody, do odpoczynku, do filozofii: «Oj ne choczu żaty, oj chozu łezaty». Ale geografia zrobiła z tego stepu bramę narodów, teren wiecznych wojen, kształtując równocześnie surowe cnoty jego mieszkanców, stepowych piratów-rycerzy: Bohuna i Mazepy z ich twardym temperamentem obywatela dzikich pól, gdzie ze wszystkich stron groziło niebezpieczeństwo i śmierć.

Była to ta ziemia «bujna, szeroka i barwna», o której pisze Kossak-Szczucka: «różaniec kurhanów stawy... wsie przerośnięte... gęstwą sadów, które wiosną otulały chaty niby welon... widok niewysłowionej urody... A w chatach tych mieszkał lud rosły i krzepki, śpiewający najpiękniejsze w całym świecie pieśni, leniwy i senny, ale sennością żywiołu, gotowego każdej chwili powstać huraganem. Lud ten, nad wszystko inne siłę fizyczną ceniący, pobłażaniem gardził, jako dowodem słabości, a za niesprawiedliwość mścił się zaciekle i strasznie». Step, jako skąpane w słońcu, beztroską przejęte południe, oraz – step, jako Termopile, owiane zgrozą, oto było podłoże, na którym wyrósł duch tego narodu, jego światopogląd i – jego estetyka; tak samo podzielona na dwa wrogie sobie uczucia, jednakowo sięgające do podstaw jego psychiki: jedno – wyzwanie rzeczywistości twardej i krnąbrnej; drugie – zmęczone cofanie się przed nią do zacisznej zagrody. Walka dwóch uczuć, która jeszcze trwa...

Rewolucja 1917 zastała Ukrainę wśród walk ideowych tych dwu aspektów jej duszy zbiorowej.

Katastrofa, która spadła na ten kraj po wojnie, rewolucja polityczna, agrarna, narodowa, bolszewicka, armie prawie dziesięciu narodów, które mierzyły kraj wzdłuż i wszerz, to było wstrząsem, nieznanym nawet w tym burzliwym kraju od dwóch set lat. Ten wstrząs spowodował niesłychane pomieszanie pojęć, odbijając się na całym życiu umysłowym kraju i na literaturze jego. Pierwsze trzy lata, wśród szczęku oręża, umilkły muzy. W 1920 dekretowano na Ukrainie epokę tak zwanej proletariackiej literatury. Mówię «tak zwanej», ponieważ sama krytyka sowiecka stawi duży znak zapytania nad prawomyślnością komunistyczną całego szeregu pisarzy ukraińskich tej epoki. Autorzy doby przedrewolucyjnej, głęboko zakorzenieni w tradycjach literackich swej ziemi, zamilkli. Za to tym więcej buńczuczno nosiła się ze swym «nowym słowem» młodzież. Nastąpiła doba olbrzymiej produkcji literackiej, zapoczątkowana za republiki ukraińskiej i za hetmana, kontynuowana za bolszewików. Sam bolszewizm, oczywista, nie był przyczyną tego zjawiska, podobnie jak restauracja we Francji nie spowodowała zjawienie się Balzaka albo Merimé, podobnie, jak zjawienie się Puszkina, Gogola i Lermontowa nie spowodowały rządy Mikołaja I. Przyczyną, w danym wypadku, była sama rewolucja.

Młodzież, o której mówię, przyjęła rewolucję najprzód abstrakcyjnie, następnie w jej komunistycznej konkretyzacji. Mahometem i Omarem tej rewolucji był Lenin, autor nowego Koranu oraz zwycięski Kalif w jednej osobie. On też stał się bóstwem tej młodzieży, a Rosja rewolucyjna jej drugą ojczyzną... Podobnie Heine tworzył kult pogromcy swej ojczyzny Napoleona, a Szubert, w rok po Jenie, pisał utwory na jego cześć. To też ody do Lenina, przekleństwa Europie burżuazyjnej w rodzaju znanego Puszkinowskiego «Oszczercom Rosji» razem z hymnem na cześć industrializacji i «ciężkiej dłoni proletariatu» – oto były płody literackie tej psychozy masowej, której, po woli lub po niewoli, uległa wówczas młoda generacja piśmiennicza na Ukrainie. Wszystko pragnęło zburzyć cały świat, albo jak pisał poeta Edward Stricha, – «spalić Paryż i wycałować wszystkie Paryżanki». Wszyscy śpiewali o tym, «jak narodziła się, jak przyszła, jak piorunem grzmiała młoda epoka, jak wiosna pociągająca w Nieznane, pełne trwogi»... Lecz entuzjazm

1 Публікація Олександра Астаф'єва, джерело: Doncow D. Literatura stepu // Archiwum Dmytra Doncowa. Biblioteka Narodowa w Warszawie. – MF 80378. – Zw. 2. – S. 709–718. Текст передруковано з незначними змінами, пов'язаними з реформою польського правопису. – *Ред.*

prędko ochłonął, w miarę postępowego urzeczywistnienia tych «romantycznych» idei! Po dobie «Sturm i Drangu» nastąpiła jesień bolszewizmu. Każdy z tych zapaleńców musiał przejść, jak ten Remarque, swoją «Drogą Powrotną», na której to drodze wszystko było rozczarowaniem: była zwierzęca walka wszystkich przeciwko wszystkim, było Czeka, był «Samohon», hieny żerujące na nędzy mas, dorobkiewicze rewolucji błękitna Sabaudia ukraińska, stratowana przez wyzwolicieli z młotem i sierpem, tak rażąco przypominającym znany aż nazbyt dobrze na Ukrainie groźny emblemat półksiężyca... Przebrzmiały fanfary, odwrót się zaczął. Napój rewolucji pokazał się za mocnym trunkiem dla słodkich minstrelów «nowej epoki» na Ukrainie, wyobrażających ją sobie jak jasny dzień słoneczny. Były czekista Falkiwskyj, a obecnie czułostkowy poeta, użalał się na hekatomby trupów na ołtarzu nowego bóstwa. P. Tyczyna i inni stworzyli ładne i silne poematy martyrologii swej ukrzyżowanej krainy. Cudowne pieśni płaczu samotnej Matki Boskiej, zabłąkanej na Ukrainę, uginającej się od zgrozy i żalu, przypowiadającej, że «już nie będzie nigdy raju w tym przeklętym kraju». Kopyłenko, Chwylowyj, Senczenko, i cały szereg innych nowelistów o niepospolitej sile obserwacji, malowali tragiczny obraz ukraińskiej wsi – po «zwycięskiej rewolucji». Nawet jej wielbiciele wiedzieni przez intencje gloryfikowania nowej doktryny, pisali na nią zgryźliwe pamflety w stylu E. Zoli, jak Hołowko, Pancz i inni. A wszystko to bynajmniej nie dźwięczało jak Marsylianka tryumfującej rewolucji, jak tego wymagał dobry ton i Torquemady od literatury, lecz raczej jak smutny i groźny akompaniament pochodu do Kalwarii narodu. Literatura ukraińska wstąpiła w okres tzw. «zanepadnyctwa», defetyzmu, kiedy to nie widziano juz żadnego jasnego przesmyku światła wśród ciemnych chmur, otaczających widnokrąg. Jednym słowem, ukraińscy bojownicy komunizmu w literaturze, po walnym zwycięstwie «swej» idei zrozumieli, że każdy z nich był tylko Bartkiem Zwycięzcą...

Czy to było rozczarowanie, świadomy powrót do własnych tradycji literackich? Rozczarowanie – niezawodnie, powrót – nie całkiem. To był na razie głęboki kryzys rozszczepionej na dwoje duszy narodu, która (jak ongiś Gogola) na próżno szukała syntezy między światem pojęć i uczuć gleby, z której wyrosła, a światem pojęć tej «patrie intellectuel», którą znalazła w Rosji. Przez chłodny rozsądek przyjęty dogmat i buntujące się przeciwko niemu uczucie, stały naprzeciw sobie, jak wrogowie zaciekli. Przede wszystkim koszmarem ciążyło obce, agresywne miasto. W tym mieście czuł się nieswojo stepowy komunista (lub kto się za takiego uważał) – «mow prybłudna suka pid czużym wiknom». Przeklinał miasto, niezrozumiałe, pełne nieznanych kontrastów, zagadkowe, które przytłaczało go, rozmarzonego romantyka ciężarem swego feerycznie tętniącego życia. Czuł się obcym tym czasom, które «mow raby lahły do nih maszyny»; w zwątpieniu pytał: czy musi ulec zagładzie cała niespożyta siła chat, żeby zmartwychwstać w żelaznych mięśniach kominów fabrycznych? Czyż prawda, że dla szczęścia wszystkich musi umrzeć wieś? Z jednej strony – beton i żelazo, z drugiej – «wołyńskyj dawnij lis i stepowi mohyły», glina w rękach nowego komunistycznego rzeźbiarza dziejowego. Iść z tym rzeźbiarzem przeciwko swojej wsi? Ależ to znaczy «rozstrzelać swoją pierwszą miłość». Nowy Mesjasz szedł z Moskwy. Witano go, chociaż ziemia drżała pod ciężkimi stopami sowieckiego Golema, chociaż z poza czerwonej maski odsłoniło się «zwyczajne sobie oblicze Iwana Kality, oblicze staro-kremlińskich zbieraczy ziem ruskich». Jego, tego «Zbawiciela» miała witać Hosanną Ukraina? Biegnąć za dalekim światłem Komuny, nawet wtedy, kiedy (jak mówił Sosiura) «droga do niej prowadziła po kościach mego narodu»? Złudzeniem pokazał się i polityczny i socjalny ideał czerwonych.

Tak samo, jak ich ideał nowej kultury. Anarchistą mógł być stepowy komunista, ale typu włóczęgi Hamsuna, nigdy zaś *bosiaka* Gorkiego. Pragnął bodaj w czterech ścianach własnej chaty mieć prawo być sobą. Ale czerwony Mefisto, ten «Diable boiteux» Le Sage'a zaglądał do głębi jego garnków i – sumienia. Żądał zupełnego moralnego ekshibicjonizmu i skruchy na kredyt, nawet za niepopełnione czyny, skruchy publicznej à la Raskolnikow. To też step buntował się, albo zamykał się w sobie, jak Diogenes, tłumiąc w sobie pogardę do nowych barbarzyńców, jak do dawnych Scytów Grecy czarnomorscy; jak Rylskyj, Zerow, rzeźbiąc piękne sonety na sześć swej wymarzonej Ełłady ukraińskiej:

Tak w dawnij Olbii zachoži riźbiari
Sered budennych spraw i szkurnoi hromady,
W duszi płekały son dałekoji Ełłady
I dla okrużnych ord, dla Skytiw-dykuniw,
Riźbyły z marmuru newydanych bohiw.

Tak rozwiał się pierwotny entuzjazm. Cały przepych obcej idei odsłonił się jako zwykła, tak znana w socjologii próba transmutacji wartości utylitarnych (dla tej idei) w wartości moralne i metafizyczne. Już nie wierzono w tą metafizykę – parawan dla gwałtu – a serce każdego z tych młodych neofitów rozdarło się na dwoje: «Na liwo jty ne choczu, na prawo – straszno jty». To jest nieustanny refren ukraińskiej prozy i poezji zazbruczańskiej tego czasu. To był kon-

flikt między rozumowym «Wiem» a uczuciowym «Chcę». «Wiemy – mówi chłop w powieści Holowka – że kolektywizacja dobra rzecz, a tylko jej nie chcemy, bo poczucie własności nam w samej wątrobie siedzi, bo u nas – «hurtowe, to czortowe».

«Rewolucyjność, pisał Bucharin, wymaga pewnej nastrojowości, szału, optymizmu, pełnej wiary w swą sprawę». Ani tej wiary, ani tego szału, nie mogła wykrzesać z piśmiennictwa ukraińskiego oparta na obcym światopoglądzie idea czerwonej rewolucji. Nie mogła inteligencja ukraińska dać się porwać, żywiołowo oddać się nastrojom, napływającym z zewnątrz. Prekursorami rewolucji bolszewickiej w Rosji były Tołstoj, Dostojewski, Gorkij i Błok. Ukraina takich prekursorów nie miała. W Rosji już pierwsi słowianofile głosili wojnę świętą przeciwko burżuazji europejskiej. Zjawienie się nowych (bolszewickich) wartości poprzedziła tam rosnąca niepewność wartości istniejących. Nic podobnego nie było na Ukrainie, w kraju, według mniemania samych bolszewików – burżuazyjnym *par excellence*. Myśl tworzy obrazy i widzenia tylko jak odblask swych podświadomych pragnień. Podświadome pragnienia Ukrainy literackiej szły w innym kierunku, niż te, których wyrazem był bolszewicki kompleks ideowy, to tez musiała ta – gwałtem naginana pod jarzmo ideologii – literatura wstąpić na rozdroża.

A jednak nie wstąpiła! Prawda, że inkwizycja nie spała. Niektóre ugrupowania (np. Waplite) rozwiązano, założono WUSP (Wszechukraińską Spółkę Pisarzy Proletariackich), która, jak oberprokurator Św. Synodu nad cerkwią, czuwała nad prawomyślnością literatury na Ukrainie. Jednych zmuszono do milczenia, innych (jak H. Czuprynkę) rozstrzelano, od innych, znowu, zażądano skruchy, a trzeci przeszli do zespołu dworskich panegirystów. To tylko Attyla (po zdobyciu Mantui) kazał palić swych gorliwych panegirystów razem z ich niesmacznie pochlebnymi wierszami! Zaś reżim sowiecki nie jest taki okrutny: daje im żyć i pisać dla chwały, jeżeli nie literatury, to reżimu.

Ale mimo to, nawet wśród tych okoliczności nie zeszło na manowce piśmiennictwo ukraińskie. Prócz panegirystów, prócz zamkniętych w sobie fakirów czystego estetyzmu, prócz rozczarowanych, zaczął się powoli z chaosu ogólnego wyłaniać nowy prąd. Ochrzczony przez ortodoksów marksizmu mianem «bandytyzmu żółto-błękitnego», «faszyzmu», «Wandei literackiej», najlepiej zasługuje on na nazwę neoromantyzmu. Wyznaje się to, co się miłuje. Dopóki myśl znajduje się tylko w świadomości, nie sięgając do naszego podświadomego Ja, działa jak proch w szufladzie. Odczuwali to zapędzeni do komunizmu literaci ukraińscy, którzy używając wyrazu Szczedrina-Sałtykowa – «po powieleniju naczalstwa poznali istinnawo Boga». Więc naprzód chciano pogodzić narzuconą świadomość z własną podświadomoscią. Rozstrzelać własne sumienie (w obrazie matki, powstańców) to było zagadnieniem i tematem szeregu pełnych dramatyzmu utworów literatury komunistycznej na Ukrainie («Ja, romantyka» M. Chwylowego, «Śmierć» Antonenki-Dawydowycza): «Rozum woła na nowe drogi..., ale serce się wzdryga... Więc trzeba wziąć rewolwer do ręki»!

Widzieliśmy, że ta próba nie bardzo się powiodła. Wrócić zaś do dawnej przedrewolucyjnej tkliwie czułostkowej, idylliczno-epikurejskiej podświadomości stepu uśpionego, po tylu przejściach było niepodobnym. Wtedy to właśnie znalazła się para *franc-tireurów* literackich, zdecydowanych przypomnieć sobie inny aspekt psychiczny stepu, tę jego duszę, nieugiętą, burzliwą, niechętną do obcego, która więcej ich temperamentowi odpowiadała, którą miłował Szewczenko; obudzić w sobie drzemiącą aktywną podświadomość narodu, i na niej, jak na postumencie *aere perennius*, stworzyć własną budowę nowej świadomości! Dopasować nie swoje Chcę do swego Wiem, lecz swoje Wiem do swego Chcę. Nie umiłować tego, co się pod przymusem wyznało, tylko śmiało wyznać to, co cię w głębi serca nigdy miłować nie przestawało. Było w tym trochę chaosu, ale i myśli twardych i jasnych. Więc przede wszystkim, jako hasło nowego prądu – wyraźny odwtrót od kultury rosyjskiej (przed rewolucją o tym pisali tylko jednostki), wyraźna orientacja na Europę. Na jaką Europę? Wszystko jedno, odpowiadali zwolennicy nowego kierunku, «na wczorajszą, dzisiejszą, burżuazyjną, proletariacką, zmienną i wieczną», na «Europę psychologiczną»; na to, co się nazywa *Homo europaeus*. A rozumiano ten typ w jego permanentnej dynamice intelektu i woli: «To jest Luther, to jest Bebel, to jest doctor Faust, wszystko, co otwiera nam bezgraniczne perspektywy nieokiełzanego ducha ludzkiego. Cechą tego typu jest aktywność i odwaga śmiechu. A gdy to czytamy, dziwnie przypominamy sobie prawie identyczne definicje *Homo europaeusa*, dane przez Valeriego, Tomasza Manna, Massiego.

Ten typ, ten ideał miał stać się antidotum i na wpływy z północy, na «moskiewskie wpływy, wielkie, potężne, fatalne», i na anemiczny ideał stepowego *lazzaroni*. Z Rosją się jeszcze nie zupełnie zrywa, lecz chce się odróżnić polityczny sojusz od kulturalnego, wyznaje się Mahometa jako kalifa, lecz odrzuca się jego Koran; marzy się o własnej twórczości, «o fanatycznej wierze we własną przyszłość». Marzy się o nowym pokoleniu śmiałych konkwistadorów, z niegasnącym ogniem w sercu, spragnionych nieznanych ziem. «Jestem nowym

człowiekiem nowych czasów, – deklaruje bohaterka spalonej następnie przez autora powieści «Waldsznepy», – ja (zwraca się do komunisty) jestem twoim antypodem. Przyroda włożyła we mnie żądzę czynu i ja chcę kształtować życie! Nie tak, jak wy, lecz tak, jak kształcili je odważni w przeciągu tysiąca lat... Powiecie, że propaguję ideę nowej burżuazji? Niech będzie jak mówicie, ale będzie i tak, jak ja mówię!». To było już coś z nowego mesjanizmu, zwykła droga odradzających się narodów w trzech etapach: język ojczysty, poezja ludowa, mesjanizm.

Drugi z tej grupy (Antonenko-Dawydowycz) tez brzydzi się swoją «wiśniowo-proswitiańską Ukrainą», brzydzi się narodem (raczej pokoleniem), «który dotychczas nic nie wymyślił, prócz bandury i płachty». Ale i obcego też nie wyznaje, podkreśla nie tyle nie łączący z tym obcym socjalizm, ile oddzielającą od niego tradycję narodu. Pyta się, jaką ten obcy socjalizm będzie kulturę szerzył na Ukrainie? «Ukraińswo… Co ono dla nich, dla których nie było ni Beresteczka, ni Połtawy, ni Krut? Ich wiarą jest nowy Koran, z którym chcą przejść przez świat cały, zetrzeć granice, zmieszać wszystkie narody w jedną miazgę zdeptanych niewolników». Nie, tylko nie to! Ale i nie sentymentalni heroldowie chleborobskiej Ukrainy, których «trzeba wystrzelać nawet z punktu widzenia narodowego, bo młody naród nie śmie być sentymentalny, nie śmie cuchnąć zgnilizną moralną, musi być z żelaza»! – w życiu, jak również w nauce o życiu, w twórczości duchowej.

Nie kapituluje nowy prąd również przed miastem niezrozumiałym. Nie boi się go więcej. Przeciwnie pragnie (jak Płużnik) przetrawić w sobie i – «szyrokokryłyj witer stepowyj» z jego patosem, i – «bruku temnyj ta chołodnyj wyj», rozkochany, jak Verhaeren, w drażniącej, niesamowitej poezji miasta. Nie chcą obcej dogmy, ale nie chcą i sami więcej żyć bez dogmatu. Przeklinają charakter narodu swego «miękki jak kwiat», «łagodny, jak puch pod ręką». Szukają tematów w przeszłości. Stuprocentowy komunista Sosiura pisze piękny poemat o Mazepie, w którym nawet pod mikroskopem nie znaleźć ani krzty «walki klasowej»; zwracają się do tych zamierzchłych czasów swego kraju, kiedy nie kobzę ściskała mocna dłoń Waregów, lesz miecz; wywołują cień Monomacha:

Hremyt widwaha na wsi wiky,
Toj kryk wariaha, toj stysk ruky!..

Brzmi w tym już coś innego, coś z dumy amerykańskich «frontiersmenów» na granicy między barbarzyństwem a cywilizacją; z dumy, która nie boi się zadeklarować, iż «żyttia to carstwo syły», że nie wygoda i szczęście jest życia celem; że «trzeba mieć w sobie coś, co by wypełniało cała istotę. Nalewało by mózg i żyły, prężyło mięsni do czegoś wielkiego, nadzwyczajnego, heroicznego».

Ta nowa duma i rządza wielkiego nie godzi się więcej z mentorstwem północy, nie chce się z nią identyfikować. Tym asymilacyjnym zapędom Moskwy rzuca jeden z tej grupy (Bażan) wyzwanie:

Ty każesz, szczo ja twij, a ja klianuś, hotowyj
Dwułyke serce rozłamać nawpił,
I daty psam napyty sia iz żył,
Koły je krapla tam twojeji złoji krowy!

To robiło już wrażenie skandalu. Nie dziw też, że tych neoromantyków wyklina krytyka sowiecka jak buntujących się nacjonalistów, jako sympatyków Zachodu, a tym samym wrogów kultury rosyjskiej; jako odnowicieli i apologetów «dawnych tradycji wojowników stepowych, nie znających wahań, kroczących w podbojach przez dzieje ludzkości, których najpiękniejszym szczęściem było iść naprzód», «kowtaty pył micnyj, sołodkyj duch».

Piętnowała tych pisarzy krytyka sowiecka (patrz charkowską «Krytykę») za «abstrakcyjny kult ruchu», pozbawiony konkretnej treści panującej doktryny, za «kult abstrakcyjnej woli zwycięstwa», «kult mocnego człowieka», poniekąd wręcz wrogi Credo, głoszonemu przez apostołów moskiewskich. Piętnowano pisarzy neoromantyzmu za to, że apelowali nie do głosu «świadomości proletariackiej», tylko do «głosu krwi» i do przeszłości swej ziemi, do moralnych wartości, podejrzano przypominających «la voiz du sang» oraz «l'instinct du terroir» Baresa.

Do tej samej grupy należy i tzw. Wandeja literacka emigracji ukraińskiej (E. Małaniuk, J. Łypa, U. Samczuk, L. Mosendz), która, w odróżnieniu od francuskiej Wandei, patrzy w przyszłość i nie ma wśród siebie ni Chateaubrianda, ni Josefa de Maistra. Brzmi w utworach tych «Wandejczyków» żal do swego naiwnie łatwowiernego, zniewieściałego kraju, brzmi boleśnie gorzkie Frankowe – «Nie kocham Rusi»! A przyświeca im ideał przemiany swej spokojnej i w spokoju rozkochanej Ełłady – w nowy Rzym, z jego cnotami spartańskimi, ideał stworzenia czegoś dawno w tych stepach nie widzianego, z tęsknot i pragnień, które wybuchły i kometą przeleciały nad ich ziemią, w chwili gdy upadł carat, kiedy wśród krwi i ognia powstała Ukraina wymarzona przez Szewczenkę. W nich ten ostatni znalazł nareszcie swych uczniów...

Po części (acz nie wcale) należy do tej grupy młoda generacja pisarzy ukraińskich z tej strony Zbrucza (O. Babij, Matwijiw-Melnyk, Woł. Kuczabskyj), którzy ze strasznej epoki, zainaugurowanej przez rok 1914,

wydobyli nowe i silne akordy, opiewające tragedie wzlotów i upadków narodu; akordy, zaintonowane na zupełnie inne, niż dotychczas, melodie. A zapłodniły ich utwory nowego, powojennego okresu twórczości starych mistrzów W. Stefanyka i M. Czeremszyny...

Nazywam tę grupę neoromantykami, bo tryska z nich głęboka nostalgia silnych uczuć, swobody ich ekspresji, życia niebezpiecznego, czarującego jak sen... Bo wierzyli w logikę nie rozumu, tylko nieomylnego instynktu, nie uważając, iż żądza życia potrzebowałaby jakiegokolwiek racjonalnego usprawiedliwienia. Rozbrzmiewa z nich i nutka wzgardy do starego-swego, i do nowego-obcego snobizmu, który jak zawsze, tak i tutaj był symbolem wszelkiej skostniałości. Podobny był i styl ich, w którym nikną kontury rzeczy i załamują się proste linie w szale, spragnionym nie odtworzenia rzeczy, tylko stworzenia ich podług własnego: «tak chce!». I nawet gdy są realistami w formie, to jest to realizm Merimé i Stendhala, gdzie romantykę formy zastąpiono przez romantykę treści, a powódź słów – przez giętki ewokacyjny lakonizm. Była to, równocześnie, tęsknota za stepem przeszłości, stepem rycerzy chrześcijańskich, księcia Ihora z jego wyprawą na hordy połowieckie, tam, gdzie migocą «krywawyji zori», gdzie szczęk «czerwłenych szczytiw». Było to również romantyka Kolumba, Pizarra i Picarda, romantyka obrócona obliczem nie tylko w przeszłość, ale i przyszłość, żyjąca nie tylko wspomnieniem, lecz i nadzieją, z nową poezją morza, łączącego jako symbol romantykę kozactwa z romantyką młodego narodu, wybijającego bramę w szeroki świat. To była nowa *mentalité*, oparta na prastarych tradycjach rasy, ale która już wchłonęła w siebie atmosferę burzliwych lat, dostroiwszy ją do ogólnej tonacji własnej duszy.

Literatura ta była wyrazem woli już nie tylko warstwy społecznej, lecz już narodu, woli stworzenia swego *universum*, w którym ta wola nie poprzestałaby na roli kontemplatora, lesz przemieniałaby własne cierpienia w energię czynu. Ujawniła się w tych pisarzach nowa estetyka, bez dawnej przesadnej uczuciowości i bezpłodnego marzycielstwa, świadomie siebie przeciwstawiająca dotychczasowej; nowa próba zgłębienia zagadnień przedtem tej literaturze prawie obcych, próba stworzenia piśmiennictwa, wypływającego organicznie z życia, z treści wewnętrznej narodu, z jego swoistej kultury.

Ideałem, typem dominującym tego prądu literatury, o której mówię, jako przeciwstawienie typowi literatury przedwojennej, stał się «homme gerrieux», typ, którego zawsze wydawała z siebie każda warstwa społeczna i każdy naród, zgłaszający swój występ na scenę światową.

Jeżeli zechcemy szukać analogii, znajdziemy je w piśmiennictwie europejskim, ochrzczonym przez Ernesta Seillierre'a imperializmem literackim (*l'imperialisme litteraire*) z jego atmosferą, nasyconą fermentami energii i namiętności zdobywać i posiadać, z jego admiracją dla siły oraz pogardą dla słabości i bezpłodnej czułostkowości; imperializm literacki, którego przedstawicielami byli w Anglii – Kipling, we Francji – Monterlan, w Rosji – Babel.

Nie chcę powiedzieć, iż wszyscy neoromantycy to «Wandejczycy», są wśród nich i komuniści. Ale istnieje, niby jakaś niewidzialna nić, wiążąca przedstawicieli tego kierunku nawet na jego skrajnych biegunach, stojących na sprzecznych sobie zasadach ideowych. Łączy ich żywiołowe oddanie się życiu, ujmowanemu aktywnie, oraz apoteoza nowego człowieka wiary i twardej duszy... Jaką będzie konkretna treść tego «nowego człowieka»? Biorąc pod uwagę nawet przez krytyków sowieckich nie zaprzeczony brak jakiejkolwiek bazy społecznej dla komunizmu na drobnomieszczańskiej Ukrainie, myślę, że skonkretyzowanie tego ideału «nowego człowieka» w literaturze ukraińskiej pójdzie w kierunku budzącej się idei narodowej; idei, która przełamie w sobie sentymentalno-łzawy aspekt skąpanej w słońcu południowym leniwej Ukrainy samowystarczalnego chleboroba, z drugiej zaś strony – przełamie w sobie nawiany z zewnątrz ideał internacjonalizmu rosyjskiego, znajdując własną obiektywizację swego świata wewnętrznego, wzorowanego na świecie Okcydentu, którego częścią zawsze była Ukraina.

Czy po portretach działaczy Konwencji nie malował David portretu Napoleona? Czy autor «Heroiki» nie stworzył, dziesięć lat później, arcydzieło na chwałę swego narodu, nie zaś, jego pogromcy? Była ż to ta sama metamorfoza internacjonalizmu, której poszlaki już spostrzegamy we współczesnej literaturze ukraińskiej.

Step, o którym pisała Kossak-Szczucka, step wsi, otulonych gęstwą sadów, step pięknych pieśni śpiewanych przez lud leniwy i senny, kona razem z jego literaturą, dotychczas nam znaną, literaturą prowansalstwa. Natomiast w mękach, w walce bratobójczej, w bólu powstaje nowy; zaczyna się na dobrze walka o to, który z dwóch typów «stepowyka» utrwali się w duszach przyszłych pokoleń. Zaczyna się walka o stworzenie nowej duszy narodu, gardzącego pobłażaniem, nie znoszącego niesprawiedliwości, ufnego w swe siły, z sercem, zahartowanym w gehennie, którą przeszedł dopiero, świadomy swego odrębnego Ja, pragnącego zakomunikować o tym Urbi et Orba.

Walkę tę odbija dzisiejsza literatura Ukrainy.

УДК 821.162.1(091)«18/19» + 82-993 + 82(091) + 808.1

Edward JAKIEL
Uniwersytet Gdański

ZAPOMNIANA POWIEŚĆ MELITTY ZACHÓD O KSIĘDZU ANTONIM SZANDLEROWSKIM – MŁODOPOLSKIM POECIE

*W niniejszej pracy zaprezentowano wyniki analizy powieści Heleny Beatus – **«Zachód» – zapomnianego dokumentu literackiego** z okresu Młodej Polski. Przedstawiono tu obraz młodopolskiego poety – kochanka i kapłana – jaki się z tej powieści wyłania. Istotnym elementem jest analiza mitu artysty i mitu dzieła, jakie wykreowała autorka w swej powieści.*

Słowa kluczowe: *Młoda Polska, erotyka, mit dzieła, mit artysty.*

*У статті запропоновано результати аналізу роману Олени Беатус **«Захід» – забутого літературного документа** періоду «Молодої Польщі». Зокрема розглядається змальований у романі образ поета – коханця і священика. Важливим елементом є аналіз міфу митця і твору, які створила письменниця у своєму романі.*

Ключові слова: *«Молода Польща», еротика, міф твору, міф митця.*

The paper presents an analysis of the novel «West» by Helena Beatus. This novel is a forgotten literary document of Young Poland. The image of the poet (a lover and a priest) shown in the novel is considered in the article. The analysis of the myth and the myth of the artist's works which were created by the novelist has become an important element of the research.

Key words*: Young Poland, eroticism, literary myth, myth of the artist.*

1. Postać księdza Szandlerowskiego jest niezwykle barwna, stanowi ciekawy przykład młodopolskiego artysty, kontestującego porządek prawnokanoniczny, katolickiego księdza nie ukrywającego swego oddania sztuce i… kobiecie. Należy do czołowych przedstawicieli tak zwanego modernizmu katolickiego. Jego dorobek tak pod względem swej ekscentrycznej formy jak przede wszystkim treści, niezgodnej z chrześcijańskim kerygmatem lub go dalece przekształcającym, był czymś nowym, jeśli chodzi o działalność literacką katolickich księży. Jego postawa i twórczość artystyczna odbiega od takich ówczesnych pisarzach i krytyków literackich w sutannach jak Bronisław Maryański, Jan Gnatowski, Adam Maciejowski, czy jezuita – Jan Badeni. Odbiega, ponieważ Szandlerowski w swych dramatach, liryce, a szczególnie listach śmiało eksponuje modernistyczne idee jedności religijno-erotycznej, współtworząc realizację androgyniczną, a zatem jedną z ciekawszych, odmian mitów miłości, obecnych w Młodej Polsce. Ale nie rdzenna jego twórczość jest tu przedmiotem wystąpienia, lecz osobliwy pomnik piśmienniczy, jaki wystawiła mu jego kochanka i muza – Helena Beatus, z domu Wiśniewska, utrwalona w spuściźnie literackiej Szandlerowskiego jako Bożenna. Znana twórczość literacka Szandlerowskiego niemal w całości jest osadzona na fundamencie głębokiej, erotyczno-religijnie motywowanej relacji między ich dwojgiem. Bożenna i Ziemic, nieodłączne postaci z dzieł Poety, są centrum, którego dotyczy i wokół którego obraca się cała rzeczywistość listów, liryków i dramatów Antoniego Szandlerowskiego. A powieść Beatusowej «Zachód»[1] domyka niejako to wszystko. Poprzez narrację i listy, stanowiące integralna część powieści, poznajemy tu różne wątki biograficzne, rzeczywistość duchową oraz artystyczne podniety Szandlerowskiego. Dlatego Stanisław Helsztyński określił tę powieść jako pendant do twórczości i biografii autora «Parakleta» [5]. Rozumiana jako dopełnienie literackiej spuścizny i artystycznej biografii powieść ta rzeczywiście jest ciekawym przykładem «dopowiedzenia» twórczości Szandlerowskiego. Myliłby się jednak ten, kto szukałby w tej powieści bezstronnej, rzetelnej rekonstrukcji biografii. Jest tu raczej kreacja dopełniająca literacka biografię, w zasadzie mit artysty. Listowa część powieści Heleny Beatus «Zachód» posiada wątłe walory artystyczne, ale ciekawie (chociaż manierycznie) dopowiedzenia tego, czego nie odczytujemy w utworach Szandlerowskiego[2].

1 Powieść opatrzona została mottem z wiersza jednego z młodopolskich poetów oraz ilustracją. Przedstawia się na niej anioła ze złamanym, opadającym na ziemię ciemnym skrzydłem i białym, wznoszącym się do lotu. Anioł zapatrzony jest w zachód słońca nad morzem. To właśnie ten zachód będzie ostatnim obrazem w powieści (na cmentarzu), a dychotomia postaci anielskiej jest wyrazem dwoistości natury doznań i przeżyć autorki.

2 Autor tych słów nie ma też pewności co do tego, czy listy z tej powieści są tylko rodzajem dopowiedzenia i wyrazem dwugłosu kochanków, czy raczej zabiegiem uzupełniającym coś, czego uzupełniać nie trzeba by było. Chodzi o to, że nie wiadomo, czy Beatusowa ogłosiła po śmierci Szandlerowskiego rzeczywiście wszystkie jego autografy, zwłaszcza czy wszystkie listy, czy tylko wybrane. Nie można w tej materii zabrać stanowiska, bo nie ma zadnych dokumentów poświadczających, że coś istniało a zostało zniszczone. Ale takie niedopowiedzenie może budzić rodzaj pewnej legendy dzieła, legendy swego rodzaju, bo powstającej i funkcjonującej w środowisku naukowym.

2. Helenę Beatusową poznał Szandlerowski, wedle wspomnień Anny Skarbek- Sokołowskiej, w 1905 roku w Warszawie [12; 13]. Potwierdza to też Ludwik Skorupka w liście do Helsztyńskiego [9]. Helena była Żydówką – neofitką, pozostającą do swojej śmierci zresztą (1916 rok) w formalnym związku małżeńskim z Beatusem, z którym miała jedno dziecko (Annę, zwaną Niusią[3]). Silny związek uczuciowy, jaki z nagła połączył księdza Szandlerowskiego z Heleną, sprawił, że pozostała ona w separacji z mężem. Z księdzem Szandlerowskim nie zawarła żadnego formalnego związku, niemniej w rzeczywistości nie tylko nie żyła z mężem, ale go praktycznie porzuciła dla poznanego księdza-poety. Ten stan rzeczy trwał trzy lata. Z jednej strony była to coraz dalej idąca separacja małżonków Beatusów i coraz częstsze i dłuższe (chociaż do dzisiaj szczegółowo niepoznane) spotkania kochanków: Heleny i ks. Antoniego. Wreszcie Helena opuściła męża i wyjechała do Włoch. Wtedy nadarzyła się okazja bycia razem. Ks. Szandlerowski otrzymał urlop i dla celów naukowych udał się także do Włoch. Tym samym dołączył do przebywającej tam wraz z córką Heleny Beatusowej i od lata 1909 do kwietnia 1910 razem już przebywali we Włoszech. Nie próżnowali tam. Pracowali rzetelnie, zwiedzali i przygotowywali swe przyszłe prace. Ta wyprawa zaowocowała potem publikacjami obojga z zakresu historii sztuki[4]. Powróciwszy do kraju, Beatusowa osiadła z nim na probostwie we wsi Grochów koło Kutna, przedstawiana parafianom jako trzecia siostra proboszcza obok Bronisławy i Karoliny[5]. Beatusowa przejęła zdaje się wszystkie literackie autografy i pośmiertnie wydała pisma ks. Szandlerowskiego (dramaty, poezję i listy). W trzy lata po jego śmierci, w 1914 roku, w drukarni Ksawerego Trębińskiego w Warszawie nakładem autorki, ukrywającej się pod pseudonimem Melitta, ukazała się książka «Zachód. Powieść»[6]. O dokumencie tym wzmiankował Helsztyński [7], ale niczego szczegółowego o nim nie napisał, jedynie w swym późniejszym szkicu o Szandlerowskim, zawartym w tomie szkiców *Dobranoc miły książę*, przypomniał niektóre fakty z biografii dwojga, opierając się na zdarzeniach przedstawionych w tej powieści. Postąpił tak, ponieważ «Zachód» Melitty, chociaż z ograniczeniami, zawiera nieco informacji biograficznych z ostatnich lat życia Szandlerowskiego. I jak widać z lektury biograficznego szkicu o Szandlerowskim – Helsztyński do pewnego stopnia zaufał powieściowej narracji Beatusowej, uznając, że większość przedstawionych tam zdarzeń, sytuacji i faktów miała w rzeczywistości miejsce.

3. W powieści Heleny Beatus «Zachód» mamy dwa zasadnicze porządki: fabularny oraz epistolarny[7]. Pierwszy z nich to opowiadanie o dziejach Tei, pochodzącej z rodziny o tradycji żydowskiej (później ochrzczonej), i jej szczególnym związku z katolickim księdzem – Bielskim. O ile w pierwszym z porządków znajdujemy chronologiczną prezentację dziejów Tei, a potem wreszcie też księdza Bielskiego i poznajemy (w subiektywnej relacji i nieco na skróty) historię ich związku, o tyle w porządku drugim mamy, głównie choć nie jedynie, interesujący dwugłos kochanków, w epistolarnej formule wyrażoną refleksję na temat działań artystycznych, idei i samego dzieła Szandlerowskiego, ukrywanego w powieści jego kochanki pod nazwiskiem Bielski. Mam więc odpowiednio: mit artysty i mit dzieła, ale nie wypreparowany osobno w opowieści, a osobno w listach. Beatusowa oba wątki ze sobą przeplata, tworząc integralną mozaikę «poukładaną» z prezentacji twórcy, jego warsztatu poetyckiego i jego dzieła. W ten sposób Beatusowa wpisała postać i dorobek księdza Szandlerowskiego w młodopolski właśnie styl kreacji tematyki artystowskiej. W micie artysty mamy zaś do czynienia z podwójnym obrazem: artysty, ale też kapłana. Wątek kapłański jest tu subtelnie przez Beatusową przeprowadzony. Kapłan jest tu w cieniu artysty, niemniej tym właśnie wątkiem autorka nasyciła biografię artystyczną Szandlerowskiego – dodatkowymi atrybutami dra-

3 Postać tę zresztą utrwaliła Beatusowa w przedmiotowej powieści. Niusia stanie się tu jedną z epizodycznych, ale istotnych postaci. Posłużyła ona za swego rodzaju dziecko-przyzwoitkę we fragmencie powieści relacjonującym podróż dwojga kochanków powieściowych, księdza Bielskiego i Tei, po Włoszech. Podróż ta zresztą (nie wiadomo na ile wiernie odzwierciedlona w powieści) miała miejsce w biografii autorki powieści i księdza Szandlerowskiego. Mieli oni niemal przez rok podróżować po Włoszech i Francji. Erotyczny charakter tej podróży został w powieści i biografii Szandlerowskiego przyćmiony. Zarówno autorka analizowanej powieści jak tez badacze twórczości Szandlerowskiego bardziej zwracają uwagę na artystyczno – badawczy charakter tej wyprawy.

4 Efektem prac Beatusowej była wydana w 1916 roku książka «Sycylia: Segesta i Selinute. Studium archeologiczno-artystyczne». Z kolei ks. Szandlerowski przygotował pracę, opublikowaną w 1911: «Rzym. Mozaika jako chrześcijańska sztuka bazylikowa. Studium archeologiczne IV–IX w.» Z tamtego też chyba okresu pochodzi przekład pracy francuskiego liturgisty: Eugeniusza Vandeura («Msza Święta»).

5 Na probostwie mieli też zamieszkać rodzice ks. Szandlerowskiego, a jego ojciec nie ukrywał przed parafialnym środowiskiem, kim naprawdę jest Beatusowa, stąd rychłe jej zdemaskowanie. Nie pociągnęło ono jednak żadnych reperkusji kanonicznych. O ile wcześniej za udział w życiu artystycznym Łodzi został ks. Szandlerowski przeniesiony karnie przez arcybiskupa Chościak-Popiela na głuchą prowincję, o tyle w tym przypadku nie było reakcji hierarchy (nie zdążył zareagować?).

6 Zob.: monografia K. Bilińskiego [3] oraz hasło w jego opracowaniu w Polskim Słowniku Biograficznym [2].

7 Mamy tu do czynienia z kilkudziesięcioma listami, którymi przeplotła autorka narrację (zresztą nie można powiedzieć, by ich lokalizacja była jakoś szczególnie przemyślana kompozycyjnie). Można tylko w pewnym zakresie mówić o korespondencji tych listów z listami Szandlerowskiego, opublikowanymi w pośmiertnym tomie jego «Pism», tj. w tomie zatytułowanym «Confiteor».

matycznymi. Beatusowa jednak nie będzie nasycać tej dramaturgii rozdarciem wewnętrznym postaci z jej powieści, a wręcz odwrotnie – będzie uzasadniać pełną harmonię, spełnienie się osoby artysty – kapłana – kochanka[8].

4. Powieść swą Beatusowa napisała po śmierci Szandlerowskiego. Niewątpliwie impulsem do jej skreślenia było porządkowanie papierów po nim, przygotowywanie edycji zbiorowej jego utworów. Beatusowa pragnęła też w pewnym stopniu utrwalić nie tylko w swojej pamięć postać kochanka-poety oraz w jakimś określonym świetle przedstawić siebie. «Zachód» bowiem nie jest tylko opowieścią o Szandlerowskim, ale ich wzajemnej relacji, kreacji tej relacji na różnych poziomach: historycznym, poziomie sztuki i tworzenia, wreszcie religii miłości, która w tej sztuce miała swój artystycznie uchwycony kształt i treść. Najpierw więc poznajemy, po amatorsku przedstawioną, historię małej i dorastającej dziewczynki i wreszcie dojrzałej kobiety – Tei. Pokrótce przedstawione jej dzieje nie są tu dla nas ważne, poza jednym epizodem: kontaktem z księdzem Zachorskim. W powieści to on będzie ją katechizował i to on ją ochrzci. Chrzest zresztą wynikał tu będzie z samodzielnej decyzji Tei, którą podejmie pod wpływem muzyki organowej, której namiętnie słuchała w warszawskich kościołach jako studentka konwersatorium. Ksiądz Zachorski zakochał się w niej, a nie mogąc znieść odrzucenia Tei i pogłębiającego się kryzysu wewnętrznego, usunął się w cień[9]. Epizod ten niejako przygotował grunt pod spotkanie, które niebawem nastąpiło w pracowni malarskiej jej kuzyna.

5. Pierwsze spotkanie od razu wprowadzi niejako trójobraz Szandlerowskiego, w powieści kryjącego się pod nazwiskiem Bielski. Miejsce spotkania też nie jest tu przypadkowe. Z relacji współczesnych Szandlerowskiemu i ustaleń Helsztyńskiego wynika, że nie jest to zdarzenie prawdziwe, że spotkali się gdzie indziej. Ale przecież to wielce znaczące miejsce – można powiedzieć wręcz klasyczne dla młodopolskiego ujęcia tematu artystowskiego. Oto w pracowni malarskiej spotyka się troje artystów: wrażliwy odbiorca sztuki – Tea, absolwentka konwersatorium, muzyk – organista; jest też poeta – ksiądz i wreszcie gospodarz spotkania – malarz (powieściowy kuzyn Tei). Mam tu więc klasyczny obrazek z życia cyganerii. Nie potrafiła jednak Beatusowa wydobyć z tej sceny odpowiednio pogłębionego przekazu o przenikaniu się sztuk poprzez przenikanie idei artystycznych i wzajemnej relacji artystów, niemniej taką wartość tu sugeruje[10].

6. a) W tkance fabularnej powieści Beatusowa przede wszystkim skupia się na wybiórczym przedstawieniu zdarzeń, skoncentrowanych na dziejach miłosnych i etapach twórczości Szandlerowskiego. Ogniwa opowiedzianej na kartach «Zachodu» historii zaczepione są na takich właśnie, erotyczno-literackich wątkach biograficznych. O ile w pierwszej części treść układała się w linearną opowieść o losach żydowskiej dziewczynki, o tyle w dalszej części mamy do czynienia z wyraźną determinacją opowieści, uzależnionej od biograficznych (w biografii twórczej) wątków z życia artysty – kapłana. Bez względu jednak na status księdza artysty, pozostać on musi kapłanem. To ciekawa swego rodzaju realizacja elementarnego założenia modernistów, a wyrażonego u nas w manifeście programowym Stanisława Przybyszewskiego, zatytułowanym «Confiteor». To w nim Przybyszewski proklamuje rodzaj nowego kapłaństwa. Jest nim artysta – kapłan, który kreuje i celebruje sztukę, odpowiednik niewyrażalnego. Nic bardziej dosłownego i nic bardziej na serio nie mogło się w realizacji tego młodopolskiego postulatu przytrafić. Ale zrozumienie go nie może odbyć się poza zjednoczeniem miłosno – artystycznym obojga kochanków, powieściowych bohaterów Heleny – Tei i Bielskiego – Szandlerowskiego. Otwiera ten związek rodzaj zaślubin, niewątpliwie fikcyjnych, ale wzorowanych na jednej z finałowych scen z dramatu Szandlerowskiego «Paraklet». Niewątpliwie wedle swego rodzaju scenariusza tego utworu Szandlerowskiego Beatusowa w analizowanej tu powieści «Zachód» zamieściła scenę quasi-ślubu, w którym łączą się wrażliwa i kreatywnie «czytająca» sztukę kochanka z księdzem – poetą, który pochłonięty jest ideą tworzenia. W jednym z fragmentów powieści czytamy: «Ludzie się rozeszli, cisza majestatyczna panuje dokoła. Przy Tei przyklęka Bielski. Modlą się w skupieniu. (…) W jednoczesnym ruchu kładą na czole znak krzyża, wyciągają do siebie ręce i tak trzymając się przechodzą przez kościół (…). Dążą w uroczystym weselu Do chaty, w której żył on, wielki, nieśmiertelny poeta» [1, s. 118][11].

8 Inaczej rzecz się przedstawia w liryce ks. Szandlerowskiego, w niektórych wierszach autotematycznych widoczne jest skonfliktowanie jego sumienia, wyrażające się wprost w utworach. Zob. mój szkic [8].

9 Ta epizodyczna postać jest intrygującym zaprzeczeniem związku, jaki zaistniał między powieściową Teą a księdzem Bielskim, stanowiącym przełożenie rzeczywistego związku autorki powieści z ks. Szandlerowskim.

10 Takie artystyczne spotkania miały albo im produktywny charakter (np. «Próchno» Wacława Berenta), albo były karykaturowane, jako przejaw wyolbrzymianych, ale pozbawionych możliwości realizacji (np. «Cyganeria warszawska» Adolfa Nowaczyńskiego).

11 Motyw zresztą chaty – świątyni i przybytku kochanków-artystów będzie obecny w jednym z wierszy ks. Szandlerowskiego. Ten mit chaty ma swą bogatą symbolikę. Ta sakralna gontyna przywołuje azyl, ale też sens pełnej harmonii i realizacji szczęścia.

To o nim i do niego, Antoniego Szandlerowskiego, napisał Stanisław Przybyszewski w liście z czerwca 1907 roku: «Bo widzisz, takich rzeczy się nie mówi, bo to zbyt wygląda na komplement, ale to mi nie przeszkadza Ci powiedzieć, że uważam Cię za jeden z najtęższych talentów w Polsce (…) człowieka i artystę szerokiej miary i wielkiego pokroju»[12].

Dość drastyczne szczegóły z nieporozumień rodzinnych, czy wręcz otwarty konflikt powieściowej Tei z rodziną księdza-artysty niewiele tu wniosą do jego wizerunku artysty-kochanka-kapłana. Raczej mamy tu, nie do końca wszak prawdziwą, opowieść o zmaganiu się księdza-poety ze środowiskiem rodzinnym, które najwyraźniej nie akceptowało, czemu zresztą trudno się dziwić, związku księdza z kobietą i zajmowania się przez niego poezją. Ten element z perspektywy przedstawianej w powieści – odwrotnie niż mamy to w ujęciu modernistycznych powieści o artyście skonfliktowanym z filisterstwem [10] – nic z mitem artysty wspólnego nie ma, jest raczej obrazem weryfikującym go w realnym zderzeniu z otaczającą rzeczywistością, niemniej i jego znaczenie trzeba tu podkreślić. Towarzyszy on bowiem mitowi artysty i jego dzieła, który, wedle przedstawienia Beatusowej, był w pełni zharmonizowany, tworząc spójną jedność kapłana i poety, zupełnie zatopionego w androgynii z kobietą.

b) W realizacji zamierzeń powieściowego przedstawienia ostatniego etapu biografii Szandlerowskiego Beatusowa uciekła się do swego rodzaju subiektywnej faktografii interpretowanej i skoncentrowała opowieść na wydarzeniach, jakie rozegrać się miały w czasie śmierci poety – księdza i jego pogrzebu. Więcej tu jednak fantazji i celowego, acz niefortunnego zmyślenia, niż jakiejś przemyślanej kompozycji. Beatusowa nie przedstawia tych ostatnich zdarzeń jako czegoś, co towarzyszyło śmierci wielkiego poety. Na tym etapie, o dziwo, koncentruje się na własnym *porte parole*. W efekcie nie widać tu istotnych dla mitu artysty komponentów, ani nie ma jakiegoś sensownego zwieńczenia opowieści o udręczonym przeciwnościami księdzu-poecie i wreszcie kochanku, zawierzającemu ku androgynicznej jedności erotycznej i twórczej. Pospolitość przedstawienia tematu w tej części «Zachodu» w zastanawiający sposób nie koresponduje z pozostałą częścią powieści. Można nawet powiedzieć, że ten fragment powieści Beatusowej jest rażąco niepodobny do momentami wysublimowanej narracji o kochankach artystach, powieściowych bohaterów: Tei oraz Bielskiego. Tu przedstawione wydarzenia są nad wyraz pospolite, by nie rzec, że wulgarne. Nie ma w tym fragmencie żadnego wysublimowania, a jedynie brutalna relacja subiektywna z okoliczności towarzyszących śmierci powieściowego Bielskiego[13]. W tej właśnie scenerii Beatusowa zaprezentowała powieściową Teę jako wrażliwą, załamaną po śmierci poety-księdza artystkę, którą odtrąca środowisko.

7. Urzeczywistnienie pragnienia jedności w twórczym współdziałaniu jest nie tylko deklaracją Szandlerowskiego, ale też listów powieściowej Tei do księdza Bielskiego z powieści «Zachód». To właśnie w listach najpełniej wypowiedziała Beatusowa tematykę artystowską, odpowiednio ją problematyzując. W kreacji mitu artysty i jego dzieła mamy w przedmiotowej powieści kilka charakterystycznych ujęć.

a) Przede wszystkim podkreślana będzie konieczność zespolenia twórczego, jako rodzaj realizacji pragnień androgynicznych. Artysta-kapłan nie będzie istniał i tworzył w osamotnieniu, pozostając odrzuconym lub zapomnianym. Ma współtworzyć wraz z kochanką – jego Boskim pierwiastkiem uzupełniającym. Dlatego, jak w postulatach z «Confiteora» Szandlerowskiego, mamy deklarację tej jedni. Dodatkowo zostanie ona umocowana w rzeczywistości religijnej. Stąd w powieści Beatusowej fragment (z jednego z listów powieściowej Tei do powieściowego ks. Bielskiego): «Bóg nam ześle pióra i jako podniebni Orłowie zaśpiewamy Panu pieśń nową o wszystkoludzkim marzeniu bez czasu i miejsca» [1, s. 115].

Dopiero w takiej sytuacji kreacyjnej, jak dopowiada Beatusowa w «Zachodzie», artysta-kapłan i kochanek zrealizuje się, spełni. A spełnienie to prymarny warunek wszelkiej nie tylko egzystencji,

Atmosfera godów, którą zaznaczył w liryku Szandlerowski zostanie też podtrzymana przez Beatusową. Sztuka realizuje się w zjednoczeniu, wspólnym zamieszkaniu artystycznych dusz – po sformułować myśl w języku epoki.

12 Przybyszewski St. List do ks. Antoniego Szandlerowskiego, cyt. za: [6]. Nie wiemy, na ile ta deklaracja Przybyszewskiego jest szczera (zupełnie odmienną treść ma dopisek w tym liście nowej żony poety – Kasprowiczowej, która pisze o doraźnych sprawach). Faktem jest, że Szandlerowski wielce był zauroczony twórczością i osobą Przybyszewskiego. Zachowały się też szczątki korespondencji, w której ksiądz – poeta zapraszał Stacha do siebie na probostwo we wsi Pustelnik.

13 Bielski (vide: Szandlerowski) w powieści umiera w wyniku choroby nabytej, ale gwałtownie przebiegającej. Wybuchła ona, wedle powieści, po powrocie z Warszawy, gdzie miał jakiś drobny zabieg chirurgiczny. Nie wiadomo, na ile i jak autorka przekształciła tu rzeczywisty przebieg wydarzeń, bo nie ma przynajmniej dwóch, niezależnych źródeł, które potwierdziłyby rzeczywisty przebieg wydarzeń. Ale wedle wspomnień Sokołowskiej, o których tu wcześniej wzmiankowałem, rzeczywistym powodem śmierci Szandlerowskiego było zakażenie po urazie, jakiego doznał w czasie jednego z pobytów w Warszawie. Sokołowksa wprost napisała, że został pobity i okaleczony przez zbirów, opłaconych przez zazdrosnego męża Heleny – Beatusa. Powtarzam jednak, nie ma drugiego, niezależnego i wiarygodnego źródła, które potwierdziłoby tezę Sokołowskiej.

ale nade wszystko kreacji. Androgyniczny postulat ten zostanie rozpisany w listach z przedstawianej tu powieści na różne obrazy. Najbardziej przemawiający będzie szkic perwersyjno-obrazoburczy, ale w konwencji zawoalowanej sugestii. Artysta-kapłan jawi się wedle jej poetyki jako kochanek – Chrystus, najwyższy ideał i spełnienie wszelkich zdolności kreacyjnych. A takie postrzeganie Nazarejczyka jest dla Młodej Polski nader charakterystyczne. Beatusowa więc skorzystała z popularnego, ale przecież obcego katolicyzmowi wizerunku Chrystusa – Artifexa.

b) W swej kreacji mitu artysty (kochanka i księdza) oraz jego dzieła Beatusowa skorzystała z młodopolskiego repertuaru problematyki artystowskiej, gdzie znalazło zasadniczą opozycję: czysty, dziewiczy artysta (model Parsifalowski, przypomniany przed kilkoma laty przez profesor Marię Podrazę-Kwiatkowską [11]) zostanie ukazany jako przeciwieństwo brudnego świata. Poetyckie ujęcia obrazujące te opozycje mają szeroką gamę środków wyrazu. Beatusowa wykorzysta tu głównie walor kolorystyczny i wizualny w ogólności, uzupełniając opozycją pojęciową z zakresu moralności. Szansą dla tak, nazwijmy to, zlokalizowanego artysty-kochanka i duchownego (ten wątek stale jest podskórnie niejako aktywny) w potencjalnej kreacji jest oczywiście model kobiety-anioła. Nie tyle przy jej boku, co wraz z nią może on dalej kreować rzeczywistość poprzez akty twórcze i w ogóle tworzyć natchnione dzieła poetyckie.

c) Innym jeszcze ujęciem problematyki artystowskiej będzie stała obecność tematu twórczego. W listach powieściowej Tei znajdziemy uwagi na temat odbioru przez publiczność utworów poety. Obecność tego wątku utrzymuje temat artystowski na stałym, równym poziomie w powieści Beatusowej. Jeśli nie ma tam mowy o rodzących się pomysłach artysty, jeśli nie ma uwag na temat nowych pomysłów artystycznych, o których respondentka się dowiaduje, to jest wzmianka lub dłuższa dygresja na temat recepcji dzieła księdza-poety. Stałe miejsce w odświeżaniu i podtrzymywaniu tego tematu ma kochanka-współartystka, poetycka Bożenna, współkreatorka z Ziemicem rzeczywistości[14]. Tą rzeczywistością jest transcendencja, postrzegana w kategoriach parakletycznej eschatologii. W tej konfiguracji już tylko krok dzieli uwagi z listów w powieści Beatusowej «Zachód» od finału «Prakleta», misterium dramatycznego księdza Szandlerowskiego. I w ten właśnie sposób zbudowany jest tu, między innymi, mit dzieła. Ma ono bowiem (dzieło Szandlerowskiego jako kategoria ogólna, rodzaj uniwersum) swe twórcze, literackie odczytanie, w zasadzie echo, utrwalające pozgonnie idee mistycznego dzieła Szandlerowskiego.

8. a) W powieści Beatusowej nie ma spójnej, a przede wszystkim przejrzystej prezentacji biografii księdza Bielskiego (vide: Szandlerowskiego). Ale nie jest to wcale wada, ale zamierzony cel. O sposobie tej prezentacji decydują dwie istotne kwestie: ważne dla rodzącego się i rozwijającego uczucia wydarzenia, takie jak spotkania, listy itp. oraz rodzące się pomysły artystyczne. Rytm «Zachodu» wyznaczają one właśnie. Takiej koncepcji przedstawiania artysty w zasadzie nie spotkamy w młodopolskiej prozie. W części fabularnej «Zachodu» Autorka przedstawia etapy gorącego, eksterioryzowanego własnego związku z Szandlerowskim na powieściowe postaci: Teę i Bielskiego i kluczowe dla tego związku wydarzenia (niemożliwe dziś zresztą do rzetelnej weryfikacji historycznej). Dodając przy tym od czasu do czasu niepotrzebne epizody (na przykład seans spirytystyczny i duch Krasińskiego zapowiadający przybycie ukochanej), Beatusowa nieco na skróty konstruuje mit artysty. Objawia kilka jego istotnych cech, charakteryzując osobowość Szandlerowskiego jako pisarza. Skupia się głównie na jego zmaganiu się ze światem, mniej na pomysłach i aktywności twórczej. Rezonans idei i koncepcji twórczych, rekonstruujący mit dzieła znajdziemy bardziej w części powieści, stylistycznie wyrażonej w formie listów. Mówiąc jednakże o artyście, utożsamia go z kochankiem i duchownym, nadając mu swoistości, kolorytu, którego brak innym młodopolskim cyganom. Bo nawet, dla przykładu przywołując podobną postać literacką z tego okresu, duchowny – artysta z opowiadania «Lucifer» ks. Jana Gnatowskiego nie cieszy się taką harmonią, wręcz odwrotnie, przeżywa katusze, udręczenie. Powieściowy ksiądz Bielski zaś, w odróżnieniu od innych młodopolskich cyganów, przeżywa i odczuwa pełną zgodność swego powołania duchownego i artysty jednocześnie, a więc swe duchowe powołanie, artystyczne natchnienie i gorącą miłość do kobiety. Nie potwierdza tego jednak analiza liryków Szandlerowskiego, o czym już wspomniałem wcześniej.

b) Dla Młodej Polski mit artysty i mit jego dzieła był pewnego rodzaju kluczem do zrozumie-

14 Swą kochankę – Helenę Beatus – nazywał ks. Antoni Szandlerowski Bożenną. Imienia tego, sygnalizującego pierwiastek boski, skonkretyzowany w osobie kochanki, używał w liryce. Tym imieniem tytułował bohaterkę swych mistycznych dramatów (zwłaszcza w «Paraklecie») oraz tak zwracał się do adresatki swych listów w «Confiteorze». Siebie, kreowane ja liryczne i bohatera dramatów, nazywał Ziemicem.

nia istoty twórczości, kreacji niebanalnie przecież odnoszonej do boskiego tworzenia. Mit, w najszerszym rozumieniu, był kluczem epistemologicznym, tworzywem, nośnikiem idei, sposobem wyobraźniowego przedstawiania rzeczywistości. Dla Beatusowej mit dzieła lub mit artysty był raczej czymś wtórnym, niezamierzonym, wynikłym sam z siebie, nieco przez przypadek. Beatusowa bowiem przede wszystkim chciała (co zresztą wielokrotnie w powieści sygnalizowała) wyrazić czystość, jakiś rodzaj niepokalanego tworzenia, którym przepełnione było życie Szandlerowskiego. Siłą rzeczy więc kreowała mit artysty. Jego osobowość, człowieczeństwo, kapłaństwo, czy bycie kochankiem nie były czymś najważniejszym, ale pośrednim w drodze do samorealizacji artysty. Nie jest on podobny do nikogo ze znanych pisarzy młodopolskich, nie jest też nikogo karykaturą. Historyzm w pewnym sensie dopomógł Beatusowej w wykreowaniu niepowtarzalnej postaci młodopolskiego artysty-księdza.

c) Niezwykle ważne jest stwierdzić, że wykreowany przez Beatusowa obraz Szandlerowskiego, zwłaszcza wizerunek artysty i jego dzieła oraz obraz kochanka, zorientowane są androgynicznie. Androgynizm w twórczości Szandlerowskiego jest czytelny, przynosi obrazy zmysłowego pożądania i duchowej sympatii, realizuje miłosną i erotycznie nasyconą ideę zjednoczenia się, zlewania kochanków i wreszcie jest to jednoznacznie wyrażona zasada jedności we współtworzeniu (szczególnie «Paraklet»). Podobnie dzieje się w powieści Beatusowej. Mamy tu bowiem do czynienia z rezonowaniem idei Szandlerowskiego, a szczególnie tej, androgynicznej. Powieściowa Tea w zupełności podziela pogląd poety – księdza Bielskiego, że jest współautorką[15] jego dzieł. Tyle tylko, że w tej androgyniczności kamufluje pokłady erotyczne. Jeżeli bowiem ukazuje poetę jako kochanka, to nie jest to obsesyjna niewola zmysłów, nie jest to orgia pożądania, ale zawoalowane, subtelne, przeestetyzowane spojrzenie na uczucia bratnich dusz[16]. Odnosi się wrażenie, jakoby to był związek jedynie artystyczny, bez pokładów erotycznej fascynacji. O to przecież na tym właśnie opiera się ich miłość i zrodzone z niej artystyczne idee Szandlerowskiego.

d) W powieści mamy nierówny, niejednorodny styl, zarówno w obrębie narracji jak też części epistolarnej. Co zaś szczególne, znajdziemy tu zapożyczenia z Szandlerowskiego. Beatusowa wiele razy posługuje się gotowymi kliszami językowymi, z utworów Szandlerowskiego. Pisząc więc o nim, będzie tworzyć mit artysty językiem jego dzieł. Ale o wiele istotniejsze jest to, że budulcem mitu artysty-kapłana-kochanka, jaki skonstruowała w «Zachodzie» Beatusowa, jest jego dzieło. Tematyka, główne idee, sensy i symboliczne perspektywy mistyczno-misteryjnych wyobrażeń Szandlerowskiego, jakże głęboko zakotwiczone w estetyce i problematyce epoki, staną się zasadniczym tematem wypowiedzi powieściowej Tei. Szandlerowskiego posąg zbudowała tu Beatusowa więc na całkowitym w zasadzie osadzeniu utworu w rzeczywistości literackich dzieł Szandlerowskiego. Jest to nie tylko jakiś rodzaj intertekstualności, co immanentnego wpisania treści i idei powieści w treści i idee twórczości pisarza, o którym powieść stanowi. Nie znana jest w polskiej literaturze przełomu XIX i XX wieku podobna sytuacja.

e) Beatusowa w swej powieści «Zachód» – i to muszę mocno podkreślić – przejęła też rolę wykreowanej przez Szandlerowskiego postaci – Bożenny. Jako ona: wcielenie pierwiastka boskiego, brakujące pół w androgyniczno-erotycznej jedni, inspiracja i wreszcie współautorka dzieł – przedstawia siebie. Szczególnie uwidacznia się to w części listowej, w której powieściowa autorka listów – Tea – z całą stanowczością podkreślać będzie swoją kreacyjno-literacką rolę. W takiej więc perspektywie zostanie tu dopełniony obraz i skrystalizowany mit artysty spełnionego, nie przeklętego i nie zrozumianego przez współczesność, ale mit artystycznego spełnienia, którego pierwszym objawieniem jest urzeczywistnienie idei literackich. Ma to miejsce w osobie Bożenny – Tei – Heleny. Dlatego «Zachód» ma swoje znaczenie i dlatego warto się nim zająć. Nie jest źródłem biograficznych danych, ani realnej oceny utworów Szandlerowskiego. Mamy tu mit artysty spełnionego, którego literackie wizje mistyczne znalazły swój właściwy odzew. «Zachód» Beatusowej uzmysławia, że poetycka Bożenna wciela się w realny kształt, a strażnikiem wartości które dzieło i artysta wnoszą, jest realna postać autorki. Jest ona zespolona z Szandlerowskim nie tylko więzami uczuciowości, wciąż jakby oczekującej w napięciu na swą erotyczną realizację, ale też wspólnota ich jest ostateczna, realizująca się we wspólnym posłannictwie: «Widzę, że przez nas spadła nowa, nieznana gwiazda na ziemię, że przez nas zabłysła nowa myśl Boża, że myśmy tu usłyszeli szept podsłuchany o zorzy porannej» [1, s. 145].

15 Szandlerowski wprost nazwał Helenę Beatusową współautorką «Parakleta», którego oddawał w jej ręce, a nie dedykował. Zasada współautorstwa oznaczała tu nie kreatywny współudział w napisaniu, zmaterializowaniu dzieła, co jest rodzajem metafory, wskazującej na zakres inspiratorstwa Heleny.

16 Jest to zresztą odmiana modernistycznych mitów miłości, kamuflująca perwersyjność. Zob. [4].

LITERATURA:

1. *Melitta* [H. Beatus]. Zachód. Powieść / Melitta [H. Beatus]. – Warszawa : Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, 1914. – 254 s.

2. *Biliński K.* Franciszek Stateczny (hasło przedmiotowe) // Polski Słownik Biograficzny / K. Biliński. – Kraków : PAU, 2010, t. XLVI. – S. 601–603.

3. *Biliński K.* Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izydora Wysłoucha / K. Biliński. – Gdańsk : Wydawnictwo «Marpress», 1994. – 127 s.

4. *Gutowski W.* Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości / W. Gutowski. – Wydanie 2. Seria: Syntezy, Analizy, Zbiory. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997. – 399 s.

5. *Helsztyński St.* Abelard i Heloiza warszawskich Powązek / St. Helsztyński // *Helsztyński St.* Meteory Młodej Polski. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969. – S. 38–49.

6. *Helsztyński St.* Dobranoc miły książę: ludzie, prace, wspomnienia / St. Helsztyński – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1971. – 539 s.

7. *Helsztyński St.* Meteory Młodej Polski / St. Helsztyński. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1969. – 360 s.

8. *Jakiel E.* Ks. Antoniego Szandlerowskiego literackie uobecnienia casus conscientiae / E. Jakiel // Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki. Red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska. – Warszawa : Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2006. – S. 214–222.

9. *Kozikowski E.* Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi, bądź z Łodzią związanych / E. Kozikowski. – Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1972. – 392 s.

10. *Makowiecki A.Z.* Młodopolski portret artysty / A.Z. Makowiecki. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. – 221 s.

11. *Podraza-Kwiatkowska M.* Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce / M. Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. – 343 s.

12. *Skarbek-Sokołowska A.* Czas udręki i czas radości / A. Skarbek-Sokołowska. – Wrocław : Ossolineum, 1977. – 286 s.

13. *Skarbek-Sokołowska A.* Wspomnienia. (rkps.) / A. Skarbek-Sokołowska – Wrocław : Ossolineum. – sygn. 14137/II; opublikowane w 1977 roku we Wrocławiu pt. Czas udręki i czas radości. Wspomnienia. – 286 s.

УДК 821.162.1

Сергій ЯКОВЕНКО
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ОБ'ЄКТІВ У «КОСМОСІ» ВІТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА

Простежуючи складні значеннєві зв'язки у романі Вітольда Гомбровича «Космос», автор піддає сумніву традиційний погляд на інтенціональність суб'єкта (автора, героя чи читача) як сенсотворчого ядра тексту. Темна семантика роману функціонує не на правах кантівської свободи у сфері категорій, а завдяки домінації об'єктів та їх тілесній, фізичній спорідненості з суб'єктом.

Ключові слова: *середовище, об'єкт, інтенціональність, значення.*

Investigating the complex semantic chains and nexuses in Witold Gombrowicz's Cosmos, the author attempts at refuting the traditional view of the intentionality of the subject (the author, protagonist, or reader) as an organizing unit of the textual meaning. The dark semantics of the novel is implemented not in terms of Kantian freedom of concepts but due to the preponderance of the objects and their carnal, physical affinity with the subject.

Key words: *environment, object, intentionality, meaning.*

Śledząc skomplikowane znaczeniowe łańcuchy i powiązania w «Kosmosie» Witolda Gombrowicza, autor próbuje obalić tradycjonalne poglądy o intencjonalności podmiotu (autora, bohatera albo cyztelnika) jako organizującej jednostki sensotwórczej tekstu. Ciemna semantyka powieści nie funkcjonuje na zasadach Kantowskiej swobody w sferze kategorii, lecz dzięki dominacji objektów i ich cielesnym, fizycznym pokrewieństwom z podmiotem.

Słowa kluczowe: *środowisko, objekt, intencjonalność, znaczenie.*

Те, що оточує нас у щоденному житті, ми звично називаємо навколишнім середовищем, яке в екологічному контексті найчастіше асоціюється з «природою». Як наше безпосереднє оточення, середовище включає в себе безліч предметів органічного й неорганічного походження, яке формує нас, впливає на нас, і на яке ми самі впливаємо й формуємо незалежно від нашого усвідомлення чи неусвідомлення цього процесу. В художній літературі середовище традиційно грає роль міметичного окреслення ситуації чи розташування персонажів у просторі (екомімесис), що може набувати форми від простого пейзажу (в тому числі внутрішнього чи душевного пейзажу, урбаністичного пейзажу тощо) до певного набору непейзажних предметів чи об'єктів, в оточенні яких персонажі перебувають. Хоча кількість таких об'єктів, на відміну від реального оточення в реальному світі, є вкрай вибірковою, залежною від селекції автора твору, правило взаємодії, омисленої чи неосмисленої (персонажами, читачем і самим автором) діє тут так само неухильно.

Величезний потенціал предметного оточення і його семантичного поля передав Ролан Барт у своїй відомій метафорі тексту: «Читача Тексту можна порівняти з кимось, хто прогулюється без спеціальної мети... саме це трапилося з автором цих рядків, коли йому явилась чітка ідея Тексту – на одному боці долини пересохлого (сезонно) русла ріки, oued (вживаючи тут цю арабську назву для внесення певного сенсу одивнення); те, що він сприймає, є багатоманітним, нередукувальним, тим, що йде від беззв'язного, генерогенного різноманіття субстанцій і перспектив: світло, кольори, рослини, спека, повітря, спорадичні вибухи звуків, скупі крики птахів, дитячі голоси з іншого берега, стежки, жести, одяг мешканців поблизу або з дальшої перспективи» [1, с. 159]. Усі ці елементи сенсорного сприйняття, які звалюються на читача й символізують усі елементи тексту загалом, де сенсорні враження переходять у одиниці семантичного розуміння, є цілком співзвучними з початком роману Вітольда Гомбровича «Космос», де метафора космосу може бути прочитана як Бартова метафора тексту: «Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wleczemy się, wleczemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać...» [6, с. 5]. Як не раз зауважував Єжи Яжембський, перше ж слово цієї оповіді «є одночасно річчю і враженням: чимось, що об'єктивно існує, і водночас чуттєвим досвідом» [9, с. 65]. Це поєднання чуттєвого сприйняття об'єкта з його семантичним навантаженням характеризує всі «пригоди значення», які

читач зустрічає в Гомбровичевому «Космосі»; недарма автор починає роман словами: «Opowiem inną przygodę dziwniejszą...» [6, с. 5].

Навколишнє середовище, чи «оточення» персонажів, починається зі своєрідного «обрамлення» роману, яке є типовим для багатьох творів Гомбровича. Це обрамлення стосується початку і кінця роману – виїзд героя з дому, його прибуття до міста Закопане і, в кінці, – повернення до Варшави як символу буденних проблем і сімейних клопотів. Ця «рамка» разом із деталізованими елементами селянського побуту споріднюють «Космос» не тільки з «Порнографією» – вони покликані створювати ілюзію реальності й реалістичності місця дії, її екомімесису. Замкнутий сільський простір гірського пансіонату Войтисів у «Космосі», як і двір Гіполіта в «Порнографії» створюють ту душну атмосферу, яка необхідна для вирощування Гомбровичевих фантасмагорій.

Тож у таку атмосферу потрапляє головний герой-оповідач разом із товаришем – Фуксом (в «Порнографії» «напарником» оповідача був Фридерик). Їхнє оточення на новому місці складається з власників пансіонату – Леона, пенсіонера, колишнього директора банку, що після 32 років праці зайнявся своїм невеличким туристичним бізнесом, та його дружини, Кульки, про яку відомо тільки, що вона працьовита, завжди забігана і постійно нарікає. Окрім власників у пансіонаті живе дочка господарів, Лена, викладачка іноземних мов, її чоловік Людвік, з яким вона одружена два місяці, а також Катася, племінниця господині, яка допомагає утримувати пансіонат.

Вітольд, головний герой роману, тікаючи до Закопаного від іспитових клопотів і родинних негараздів у Варшаві, випадково зустрічає на станції свого знайомого, Фукса, який намовляє героя винайняти разом кімнату в відомій йому околиці. Тож ідучи, власне, до цього пансіонату, зі співподорожанами трапиться дивовижна, абсурдна подія, яка дасть початок одному з двох наскрізних мотивів твору, навколо яких закрутиться оте «поле семантизації», яке важко назвати сюжетом у звичному розумінні цього слова, – вони натраплять на повішеного горобця. Від цього моменту повішений горобець ні на мить не полишає свідомості Вітольда (а, як виявиться, і Фукса), стає нав'язливою ідеєю: «Powieszony ptak. Powieszony wróbel. Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz – ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód?.. myślałem w gmatwaninie, w tym rozrośnięciu obfitującym w milion kombinacji…» [6, с. 6].

Таким чином, повішений горобець стає певним центром семантичних співвідношень, навколо якого зосереджуються асоціації героя, що втягують в орбіту цього центру все більше і більше деталей. В їдальні пансіонату, на стелі герої помічають непримітну стрілку, якій почали надавати значення після того, як хтось надряпав аналогічну стрілку в їхній кімнаті (Фукс запевняв головного героя, що «вчора» цієї стрілки там ще не було, адже він довго розглядав павука на тому місці стелі). Виявилося, що стрілки вказують в одному й тому ж напрямку і, заохочені «детективною» пригодою, приятелі знаходять в тому напрямку, на огорожі, підвішений на нитці патичок… Отже, одна дивовижа слідує за іншою; якби вони існували поокремо, вони не виглядали б так небезпечно, але постійна повторюваність, навіть якщо це повторюваність явищ абсолютно абсурдного характеру, витворює щось на зразок системи. В голові Вітольда усвідомлення абсурдності цих фактів боролося з «системою»: «Któż mógł wiedzieć, że odkryjemy strzałkę i zainteresujemy się nią aż tak bardzo?.. Zgoda, patyk na nitce, tego nie widuje się co dzień… ale przecież patyk mógł wisieć z tysiąca różnych przyczyn» [6, с. 32]. Хто і для чого розважається такими дурними жартами? Неймовірність усього того, що відкривалося героям, межувала з божевіллям. Ось як сам оповідач пояснює асоціативну техніку побудови цієї абсурдної системи: «Byłbym się zgodził może w końcu, że czysty przypadek gdyby nie inna anormalność… gdyby ta dziwność z patykiem nie była poparta inną dziwnością…» [6, с. 33]. Своєю чергою, дишель, знайдений героями біля патичка, вказує на кімнатку Катасі, що знову спричиняє детективістські розшуки героїв у її покої, які так само ні до чого конкретного не приводять.

Інший системно-асоціативний ряд (який спочатку належить тільки нараторові, а згодом його доводиться частково «поділити» з Леоном) композиційно починається тоді, коли герой, Вітольд, побачив дивний рот Катасі, спотворений автомобільною аварією. Потім він вперше входить до кімнати, де має жити, і бачить Лену, що спить на ліжку, і її *ногу* (мотив, подібний до «Фердидурке»). Згодом, звертаючи увагу на гарний рот Лени, герой асоціює його зі спотвореним ротом Катасі, і це, підсилюючи в ньому сексуальне бажання, робить це відчуття, разом з тим, якимось бруднуватим. Потім це відчуття посилиться символом жаби, яку забуде Фукс у кімнаті Катасі під час «обшуків» (жабу він брав на випадок викриття таємничого вторгнення для інсценізації невинних хлоп'ячих пустощів).

Адже, коли Вітольд із Фуксом уперше побачили вуста Катасі, «wyślizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim» і разом з тим підштовхувала до того, щоб перейти «do grzechu z nią płciowego, śliskiego, śluzowatego» [6, с. 8]. В такий спосіб, як пише М.Легерський, завдяки зв'язкові з ротом Катасі, жаба стає символом сексуальних, гомо-гетероеротичних фантазій головного героя [10, с. 166]. Відбувається перехід асоціацій героя від повішеного горобця як центру «кримінального» сенсу роману до «жаби» рота Катасі як центру еротичного сенсу.

Безперечно, об'єкти, такі як горобець, патичок, стрілка, рот, нога, жаба, що потрапляють у певний семантичний ланцюг, текстову парадигму, отримують свої конотації саме з цього ланцюга, неначе живлячись ним. Але правдою є й те, що такий ланцюг не виникає спонтанно, тобто об'єкти, наділені певним значенням завдяки своєму включенню у семантичний ланцюг, мають певну предиспозицію до такого включення. Після Канта, онтологія якого розрізняє феноменальні та ноуменальні сторони буття, було б необережно стверджувати, що значення предметів для нас є внутрішньою характеристикою цих предметів, їхньою суттю. Згідно з Кантом предмети «в собі» є недоступними для нашого розуміння і все, на що ми можемо спиратися в нашому пізнанні їх, це наші власні поняття. Інакше кажучи, не існує ніякого повішеного горобця, патичка, стрілок, ноги, жаби у тому значенні, яке приписує їм герой роману. Існують лише слова, поняття, які, організовуючись у ланцюговій текстовій структурі, складають на ті значення, конотації чи уривки сенсів, які Вітольд (персонаж) ладен бачити в цих об'єктах. Але чи це погляди самого Гомбровича на це збігаються з Кантовими? Або, поставивши запитання більш коректно, чи текст Гомбровича навіює такі самі враження?

У рішучо антикантівському розумінні епістемологічних і онтологічних зв'язків суб'єкта і об'єкта німецький філософ Теодор Адорно писав про так звану перевагу об'єкта – у тому значенні, що якості, які ми досвідчуємо в нашому зіткненні з речами, – кольори, запахи, смаки та ін. – не є цілковито суб'єктивними. Ці так звані вторинні якості є також об'єктивними, оскільки вони виводяться з «об'єктивної інтенціональності речей», «або з тілесно опосередкованого сприйняття об'єктів суб'єктом» [3, с. 38]. Спорідненість суб'єкта з об'єктами на основі того, що вони мають у собі фізичний, тілесний елемент, заперечує, на думку Адорно, Кантовий постулат про те, що ми здатні сприймати лише наші власні поняття й категорії. Карналізація об'єктів, тобто пропущення їх крізь призму нашої тілесності, і їхня семантизація саме на основі цієї тілесності, є по-особливому відчутною у Гомбровича.

Потворність рота Катасі, який асоціювався із жабою і не тільки викликав враження зовнішньої подібності, а й включав у себе тілесно-поняттєвий конструкт «слизькості» статевого бажання, має в «Космосі» значно глибші асоціативні конотації, означуючи вже не тільки зацикленість героя на психо-еротичному образі, а й на всьому без винятку його оточенні – навколишньому середовищі: «...usta nad ustami, ptasi drut, kurczę i wróbel, mąż i ona, komin za rynną, wargi za wargami, usta i usta, drzewka i ścieżki, drzewa i droga, za dużo, za dużo, bez składu i ładu, fala za falą, bezmiar w roztargnieniu, rozproszeniu» [6, с. 19]. Ця розпорошеність свідомості персонажа в безпосередньому навколишньому оточенні дивовижно кореспондує з оточенням вищого порядку – з космосом, де незв'язні асоціації пов'язуються в семантичні, проте не менш фізично оприсутнені, сузір'я – без втрати кореляції з предметами безпосереднього навколишнього середовища: «Gwiaździstość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych worojeniach wybijały się konstelacje ... próbowałem ustalać linie, wiążące w figury... i to rozróżnianie, narzucanie tej mapy, zmęczyło mnie nagle, przerzuciłem się na ogródek, ale i tutaj zmęczyła mnie zaraz wielość przedmiotów, takich jak komin, rura, załamanie rynny, gzyms muru, drzewko, albo i trudniejszych, będących kombinacją, jak naprzykład skręt i niknięcie ścieżki, rytm cieniów... i niechętnie zaczynałem też tutaj szukać figur, układów ... aż uprzytomniłem sobie, że to, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga, to „za", „poza", to to, że jeden przedmiot był za drugim...» [6, с. 13–14].

Як зауважує Гомбрович в одному з коментарів, «Kosmos» wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata» [7, с. 140]. Тим магічним порталом, у якому відбувається семантична переорієнтація світу, є карналізований, фізичний зв'язок між суб'єктом і об'єктами, що характеризує процес набуття значень у художньому всесвіті Гомбровича. Власне в цьому контексті виникає спогад про «страву з курки», про курку як птаха в його «нормальній», буденній функції, яка походить із того впорядкованого людським розумом світу, який вже не потребує первісного осмислення. Проте це тільки рамка, поза межами якої перебуває властивий світ твору, те, що «за ку-

лісами», де птах уже є не звичайною куркою, з якої можна приготувати страву, а повішеним птахом – горобцем, а події і предмети вишиковуються у два порядки, два основні смислотворчі ланцюги роману – кримінальний, тобто ланцюг повішення, де організуючими ланками є горобець, патичок, кіт, Людвік, та еротичний, який коливається від асоціації привабливих вуст Лени з потворним ротом Катасі – до спільного «бемберґування» Леона і Вітольда як уособлення автоеротизму.

У такий спосіб, описаний Яжембським мотив втечі з варшавського дому виявляється характерним для Гомбровича мотивом втечі з традиційної, конвенційної концептуалізації світу до «głuszy przeraźliwej i zgubionej», де хаотична організація навколишнього середовища фізично поєднується з внутрішніми переживаннями персонажа: «Ja wciąż błąkałem się nie wiedząc, czy w prawo, czy w lewo, tyle, tyle wątków, powiązań, insynuacji, gdybym chciał wyliczać wszystkie od samego początku, korek, spodek, drżenie dłoni, komin, zgubiłbym się, tuman rzeczy i spraw niedorysowanych, nie dość trzymających się kupy, coraz ten i ów szczegół wiązał się z drugim, zazębiał, ale inne zaraz narastały powiązania, inne kierunki – oto czym żyłem, jakbym nie żył, chaos, kupa śmieci, miazga – wsadzałem rękę w worek wypełniony śmieciem, wyciągałem co popadło, oglądałem, czy mi się nadaje do budowy… domku mojego…» [6, с. 121].

«Значення цих дивакуватих експериментів, – пише Є. Яжембський, – полягає в тому, що вони є „будуванням світу" ніби з нуля, спробою прийняття дійсності такою, якою вона є – по вінця забитою мільярдами речей і фактів, серед яких неможливо провести розумну і об'єктивну селекцію» [8, с. 89]. Гомбрович, як мало хто з письменників XX століття, усвідомлює, що живе в постніцшеанські часи, в часи смерті старого і звичного світу з його богами, мораллю і законом, де людина поставлена один на один з хаосом. Тому художній світ «Космосу» незвичайний, адже в звичайному світі ми даємо собі раду з усім надміром всесвіту завдяки тому, що перебуваємо в межах певних прийнятих, усталених форм, які визначаються накинутим нам світоглядом. «Гомбрович, який не довіряє вірам і катехізисам, намагається зруйнувати в собі будь-яку наперед дану систему і самотньо стати супроти небезпеки Буття» [8, с. 89]. В «Щоденнику» є автокоментар письменника, який проливає світло на всю глобальність порушеної в метафорі «Космосу» проблематики: «Nic bardziej wstrząsającego niż widok zrywania przez ludzkość wszystkich kotwic w ciągu ostatnich dwóch stuleci, aby ze statyki przejść w absolutną dynamikę – od człowieka i świata danych do człowieka i świata podległych nieustannemu stwarzaniu się – niczym okręt wypływający z portu na pełne wody. Zburzywszy sobie niebo, zburzywszy w sobie wszelką stałość, sami sobie objawiliśmy się jako nieobliczalny żywioł, a nasza samotność i jedyność w kosmosie, to niesłychane rozpętanie się naszego człowieczeństwa w przestrzeni nie wypełnionej niczym, oprócz nas, może zdumiewać i przerażać» [5, т. 1, с. 134].

Тож, як видно з цієї цитати, не йдеться про якісь метафізичні сенси, які могли б перебувати поза світом людини – в божественних сферах – і тим позбавляти людину можливості сенсотворчої діяльності, світ значень є вплетеним у сітку практичної діяльності людини і призначений тільки для неї. В такому світлі простір «Космосу», за слушним спостереженням К. Бартошинського [2, с. 221], становить, з одного боку, хаотичне, нейтральне тло, «нульовий стан», який рівнозначний станові абсурду: «Nagromadzenie, odmęt, zamęt… za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzanie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniające, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie» [6, с. 86]. А з іншого – простір «Космосу» постає своєрідним «потенційним полем спостереження», якому властиве «високе напруження семантизації», тобто ситуація тотального наділення сенсом всіх елементів, у тому числі тих, які в звичній ситуації виглядають позбавленими асоціативного зв'язку: «powieszony wróbel, powieszony patyk – to powieszenie patyka na murze powtarzające tamto powieszenie w gąszczu – rezultat dziwaczny, wskutek którego intensywność wróbla wzmogła się naraz… Patyk i wróbel, wróbel wzmocniony patykiem!» [6, с. 30].

У «Космосі» Гомбровича цікавить, між іншим, проблема походження зв'язку факту і сенсу, їхньої взаємодії на рівні людської свідомості. Тому сюжетні мотиви й ходи роману становлять своєрідні «спроби сенсу», досліди над сенсом, які проводяться на неподатливому матеріалі, елементи якого не хочуть об'єднуватися в смислові цілості. Як і в «Порнографії», центральними ланками цього процесу є так звані «мікродії» [4, с. 199], які відбуваються в метафоричному просторі й знаходяться в полі посиленої, активної, деміургійної – як її звикли характеризувати дослідники – інтенціональності суб'єкта (розчавлення хробака в «Порнографії», повішений горобець, комбінації рук на скатертині в «Космосі» та ін.). Аспект фізичного, тілесного зв'язку з ре-

чами і оточенням накладає на події дещо інший відтінок – свідомі дії суб'єкта зумовлюються інтенціональністю об'єкта (за рахунок фізичної спорідненості). В такому ключі «Космос» може нагадувати світ давньої людини, світ магічних замовлянь, де межа між сном і реальністю, між словом і його здійсненням розмита, де слово в буквальному сенсі «творить» світ. Від повішеного горобця асоціації героя постійно обертаються навколо факту повішення, це виглядає як обсесія, марення, але хто знає, чи цим самим Вітольд не програмував ланцюг подальших повішень, не ставав їх психо-соматичною причиною. Адже, не витримавши випробування абсурдом, герой своїми руками душить і вішає кота на гачку в стіні будинку. Долучаючи такий осмислений факт до безглуздого ланцюга подій, Вітольд зробив спробу надати абсурдові якийсь сенс, а відтак, на нього може бути покладено відповідальність і за наступне повішення Людвіка.

Психосоматичну інтерпретацію «Космосу» підтверджують слова самого Гомбровича: «W „Kosmosie" nie tylko mogę – za pomocą słowa – dać rozpad świata na elementy formy. Mogę również odtworzyć reakcję człowieka, najzwyklejszego, na taki proces rozkładowy, jego lęk, rozpacz, przypuśćmy, i w ten sposób znowu człowiek, a nie forma, stają się moim centrum. U mnie forma może jeszcze być piekłem, lub rajem, u malarza musi być „forma jako taka"» [7, c. 138]. Цей аспект Гомбровичевого «Космосу» неминучо наштовхує на думку про спорідненість ідейної вимови твору з філософською системою екзистенціалізму, де людина так само закинута самотою в абсурдний світ, існування в якому позначено розпачем і страхом. Але якщо для екзистенціалістів найвищою цінністю в абсурдному світі залишалася свобода, яка дає можливість людині створювати свій життєвий «проект», тобто вільно самовиявляти себе в світі, несучи відповідальність перед іншими за наслідки здійснення цього «проекту», то для Гомбровича свобода стає прокляттям, адже «голий», вилущений з будь-якого світогляду, моральної чи метафізичної ідеї світ стає для людини нестерпним. Тому Гомбрович ніколи не характеризував свій роман у світлих тонах: «Kosmos jest dla mnie czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość… Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością» [7, c. 136].

У подібних тонах Славой Жижек описував кантіанську революцію в свідомості: «...У до-Кантовому світі, люди були просто людьми, розумними буттями, які боролися з надлишками тваринної хоті й божественного безуму; з Кантом і німецьким ідеалізмом цей надлишок стає суто внутрішнім, стає ядром суб'єктивності як такої (тому в німецькому ідеалізмі метафорою суб'єктивності стає Ніч – Ніч Світу – на відміну від просвітницького поняття Світла Розуму, що поборює навколишню темряву» [11, c. 216]. Проте, як слушно зауважує Жижек, те, що Кантові не вдалося побачити, було місце для свободи, яку німецький філософ розташовував суто у понятійній сфері людської діяльності. Те, що свобода лежить у пограничному просторі – між феноменальною й ноуменальною сферами, у сфері нашої фізичної спорідненості з навколишнім середовищем, – продемонстрував Гомбрович у романі «Космос».

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Barthes R.* Image, Music, Text / R. Barthes. – Trans. Stephen Heath. – London : Fontana, 1977. – 481 p.

2. *Bartoszyński K.* Kosmos i antynomie / K. Bartoszyński // *Bartoszyński K.* Teoria i interpretacja. – Warszawa : PWN, 1985. – S. 282-331.

3. *Cook D.* Adorno on Nature / D. Cook. – Durham: Acumen, 2011. – 198 p.

4. *Falkiewicz A.* Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu / A. Falkiewicz. – Kraków : WL, 1981. – 267 s.

5. *Gombrowicz W.* Dziennik. W 3-ch tomach / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1997. – T. I. – 367 s., T. II. – 297 s., T. III. – 352 s.

6. *Gombrowicz W.* Kosmos / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1997. – 168 s.

7. *Gombrowicz W.* Testament. Rozmowy z Dominique de Roux / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1999. – 178 s.

8. *Jarzębski J.* Gra w Gombrowicza / J. Jarzębski. – Warszawa : PIW, 1982. – 314 s.

9. *Jarzębski J.* Natura i teatr / J. Jarzębski. – Kraków: WL. 2007. – 207 s.

10. *Legierski M.* Modernizm Witolda Gombrowicza / M. Legierski. – Warszawa : IBL, 1999. – 283 s.

11. *Zizek S.* Interrogating the Real / S. Zizek. – London : Continuum, 2005. – 381 p.

УДК 821.162.1-94.09

Наталія СТАХНЮК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

«ЩОДЕННИКИ» СТЕФАНА ЖЕРОМСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОСТІ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є спроба аналізу інтертекстуальних явищ, які прослідковуються у «Щоденниках» та у творчості Стефана Жеромського. Акцентується, що цитація – зрідка повна, переважно часткова – є основним способом реалізації категорії інтертекстуальності в аналізованих текстах. Наводяться приклади відповідних фрагментів зі «Щоденників» та оповідань, повістей письменника.

***Ключові слова**: інтертекстуальність, цитація, аналогія, мотив, праобраз.*

Article aims to attempt and analyze the intertextuality phenomena in Stefan Zeromski's Diaries and in stories. The accent is done on the quotation – complete and partial – as the basic method of realization of category of intertextuality in analysable texts. Examples of corresponding fragments are made from Diaries and writers stories.

***Key words**: intertextuality, quotation, analogy, reason, pre-character.*

Celem danego artykułu jest próba analizy zjawisk intertekstualnych, które da się zaobserwować w Dziennikach i w twórczości Stefana Żeromskiego. Podkreślono, że cytaty – z rzadka pełne, przeważnie cząstkowe – to główny sposób realizacji kategorii intertekstualnych w analizowanych tekstach. Przytoczono również przykłady odpowiednich fragmentów z Dzienników, opowiadań i powieści pisarza.

***Słowa kluczowe**: intertekstualność, cytacja, analogia, motyw, postać.*

Жоден літературний твір не є і не може бути автономним. Завжди є першоджерело, яким може бути інший текст, або якийсь витвір мистецтва, чи то в образі музичного, архітектурного або художнього твору. Основою цього положення є інтертекстуальність. Незважаючи на те, що різні прояви інтертекстуальності відомі з давніх часів, сам феномен почали вивчати порівняно нещодавно. Особливо актуальним він став тільки у XX столітті.

Термін цей тісно пов'язаний із поняттям діалогічності, запровадженим Михайлом Бахтіним (інтертекстуальність як маркована певними мовними сигналами «перекличка текстів», їх діалог), а вперше його запропонувала у 1967 році Юлія Крістева («Бахтин, слово, диалог и роман»), відомий у світі французький мовознавець, психоаналітик і філософ. Теорія інтертекстуальності є наукою співвідношень між текстами. Кожен текст є комплексом взаємозв'язків з іншими текстами. Прототекстом кожного окремого тексту є не лише сукупність усіх текстів, а й збір кодів і значеннєвих систем, з яких ці тексти постають.

Ю. Крістева у контексті зазначеної теорії розрізняє горизонтальний вимір – текст, орієнтований на суб'єкта і адресата, та вертикальний вимір – текст, орієнтований на попередній або сучасний літературний корпус. Крістева пише, що коли йдеться про текст, зрозумілий і значущий щодо інших текстів, які він «поглинає» і трансформує, то замість поняття інтерсуб'єктивності доцільніше вживати термін інтертекстуальність. Текст є інтертекстуальним твором, зрозумілим тільки у співвідношенні з іншими текстами, щодо яких він виступає продовженням, доповненням, трансформацією чи сублімацією. Інтертекстуальність має бути обмежена відношеннями між двома текстами. Прототекст у такому випадку виступає джерелом та інтертекстуальним авторитетом [6].

Польські теоретики літератури також мають свої концепції на тему інтертекстуальності. Вацлав Боровий писав, що літературні впливи є абсолютно природними і наводив наступні приклади: ідейні впливи і залежності, технічні, тематичні, фразеологічні та стилістичні [1]. Едвард Касперський твердить, що ознаки інтертекстуальності з'явилися у період романтизму, і зауважує такі літературні впливи на певний текст: контакти письменників, переклади, запозичення, проникнення літературних тем до іноземної літератури [2]. Генріх Маркевич вважає інтертекстуальність взаємодією, яка стається усередині тексту [7]. Казимєж Нич визначає інтертекстуальність як такий аспект сукупності властивостей і співвідношень тексту, який вказує на залежність його

виникнення і прочитання від впливу інших текстів. Згідно з теорією Нича автор зазвичай сигналізує аспекти інтертекстуальності за допомогою пресупозицій, атрибуцій і аномалій. Таке сприйняття інтертекстуальності є ключовою категорією опису літератури [8].

У контексті принципів інтертекстуальності «Щоденники» Жеромського становлять своєрідний ключ до розуміння усієї його творчості. У них непоодинокими є описи ситуацій, характерів героїв та місць, які потім, переосмислені та творчо допрацьовані, знаходять своє місце на сторінках його творів. Так, на тісний зв'язок між «Щоденниками» та творчістю письменника вказували польські дослідники Ева Коженєвська [5], Єжи Кондзєла [3], Слівка [10] та Пєсціковський [9]. Однак ці дослідження представляють суть питання поверхово або фрагментарно.

Таким чином, метою статті є спроба детальнішого вивчення інтертекстуальних зв'язків «Щоденників» із творами Стефана Жеромського.

На початку варто зазначити, яке важливе місце займав щоденник у житті письменника. Стефан Жеромський вів щоденники від 1882 року, від часів, коли був 18-річним учнем гімназії, продовжуючи вести свої записи майже 10 років, до моменту, коли відчув у собі силу письменника і коли почали публікувати його перші твори. Досить довго ці щоденники зберігалися у сторонніх людей, інтимність та приватність нотаток, таким чином, порушувалася з самого початку. Пізніше Жеромський віднайшов та повернув свої замітки. Завбачливо погодився на друк «Щоденників» за умови, що вони будуть опубліковані не раніше ніж за 50 років після його смерті. Пояснюється це небажанням скомпрометувати осіб, які були дійовими особами його «Щоденників», оскільки записи – а особливо останні томи – носять переважно інтимний характер, навіть еротичний. Однак це не заважало йому ще за життя надавати доступ до фрагментів свого інтимного письменства певним особам; окремі частини своїх записок із кінцевого періоду щоденника він навіть послав до редакції одного з журналів із надією, що їх опублікують. Як бачимо, автор цілком усвідомлював літературну вартість свого твору.

Від часу видання «Щоденників» Жеромського в колі дослідників точаться суперечки щодо того, чи є цей щоденник справжнім щоденником, чи є він літературним твором. Дехто навіть висловлював думку, що у доробку письменника це робота, яка найкраще витримала випробування часом і є його найкращим твором. Критерієм, що доводить «справжність» «Щоденників» письменника, Єжи Кондзєла [3] вважає їх щирість. Об'єктивність цього критерію, однак, викликає певні сумніви. Аліна Коханчик вважає, що щирість автора кожного щоденника має певні межі [4, с. 12]. Адже Жеромський навіть у перший період «Щоденників» не говорить усього. «Щоденники» для нього був документом розвитку власної індивідуальності, зрештою, став засобом практики у сфері формування характерного стилю, техніки опису, способів оповіді.

Коли Жеромський припинив вести свій щоденник, у травні 1892 року у листі до нареченої звернувся з проханням не знищувати його листи, оскільки в майбутньому може почерпнути з них матеріал для своєї літературної творчості. «Щоденники», завдяки тому, що містять надзвичайно багатий тематичний матеріал, стали джерелом ідей та натхнення для письменника під час написання його оповідань, повістей та романів. Але не тільки окремі елементи «Щоденників» використовує автор у своїх творах. Деякі фрагменти, відповідним чином опрацьовані та оформлені, постають у вигляді оригінальних творів. Так сталося, наприклад, з оповіданням «Pod pierzyną» (перша назва, неодноразово згадувана на сторінках щоденника, «Psie prawo»). Інші оповідання є скомпонованими з кількох фрагментів щоденника – «Zapomnienie», «Oko za oko», «W sidłach niedoli».

При уважнішому прочитанні оповідань Жеромського неможливо не помітити елементів, на перший погляд незначних, але безпосередньо пов'язаних зі «Щоденниками». Так, наприклад, Курозвенки – автентична місцевість, де письменник провів певний період свого життя, про що й пише у своєму щоденнику (згодом повертається у «Силачці» як Обжидлувек). Вулиця Хмєльна, куди після повернення до Варшави крокує герой оповідання «Могила» Маурици Зих, також була справжньою адресою Жеромського, під час його перебування у столиці [12, с. 203]. Марія Клуцка, героїня цього самого оповідання, пригощає Зиха хлібними галушками, як це колись робила Хелуня Панцерівна, коли Жеромський гостював у Дмосіцах [13, с. 281]. Собака з кличкою Пука, яка була вірним другом автора під час його перебування в Олесниці, змінивши породу, супроводжує героя «Забуття» на полюванні [15, с. 68]. Прикладів подібних аналогій мож-

на навести багато. При цьому постає логічне запитання: чи ці елементи є дійсно взятими автором зі щоденника, чи він використовує їх просто з пам'яті? На підставі яких ознак можна щоденники Жеромського вважати текстом-джерелом для ідей його майбутніх творів?

Універсальність прояву принципів інтертекстуальності у сучасному художньому світі спонукає дослідників до розробки типології явища, вироблення принципів його класифікації, залежно від характеру інтертекстуальної залежності.

У художньому тексті інтертекстуальна складова формується в результаті взаємодії експліцитних та імпліцитних інтертекстуальних засобів. До них належать цитати, ремінісценції, алюзії, власні імена, інтермедіальні тропи тощо. У теорії тексту інтертекстуальність розглядається як одна з основних властивостей тексту, що є відбиттям настанови автора на діалогічність.

Явище цитації (як спосіб реалізації категорії інтертекстуальності) трактується досить широко. У загальному вигляді цитація визначається як репрезентація чужого тексту в текстіреципієнті. Будь-який елемент такого тексту, що включений в авторський текст, у цьому розумінні є цитацією. Цитація – це лінгвістична репрезентація іншого тексту. Ця репрезентація може бути повною або частковою, точною або модифікованою. Критерієм визначення цитації також є те, що читач (адресат) розпізнає (або має розпізнати, володіючи певними знаннями) намір адресанта навести запозичений вислів.

Цитація є близькою до когнітивної універсалії, виконуючи функцію об'єднання «старого» й «нового» текстів. Як визначає більшість дослідників, фундаментальною властивістю цитації є її одночасна приналежність до двох систем – тексту-джерела та тексту-реципієнта. Цитація сприяє діалогізації тексту й експліцитно або імпліцитно виражає оцінку, тобто може бути пов'язана з аксіологічними уявленнями.

До найчастіше повторюваних мотивів у творах Жеромського належать Цєкоти – місцевість, з якою пов'язане його дитинство. Цєкоти для Жеромського були не просто домом, а родинним гніздом, символом найвищої цінності, спокою, відпочинку, щастя. Центральне місце на цьому тлі займає родинний дім: «Wracałem, gdy zachodziło słońce. Z mego białego dworu wił się słupem dym, białe ściany świeciły... Trzeba zrozumieć tę mowę starego domu, gdy się nie ma domu – i trzeba sobie przebaczyć te łzy gorzkie i tę otchłań tęsknoty za tym, co już nagdy, nigdy nie wróci...» [11, c. 115]

Подібні почуття туги та суму викликає вигляд родинного дому у Йоасі Подборської у «Бездомних»: «Stanęłam wobec domu naszego. Jakież zniszczenie! Płoty, klomby, dróżki – wszystko skasowane bez śladu. Nawet dzikie wino przy ganku wydarte, ganek sam rozwalony, ściany odrapane, okna zabite... Dusza moja była owiana mrokiem» [14, c. 109].

Точною копією Цєкот у «Бездомних» є місцевість під назвою Глогув. Героїня, відвідуючи рідний дім, який належить вже чужим людям, ностальгує за минулим, вітається з річкою, ставом, млином, березами, вільхами, ліщиною тощо. Варто також зауважити, що найбільш показовим прикладом цитації як критерію інтертекстуальності у «Бездомних» є власне розділ «Зізнання» у формі щоденника, який веде героїня. У ньому найяскравіше проявляються аналогії зі «Щоденниками» Жеромського у площині переживань щодо сирітства, бідного студентського існування, гувернантських поневірянь та суспільної діяльності. Таким чином, щоденник Йоасі перегукується зі своїм прототипом-оригіналом.

Праобразом місцевості під назвою Гавронки з найбільш автобіографічної повісті Жеромського «Сізіфова праця» є, безперечно, Цєкоти. Вказує на це насамперед ідентичність багатьох елементів пейзажу. Ось один із фрагментів опису рідної авторові картини природи: «...kontury dworku naszego tak się cudownie otulone w lip ramion, od zachodniego słońca odbiły, żem go nie poznał... Modrzew... kołysał się tek poważnie, staw, w którym łagodnie siwo zarysowana odbijała się Łysica, ujęty w ramiona tatarakowych zarośli, nad którym stare wierzby i olbrzymie olchy w niebo strzelają, był tak cichy, kiedy niekiedy tylko płetwą ryby trącony, że zdał mi się jedną srebrną bryłą, zwierciadłem odbijającym cuda natury. Dworek nasz biały odbijał się w tym zwierciadle całkowicie ze swym gankiem, tak prześlicznie dzikim obrośniętym winem, ze swymi błyszczącymi oknami, z lipami, modrzewiem, wierzbami i gruszą» [12, c. 124].

А ось дорога, якою їде на канікули додому Марцін Борович, герой повісті «Сизифова праця»: «Tuż za rzeką droga wieszała się po urwistym zboczu góry, zarosłym tarniną i lasem dzikich głogów. Gdy te zarośla zrzedły i rozsunęły się, widać już było w pobliżu migające światełka wioski, a dalej za nią w nizinie wielką, białą od

księżyca szybę stawu i światła w gawronkowskim dworze» [17, с. 78].

Із мотивом дому, родинного гнізда пов'язаний також образ матері, передчасну смерть якої Жеромський глибоко переживав. Репрезентативним у цьому контексті є опис садка під вікнами будинку, де зростав автор «Щоденників»: «Pomnę, ile ich było, gdy żyła moja matka... ile astrów, balsamin, lewkonii, rezedy, bratków, lilii, georginii, róż i niezliczonych innych mnóstwo... Dziś kwiatków nie ma... bo nie ma matki» [11, с. 186]. Так само Марцін Борович після смерті матері помічає: «Obok ganku, gdzie za życia nieboszczki było mnóstwo klombów z kwiatami tak pięknymi, że o nich mówiono w całej okolicy» [17, с. 119–120].

Мотив Цєкот певним чином з'являється також у «Промені», «Сізіфовій праці», «Попелі», «Красі життя», «Провесні», «Табу» та інших. Востаннє цей мотив буде представлено у «Puszcza jodłowa», де не менш гаряче та пристрасно автор увіковічнить візію рідного дому, який був втіленням «малої вітчизни» Жеромського, чим пояснюється таке часте звернення до цього мотиву у подальшій творчості.

Із мотивом Цєкот та родинного дому тісно переплітається мотив природи. Описи природи у «Щоденниках» займають важливе місце. Пов'язаний він із тугою за щасливою та безтурботною країною дитинства, прагненням сімейного затишку та тепла. Без жодних сумнівів, звертається він до своїх записів, працюючи над творами і використовує фрагменти, опрацьовуючи їх у відповідному контексті. Порівняймо, наприклад, опис ранку в околицях Бродів зі щоденника та його літературну інтерпретацію із «Забуття»: «Nad lasem ciemność rzedła, nie ukazywał się jeszcze przedświt, lecz kolor niebios czarny zabarwiał się na brudny, niewyraźny. Wszedłem na ogromne łąki, ciągnące się od Strzelec aż do Brodów. Derkacze odpowiadają sobie, daleko w polach słychać pierwszą przepiórkę. Jej głos melodyjny echem odbija się w lesie i weselej iść z nim. Ciemno tak jeszcze, że ledwo mogę dostrzec Puka o parę kroków przede mną. Wchodzę w las i idę jego brzegiem. Fale chłodu otaczają mnie jak woda» [13, с. 364].

«Nad lasem ciemność się zmniejsza – nie rozprasza się jeszcze, lecz rzednie. Jest tam niby łuna dogasającego pastuszego ogniska. Obok nas ciemno tak jeszcze, że ledwo możemy dojrzeć wyżła Puka, o dwa kroki biegnącego przed nami. Zbliżamy się, brnąc po wysokiej trawie, do lasu, idziemy jego brzegiem po wrzosach, utykając na kretowiskach i krzakach jałowcu. Derkacze skrzeczą na przemiany w łąkach, gdzieś daleko odzywa się pierwsza przepiórka i melodyjny jej głos odbija się w lesie. Weselej iść w ciemności z jej wołaniem: – pójdźcie żąć, pójdźcie żąć!...

Jak woda przepływają i otaczają nas zimne fale leśnego chłodu...» [14, с. 68].

Ось ще один приклад, коли очевидним є факт цитації фрагменту щоденника, але разом із тим неможливо не помітити майстерності, з якою опрацьовано текст, експресії та драматичного напруження у версії-реципієнті. Отже, у щоденнику: «Boża krówka wdrapuje się na liść czarnej jagody, ...sześć razy spadnie i sześć razy włazi – mały Syzyf ...czy nie widzi wygiętego w pałąk pająka, co swoje krótkie nóżki formalnie wbił w jagodę. Ciekawym co on myśli zrobić? Stoi i medytuje tam bez ruchu. Naraz zrywa się i maszeruje z listka na listek – aż dotarł do ostatniego. Tam znów zatrzymał się: droga skończona, albo trzeba skoczyć z narażeniem życia na najbliższy liść konwalii... I oto wybrał. Skoczył. Dzielny i chybki jak góral tatrzański» [12, с. 293].

Аналогічна картинка з «Око за око»: «Oto mały pająk na krótkich, kabłąkowatych nogach mknie szybko po badylu konwalii, przeskakuje z listka na listek jak zwinny góral, dobiega szczytu i siedzi tam, w zamyśleniu przebierając nogami. Skacze z nienacka na sąsiedni kwiatek, wdziera się na jego wierzchołek i cały z nogami i czarnym cielskiem pakuje się w kieliszek kwiatu. Siedzi w nim nieruchomo jak zbójnik tatrzański. Po tym samym badylu wspina się z mozołem do góry brunatna boża krówka» [15, с. 130–131].

Значно рідше натрапляємо на мотив ще одного міста, яке, тим не менше, відіграло одну з визначальних ролей у житті Стефана Жеромського. Йдеться про Кельце, де він провів 12 шкільних років. Як у «Щоденниках», так і в художніх творах відгуки та згадки про це місто дуже неоднозначні – від душевних описів до безапеляційної та жорсткої критики його населення. Пейзажі міста Жеромського особливо не вразили. Знаходимо у «Щоденниках» тільки кілька згадок про улюблені закутки (які згодом вподобає і юний Марцін Борович) – парк і Карчувка. Тобто йдеться тут про вияв інтертекстуальності на рівні власних назв. Ще одним таким прикладом є «kudłaty Kawica», якого згадує його гувернант доктор Пйотр, у той час, як самого Жеромського під час навчання у Келецькій гімназії друзі наділили прізвиськом «Kawka», свідченням чого є записи у щоденнику з цього періоду. Кельце у «Сізіфовій пра-

ці» красномовно видозмінюють свою назву на Клериків – містечко з брудними вулицями, обмеженими мешканцями. Однак помилковою була б думка, що Жеромський безпосередньо використовував фрагменти «Щоденників» із метою змалювання Кельць, фрагментарні описи яких розсіяні у багатьох його творах. Власне кажучи, зі спостережень та вражень, занотованих у щоденнику, бере початок образ цього міста спочатку у «Щоденниках», а пізніше й у письменницькій творчості Жеромського.

Ще одним аспектом, який зі «Щоденників» переходить і до багатьох творів, є подробиці студентського життя. Нагадаємо, що під час навчання на ветеринарному факультеті Варшавського університету Жеромський потрапив у нелегку життєву ситуацію – матеріальну, моральну, зрештою, його фізичний стан бажав бути кращим. Молодому Жеромському буквально доводилося змагатися з нуждою, голодом, холодом та хворобами. Звичайно, це призвело до багатого життєвого досвіту, набутого автором «Щоденників» саме у цей період. Ось яким постає він перед нами на сторінках «Щоденників»: «głodny, osłabły, w pożyczonym sakpaletku, ciasnym jak kaftan wariata, w dziurawych butach» [12, с. 485]. Не можна не помітити, наскільки схожим є герой одного з оповідань, який «idzie w poranek zimowy do szpitala, tak misternie stawiając nogi, by nie wszyscy bynajmniej widzieli, iż dziury w podeszwach tekturą umiejętnie są pozatykane. Paltocik ma ciasny jak kaftan wariata...» [15, с. 99].

Під час репетиторської діяльності Жеромського він відгукувався про свою ученицю, Луцію, що була вона «tępa jak siekiera do rąbania cukru» [13, с. 343], хоча й не заважало це фліртувати з нею. Так само Обарецький з «Силачки», незважаючи на те, що дружина аптекаря «dama tępa umysłowo jak siekiera do rąbania cukru», зізнається, що «zdolnym był do platonicznego rozmiłowania się w niej» [15, с. 89].

Як і сам Жеромський, репетиторством займалися багато героїв його творів: Лукаш Неполомський з «Історії гріха», Ришард Нєнаскі з «Боротьби з сатаною», Махайський з «Викрутасів інстинкту», Зоф'я Мундартівна, Станіслава Бозовська, Павел Обарецький, Маурици Зих з «Могили» та інші.

Ось ще приклади досить точних цитацій. Так на вокзалі в Островцу автор пив «herbatę niewymownie czarną i posiadającą smak rosołu wygotowanego ze starych grzebieni gęstych» [13, с. 277]. У свою чергу, один із його літературних героїв – Янек з «Джерела» – стверджуватиме, що «herbata nie powinna właściwie mieć smaku rosołu, otrzymanego po przygotowaniu funta używanych grzebieni gęstych» [16, с. 166].

Якщо у наведених прикладах легко помітити явище цитації, використаної автором «Щоденників» під час написання прозових творів, то тим більше варто розглянути приклади, коли Жеромський звертається до своїх нотаток за фрагментами тексту, ідеями, але не копіює їх повністю, а змінює, перифразує, хоча суть при цьому беззаперечно зберігається. Цікавим є не тільки сам факт аналогії, а й те, яким чином, за якими критеріями автор змінює початкову, оригінальну версію тексту. Тут помітна тенденція до «очищення» щоденникової версії від докладності, точності у відображенні реальної життєвої ситуації. У стилістичній площині це полягало в уникненні лаконічних, коротких описів, заміні стислих речень більш складними, насиченими різними художніми засобами. Таким чином, для автора була важливою не автентичність запозичуваного зі «Щоденників» матеріалу, а літературна відповідність. Конкретика поступається місцем літературності. Так Жеромський шукав у «Щоденниках» не лише готових фрагментів, а таких ситуацій, діалогів, описів, які можна було використати, попередньо їх удосконаливши. Тут варто навести приклади, які найкраще ілюструють ситуацію, коли від першоджерела достовірними залишаються лише окремі назви, натомість змінюється реальний перебіг подій. Ось щоденниковий опис роману з Наталією – заміжньою жінкою, дружиною лікаря, сестрою Анєлі, яка ревнувала Жеромського до рідної сестри, та флірт М. Зиха з Марією Клуцкою:

«Aniela strzelała oczami za mną i śliczną Natalią jak żmija, ale mimo to «uhopyłem» minutkę, aby zbliżyć się, gdy siedziała ślicznie rozparta w fotelu obok fortepianu. Jej cudna, delikatna, podobna do serca talia w aksamitnym staniku odrysowywała się na białym tle. Podniosłem małe rączki do ust.

– Co pan robi, co pan robi!?

Wówczas nachyliłem się nad białą szyją, którą poeci tak słusznie nazwali liliową – i zacząłem pić «słodycz ustami pełnymi». Później, gdy nadchodząca Aniela spłoszyła z powiek złoty sen szczęścia, mówiliśmi dwuznacznymi zdaniami:

– Więc pan utrzymuje, że można będąc mężatką broić?

– A czyż to „brojenie".

– Początek...

– I koniec zapewne.

– Według mnie kobieta powinna... » тощо [12, с. 226].

«Narzeczona Rogowicza przeczytała list powoli, zmięła go z grymasem niechęci i schowała do kieszeni. Siedziała ślicznie rozparta w rogu kanapy. Jej przepyszne ramiona i talia w jedwabnym czy atłasowym staniku odrysowały się na jasnym tle pokrowca tak wyraźnie. Nie pamiętam, jakim sposobem przesunąłem bez szelestu po dywanie mój fotel do tego rogu kanapy i, nie wiem w jakim celu, zacząłem całować ręce panny Marii, ręce tak białe i tak wypieszczone.

– Co pan robi, co pan robi?

Wówczas nachyliłem się nad białą szyją, którą liryczni poeci zupełnie słusznie nazywają liliową, i zacząłem, jak zwykli mawiać ci sami poeci, pić słodycz ustami pełnymi. Później, gdy jakiś szelest spłoszył sen upojenia, mówiliśmy, oczekując na następną chwilę pewności, że nikt nas nie widzi.

– Więc pan utrzymuje, że można broić, będąc narzeczoną?

– Co za broić, jakie broić?

– Miłe złego początki...

– Ja myślę, że i dalsze ciągi są bardzo miłe.

– Wedlug mnie narzeczona powinna...» [15, с. 75].

Жеромський користується щоденниковими записами для створення та достовірнішого зображення постатей, їх зовнішності, характерів. Тут варто згадати портрет Станіслави Бозовської – героїні оповідання «Силачка». Праобразом її стала жінка, яка у щоденниках Жеромського одна з небагатьох жіночих образів була втіленням спокою, рівноваги, мудрості. Немає у ній такого характерного при зображенні жінок еротизму: «Nosi, a właściwie dziś miała na głowie miękki, perski «baszłyk», te same, trochę za duże i spadające kalosze, ręce wciśnięte w mufkę, włosy zaplecione w jeden warkocz – a jakie dlugie i jak świecące w słońcu są te włosy... Nie ma chyba lat osiemnastu, a wygląda na starą pannę. Jakieś papiery, arkusze zapisane szerokim pismem i książkę nosiła pod pachą» [12, с. 95].

Той самий портрет у «Силачці» набуває більшої пластичності, яскравості та художності у змалюванні подробиць: «Nie miała nie więcej nad siedemnaście lat, a wyglądała jak stare pannisko, w baszłyku zarzuconym niedbale na futrzaną czapkę, w kaloszach za dużych trochę na jej małe nogi, w niezgrabnej i niemodnej salopce. Nosiła zawsze pod pachą jakieś kajety, arkusze, zapisane książki, mapy» [15. с. 99].

Аналогії на інтертекстуальному рівні присутні і в любовних сценах, зображених у «Щоденниках» та у творах. Нужденне існування та спричинені цим проблеми зі здоров'ям неодноразово змушували Жеромського погоджуватися на роботу гувернанта в аристократичних, шляхетських маєтках. Роботу молодий автор часто поєднував із палкими романами. Так у Лисові він спочатку втішається в обіймах Анєлі, вдови, яка, зрештою, дуже швидко йому набридла. Тим паче, що її місце займає заміжня сестра Анєлі Наталія Фаєтова. Сімейний стан коханки, а також ревнощі з боку сестри пояснюють таємний характер цих стосунків, досить тривалих та не завжди здорових у своїх проявах. В аналогічну ситуацію потрапляє Адам Вавельський («Око за око»), який випадково знайомиться з подружжям Свєрковських. Після короткого роману з Вандою за аналогічних обставин починає роман з її сестрою Зоф'єю – дружиною Свєрковського. Як і в «Щоденниках», таємні побачення відбуваються у саду, біля будинку. Якщо й не аналогічними, то дуже схожими є описи місячних ночей, лісової галявини з характерним пеньком, одягу обох – реальної та вигаданої – коханок під час романтичних зустрічей та ін.

Таким чином, ретельніше проаналізувавши «Щоденники» та твори Жеромського, можна стверджувати, що в інтертекстуальній площині особливо часто трапляється явище цитації, яке проявляється у використанні окремих фрагментів щоденникових записів у процесі письменницької діяльності. Варто також пам'ятати, що цитація у цьому контексті не є абсолютним копіюванням, а радше творчим опрацюванням, художнім осмисленням власного життєвого досвіду, увіковіченого на сторінках «Щоденників». Оскільки натхнення автор черпав насамперед із реалій та власного минулого, то творчість автора необхідно розглядати та аналізувати, беручи до уваги й такі важливі аспекти, як автобіографізм, документальність щоденника, інтертекстуальність тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Borowy W.* O wpływach i zależnościach w literaturze / W. Borowy. – Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921. – 73 s.

2. *Kasperski E.* Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna / E. Kasperski // Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności. – Warszawa, 1996. – S. 90–105.

3. *Kądziela J.* Przedmowa // *Żeromski S.* Dzienniki. – T. 1 / J. Kądziela. – Warszawa, 1975.

4. *Kochańczyk A.* Stefana Żeromskiego droga do literatury (o «Dziennikach») / A. Kochańczyk // Klucze do Żeromskiego, pod red. K. Stępnika. – Lublin, 2003.

5. *Korzeniewska E.* O «Dziennikach» Stefana Żeromskiego / E. Korzeniewska // Pamiętnik Literacki. – 1954. – S. 3.

6. *Kristeva J.* Słowo, dialog i powieść. Tłum. W. Grajewski / J. Kristeva // *Bachtin M.* Dialog – język – literatura / Pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa, 1983.

7. *Markiewicz H.* Odmiany intertekstualności / H. Markiewicz // Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa. – Warszawa, 1989.

8. *Nycz R.* Intertekstualność i jej zakresy / R. Nycz // Tekstowy świat. – Warszawa, 1995.

9. *Pieścikowski E.* Na temat analogii między «Dziennikami» a opowiadaniami Stefana Żeromskiego / E. Pieścikowski // Ruch Literacki. – Nr 6 (9) listopad-grudzień, 1961. – S. 276–280.

10. *Ślawka Z.* Związki «Dzienników» Stefana Żeromskiego z jego twórczością beletrystyczną / Z. Ślawka // Biuletyn «Język Polski» Zarządu okręgu ZNP Wydział Pedagogiczny w Kielcach. – Nr 9–10, listopad-grudzień 1964. – S. 17–45.

11. *Żeromski S.* Dzienniki. T. 1 / S. Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1953. – 562 s.

12. *Żeromski S.* Dzienniki. T. 2 / S. Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1954. – 642 s.

13. *Żeromski S.* Dzienniki. T. 3 / S. Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1956. – 701 s.

14. *Żeromski S.* Ludzie bezdomni / S. Żeromski. – Warszawa: Czytelnik, 1995. – 479 s.

15. *Żeromski S.* Opowiadania. Utwory powieściowe. Dzieła pod redakcją S. Pigonia / S. Żeromski. – T. 2. – Warszawa : Czytelnik, 1957. – 325 s.

16. *Żeromski S.* Rozdzióbią nas kruki, wrony... Dzieła pod redakcją S. Pigonia. – T. 1 / S. Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1956. – 399 s.

17. *Żeromski S.* Syzyfowe prace / S. Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1954. – 299 s.

УДК 821.162.1

Марія МАЦЬКОВИЧ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

РЕФЛЕКСІЯ НАД ІСТОРІЄЮ У ПОВІСТЯХ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

У статті йдеться про специфіку репрезентації історії у повістях Анджея Кусьневича. Наголошено, що одним із важливих завдань у дослідженні цього питання є розкриття сутності творчого самовираження митця крізь призму історичних реалій початку XX століття.

Ключові слова: *рефлексія, історичні реалії, креси, пограниччя.*

The article is about the specificity of history representation in the novels by Andrew Kusnewich. It is emphasized that one of the main tasks while investigating this problem is to show the essence of artistic self-expression of the author viewing it in concern with historical events in the beginning of the 20-th century.

Key words: *reflection, historical reality, kresy, border territory.*

W artykule jest badana specyfika reprezentacji historii w powieściach Andrzeja Kuśniewicza. Zrobiono akcent na tym, że jednym z naważniejszych zadań w zbadaniu postawionego problemu jest przedstawienie twórczej tożsamości pisarza przez pryzmat realiów historycznych początku XX wieku.

Słowa kluczowe: *refleksja, realia historyczne, Kresy, pogranicze.*

Рефлексії над історією у творчості польського письменника кінця XX століття Анджея Кусьневича наводять читача на думку про її роль для кожної людини будь-якої епохи. Ксаверій Прушинський, що народився на Волині та навчався у єзуїтській гімназії у містечку Хирів, де майже в той самий час навчався і Анджей Кусьневич, в одній зі своїх повістей писав: «Історія не повторюється як випадок. Проте повторюється як тенденція» [14, с. 6].

Можна звернути ще увагу на витоки грецької міфології, про це також згадує польська дослідниця Й. Абрамовська, що «історія – це швидше мистецтво, ніж наука, греки зарахували її до Муз» [1, с. 186].

Говорячи про історичний контекст прози А. Кусьневича, механізми функціонування польсько-українського культурного пограниччя, ідеї, що формують образ «кресів» у суспільній свідомості, не можна оминути проблему різнобічного ставлення дослідників до статусу вислову «креси» – «пограниччя» у сучасному польському культурологічному дискурсі. Ці два поняття нерозривно пов'язані з усією творчістю Анджея Кусьневича.

Щодо польського поняття «креси» немає одностайної думки. Наприклад, дослідник Д. Бювіс вважає: «Треба уникати слова креси» [2, с. 48]. А у Й. Колбушевського навпаки: «Не можна цього поняття витирати зі словника, а, навпаки, записувати і розвивати» [9, с. 149]. У Гадачека знаходимо: «Історії польських Кресів не потрібно викреслювати з книжок. Нехай залишається вона джерелом натхнення літератури» [7, с. 101].

Реальність Кресів описують сьогодні три покоління дослідників, поетів, письменників. Деякі науковці сходяться на тому, що після бурхливої та драматичної історії Креси увійдуть у XXI ст. у свій відновлений та сучасний міф (Б. Гадачек, М. Котер, Я. Кольбушевський та ін.).

Варто також наголосити на тому, що польські дослідники розмежовують такі поняття, як креси і пограниччя. Креси – це територія колишніх східних кордонів Речі Посполитої, сучасні західні та південно-східні області України. Натомість «пограниччя» – це територія прикордонних територій з Німеччиною, Білоруссю, Литвою чи Україною.

Образ «людини пограниччя» в літературі Кресів традиційно розглядається як поліфонічна особистість, сформована в умовах мультикультуралізму (Ю. Хлєбовчик). З А. Ф'юта можна знайти думку про те, що це може сигналізувати ще й «національну індиферентність» мешканців регіону. Про це також пише А. Кусьневич, наголошуючи на тому, що проблеми національного та політичного розрізнення з'являються у його героїв разом з ідентифікацією, віднесенням себе до якоїсь певної спільноти. В часи дитинства та юності це не становило жодної проблеми. Натомість одночасно із дорослішанням герої починають ідентифікувати себе з певною народною

спільнотою. «Тепер все інакше межи нами», – говорить із сумом Євген Лучко, герой однієї з повістей А. Кусьневича [13, с. 88].

Висвітлення історії у прозі А. Кусьневича стосується також таких моментів як перша та друга світові війни, історії династії Габсбургів, єврейської тематики, масової міграції населення. Прикладом служить зустріч двох давніх друзів дитинства, вихідців зі Східної Галичини, у німецькому містечку. В свідомості кожного з них швидко пролітає історія їхнього життя, безтурботне дитинство, щаслива юність та події, які назавжди ставлять їх по різні сторони кордонів.

Історія в прозі А. Кусьневича – це захоплива активність, якої жодним способом не можна стримати. Будь-які відомості про її завершення не знаходять свого підтвердження. Вона не завершується, а перетворюється в щось нове. Захоплює водночас те, що присутнє, відбувається в реальний момент, а також те, чого вже немає, що давно вже десь зникло, але це зникнення ніколи не є остаточним. Завжди залишається якась її риса в реальній дійсності. Письменницька розповідь не може бути спогляданням на долю світу. Він також не може затримуватись на цьому, що бачать всі. Письменник повинен показати те, що приховане, те, що важко помітити неозброєним оком.

Проза А. Кусьневича відзначається тим, що письменнику вдається майстерно змалювати те, чого вже давно нема, або воно десь приховане у пам'яті, зморшках на обличчі, відображенні у скляній вітрині, клаптиках паперу, старих фотографіях. Дивлячись на те, чого не видно, спостерігаючи за межами існування, Кусьневич скеровує свій погляд до ницості, яка цікавить письменника як постійний елемент історії. Його захоплення історією стосується як того, що минуло недавно, якийсь час тому, так і того, що десь залягло у забутті.

Наприклад, в одному із творів, «Наверненні», наратор Кусьневича подорожує жовтим возом, запряженим кіньми. Таким способом він переноситься в минуле. Такі повернення мають не фрагментарне значення, вони не служать тому, щоб виключно щось побачити, пригадати та повернутися. Нараторові потрібне постійне повернення до чогось, що захоплює, дивує своєю відмінністю. Цей особливий часовий простір, ці інтервали, формують нове обличчя захоплення. Навіть, якщо людина опиниться в ситуації, в якій їй не вистачатиме слів, щоб її описати. Твір наголошує на цій невимовності. Він дає можливість дійти до межі між словом та досвідом. Літературне здивування Кусьневича – це здивування, яке формується в часі, обдумане, яке відкриває нам непередбачувані події реальності переплетеної з історією.

Якщо захоплення вже відбулося, запам'яталося, воно стає історією, тим, що людина матиме у своїй пам'яті завжди. Людина повинна бути свідома свого буття в історії. Тому часто в творах Кусьневича можна помітити, що повернення до історії не є поодиноким моментом. Це або пригадування особистого досвіду героя, або пригадування історії, почутої від старшого покоління. І навпаки: відсутність пов'язана з виникненням та зниканням, пригадуванням та забуттям. Вженеіснуюче триває часто у вигляді сліду? Це може бути фотографія, зроблена кимось, щоденники-записники, будь-які записи, зроблені кимось десь на клаптиках паперу. Цим слідом історії можуть бути також якісь предмети, картини мистецтва, а також тіло дівчини, яке, за Кусьневичем, є живим записом подій. Цими слідами йде читач у прозі А. Кусьневича в глибину історії, переходячи разом з ним у наступні зони.

Польська дослідниця Барбара Скарга у своїх студіях «Межа історичності» наголошує на тому, що «письменника захоплює те, що знаходиться на межі буття та забуття». [15, с. 149]. В Анни Ковальської знаходимо, письменник «звертає увагу на те, що минає непоміченим» [10, с. 49]. Кусьневич вміє оцінити те, що є, здавалося б, дрібницею, якимось рухом, голосом, кольором, він має здатність особливого зосередження на речах, як, наприклад при перегляданні фотографій: «Були, нема. Що ж поробиш. Залишаться овальні рамки, в яких колись вони містилися, в обводочку з орнаментом кольору шоколаду, який любив наш шкільний фотограф з міста Стрия» [13, с. 136].

Історія в прозі Кусьневича є розширена тими моментами, яких не видно або на які не звертається уваги. Марія Делапері пише: «Це сама історія виставляється напоказ і перетворюється в карнавал» [5, с. 107].

Письменник показує штучність історії, відділеної від людини. Завдання літератури полягає в тому, щоб ліквідувати це штучне відокремлення, адже людина живе в історії і сама переживає цю реальність.

Постійним елементом творчості Анджея Кусьневича є пам'ять. Героям його повістей властиве усвідомлення швидкоплинності, а разом з тим нагальна потреба збереження того, що промайнуло. Так, наприклад, у «Наверненні», де сама назва говорить читачеві, що тут йтиметься про повне повернення в минуле. Наратор повісті, а тут ця роль відведена авторові, його другому «я», перебуває з візитом у свого давнього приятеля

з дитинства у Парижі. Обоє друзів з фрагментів пам'яті, звідки виринають факти та події, відтворюють історію свого галицького містечка. Автор повісті у цьому процесі пригадування не мав на меті звичайне пригадування фактів, а саму реконструкцію минулого. Повість починається описом з вікна потягу, який прямує «в цю Давню Територію і тамтой Час» [12, с. 10]. Наратор ніби живе одночасно у двох реальностях: «Я тут – і я десь там, в неіснуючому, але незважаючи ні на що, видимому просторі» [12, с. 13].

Погляд героя у вікно запускає процес пригадування, що словами Г. Гонгара, дає підтвердження «тривалості образної думки» [16, с. 143]. Хоча герой знає, що, такий спосіб повернення в минуле – лише «дублікат оригіналу» [12, с. 128] і цей процес часто деформується під впливом оточення, він не в змозі покинути цей задум, вирвати зі своєї пам'яті чи пам'яті своїх друзів частину їх спільної історії, щоб хоч на хвилину знову відчути цю безтурботність дитинства та юності. Згадуючи мешканців містечка, переважно євреїв, з якими пройшла його молодість, він приходить до висновку, що всі вони були для нього «джерелом життя і почуттів, досвіду та ідеї» [8, с. 169].

Поступово наратор ідеалізує своє минуле, яке можна порівняти із втраченим раєм. Тадеуш Блажеєвський зазначає, що «містечко як рай це один із юдейських топосів польської літератури» [3, с. 295]. Молода людина схильна все сприймати у формі ідеалу, тому минуле здається кращим та приємнішим, ніж сьогодення, і «здається жахливо добрим» [12, с. 153]. Зустрівши в Парижі групу євреїв, своїх давніх знайомих з «того» часу, наратор захоплюється їхньою ментальністю та звичаями. Він із повагою ставиться до відмінностей у їхніх культурах.

«Тоді вся ця іншість здавалася мені чимось незрівнянним. А що дивніше – недосяжним мені, який, здавалося б, міг осягнути майже все на цій землі, яка, здавалося б, *належала до нас*. А через цю іншість, через цю виокремлену своєрідність саму в собі, виявився цей «заповідник» чимось якщо не рівним, то принаймні паралельним, а через це, одночасно, інколи і вищим. Тільки ось в іншому розумінні цієї розшукуваної вищості. Тільки через цю відому мені скількись там тисяч років сягаючу традицію. Ці скількись там магічних пунктів недосліджених і недосяжних мені святинь. П'ять чи більше тисяч тих років, епох, поразок, навиків, кодексів, закручених коментарів. Лабіринт недоступності» [12, с. 34–35]. В такий спосіб у Кусьневича між пам'яттю та історією можна поставити знак рівності. На це вказує мотив «перенесення» до іспанського монастиря часів Інквізиції, де герой зі старим монахом дискутує про роль зла та Злого в історії. Це ніби повість у повісті, що становить натяк на події XX століття. Авторський задум має за мету наблизити читачеві події, які відбувалися в його рідному містечку, трагічну пляму історії, події голокосту. Поодинокі долі ілюструють долю тисячі нещасних, замучених, розстріляних. Образ містечка, який наратор з кількома давніми приятелями євреями згадує, трактується ним як друга батьківщина. Сам автор, репрезентуючи у 1988 році вперше повість «Навернення» на Варшавській літературній прем'єрі, зазначав: «Я хотів повернути, наблизити… той Час, тому що я мав Там дуже багато друзів. Я усвідомлюю, що моє захоплення екзотикою цього середовища, мій семітизм – це ступання по канату. Однак я мусив все це записати в повному, часто смішному, багатстві цієї іншості, тому що я був тоді «навернений» на те, на що потрібно зважати» [6, с. 4].

Проблема висвітлення історії в повісті Анджея Кусьневича «Навернення» постає, немов відшарування від самого життя. Письменник намагається цю відірваність подолати, зосереджуючись не тільки на тому, що видно неозброєним оком, буденне чи важливе для людства. Він наголошує на тому, що людське життя крихке. Досвід, здобутий роками, не запам'ятовується, він зникає разом з людиною. А. Кусьневич зазначає, що цьому тотальному зникненню підлягають всі істричні події, разом з їх учасниками, державами та їхніми політиками. Все це зникає в небутті історії. Завдання, яке ставить письменник у своїх повістях – зберегти від забуття.

Досліджуючи історію у творчості А. Кусьневича, потрібно згадати також таку працю, як «Історія та утопія» Е. Ціоран, де також приділена увага проблемам історії у творчості А. Кусьневича [4]. Дослідник наголошує на ще одній важливій рисі письменника – суперечливому тоні спокою, яким ведеться оповідь. При представленні того, що для історії є захопливим, помітна суперечливість між тим, про що ведеться оповідь та як вона проходить, поміж подією та способом її відтворення, між реальністю та коментарем. Те, що ми бачимо на сторінках повістей А. Кусьневича, суперечить логіці, щоденному ритму життя, але водночас це єдина доступна реальність на даний момент. Такий спосіб інтерпритації історії пояснює читачеві найчастіше незрозумілі, шокуючи та часто домінуючі події.

Так, наприклад, у «Знаках зодіаку» представлений Голокост. Сумна, трагічна сторінка історії. У Кусьневича – це щось дивовижне. Ма-

леньке, тихе містечко, де все мало своє місце і час. Раптом увесь спокій зникає. Історія тут представлена як категорія змін та катастрофи, субстанція, що покликана все знищити. Людина відіграє тільки певну роль, призначену виключно їй. За своєю суттю, людина – це уособлення любові, гармонії, творчого потенціалу. А. Кусьневич показує людину приречену на зникнення, самотність та страждання. Здавалося б, всі сили добра її покинули. Бог покинув людину, тому що вона покинула його. Але все-таки Вища сила у «Знаках зодіаку» рятує маленьку Дору, що з іншими євреями йде на край лісу, де їх мають розстріляти. Вона послизнулася та впала в рів. Чому так сталось? Автор вустами наратора говорить: «Можливо, так хотіла доля…» [13, с. 123]. Цим він підкреслює, що хтось таки керує долями людей, не все залежить від випадку чи обставин. Цими словами, автор відводить також у своїй повісті певне місце для Вищого розуму в історії людства.

У ще одній своїй повісті «Суміш традицій» розповідь починається у складний для Польщі час воєнного стану. Автор показує всю серйозність ситуації. Але сюжет не розвивається вперед. Автор навпаки повертається у минуле. І чим далі він заглиблюється, тим його розповідь стає більш іронічною. При цьому з'являються герої, добре відомі читачеві з творів інших письменників з епохи романтизму та позитивізму. Але автор не схиляється на бік жодного з них. Він тримається на певній відстані, скептично при цьому висловлюючись: «Правди подрібнюються та протиставляються, залежно з якою перспективою їх досліджувати і в якій температурі вміщувати. Правда ділиться, мов волосся, як кусочки скалки. Повстає тоненька сітка. Хто її розплутає? Хто посміє розрізати її одним рухом на дві половини?» [11, с. 156].

На ці запитання в змозі відповісти виключно історія. Наратор повісті хоче сказати, що вирішують завжди сильніші, а слабшим залишається тільки надія та спогади. Але з перспективи часу ми, читачі, можемо дати відповідь, хто ж все таки був правий: «Вітер історії гортає листок за листком, а ми – тільки свідки. І нічого з цим не можна вдіяти» [11, с. 176].

Невипадково також головний герой повісті читає в затишному куточку парку том М. Пруста, щоб відшукати втрачений вже час. На кожному новому щаблі розвитку час починає свою власну історію, як одну з багатьох моментів, що відбуваються одночасно в історії людства. Минуле та майбутнє відносні в стосунку один до одного.

Літературне повернення до історії у повістях Анджея Кусьневича – це часто повернення до чужого світу, людських переживань та власного досвіду. Письменника не приваблює людина на тлі історичних подій. Це не дає йому повної інформації ані про саму людину, ні про події навколо неї. Цікавим для автора є міжлюдські відносини в історичних реаліях. Саме таке розуміння історії на межі людського досвіду, страждання чи щастя, дає можливість зрозуміти її впливи на людство в цілому. Письменник торкається не поодиноких фактів своєї власної історії. Це події спільної історії кількох національностей та поколінь. У А. Кусьневича історія – це прояв крайностей, де людина є головною учасницею її подій та постійно перебуває на межі доброго та злого, свого та чужого, зрозумілого та незрозумілого, за межами часу та простору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Abramowska J.* Z perspektywy końca wieku / J. Abramowska. – Poznań : Rebis,1997. – 295 s.

2. *Beauvois D.* Mit Kresów Wschodnich / D. Beauvois. – Wrocław : UW, 1994. – 94 s.

3. *Błażejewski T.* Historiozofia retoryczna / T. Błażjewski. – Lódź : WUŁ, 2002. – 347 s.

4. *Cioran E.* Historia i utopia / E. Cioran. – Warszawa : WWU, 1997. – 138 s.

5. *Delaperriere M.* Dialog z dystansu. Studia i szkice / M. Delaperriere. – Kraków : WUJ, 1998. – 348 s.

6. *Glińska-Piątkowska A.* Kuśniewicza rozrachunek z przeszłością / Glińska-Piątkowska A. // Kurier Polski. – 1988. – Nr. 23. – 120 s.

7. *Hadaczek B.* Kresy w literaturze polskiej. Studia i szice / B. Hadaczek. – Gorzów Wlkp. : WOM,1999. – 304 s.

8. *Halbwacks M.* Społeczne ramki pamięci / M. Halbwacks. – Warszawa : Wyd. Literackie, 1969. – 169 s.

9. *Kołbuszewski J.* Kresy / J. Kołbuszewski. – Wrocław : UW,1995. – 207 s.

10. *Kowalska A.* Od zdumienia do poszerzenia / A. Kowalska // Twórczość. – 2008. – Nr 10. – S. 41–55.

11. *Kuśniewicz A.* Mieszaniny obyczajowe / A. Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988. – 245 s.

12. *Kuśniewicz A.* Nawrócenie / A. Kuśniewicz. – Warszawa : Wyd. Literackie, 1987. – 213 s.

13. *Kuśniewicz A.* Znaki zodiaku / A. Kuśniewicz. – Warszawa : Wiedza i Życie, 1997. – 232 s.

14. *Pruszyński K.* W czerwonej Hiszpanii / K. Pruszyński. – Warszawa : Czytelnik, 1997. – 414 s.

15. *Skarga B.* Granice historyczności / B. Skarga. – Warszawa : TORG,1989. – 256 s.

16. *Ungar G.* Pamięć / G. Ungar. – Warszawa : PWN, 1980. – 192 s.

UKD 82.09

Dariusz KULESZA
Uniwersytet w Białymstoku

NOWA POEZJA NARODOWA? O WIERSZACH I PROZIE WOJCIECHA WENCLA

Siostrze Krystynie
ze Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia dedykuję ten tekst

*Autor tekstu stara się odpowiedzieć na pytanie, czy twórczość Wojciecha Wencla, zwłaszcza ta publikowana od 2010 roku, jest nową polską poezją narodową, nawiązującą do tradycji określonej przez dorobek Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, poetów Sztuki i Narodu oraz Nowej Fali. Konfrontacja z tym problemem odbywa się przy uwzględnieniu tego, jak bardzo dwa ostatnie tomy Wencla (**«Podziemne motyle» oraz «De profundis») wyrastają z tego, co gdański poeta publi**kował wcześniej, począwszy od swojego książkowego debiutu w 1995 roku.*

Słowa kluczowe: *polska poezja narodowa, literatura polska po roku 1989, literatura chrześcijańska, neomesjanizm, Wojciech Wencel.*

Автор тексту намагається відповісти на запитання, чи твори Войцеха Венцеля, особливо ті, які публікувалися з 2010 року, є зразком нової польської національної поезії, що продовжує традицію, закладену доробком Яна Кохановського, Адама Міцкевича, поетів Мистецтва й Нації та Нової Хвилі. Зіткнення з цією проблемою відбувається з урахуванням того, наскільки дві останні збірки Венцеля («Підземні метелики» і «De Profundis») виростають з того, що гданський поет вже оприлюднив раніше, починаючи з дебютної книжки 1995 року.

Ключові слова: *польська національна поезія, польська література після 1989 року, християнська література, неомесіанізм, Войцех Венцель.*

Author of the text tries to answer the question whether the work of Wojciech Wencla, especially that published since 2010, is the new Polish national poetry, referring to the tradition established by the achievements of Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, the Arts and the Nation of poets and the New Wave. The confrontation of this problem is taking into account how much the last two volumes Wencla («Underground butterflies» and *«De profundis») grow out of what Danzig previously published poet, from his book debut in 1995.*

Key words: *National Poetry Polish, Polish literature after 1989, Christian literature, neomessianism, Wojciech Wencel.*

Na czwartej stronie okładki tomu poezji «De profundis» [zob. 22] Wojciecha Wencla (rocznik 1972) umieszczono komentarz Macieja Urbanowskiego, zakończony następującymi słowami: «Wspaniałe, poruszające wiersze. Wielka narodowa poezja». Tom został opublikowany w roku 2010 i jest siódmym z kolei w dorobku mieszkającego w Gdańsku Matarni poety. «De profundis» w 2011 roku wyróżniono Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza. W listopadzie tego samego roku «za poezją odważną, która przywraca literaturze istotne miejsce w życiu kulturalnym, religijnym oraz patriotycznym (...)»[1] uhonorowano Wencla Ogólnopolską Nagrodą Literacką im. Franciszka Karpińskiego. «De profundis» wydaje się być naturalną i w tym znaczeniu nieuchronną konsekwencją dotychczasowych, poetyckich i prozatorskich publikacji gdańskiego poety. Ale czy w związku z nią i całym dorobkiem Wencla można mówić o nowej polskiej poezji narodowej?

Poezja narodowa

Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Andrzej Trzebiński oraz poeci Nowej Fali. Ze względu na poezję Wojciecha Wencla właśnie w związku z nimi powinna być przywoływana kategoria poezji narodowej. Powody są co najmniej dwa. Pierwszy: wymienieni twórcy pozostawili teksty pozwalające na lekturę w kontekście liryki narodowej. Drugi: wszyscy oni są obecni w wierszach i publicystyce Wencla.

Łatwo jest przyjąć, że wielka polska poezja zaczęła się od autora «Trenów», «Pieśni», «Fraszek» i «Odprawy posłów greckich». To Kochanowski wprowadził naszą literaturę do Europy i uczynił z niej równorzędnego partnera wierszy pisanych po włosku, francusku czy niemiecku. Dzięki

1 «Kapituła XVII edycji Ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Franciszka Karpińskiego obradująca w dniu 26 października 2011 r. w Białymstoku pod przewodnictwem J.E. abp. prof. dr. hab. Edwarda Ozorowskiego, Metropolity Białostockiego (...) przyznała tegoroczną nagrodę Wojciechowi Wenclowi — poecie za poezję odważną, która przywraca literaturze istotne miejsce w życiu kulturalnym, religijnym oraz patriotycznym, za umiejętność głoszenia tematów trudnych w sposób odpowiedzialny, oryginalny oraz dojrzały». Tak brzmi komunikat kapituły przyznającej nagrodę ufundowaną przez Katolickie Stowarzyszenie «Civitas Christiana».

Kochanowskiemu poezja polska uczestniczyła w paneuropejskim, renesansowym odzyskiwaniu skarbów kultury antycznej, a także brała udział w powszechnym i uniwersalnym zapisywaniu trwałych problemów ludzkiej egzystencji. Stała się zarówno znakiem swojej epoki, jak i częścią wiecznego dyskursu kultury, nieustannie zmagającej się z podstawowymi pytaniami człowieczego losu. Przed Kochanowskim nigdy wcześniej poezja polska nie była tak ważna w Europie. I nie chodzi tu o prowincjonalne kompleksy, ale o arcydzielność pozwalającą na konfrontację i artystyczny dialog z wszystkimi literaturami starego kontynentu.

Casus Kochanowskiego sugeruje, że literatura narodowa potrzebuje czegoś więcej niż identyfikującej się z nią, narodowej wspólnoty. Poezja narodowa wymaga kontekstu ponadnarodowego, międzynarodowego, dialogu ze światem, który jest nie tyle poza nią czy obok niej, ale w niej. Kultura przekracza granice i podziały, uświadamiając, że najważniejsze dla niej kwestie – egzystencjalne, społeczne, estetyczne – nie są wyłącznie własnością poszczególnych nacji, ale stanowią przedmiot doświadczenia wspólnoty o ponadnarodowym charakterze.

Renesansowy, dobry czas dla Polski i polskiej literatury nie trwał długo. Zamknęły go rozbiory. Przypieczętowała utraty niepodległości. Ta sytuacja, która nie miała nic wspólnego z XVI-wiecznym, narodowym dostatkiem, stworzyła zapotrzebowanie na poezję narodową zupełnie nowego typu. Można też postawić tezę, że dopiero wtedy, w wieku XIX, wraz z pojawieniem się nowożytnego pojmowania narodu, istnieją powody, by o poezji czy literaturze narodowej mówić. W końcu być Polakiem – przynajmniej do końca II wojny światowej, a nawet i dzisiaj[2] – to wywodzić się z Mickiewicza, z Soplicowa, z «Pana Tadeusza» i z «Dziadów» części III, z romantycznej poezji. Tyrtejskiej, martyrologicznej, mesjanistycznej. Narodowej i polskiej.

Mickiewicz stworzył paradygmat wieszcza, proroka i Tyrteusza, poety organizującego więcej niż zbiorową wyobraźnię, bo decydującego o narodowej identyfikacji, wyznaczającego dekalog zachowań Polaków w historii. Żaden poeta nie miał tak bezpośredniego i tak wielkiego wpływu na życie swojego narodu. Nikt nie tworzył bardziej narodowej poezji. Skutecznej w ocalaniu tożsamości narodu i skazującej go na takie zbiorowe przedsięwzięcia jak Powstanie Listopadowe, Powstanie Styczniowe czy Powstanie Warszawskie.

Do dzisiaj nie ucichła w kraju dyskusja nad tym, czy powstańcze zrywy narodowowyzwoleńcze były katastrofami, za które współodpowiedzialna jest romantyczna poezja, czy ratunkiem, dzięki któremu – ginąc – Polacy zdołali przetrwać jako naród. Konfrontując się z poezją narodową, Wojciech Wencel mógł pominąć wiersze Jana Kochanowskiego, ale podobne zachowanie wobec dzieła i życia Adama Mickiewicza wydaje się po prostu nieprawdopodobne. Nie do wyobrażenia zdaje się być taka polska poezja narodowa, która nie określa się wobec dorobku romantyzmu.

Tytułowy wiersz z tomu «De profundis» dedykowany jest «Pamięci Andrzeja Trzebińskiego» [22, s. 21]. Jego początek brzmi w sposób następujący:

> Z głębokości wołałem do Ciebie Panie
> a Tyś mnie ogniem namaścił jak mirrą
> i stałem się żywą pochodnią tragarzem mocy
> w rodzinnym kraju rozświetlałem drogę umarłym
> i dostrzegli ślad Twojej stopy na brzegu rzeki
> [22, s. 21]

Pierwszy wers tego tekstu od pierwszego wersu Psalmu 130 [zob. 14] różni wyłącznie czas. Psalmista napisał: «wołam» [Ps 130, 1], Wencel: «wołałem». Podmiot liryczny «De profundis» jest tak skonstruowany, by mógł posługiwać się nim Andrzej Trzebiński. Niezmiernie ważne jest to, że jeden z najważniejszych teoretyków i literackich praktyków wojenno-okupacyjnej, warszawskiej grupy oraz pisma «Sztuka i Naród» posługuje się czasem przeszłym. Trzebiński został rozstrzelany jeszcze przed wybuchem Powstania Warszawskiego, w listopadzie 1943 roku. W wierszu mówi on jako ktoś, kto patrzy na swoją przeszłość z perspektywy nie tyle czasów współczesnych poezji Wencla, ile jako wierny Kościoła triumfującego (lub pokutującego), uczestnik świętych obcowania. Zmarły, który żyje na sposób zgodny z doktryną Kościoła rzymskokatolickiego. Jeden z tych, którzy należą do Kościoła wiecznego, metafizycznej przestrzeni funkcjonującej poza czasem. Wiecznie. Ten świat i należący do niego zmarli to jeden z najważniejszych motywów wierszy Wojciecha Wencla.

«Z głębokości wołałem do Ciebie Panie / a Tyś mnie ogniem namaścił jak mirrą». Ogień całopal-

2 Przejmującym świadectwem trwałości romantycznego paradygmatu jest nie tylko to, że wygłoszona w 1991 roku deklaracja Marii Janion o jego dezaktualizacji okazała się przedwczesna [zob. 7], ale także książka Hanny Świdy-Ziemby «Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945–1948» [zob. 16], w której autorka wykazuje, że socjalizacja oparta o wzorce utrwalone w romantycznej literaturze, socjalizacja funkcjonująca z powodzeniem w międzywojennej Polsce, przetrwała w swoich efektach katastrofę II wojny światowej i decydowała o wyborach i postawach powojennych maturzystów. Jednym z argumentów na (dotychczasową) nieusuwalność romantycznego wzorca przeżywania historii czy, szerzej, bycia w czasie przez Polaków, jest poezja W. Wencla.

nej ofiary. Miłej Panu jak ofiara sprawiedliwego Abla [zob. Rdz 4, 1–4]. Mirra, jeden z trzech darów Mędrców ze Wschodu [zob. Mt 2, 11], ponieważ to ona była zapowiedzią męczeńskiej śmierci Jezusa. I punktem odniesienia dla zagłady pokolenia Andrzeja Trzebińskiego, Tadeusza Gajcego, Wacława Bojarskiego, Zdzisława Stroińskiego[3].

Wymienieni i niewymienieni SiN-owcy określali się raczej wobec swoich bezpośrednich, literackich poprzedników z «Wiadomości Literackich» i Skamandra niż wobec XIX-wiecznego mesjanizmu, ale nie trzeba być znawcą romantycznej historiozofii zapisanej przez wieszczów w «Dziadów» części III, «Kordianie» czy «Nie-boskiej Komedii», by zauważyć, że to właśnie poeci SiN-u zrealizowali ją w stopniu, którego doskonałość przeraża, ponieważ może być mierzona miarą wojenno-okupacyjnych ofiar. Trzebińskiego rozstrzelano. Bojarski umarł w rezultacie ran odniesionych podczas akcji przy pomniku Kopernika na Krakowskim Przedmieściu. Gajcy i Stroiński zginęli walcząc w Powstaniu Warszawskim.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia dramaty, liryki prozą i wiersze SiN-owców były i są narodowe, ponieważ powstały nie tylko jako rezultat ich talentu, ale także jako efekt świadomie podjętej odpowiedzialności za losy Polaków doświadczających katastrofy II wojny światowej. Oni chcieli i pisali teksty, które miały oswoić wojenno-okupacyjne doświadczenie. Opanować je poprzez odpowiednio zaprogramowaną i konsekwentnie realizowaną literaturę. Zrozumieć dzięki nieprawdopodobnej pracy intelektualnej[4] i jako takie, zneutralizowane, rozbrojone, przedstawić rodakom, ułatwiając im w ten sposób godne przetrwanie wojny[5].

Kochanowski to poeta narodowy o tyle, o ile jako pierwszy wprowadził literaturę polską do kultury europejskiej. Mickiewicz to najważniejszy wśród romantyków wieszcz, kreator i kodyfikator narodowej tożsamości Polaków oraz twórca reguł pozwalających im/nam funkcjonować w historii, konfrontować się z generowaną przez nią wobec narodu opresją. Trzebiński to najbardziej czytelny, personalny znak stosowalności romantycznych pomysłów na poezję narodową w XX wieku. Zdecydowało o tym jego zaangażowanie w tworzenie programu literatury narodowej (użytecznej z punktu widzenia narodu), która miała sprostać największej z XX-wiecznych traum, czyli II wojnie światowej.

Po wojnie też zdarzyła się literaturze polskiej grupa poetów, którzy świadomie, konsekwentnie i wspólnie usiłowali mierzyć się z opresją historii, stawiając sobie za cel pomoc rodakom w ich konfrontowaniu się z rzeczywistością PRL-u. Stanisław Barańczak, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki i Adam Zagajewski – najważniejsi poeci Nowej Fali, formacji przez jednych traktowanej jak źródło języka tych pisarzy, którzy kontestowali powojenny porządek (jeśli nie od marca roku 1968, to na pewno od początku, a najpóźniej od połowy lat 70)[6], a przez innych oprotestowana jako opozycja, ale niemal koncesjonowana, a w każdym razie niewiarygodna zarówno z punktu widzenia polityki, jak i literatury. Do tych drugich należy Wojciech Wencel.

W pochodzącym ze zbioru «Niebo w gębie» [zob. 24] felietonie zatytułowanym «Co się stało z Nową Falą?» autor «De profundis» zarzuca nowofalowcom, a zwłaszcza Zagajewskiemu, porzucenie perspektywy możliwej do określenia jako narodowa. Owszem, powtarza również skierowaną przeciwko Nowej Fali opinię Zbigniewa Herberta z jego wiersza «Do Ryszarda Krynickiego – list» [zob. 5], wytykającą nowofalowcom porzucenie świętej mowy, zniżenie się «do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet» [24, s. 79–80], ale ważniejsza wydaje mi się pretensja zapisana przez Wencla w następujących słowach: «Zagajewski stosunkowo szybko przebył drogę od solidarności do samotności» [24, s. 80].

W sumie pretensje Wojciecha Wencla, typowe dla twórców związanych z środowiskami konserwatywnymi, dotyczą sprzeniewierzenia się przez Nową Falę poetyckiej mowie wysokiej, a w konsekwencji do pozostawania w kontrolowanym przez Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, zmistyfikowanym świecie, naznaczonym «czarną pianę gazet», językiem totalnej indoktrynacji, stosowanej przez władze wobec społeczeństwa[7].

3 Wymieniając nazwiska przedstawicieli generacji Kolumbów, ograniczam się do środowiska «Sztuki i Narodu», ponieważ do niego należał Trzebiński. Inni, nawet bardziej znani Kolumbowie, tacy jak K. Baczyński czy T. Borowski, zachowywali daleko posuniętą rezerwę, przede wszystkim z powodów politycznych, wobec swoich rówieśników z SiN-u.

4 Najbardziej przejmującym przykładem intelektualnej dyscypliny w konfrontacji z wojną i jej wszelkimi — moralnymi, społecznymi, historycznymi, politycznymi oraz artystycznymi — konsekwencjami wydaje się «Pamiętnik» A. Trzebińskiego [zob. 20].

5 Nie chcę idealizować postawy SiN-u. Wiadomo, że także dzisiaj nie do przyjęcia są antysemickie wystąpienia grupy skierowane przeciw poetom Skamandra. Z drugiej jednak strony, nawet w tym, co niedopuszczalnie ksenofobiczne w tekstach Trzebińskiego czy Gajcego [zob. 19; 4], widać ich pragnienie tworzenia literatury narodowej, służącej rodakom narażonym na wojenno-okupacyjną traumę.

6 Taką perspektywę proponuje Anna Nasiłowska w podręczniku przygotowanym w ramach prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, należącym do serii «Mała Historia Literatury Polskiej». Z jej punktu widzenia także tzw. poważna poezja stanu wojennego korzysta z doświadczeń Nowej Fali [zob. 12, s. 128].

7 Widać wyraźnie, że Nowa Fale mogła być traktowana jako opozycja koncesjonowana także z powodów czysto literackich, jako formacja, która usiłując walczyć z językiem władz mistyfikującym, po prostu fałszującym rzeczywistość, padła ofiarą własnej metody, ulegając jej, zarażając dykcję swoich wierszy «czarną pia-

Kochanowski – wielki początek poezji Polaków. Mickiewicz – miara bycia Polaków w historii. Trzebiński – przedstawiciel pokolenia, które tę miarę zastosowało[8]. Nowa Fala – formacja, która miarę tę zaprzepaściła[9]. A wobec tak uformowanej przeszłości – Wojciech Wencel, poeta podejmujący wyzwanie, usiłujący tworzyć wiersze wpisujące się w skazaną przez wielu na nieuchronne zapomnienie tradycję polskiej poezji narodowej.

Kołysanka Lipowa

Połóż się w mych korzeniach a odpocznij sobie
nie dojdzie cię tu słońce – przyrzekam ja tobie –
i głód łatwo oszukasz gryząc czarną ziemię
jak to robią od wieków rozstrzelane cienie
(...)
a ja swym cichym szeptem nieodmiennie sprawiam
że Polakowi łacno wieczny sen przypada
tylko śmierć wprawdzie rodzę lecz mnie Pan tak kładzie
jako szczep najpłodniejszy w księżycowym sadzie [22, s. 5]

Tak wyglądają dwie kwartyny, pierwsza i ostatnia, z czterech tworzących wiersz Wojciecha Wencla «Kołysanka lipowa», otwierający jego tomik «De profundis». Trudno nie odnaleźć w tym tekście fraszki Jana Kochanowskiego «Na lipę» [zob. 8, s. 29]. Trudno nie dostrzec, jak wiele w pierwowzorze Wencel zmienił. Słodki sen z wiersza mistrza Jana staje się w «Kołysance lipowej» snem wiecznym, śmiercią. W poezji Wencla ma ona jednak specjalne znaczenie. Metafizyczne i narodowe. Pytając o nią, wywołuje się kwestię świętości[10]. Z czasem świętość ta zostaje naznaczona konstytutywnym związkiem z tym, co doktrynalnie katolickie i polskie. Ale początek opowieści o świętości zmarłych – czy także świętości śmierci? – jest w wierszach Wojciecha Wencla zupełnie prywatny[11].

W «Wierszach», debiutanckim tomiku autora «De profundis», znajduje się tekst «Widokówka z Ikast» [30, s. 8] (małego duńskiego miasta), dedykowany «Bratu». Brat Wencla, Mirosław, utopił się w 1968 roku, cztery lata przed przyjściem poety na świat [zob. 29, s. 7; 23, s. 12]. W «Odzie na dzień św. Cecylii», drugim tomie wierszy Wojciecha Wencla, nominowanym do nagrody Nike, najbardziej prestiżowej wśród wyróżnień literackich przyznawanych w Polsce, jest poemat «Requiem», poprzedzony następującym zapisem: «Pamięci mojego Ojca, Bronisława Wencla (1927–1995), w pierwszą rocznicę śmierci» [26, s. 20]. Wymienione teksty nie były okazjonalnymi incydentami. To trwałe[12] znaki tego, co Kościół rzymskokatolicki nazywa świętych obcowaniem, a co z perspektywy liryki Wojciecha Wencla jest odnajdywaniem się w przestrzeni metafizycznej, wiecznej, funkcjonującej poza czasem, łączącej Kościół pokutujący, pielgrzymujący i triumfujący. Boży.

Wiarygodności epitafiom[13] autora «Podziemnych motyli» dodaje nie tylko osobiste, ujawniane przez niego doświadczenie utraty/nieutraty najbliższych, ale także przestrzeń, w której powstają jego wiersze. «Pocysterski kościół świętego Walentego w Gdańsku-Matarni, kostnica z czerwonej cegły i pokryta żużlem droga na cmentarz. Wspólne podziemne państwo Kaszubów, Niemców i Polaków» [29, s. 7]. Ta przestrzeń – wielonarodowa i wielokulturowa – nie jest źródłem niepokojów – przyjmijmy – narodowego poety. Nie bez znaczenia wydaje się tu być powszechny wymiar tego Kościoła i cha-

ną gazet». Czy nie m.in. dlatego wszyscy poeci Nowej Fali niechętnie wracają do swojej grupowej przeszłości?

8 W przypisie trzecim zwracałem uwagę na różnice wewnątrz pokolenia Kolumbów, ale nawet biorą je pod uwagę łatwo zauważyć, że Baczyński – najwybitniejszy poeta generacji – związany nie tylko ze środowiskiem poskamandryckim, ale także – podobnie jak Borowski – z lewicującym pismem «Droga», czyli daleki od literackich i politycznych wyborów SiN-u, swoją poezją i swoją śmiercią wpisał się w konstytutywny dla Trzebińskiego i jego przyjaciół, romantyczny paradygmat służby i ofiary. Natomiast Borowski – przynajmniej zdaniem Tadeusza Drewnowskiego [zob. 3, s. 209] – swoją lagrową prozą zreinterpretował postawę Mickiewiczowskiego Konrada, który nazywa się «Milijon – bo za milijony» kocha i cierpi katusze [11, s. 162].

9 Tej opinii – odnalezionej w publicystyce Wencla — nie zmienia deklarowany przez J. Kornhausera związek poezji Nowej Fali z romantyzmem [zob. 9].

10 Zdarzają się i takie teksty Wencla, w których śmierć ma charakter duchowy, jest znakiem upadku człowieka nieprzyjmującego Bożej pomocy. Konsekwentnie grzeszącego. Perspektywa ta, nawet frekwencyjnie rzecz biorąc, ginie w cieniu takiego pisania o śmierci i zmarłych, którego apogeum jest tom «De profundis». Dostrzec ją można w tomie «Oda chorej duszy», zwłaszcza w wierszu «Nagrobek mój» [zob. 31, s. 108].

11 Prywatna jest też geneza obecności lip w poezji Wencla. Pojawiają się one w jego przydomowym ogrodzie jako «prawnuczki najpłodniejszej panny w Czarnolesie» [23, s. 15]. W wierszu «Małe Betlejem» rozrastają się do lipowej alei z najbliższego otoczenia domu poety [zob. 33, s. 21].

12 W jednym z wywiadów W. Wencel powiedział: «Moim ulubionym wierszem jest >>Pieśń nad pieśniami<< – hymn o małżeńskiej, rodzinnej miłości» [34, s. 3]. W tym poemacie nawiązującym w sposób oczywisty do księgi Starego Testamentu opatrzonej tym samym tytułem (Pnp), są i takie słowa: «Patrzyły na nas zastępy umarłych / mój brat mój ojciec i twoja babcia / z politowaniem kiwali głowami / słuchając naszych hipotez i planów» [33, s. 47].

13 W tomiku «Ziemia Święta» Wencel umieścił siedem epitafiów. Pierwsze z nich dotyczy przodka poety, Hansa Wintzla, który z «Badenii-Wirtembergii do kościerskiej wioski / w roku tysiąc siedemset sześćdziesiątym którymś» przywędrował, wybielając swoje «protestanckie kości» poprzez «rzymski ślub» [33, s. 28]. Natomiast w cytowanej już książce «Przepis na arcydzieło» [zob. 29] pierwszy szkic nosi tytuł «Nieśmiertelne głosy» i omawia problematykę obecności zmarłych w malarstwie, a przede wszystkim w literaturze. I to zarówno anglojęzycznej («The Spoon River Anthology» Edgara Lee Mastersa), jak i polskiej (Miłosz, Zagajewski, Jarosław Marek Rymkiewicz). Przy czym «The Spoon River...» to zdaniem Wencla najsłynniejsza dwudziestowieczna księga epitafiów [zob. 29, s. 9].

rakterystyczna dla niego wiara w świat zmarłych, którzy skonfrontowani z Bożą, wszechogarniającą Miłością nie mogą trwać przy antagonizmach znanych z przestrzeni świata doczesnego, tak innej niż przestrzeń metafizyczna i wieczna[14].

> Z domu do kaplicy a potem na cmentarz
> jest nas troje: astry grzęzną w twoich dłoniach
> spacerowy wózek dźwiga słodki ciężar
> przy studni gromadzą się dawne imiona
> więc czas nas doścignął – nie ma szans by przeżyć
> (...)
> wiatr splata nas z sobą jak kostki różańca
> wieczny odpoczynek racz nam dać Panie
> a światłość wiekuista niechaj w nas wzrasta [33, s. 7]

Istotnym wprowadzeniem w materię tego wiersza jest dla mnie spacerowy wózek, coś więcej niż obecność dziecka na cmentarzu, ponieważ nie tylko z wiersza «Ziemia Święta» [33, s. 44] wynika, że w świecie Wencla, w niemiecko-kaszubsko-polskiej Matarni do sklepu chodzi się obok grobów[15] bliskich i nieznajomych. I oczywiście «wzdłuż okien proboszcza» [33, s. 44]. Taka jest miara świętości tej ziemi, ziemi poety. I jego wierszy. Świętość, jej istota, znajduje swoje źródło w oczywistej świadomości tego, że śmierć jest nieuchronna. I w świętych obcowaniu, wierze znającej bliskość zmarłych, którzy – jako Kościół pokutujący i triumfujący – doświadczą lub doświadczają wiekuistej światłości, która i nam – Kościołowi pielgrzymującemu – będzie dana, gdy umrzemy. Jeśli tylko pozwolimy jej w sobie wzrastać. Jeśli pozwolimy wzrastać w sobie Bogu.

Powszechne państwo zmarłych, o którym pisał Wencel od początku, od debiutu, ten metafizyczny, wieczny Kościół cieszący się bliskością Boga albo mający na tę bliskość nadzieję[16], nabrał specyficznie polskiego charakteru po 10 kwietnia 2010 roku, po katastrofie smoleńskiej. Od tej pory, jak w wierszu «Kołysanka lipowa», ważne staje się w poezji Wencla nie tyle budowanie metafizycznej wspólnoty wiernych, ile – najpierw – uczczenie polskich męczenników, a potem tworzenie wokół nich Kościoła. Rzecz w tym, że nie jest to już Kościół powszechny i wieczny, ale narodowy i polski. Uwikłany w historię i politykę. Nawet/zwłaszcza w tę najbardziej bieżącą.

De Profundis

Psalm 130 w «Biblii Tysiąclecia» nosi tytuł «Z otchłani grzechu ku Bożemu miłosierdziu». Przypis tej samej edycji definiuje go jako pieśń pielgrzymów «o charakterze pokutnym i motywach lamentacji». U Wencla odwołujący się do tego Psalmu wiersz «De profundis» nie jest ani pokutny, ani lamentacyjny. Wydaje się raczej wyznaniem wiary w religijny sens narodowego cierpienia.

Andrzej Trzebiński – najważniejszy ideolog Sztuki i Narodu – staje się w tym tekście całopalną ofiarą, płonącą ogniem paschalnej – wielkanocnej świecy. On nie jest już romantycznym Tyrteuszem wiodącym Polaków do walki. Staje się Mojżeszem prowadzącym naród wybrany do Ziemi Świętej przez Morze Czerwone ognia. Oto nowy mesjanizm, bo «płoniemy a nie giniemy / kąpiemy się w ogniu a nie spalamy się / aż po czterdziestu latach wędrówki / w ciemnej dolinie zaczęły migotać światła / (...) / wspięliśmy się na górę żeby objąć całość / i stamtąd zadziwieni ujrzeliśmy milion gwiazd / zupełnie jakby ktoś pochylił się nad śpiącym / kontynentem i szepcząc ojcowską modlitwę / okrył go płaszczem nieba» [22, s. 21].

Pascha czy raczej Pesach – święto przejścia. Żydzi wspominają wówczas wyjście z Egiptu[17], przejście z niewoli w wolność. Łatwo uzupełnić tę genezę przejściem przez Morze Czerwone, a nawet dojściem do Ziemi Obiecanej, Ziemi Świętej, będącej spełnieniem wyzwolenia, bo oznaczającej uzyskanie własnego miejsca, własnego kraju, własnej ziemi. Wencel kreując Trzebińskiego na prowadzącego Izraelitów ku wolności Mojżesza, nadaje sens wojenno-okupacyjnej ofierze Polaków. Czyni z niej wyzwalającą katastrofę, ścianę ognia, przez którą trzeba przejść, by uzyskać wolność,

14 Wskazując jedność tego Kościoła, nie bagatelizowałbym zapisanej w średniowieczu, znanej i opracowywanej niezliczoną ilość razy w sztuce maksymy: «mors omnia adequat», śmierć wszystkim jednaka.

15 W wierszu «Ziemia Święta» Wencel pisze tak: «poobiedni spacer przez las na osiedle / do sklepu „w garażach" po jabłka i „Życie" / (...) / dobrnęliśmy wreszcie przed cmentarz – od sklepu / dzieli nas pół drogi» [33, s. 44].

16 Nie widzę żadnego powodu, by traktować wiersze Wencla jak przysłowiowe landrynki, odpustową słodycz liryczną, pozbawioną związku z rzeczywistym, tragicznym, egzystencjalnym wymiarem chrześcijaństwa. Pamiętając o tym, że taki zarzut był wobec poety formułowany [zob. 15, s. 223], pragnę zwrócić uwagę na trzeci tomik poezji W. Wencla zatytułowany «Oda chorej duszy» [zob. 25], znakomite studium chrześcijańskiego losu, nawrócenia, które od samego początku, od świadomości upadku wie, że Bóg zawsze robi wszystko, by nas ocalić, a problemem w doświadczaniu Jego pomocy pozostaje przede wszystkim nasza wola. Słaba i zła.

17 «Pismo Święte opowiada, że gdy Faraon nie chciał wypuścić Izraelitów z Egiptu, Pan Bóg zesłał nań 10 plag. Przed nadejściem ostatniej plagi, mianowicie śmierci pierworodnych, Bóg przykazał, ażeby każda rodzina żydowska zarznęła baranka, a krwią onego skrapiała odrzwia (...), ażeby anioł śmierci mógł dom izraelski poznać i ominąć. Jednocześnie przykazał Bóg, ażeby dla bezzwłocznej ucieczki z kraju przygotować się z największym pośpiechem. W tym celu mieli Izraelici baranka spożywać nie ugotowanego w wodzie, (...) lecz nieco przypieczonego w ogniu» [13, s. 16].

odnaleźć się już nie w porządku historii, ale w ładzie nieba naznaczonym Miłością Ojca.

Czytając «De profundis», warto pamiętać o neomesjanizmie, idei związanej z środowiskiem skupionym wokół magazynu «44/Czterdzieści i cztery». «Manifest neomesjanistyczny» Rafała Tichego zaczyna się tak: «Czas na apokalipsę. Czas przebudzić jeźdźców czasów ostatecznych. Czas ożywić ducha mesjanizmu. Czas, by ten duch, uśpiony przez ostatnie stulecia cywilizacji zachodniej, znów zaczął krążyć nad Europą» [18, s. 1]. Finał manifestu brzmi jeszcze mocniej: «Czym więc jest neomesjanizm? Jest odkrywaniem pod powierzchnią historii i kultury jej ukrytego eschatologicznego wymiaru, jest zrywaniem kolejnych masek ułudy z codziennych, spokojnych procesów gospodarczych, politycznych i artystycznych, by zobaczyć za nimi totalną wojnę światów, jest odwracaniem perspektywy w wartościowaniu wygranych bitew i poniesionych porażek. Jest dumnym powiewaniem sztandaru cierpienia i krwi na ruinach narodowych klęsk i masakr. Jest nieustannym skandalem i ciągłą prowokacją, tak jak skandalem, prowokacją i głupotą wobec tego świata jest wiara w zwycięstwo i powtórne przyjście Ukrzyżowanego.

Czy jest coś radośniejszego niż zapach napalmu o poranku? Tak, zapach nadchodzącej apokalipsy» [18, s. 3].

Niezależnie od tego, że Wojciech Wencel współpracuje z magazynem «44/Czterdzieści i cztery» i do neomesjanizmu się przyznaje, i tak najważniejszy pozostaje związek jego wierszy z tym, co pisze Tichy. Można przerazić się cytowanym manifestem i w konsekwencji go zdyskwalifikować[18]. Można potraktować tekst Tichego w kategoriach ideologicznej i artystycznej prowokacji. Warto jednak potraktować go serio. Także jako tło, jako punkt odniesienia dla tekstu dedykowanego «Pamięci Andrzeja Trzebińskiego» [22, s. 21]. Efektem tej konfrontacji może być bardzo krótki i jednoznaczny wniosek: Wencel to poeta realizujący w «De profundis» idee neomesjanistyczne propagowane przez magazyn «44/Czterdzieści i cztery»[19]. Przecież ten wiersz uświęca ofiarę Polaków poniesioną podczas II wojny światowej. «Jest dumnym powiewaniem sztandaru cierpienia i krwi na ruinach narodowych klęsk i masakr» [18, s. 3]. Owszem, można, a nawet należy zaznaczyć, że szczególne znaczenie ma tu ofiara tych, którzy – jak Trzebiński – wierzyli w wielką, mocarstwową Polskę, służyli jej swoją intelektualną pracą, swoją pisarską twórczością i ofiarą życia, ale czy wyjątkowość poświęcenia młodych ze Sztuki i Narodu nie polega także na tym, że to oni starali się wojenno-okupacyjnym klęskom Polaków nadać sens konsolidujący naród, ułatwiający więcej niż przetrwanie, bo oferujący godność i dumę, podnoszący z kolan w nadziei na wyzwolenie przywracające Polsce szczególne miejsce na mapie Europy.

Tadeusz Borowski we «Fraszce imperialnej» wykpił wielkomocarstwowe plany politycznych protektorów i młodych poetów SiN-u[20]. Jako źródło właśnie takiej reakcji były one «nieustannym skandalem i ciągłą prowokacją» [18, s. 3], ale Wencel w wierszu «De profundis» zdaje się być wolny od polityki, zainteresowany przede wszystkim religijnym wymiarem wojenno-okupacyjnej katastrofy. I w ten sposób wierny neomesjanizmowi, dla którego jedynym ważnym źródłem skandalu i «ciągłą prowokacją (...) wobec tego świata» pozostaje «wiara w zwycięstwo i powtórne przyjście Ukrzyżowanego» [18, s. 3].

«De profundis» to tekst polityczny o tyle, o ile Andrzej Trzebiński, którego pamięci wiersz jest po-

18 Nie jest łatwo przyjąć słowa o napalmie i radośniejszym jeszcze zapachu nadchodzącej apokalipsy. Rozumiem tych, dla których słowa te są po prostu nie do przyjęcia. Starając się je zrozumieć, przywołuję biblijną perspektywę. Św. Paweł pisał: «Nie toczymy przecież walki przeciw krwi i ciału, lecz przeciw Zwierzchnościom, przeciw Władzom, przeciw rządcom świata tych ciemności, przeciw duchowym pierwiastkom zła na wyżynach niebieskich» [Ef 6, 12]. Uwzględniając taki punkt widzenia, obecny w manifeście, należy zaakceptować, że nie ma walki ważniejszej niż ta, o której wspomina św. Paweł i którą chce nie tyle wywołać, ile uzmysłowić swoich czytelnikom Tichy. Kości zostały rzucone, losy świata naprawdę pozostają w naszych rękach. Musimy to sobie uzmysłowić, bo inaczej będziemy tylko nieświadomymi ofiarami batalii rozgrywającej się ponad naszymi głowami. Dlatego niezbędny jest wstrząs. Niezbędne jest przebudzenie, które bez wstrząsu udać się nie może. Dlatego «Manifest neomesjanistyczny» powstać po prostu musiał.

19 Formułując ten wniosek, pamiętam o sporze dotyczącym neomesjanizmu, który ujawnił się po katastrofie smoleńskiej w tekście Wencla «Prawda jest gdzie indziej», zamieszczonym na blog.rp.pl 1 sierpnia 2011 r. Była to reakcja poety na artykuł Filipa Memchesa «Smoleńsk pogrąża Polskę» [zob. 10]. Wencel pisał m.in.: «Jeśli neomesjanizm ma mieć jakiś sens, a nie być tylko snobistycznym hasłem, wymyślonym przez redaktorów pisma „Czterdzieści i cztery", musi odnosić się do rzeczywistości historycznej, społecznej, politycznej, pozwalając ludziom znaleźć w swoich zbiorowych losach duchowy sens» [28].

20 Tekst «Fraszki imperialnej» T. Borowskiego: «Gdybym mógł, na twoje hasła / to bym, drogi Wacku, na... / (jak odgadniesz rym, dopiero / idź i buduj swe imperium)» [1, s. 106]. Wspomniany we fraszce Wacek to Wacław Bojarski. W przypisie do wiersza znajduje się następująca informacja: «Fraszka ta była reakcją na wydanie przez Konfederację Narodu mapy przyszłej Polski opartej o trzy morza – Bałtyk, Morze Czarne oraz, w sferze wpływów, Adriatyk» [1, s. 450]. Wyjaśniając polityczne afiliacje SiN-u, pozostaje – wreszcie – za Jerzym Święchem dodać, że «Grupa „Sztuki i Narodu" nawiązywała do ideologii skrajnego odłamu przedwojennego Obozu Narodowo-Radykalnego (ONR), Falanga, na której czele stał, sympatyzujący z ruchem faszystowskim i częściowo aprobujący jego metody, Bolesław Piasecki (1915–1979). Znalazł się on wśród przywódców organizacji konspiracyjnej Konfederacja Narodu, powstałej wiosną 1941 roku, która bynajmniej nie wypierała się swojej falangistowskiej przeszłości. Pierwszy redaktor „Sztuki i Narodu", publicysta i muzykolog Bronisław Kopczyński, przed wojną był działaczem Falangi, a potem Konfederacji Narodu, podobnie jak Włodzimierz Pietrzak (1913–1944), w organizacji tej odpowiedzialny za odcinek pracy kulturalnej, inicjator tzw. Ruchu Kulturowego, który (...) wciągnął do współpracy młodzież literacką skupioną w Konfederacji Narodu i SiN-ie» [17, s. 79–80].

święcony, skazany jest na traktowanie w nieuchronnym kontekście politycznych wyborów Sztuki i Narodu oraz Konfederacji Narodu. Gdyby jednak traktować ten wiersz jako poetycką rzecz samą w sobie, należącą do konsekwentnie budowanego dorobku Wencla, wówczas na plan pierwszy wysuwa się Mojżesz wyprowadzający Polaków z wojenno-okupacyjnego domu cierpienia i niewoli do Ziemi Obiecanej Bożego pokoju. A problemy wpisane w tekst bardziej dotyczą tego, jak o świętości wyzwalającego przejścia pisać, niż tego, z jaką frakcją polityczną należałoby skojarzyć Mojżesza i jego lud.

Wiersz «De profundis», obok wspominanych już związków z Psalmem 130 czy żydowskim świętowaniem wyjścia z Egiptu, zawiera także ślady Ewangelii. W zakończeniu przypowieści o synu marnotrawnym ojciec mówi do swego syna, który nigdy go nie opuszczał: «Moje dziecko, ty zawsze jesteś ze mną i wszystko, co moje, do ciebie należy. A trzeba było weselić się i cieszyć z tego, że ten brat twój był umarły, a znów ożył; zaginął, a odnalazł się» [Łk, 15, 31–32]. Wencel wykorzystuje ten cytat, pisząc: «śpiewali psalmy dziękczynne łamali chleb / bo byli martwi a ożyli zaginęli a odnaleźli się» [22, s. 21]. W wersji Wencla można znaleźć ślady naturalnego przejścia od żydowskiej uczty pesachowej do chrześcijańskiego łamania chleba, które przywołuje uczniów idących do Emaus [zob. Łk 24, 30–31] i to, jak otworzyły im się oczy, jak ożyli, czyli rozpoznali Jezusa przy łamaniu chleba. Jest też w wierszu gdańskiego poety przekaz mówiący o tym, co szczególnie typowe i ważne dla jego poezji. Są zmarli, którzy ożywają za sprawą poniesionej ofiary. I co istotniejsze, są żywi, którzy – by odnaleźć swoją Ziemię Obiecaną – powinni iść za tymi, którzy spłonęli dla Boga i dla Polski.

Trudno nie zauważyć tego, że zmarli z poezji Wencla stają się po 10 kwietnia 2010 roku już nie tylko tymi, którzy nie żyją, ale przede wszystkim tymi, którzy swoją śmiercią złożyli ofiarę Bogu i Polsce. Kwestia obecności w wierszu języka Ewangelii staje się sprawą dużo więcej niż stylistyczną[21]. Ewangeliczna przypowieść o synu marnotrawnym wskazuje na to, że Polacy wracają do Ojca przez ogień, ofiarę i śmierć swoich męczenników. Takich jak Trzebiński.

Z perspektywy już nie wiersza, ale tomu «De profundis» do ideologa Sztuki i Narodu dołączyć trzeba ofiary Katynia: «Rosa Canina» [zob. 22, s. 8], wołyńskiej rzezi: «Wołyń 1943» [zob. 22, s. 11–13], żołnierzy Narodowych Sił Zbrojnych: «Wiersze inspirowane pośmiertnymi zdjęciami żołnierzy NSZ 1945–1951» [zob. 22, s. 24–25], majora Zygmunta Szendzielarza «Łupaszkę»: «Łupaszko przed sądem» [zob. 22, s. 26], a może także ofiary 1970 roku, skoro wiersz «Drzwi» [zob. 22, s. 28] poprzedzają słowa: «Na drzwiach ponieśli go Świętojańską...», pochodzące z piosenki poświęconej najbardziej znanej postaci wśród poległych na Wybrzeżu w Grudniu roku ’70.

Osobne miejsce w tomie «De profundis» zajmują ci, którzy 10 kwietnia zginęli w katastrofie lotniczej w Smoleńsku. Wencel jednej z tych osób, Annie Walentynowicz, poświęca wiersz «Pani Cogito» [zob. 22, s. 35]. Inny tekst, «In hora mortis»[22] [zob. 22, s. 33], datowany jest na 10 kwietnia 2010 roku, a znaleźć w nim można i takie słowa:

> Jeszcze Polska nie zginęła póki my giniemy
> póki nasi starsi bracia wędrują do ziemi
> (...)
> gdy przestaną nas hartować strzałem w potylicę
> samoloty będą spadać za lub przed lotniskiem
> (...)
> a im bardziej bezsensowny twój zgon się wydaje
> tym gorętsze składaj dzięki że jesteś Polakiem
>
> naród tylko ten zwycięża razem ze swym Bogiem
> który pocałunkiem śmierci ma znaczoną głowę
> [22, s. 33]

Ten wiersz był przedmiotem ostrych ataków formułowanych między innymi na łamach «Gazety Wyborczej»[23]. Można go jednak czytać w kontekście

21 W związku z wyborami stylistycznymi Wencla można przywołać jeszcze słowa z wiersza «De profundis», wskazujące «ślad Twojej stopy na brzegu rzeki» [22, s. 21]. Łatwo skojarzyć je z opowieścią funkcjonującą we wspólnotach chrześcijańskich, m.in. we wspólnocie neokatechumenalnej, do której poeta należy od kilku lat. Rzecz dotyczy Jezusa, który zawsze towarzyszy nam i śladom, jakie zostawiamy na drodze życia, biegnącej w opowieści nad morskim brzegiem. Problem pojawia się wtedy, gdy zamiast śladów dwóch osób, dostrzegamy na piasku ślady tylko jednej osoby. Rozgoryczeni pytamy Pana: Gdzie wówczas byłeś, gdy Cię najbardziej potrzebowałem? On odpowiada: Wtedy niosłem Cię na rękach. Opowieść nie jest pozbawiona ładunku emocjonalnego, ale ważniejsze z punktu widzenie wyborów stylistycznych Wencla wydaje się to, że w jego wierszu obok Starego i Nowego Testamentu pojawia się współczesna przypowieść chrześcijańska, której – żeby zestawienie odniesień rozszerzyć i skomplikować – towarzyszy m.in. tytuł powieści Louis Ferdinanda Céline`a «Podróż do kresu nocy» [zob. 2; 22, s. 21], książki w latach poprzedzających II wojnę światową traktowanej jako wcielenie literackiego nihilizmu.

22 Pierwsza część dedykowanego pamięci Ojca poematu «Requiem» [zob. 26] też nosi tytuł «In hora mortis». Ten sam tytuł, zupełnie inne teksty, chociaż oba dotyczą zmarłych. Oto miara dystansu dzielącego pierwsze, metafizyczne i prywatne wiersze Wencla od utworów pisanych po 10 kwietnia 2010 r., martyrologicznych i narodowych.

23 Krzysztof Varga pisał: «Weźmy frazy z wiersza „In hora mortis” (...). Początek (...) brzmi jak nowy, podziemny naturalnie, początek polskiego hymnu (...). Doprawdy, tylko ten, kto zginie od strzału w potylicę, jedynie ten, kto traci życie w katastrofie lotniczej, a więc ginie bohatersko i męczeńsko, ma prawo do bycia Polakiem? Tylko Polak rozstrzelany bądź poległy w boju godzien jest polskości? Czy jedyną drogą do zbawienia jest „owinąć się w

tekstu «De profundis». Okaże się wówczas, że różnica między oboma utworami polega na tym, że «In hora mortis» albo wpisuje w historię, albo w historii odnajduje te treści, które wyrażone zostały w «De profundis». Oba teksty to dwie strony, religijnie teoretyczna i historycznie praktyczna, tego samego, chrześcijańskiego medalu. O ile jednak stosunkowo łatwo/łatwiej przyjąć liryk dedykowany pamięci Trzebińskiego – naszego narodowego Mojżesza, o tyle znacznie trudniej zgodzić się na treść «In hora mortis».

Czy Morzem Czerwonym ofiarnego ognia z «De profundis» nie mogą być strzały w tył głowy z «In hora mortis»? Problem pojawia się wówczas, gdy z ofiarą pokolenia Trzebińskiego, a zwłaszcza z ofiarami Katynia zestawia się ofiary smoleńskiej katastrofy. Nie wydaje się, by zestawienie to wynikało jedynie z tego, że prezydencki samolot uległ katastrofie niedaleko Katynia, a na jego pokładzie byli ci, którzy pochowanym w katyńskim lesie, w siedemdziesiątą rocznicę ich męczeńskiej śmierci, chcieli oddać hołd. Wencel honorując ofiary smoleńskiej katastrofy, wpisuje je w porządek narodowej pamięci, która nie jest ani powszechnie polska, to zrozumiałe, bo trudno o wspólną pamięć historyczną wszystkich Polaków, ani nawet przede wszystkim chrześcijańska. To jest pamięć polityczna, partykularna, a jej tożsamość wyznacza wybór tych, a nie innych ofiar, o których Wojciech Wencel w całym tomie «De profundis» pisze. Wymieniłem je, zaczynając od Katynia, kończąc na Janku Wiśniewskim niesionym Świętojańską.

Problem partykularyzmu poezji Wencla, która ma być poezją narodowej wspólnoty wraca w wierszu «Epitafium dla Wojciecha Mencla» [zob. 22, s. 22], ponieważ ten tekst, jak problem związku ofiar Katynia z ofiarami smoleńskiej katastrofy, trudno traktować jako bezinteresowny, związany z okolicznościami bardziej niż z wyborami. Nie wystarczy przecież, że młody poeta Sztuki i Narodu, którego zabił snajper, ma nazwisko różniące się tylko jedną literą od nazwiska autora «Podziemnych motyli». Dużo ważniejsze jest to, że w związku z tą sytuacją – realną, bo Wojciech Mencel istniał naprawdę – Wencel może napisać o swojej tęsknocie za czasami, «kiedy artyści nie musieli wybierać / między narodem a sztuką bo jedno i drugie / było im zapisane w lirycznym testamencie» [22, s. 22]. Może również wyrazić swoją opinię o czasach współczesnych, w których «my też nie musimy wybierać ale to dlatego / że mamy tylko sztukę – narody już nie mówią / nie widzą nie słyszą zamieszkały w hospicjum» [22, s. 22].

Widać wyraźnie, że związek między Menclem, poetą i żołnierzem SiN-u oraz Wenclem, narodowym poetą, jest dużo ważniejszy niż mógłby wynikać z podobieństwa nazwisk. Wencel nie ukrywa swoich związków z narodową ideologią Sztuki i Narodu. Czy z wszystkimi tych związków konsekwencjami?

Podziemne motyle

Poprzedzający «De profundis» tomik poezji Wojciecha Wencla, «Podziemne motyle» [zob. 27], datowany jest na rok 2010, ale poeta deklaruje, że napisał go przed 10 kwietnia. Jest w nim dużo tego, co można nazwać smoleńskim profetyzmem, ale ja chciałbym zwrócić uwagę na inny aspekt tej książki, mentorski, interwencyjny, a nawet ewangelizacyjny. Nie w nazwie rzecz, ale w postawie poety, w przywoływaniu chrześcijan do porządku, w upominaniu ich, próżnych, samotnych, śmiertelnych (zob. «Do końca» [27, s. 11]), wierzących i jednocześnie niewierzących (zob. «Biała magia» [27, s. 7]). Letnich.

Szczególnie ważnym wierszem w tym zaangażowanym tomie wydaje się być «Niedziela Palmowa w Sandomierzu» [27, s. 12–13]. Tekst opisuje sytuację autentyczną, przedstawioną przez poetę w jednym z felietonów tomu «Niebo w gębie» [zob. 24, s. 130–132]. Jaka jest nasza wiara? Jak świętujemy to, co najważniejsze, Bożą śmierć i Boże zmartwychwstanie? Wszystko «zapięte na ostatni guzik» jak «w sutannie biskupa». Klerycy śpiewają najpiękniej jak umieją «Na krzyż z Nim!». Czy to jest wciąż jeszcze Palmowa Niedziela, czy już tylko popis organizacyjnej i wokalnej sprawności? Przykład idzie z góry. Trudno więc dziwić się temu, że dzieci obecne w kościele najbardziej są zainteresowane tym, «czy ich palma / jest najwyższa w katedrze». «Wykonało się!». Czy to cytat z Ewangelii, czy hasło, żeby – jak biskup – wyjść na obiad, rozpinając świąteczne ubranie? Wierni «zwracają radia / samochodom», bo nawet na przykościelnym parkingu nie można ufać nikomu. Pamiętamy o tym także w Palmową Niedzielę. A «potem święty spokój» [27, s. 12]. Przerażający wobec tego, co się stało (co się nie stało) w czytanej, a nawet śpiewanej w Niedzielę Palmową Ewangelii o Męce Pana naszego (?) Jezusa Chrystusa.

> (...) wiatr zamiata ulice
> droga przejazdu papieża znaczona białymi pasami
> swojskie «Żydzi won!» na murze synagogi
> przerobionej na bibliotekę

całun biały i czerwony"? Gdybym wierzył w Boga, tobym się pomodlił o uleczenie Wencla» [21, s. 23].

Żydzi wynoszą się z książek pakują walizki
obrazków
na szczyty Gór Pieprzowych wspina się ciężko
Król Izraela [27, s. 12–13]

Nie cytuję tego wiersza po to, by przekonywać, że Wojciech Wencel, poeta odwołujący się do narodowej ideologii Sztuki i Narodu, nie jest antysemitą, chociaż chciałbym, żeby zarzut tego typu nie był mu stawiany. Cytuję «Niedzielę Palmową w Sandomierzu», by pokazać Wencla zaangażowanego w ratowanie Kościoła. Już nie tylko budującego metafizyczną przestrzeń wspólnoty wierzących (i niewierzących), ale reagującego na to, jak ta wspólnota, fizyczna i społeczna, funkcjonuje w wymiarze doczesnym. Czy to antymetafizyczny regres tej poezji? A może Wencel uświadomił sobie, że budowanie wiecznego Kościoła musi być poprzedzone interwencją w kościelną teraźniejszość, rozpoznaną jako czas, w którym wierni/niewierni wyganiają swojego Króla, Jezusa, tam, gdzie pieprz rośnie.

Zło jest oczywiste. Reakcja na nie – konieczna. Dyspozycja ujawniona przy tej okazji przez Wencla bardzo istotna, ponieważ decydujące o niej zaangażowanie poety stanie się jednym z dwóch najważniejszych komponentów jego narodowych wierszy pisanych po 10 kwietnia 2010 roku. Drugi komponent to, proszę wybaczyć niezręczność, zmarli – polscy męczennicy, bohaterowie. Efektem połączenia zaangażowania i mesjanistycznego stosunku do poległych bohaterów jest nowy mesjanizm, nowa narodowa poezja.

Czterdzieści i cztery

Polsko w ciemnościach porodu
nie jesteś Chrystusem narodów

jesteś Jonaszem w brzuchu wielkiej ryby
pójdź ach pójdź do swojej Niniwy [22, s. 34]

Można oswoić ten tekst, przywołując naukę Jana Pawła II zapisaną w książce «Pamięć i tożsamość» [zob. 6]. Papież wystarczająco wyraźnie zwrócił w swojej pracy uwagę na to, że Europa Zachodnia traci swą tożsamość, gubiąc pamięć o swoim chrześcijańskim pochodzeniu. Globalizacja, konsumeryzm czy tak zwany postmodernizm dezorientują Europę Zachodnią, skazując ją na funkcjonowanie bez tożsamości i bez pamięci. Europa Środkowa i Wschodnia – przynajmniej z tego punktu widzenia – znajduje się (znajdowała się?) w lepszej sytuacji. Paradoksalnie pomogła jej totalitarna, sowiecka opresja, prowokująca opór chroniący tożsamość, wymagający pamięci o tym, kim się było. Wyzwolenie środkowej i wschodniej części kontynentu pozwala mieć nadzieję, że takie kraje jak Polska, Węgry, Czechy i Słowacja wniosą do jednoczącej się Europy nie tylko gospodarczą witalność, naturalną dla państw na dorobku, ścigających swoich partnerów z zachodniej, zamożniejszej części kontynentu, ale także pamięć o chrześcijańskiej tożsamości Europy. Nadzieja papieża była naturalna. Jej spełnienie to zupełnie inna sprawa. Czy ma w nim swój udział poezja Wojciecha Wencla?

Przede wszystkim nie należy traktować jej jako antymesjańskiej. Nawet jeśli Polska ma już nie być Chrystusem narodów. Wencel jest po prostu bardziej ortodoksyjny niż Mickiewicz i wie, że ofiara Chrystusa jest jedna, tak jak On jest jeden. Nie do powtórzenia. Cierpienie, ofiara Polaków nie były ocalającym inne narody powtórzeniem Krzyża, ale narodowym samospaleniem, oczyszczeniem wprowadzającym do wiecznego, metafizycznego Kościoła. Doświadczywszy bycia w nim Polacy są zobowiązani nieść swoją wiarę innym, ponieważ poza tym Kościołem życia nie ma, a on daje je także zmarłym. Opis ten tylko wtedy wydaje się irracjonalny, gdy traktuje się go jako esencję światopoglądu wywiedzionego z poezji. Zupełnie inaczej prezentuje się wówczas, gdy rozpozna się w nim naukę Kościoła rzymskokatolickiego dotyczącą, na przykład, jego misyjnego charakteru. Wencel chce być i jest ortodoksyjny, po prostu wierny Kościołowi, nie tylko w konfrontacji z mesjanistycznymi pomysłami Adama Mickiewicza.

Być Jonaszem [zob. Jon] to przyjąć misję, której przyjąć się nie chce. To uchylać się przed nią i ponosić za to surowe kary. Być Jonaszem to w ostatecznym rozrachunku pójść do swojej Niniwy, miasta grzechu, i głosić mu zburzenie. Niniwa zburzona nie została. Bóg jej nie ukarał, ponieważ mieszkańcy uwierzyli Jonaszowi i podjęli post. Nawrócili się. Najbardziej zadziwiające w tej biblijnej historii jest to, że Jonasz oburzył się na Boga za to, że Niniwa, wbrew jego proroczym zapowiedziom, nie została zniszczona. I jeszcze coś. Bóg okazał nadzwyczajną cierpliwość wobec swojego posłańca nie tylko nakłaniając go do podjęcia misji, ale także uśmierzając jego oburzenie spowodowane ocaleniem miasta. Jeśli Polska ma być Jonaszem narodów, to brakuje mi w poezji Wencla takiego wizerunku starotestamentowego proroka i takiego obrazu wzorowanej na nim Polski, który korzystałby z cech Jonasza zapisanych w «Biblii».

Wydaje się, że Jonasz Wojciecha Wencla – ten, którego naśladować mają Polacy – to przede

wszystkim/tylko ktoś, kto ma iść i wzywać do pokuty. Biorąc pod uwagę bogactwo «Księgi Jonasza», nie sądzę, by wariant ten można było uznać za wystarczający. Jeśli formuła «Polska Jonaszem narodów» nie jest jeszcze przez Wencla sprecyzowana, pozostaje zapytać, jak – realnie – przedstawia się jego propozycja nowej, polskiej poezji narodowej.

Poezja Narodowa Według Wencla

Wojciech Wencel zaczynał jako poeta kulturalny[24]. W jego debiutanckich «Wierszach» pojawiają się między innymi Miłosz, Zagajewski, Herbert, Hölderlin, Trakl, Rilke oraz Rafael, Vermeer i Kierkegaard. W drugim tomiku, «Oda na dzień św. Cecylii» coraz ważniejsza staje się muzyka – korona mowy wysokiej. Po znakomitej «Odzie chorej duszy», poruszającym zapisie osobistej bezradności i wytrwałem Miłości Boga, pojawiła się «Ziemia Święta», świadectwo uświęcenia naszego świata przez cud Bożego Narodzenia i obecność zmarłych, wezwanie do uświęcania go miłością, którą możemy sobie nawzajem ofiarowywać. Potem był na wskroś chrześcijański, nadający rzeczywistości metafizyczny wymiar poemat «Imago mundi», po którym nastąpiło wypędzanie przekupniów ze świątyni, czyli upominanie się o wiarygodność naszej wiary w tomie «Podziemne motyle». Wszystko to prowadziło do objawienia nowej poezji narodowej znanej z tomu «De profundis».

To nie jest poezja współczesnych Polaków, nawet jeśli – zbyt ryzykownie – przyjmiemy, że wielu spośród nich i tak czuje się przede wszystkim Europejczykami czy obywatelami świata. To nie jest poezja narodu, ponieważ Wencel odwołuje się w niej do bardzo partykularnego myślenia o Polsce, myślenia naznaczonego nie tyle mesjanizmem Mickiewicza, ile niebezpieczną ideologią Sztuki i Narodu, a zwłaszcza politycznych protektorów tej grupy spod znaku Konfederacji Narodu. Sprawę komplikuje i to, że przełomowa dla poezji Wencla katastrofa smoleńska została zawłaszczona przez polityków i przestała być katastrofą narodową, stając się katastrofą polityczną, częścią politycznego sporu, w którym Wojciech Wencel opowiedział się po jednej ze stron[25]. W ten sposób polityka zaszkodziła poezji, gubiąc nie tylko jej narodowy charakter, ale nawet chrześcijański wymiar. Wencel tworzy poezję narodową o tyle, o ile jest to poezja konkretnej, narodowej ideologii, kojarzonej z konkretną polityczną partią. W takiej sytuacji chrześcijański charakter jego wierszy narażony jest na funkcjonalizację i partykularyzację, czyli na procesy, których z chrześcijaństwem pogodzić się nie da.

Sytuacja wydaje się więcej niż dramatyczna, ponieważ czytając teksty Wojciecha Wencla można odnieść wrażenie, że chrześcijański poeta odwołujący się do tradycji polskiej poezji narodowej, wyczulony nie tylko na doświadczenie wiary, ale także doświadczanie historii, był w dużej mierze skazany na taki tom jak «De profundis», na poezję, która chce być narodowa, a jest przede wszystkim polityczna. Biorąc pod uwagę to, jak znakomitym poetą okazał się Wojciech Wencel w swoich nienarodowych, chrześcijańskich wierszach – w «Odzie chorej duszy» czy poemacie «Imago mundi» – trudno nie żałować jego politycznie-lirycznego zaangażowania.

LITERATURA:

1. *Borowski T.* Poezja / Oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęsna / T. Borowski. – Kraków, 2003.

2. *Céline L.F.* Podróż do kresu nocy. Przeł. Wacław Rogowicz. Przekład przejrzał i poprawił Krzysztof Kamyszew / L.F. Céline. – Warszawa, 1990.

3. *Drewnowski T.* Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim. – Wyd. 3 / T. Drewnowski. – Warszawa, 1992.

4. *Gajcy T.* Już nie potrzebujemy // *Gajcy T*. Pisma (Juvenilia – Przekłady – Wiersze – Poematy – Dramat – Krytyka i Publicystyka Literacka – Varia), przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski / T. Gajcy. – Kraków, 1980. Pierwodruk: «Sztuka i Naród». – 1943. – Nr. 11–12.

5. *Herbert Z.* Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze / Z. Herbert. – Paryż, 1983.

6. *Jan Paweł II*. Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci / Jan Paweł II. – Kraków, 2005.

7. *Janion M.* Szanse kultur alternatywnych / M. Janion // Res Publica. – 1991. – Nr 3.

8. *Kochanowski J.* Na lipę. // Kochanowski J. Sobie śpiewam a Muzom... Antologia / Wyboru dokonała Kazimiera Żukowska. Wyd. 2 / J. Kochanowski. – Warszawa, 1975.

9. *Kornhauser J.* Nowa poezja // *Kornhauser J.* Adam Zagajewski. Świat nie przedstawiony / J. Kornhauser. – Kraków, 1974.

10. *Memches F.* Smoleńsk pogrąża Polskę / F. Memches // Rzeczpospolita. – 25 lipca 2011 r.

11. *Mickiewicz A.* «Dziadów» cz. III / A. Mickiewicz // Mickiewicz A. Utwory dramatyczne. – Warszawa, 1982.

24 To określenie wydaje mi się odpowiedniejsze niż np. poeta kultury.

25 Problemu politycznego zaangażowania Wencla nie neutralizuje jego przeświadczenie (budowane na autorytecie Mickiewicza i J.M. Rymkiewicza), że ogólnonarodowe pojednanie «nigdy nie nastąpi» [24, s. 207].

12. *Nasiłowska A.* Literatura okresu przejściowego. 1975–1996 / A. Nasiłowska. – Warszawa, 2006.

13. *Nussbaum H.* Przewodnik judaistyczny obejmujący kurs literatury i religii / H. Nussbaum. – Warszawa, 1893.

14. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 5 na nowo oprac. i popr. – Poznań, 2002. Biblijne cytaty będą lokalizowane w tekście i oznaczane konwencjonalnie.

15. *Sosnowski J.* Woda czy fala? Pięć not dla Wojciecha Wencla / J. Sosnowski // Czas Kultury. – 1997. – Nr. 4. Cyt. za: *Wencel W*. Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze. – Warszawa–Ząbki, 1999.

16. *Świda-Ziemba H.* Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945–1948 / H. Świda-Ziemba. – Kraków, 2003.

17. *Święch J.* Literatura polska w latach II wojny światowej. Wyd. 6 / J. Święch. – Warszawa, 2002.

18. *Tichy R.* Manifest neomesjanistyczny / R. Tichy // «Rzecz o Książkach», dodatek do «Rzeczpospolitej» z 3–4 stycznia 2009 r.

19. *Trzebiński A.* Pokolenie liryczne i dramatyczne // *Trzebiński A.* Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat / Wstęp i oprac. Maciej Urbanowski / A. Trzebiński. – Warszawa, 1999. Pierwodruk: «Sztuka i Naród». – 1942. – Nr. 5.

20. *Trzebiński A.* Pamiętnik / Oprac., wstęp i przypisy Paweł Rodak / A. Trzebiński. – Warszawa, 2001.

21. *Varga K.* Wencel Walczący, czyli poezja smoleńska / K. Varga // «Duży Format», dodatek do «Gazety Wyborczej» z 17 listopada 2011 r.

22. *Wencel W.* De profundis / W. Wencel. – Kraków, 2010.

23. *Wencel W.* Imago mundi. Poemat / W. Wencel. – Warszawa–Kraków, 2005.

24. *Wencel W.* Niebo w gębie. Felietony / W. Wencel. – Kraków, 2010.

25. *Wencel W.* Oda chorej duszy / W. Wencel. – Kraków–Warszawa, 2000.

26. *Wencel W.* Oda na dzień św. Cecylii / W. Wencel. – Gdańsk, 1996.

27. *Wencel W.* Podziemne motyle / W. Wencel. – Warszawa, 2010.

28. *Wencel W.* Prawda jest gdzie indziej / W. Wencel // blog.rp.pl, wpis z 1 sierpnia 2011 r.

29. *Wencel W.* Przepis na arcydzieło. Szkice literackie / W. Wencel. – Kraków, 2003.

30. *Wencel W.* Wiersze / Wstęp napisał Stefan Chwin / W. Wencel. – Warszawa, 1995.

31. *Wencel W.* Wiersze zebrane / W. Wencel. – Warszawa-Ząbki. 2003.

32. *Wencel W.* Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze / W. Wencel. – Warszawa–Ząbki, 1999.

33. *Wencel W.* Ziemia Święta / W. Wencel. – Kraków, 2002.

34. Wybieram upór i trwanie. Z Wojciechem Wenclem, poetą, laureatem Nagrody Literackiej im. Józefa Mackiewicza, rozmawia Krzysztof Masłoń // «Rzeczpospolita» z 12–13 listopada 2011 r.

УДК 821.161.2-6.091

Іванна КОТЯШ
Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені акад. Степана Дем'янчука

ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАСОБІВ ПОЕТИКИ ЕПІСТОЛЯРНОЇ АВТОБІОГРАФІЇ (на прикладі листів С. Черкасенка)

У статті систематизовано та проаналізовано літературні джерела епістолярного спадку С. Черкасенка, зокрема раніше не оприлюднені архівні матеріали листування письменника з Л.Т. Білецьким, яке містить автобіографію письменника. У статті досліджуються засоби та прийоми поетики епістолярної автобіографії у польському та українському літературознавстві.

Ключові слова: *епістолярна автобіографія, жанрова специфіка, композиційно-тематична зв'язність, новелістична композиція, комунікативна спрямованість твору, засоби характерології, психологізм.*

Article aims to systematize and analyze the literature sources of S. Cherkasenko legasy, including previously unpublished archive correspondence with the writer L.T. Beletskiy, containing the epistolary autobiography of the writer. In the article the tools and techniques of poetry of the author's epistolary autobiography of the Polish and Ukrainian literature.

Key words: *epistolary autobiography, genre specific, composition thematic coherence, novel composition, communicative-oriented work, means of characterization, psychology.*

Celem tego artykułu jest systematyzacja i analiza literackich źródeł dziedzictwa epistolograficznago S. Czerkasenka, w szczególności nie publikowanych wcześniej archiwaliów korespondencji pisarza z L. Bileckim, która zawiera epistolarną autobiografię pisarza. W artykule analizowane są środki poetyki autobiografii epistolarnej w polskim i ukraińskim literaturoznawstwie.

Słowa kluczowe*: autobiografia epistolarna, specyfika rodzajowa, spójność kompozycyjna i tematyczna, kompozycja nowelistyczna, komunikatywne ukierunkowanie utworu, narzędzia charakterystyki postaci, psychologizm.*

Систематизація та аналіз письменницького епістолярію вітчизняної літератури є одним із найбільш нагальних завдань сучасного літературознавства. Особливо актуальним у цьому контексті є оприлюднення та дослідження архівних, раніше не відомих епістолярних джерел.

Одними з перших на вітчизняних теренах до аналізу епістолярію зверталися В. Гладкий, В. Святовець, Ж. Ляхова, М. Назарук, Л. Вашків, В. Кузьменко, М. Коцюбинська, І. Забіяка. «Поетика епістолярного жанру не опрацьована. Історію листування на Україні ще не написано», – писав Ю. Шерех [9, с. 32].

Серед польських дослідників теоретичного, історичного, генологічного аспекту епістолярію варто назвати Стефанію Скварчинську [12], К. Цисевського [11], Я. Тшинадловського [13], М. Чермінську [10], І. Вишневську [14].

Лист як форма виявився незвичайно багатогранним. Із нього впродовж віків брали початок дуже багато різних літературних жанрів. У цілому вони доволі далеко від нього відбігали, але пов'язував їх із листом генетичний зв'язок, і тому для їх визначення послуговувалися цим терміном. Належали до них:

1. Поетичні листи, дуже важливий жанр в античній літературі (наприклад «*Героїди*» Овідія, «*Лист до Пізонів*» Квінта Горація), класицистичних Т.К. Венгерський («*List do wierszopisów*») і Е. Словацький у «*Правилах вимови та поезії*» (1827); у літературній практиці поетичний лист набирає характеру висловлювання інтимного, особистого, ліричні властивості, тематичне розмаїття, приватність, форма звертання «до читача», наприклад Д. Наборовський «До князя Богуслава Радзивілла»; С. Трембецький «До Ігнація Красіцького»; Ю. Словацький «До Теофіла Янушевського»; Ц. Норвід «До мого брата Людвіка», але присутній також (хоч рідкісніше) в XIX і XX віку. С. Виспянський «*До Т. Естрейхера*»; К.К. Бачинський «Єжи, мій приятелю»; лист З. Герберта: «До Генрика Ельзенберга у соту річницю його народження», «*Листівка до Адама Загаєвського*», «*Лист до Р. Криніцького*»; В. Іванюка «До Збігнєва Герберта».

2. Різновидом попереднього є лист меніпейський (вірш з прозою).

3. Лист як риторично-публіцистичний жанр. Його прикладом можуть бути листи Ци-

церона – якщо йдеться про стародавність, а за часів найновіших напр., листи Гуго Коллонтая.

4. Роман в листах, особливо популярний в XVIII ст., а також пізніше, навіть за сучасних часів (напр. «Поштові варіації» Казимира Брандиса).

5. Прозаїчний епічний (своєрідний різновид новели) жанр: Листи з подорожі. З'явився у XIX ст. (як «Листи з подорожі до Америки» чи «Листи з Африки» Генрика Сенкевича). У наступному сторіччі об'єднався в один жанр з репортажем, якого був попередником (останній натомість інколи буває стилізованим на лист).

6. Популярний у XIX і XX ст. журналістський жанр: «Кореспонденція з...» або «Від нашого постійнодіючого кореспондента».

Лист є формою розмови, яку ведуть між собою кореспонденти з огляду на різного виду взаємини, які між ними виступають. Прикладом може бути: дружба, родинна спорідненість (напр. «Листи до матері» Ю. Словацького) і т.д. Отже, автор не обмежує причин ведення кореспонденції відстанню, яка ділить кореспондентів, унеможливлюючи їм безпосередню розмову, але дає задум і можливість до цілком іншої інтерпретації. Це є влучним доповненням визначення листа, з якого водночас виникає, що причин ведення кореспонденції може бути дуже багато.

Вищезгадані «Листи до матері» Юліуша Словацького умовно можна поділити та три основні групи:

- листи утилітарного характеру та змісту;
- листи-сповіді;
- релігійно-моральні листи.

Усі ці листи є автобіографічним епістолярієм. Характерною ознакою усього блоку листування є значна духовна близькість автора з матір'ю.

Прикладом іншого емоційного навантаження у листуванні є листи С. Черкасенка. Як і листи Словацького, так і епістолярна спадщина відомого українського письменника С. Черкасенка оприлюднена на сьогоднішній день частково [1–8]. Величезну цінність і унікальну фактологічну вартість з цього погляду мають до цього часу не оприлюдені архівні матеріали листування С. Черкасенка з професором Л.Т. Білецьким і, зокрема, викладена у листах письменника 30-х років XX ст. його епістолярна автобіографія. Мета даної статті полягає у тому, щоб дослідити засоби та прийоми поетики епістолярної автобіографії С. Черкасенка.

Епістолярна автобіографія С. Черкасенка посідає у його письменницькому епістолярії окреме місце як твір унікальний з точки зору його жанрової природи та семантичної організації.

Із формального погляду автобіографічний текст будується як авторська розповідь, в якій більш або менш розгорнуто викладається в порядку її хронологічної послідовності подієва канва його біографії з можливими ретроспективними чи перспективними відхиленнями у часі розповіді. З ідейно-смислової точки зору автобіографічний текст виявляє себе через комплекс тих семантичних ціннісних орієнтацій, які у прямій формі (у вигляді безпосередніх авторських роздумів) або опосередковано (характером змалювання сюжетних колізій) акцентуються автором у процесі психологічного самоаналізу.

Задум написати великий автобіографічний твір виник у С. Черкасенка в середині 30-х років та не в останню чергу був ініційований Л. Білецьким, який запропонував С. Черкасенку дати відповіді на підготовлену ним анкету з запитаннями, що стосувалися біографічного та творчого шляху письменника: «Дорогий Леоніде Тимофієвичу! Дозвольте мені відповідати на Вашу анкету листами, так би мовити – в епістолярній формі, бо скласти щось таке, як автожиттєпис, – забарна річ, а просто «заповнити графи» – суха й не цікава історія. Листами й мені легше, та й оповідання буде живіше й докладніше» [9].

Жанрова специфіка автобіографії С. Черкасенка, безсумнівно, містить елементи мемуарно-документальної літератури, навіть з відтінком певної сповідальності, до чого С. Черкасенка, за його власним визнанням, спонукав початковий характер завдання, поставленого перед ним Л. Білецьким. Поряд із адресованими С. Черкасенку запитаннями анкети, у процесі написання автобіографії Л. Білецький значною мірою «корегував» її тематичне та композиційне розгортання новими, уточнювальніи запитаннями. Свідчення того, що зміст автобіографії не був заданий наперед з самого початку, а певною мірою скореговувався в процесі її написання, є у листах, включених до твору: «До речі, ще про Шевченка… Питали мене Ви, Леоніде Тимофієвичу, цими днями, невже правда, що «Кобзар» не захопив мене глибше, не лишив по собі виразнішого сліду. Я вже згадував про це. Додати можу хіба одне ще: «не так посаджено» було царським, московським

режимом діло виховання в школі тодішньої всеросійської молоді» [11].

Або: «Дорогий Леоніде Тимофієвичу! Знаю я, що небагато скажуть Вам для Вашого завдання написані досі сторінки, а до головного, як то кажуть – до суті, ще так далеко. Але вже почекайте, – дійду й до того, що Вас цікавить, а це, зайве, може, – використаю, як жив буду, сам. Отже, далі…» [13].

Елементи документалістики просвічують в епістолярній автобіографії С. Черкасенка фактологічно вичерпними і інформативними описами-характеристиками навчальних закладів, у яких він отримував освіту, шкіл, де працював, чіткими топографічними прикметами місцевості, у якій йому доводилось бути. Інколи його епістолярні описи навіть переростають у своєрідні мікрожанрові форми або вкраплення у вигляді мемуарного портрета (директора учительської семінарії О.Л. Крилова або колишнього народовольця, інженера О.М. Тверітінова), подорожнього нарису (поїздки С. Черкасенка до Херсону та Москви), нарису «звичаїв» (численні морально-психологічні галереї учительських, учнівських, провінційно-обивательських типів), щоденника (детально фіксовані хронологічні етапи зростання ідейної та літературної свідомості автора) тощо. Водночас, вже сам характер жанрової специфіки цього типу документальних творів не виключає їх можливий синтез з художньою літературою, зокрема таким її різновидом, як художньо-біографічна проза. Образно-художнє спрямування свого твору підкреслює й сам С. Черкасенко: «…просто «заповнити графи» – суха й не цікава історія. Листами й мені легше, та й оповідання буде живіше й докладніше» [9].

При бажанні в художній організації автобіографії С. Черкасенка можна знайти й жанрові відголоски епістолярного роману (щоправда, специфічного, у формі листування автора і його адресата, а не персонажів твору), хоча найближчим жанровим прототипом його твору слід усе ж таки вважати художню автобіографічну повість.

Особливості композиційної побудови.

Зовнішня структурно-композиційна канва автобіографії організована у відповідності до типової побудови епістолярного тексту. Текст автобіографії скомпонований із 148 листів, закінчення і початок кожного з яких виділені зазначенням дати написання листа і його порядковим номером (у початковій позиції тексту) і прощанням із адресатом у завершальній позиції тексту (етикетним висловом «Ваш С. Черкасенко»).

Композиційні принципи, які визначають художню організацію епістолярної автобіографії С. Черкасенка, пов'язані насамперед із характером та специфікою структурного умотивування та тематично-смислового співвіднесення елементів розповіді у творі. Загальний тематичний розподіл цих елементів обумовлений виділенням класичних для будь-якого автобіографічного тексту тематичних блоків, як-то дитинство, юність, зрілість, старість. В автобіографії С. Черкасенка – це дитинство, пов'язане із роками його навчання у Новобузькому початковому училищі (листи 1–12), та юність, співвіднесена із часом перебування в учительській семінарії (листи 13–40) та роками учителювання в шклах Катеринославщини, зокрема – у Новопавлівці (листи 41–52), Васильківці (листи 53–81), Ульянівці (листи 82–130), Юзово (листи 132–147), Лідіїво (148). В художньому творі, як відомо, композиція, а точніше певний, обраний автором тип композиційного зв'язку, виконує функцію такого поєднання усіх смислових елементів розповіді, яке забезпечує тематичну зв'язність та смислову завершеність твору. Виділені в епістолярній автобіографії С. Черкасенка тематичні біографічні блоки поєднуються лінійно-поступальним типом композиційного зв'язку, тобто розташовуються у порядку їх природної хронологічної послідовності. Організуючим центром композиційно-тематичної зв'язності та смислової завершеності твору при цьому виступає постать автора-розповідача. Його головна композиційна функція полягає у тому, щоб поряд з хронологічно послідовним плином біографічної розповіді додатково компонувати, певним чином упорядковуючи та розподіляти її матеріал відповідно до обраної автором ідейно-смислової стратегії та оцінної позиції, представленої у його творі моделі життя та поданої у ній картини людських стосунків. Принципи, якими послуговується С. Черкасенко, компонуючи та розподіляючи матеріал розповіді у своєму творі, найбільше нагадує так звану новелістичну композицію, тобто таке поєднання ряду новел (окремих закінчених історій), тематично-смислову співвіднесеність яких обумовлюють самі обставини розповіді (коли, наприклад, коло певних осіб по черзі викладають свої історії) або особа розповідача, ідейна мета якого забезпечує їх семантичну зв'язність. Принципи новелістичної композиції позначаються на доволі нерівномірному тематичному

розподілі матеріалу в епістолярній автобіографії письменника. Поряд з тематично завершеними листами, кожен з яких містить відносно закінчену історію (таких ми нарахували 28), інші 120 листів автобіографії – це історії «з продовженням», тематичний обсяг яких коливається від двох до дванадцяти листів, причому їх кількість неухильно зростає по мірі того, як розповідь віддаляється від опису дитячих років та часу навчання у семінарії. Знаком тематичної незавершеності листа часто є авторські помітки у його клаузулі: «далі буде» або – «але про це далі», втім такі помітки можуть бути й відсутніми, коли закінчення описуваної у попередньому листі сцени прямо переноситься в наступний лист (інколи таке перенесення навіть скріплюється повтором фраз, якими закінчується попередній і починається наступний лист). Семантичним маркером зміни теми, як правило, виступає звернення розповідача до адресата (Л. Білецького), найчастіше у початковій позиції листа (таких випадків ми нараховували – 22), де прямо наголошується перехід до іншої теми: «Дорогий Леоніде Тимовієвичу! Нашим учителем співу покищо й закінчу характеристики «преподаватєльскаго персонала» [10], або – «Десь досі питаєте, дорогий Леоніде Тимофієвичу, – я як же з моїм захопленням літературою?..» [14].

Таким сигналом зміни теми виступають переважно початкові фрази листа, оформлені з особливою риторично-стилістичною інтонацією: «Школа… Я не пригадую, чи дуже мені хотілося швидче попасти в школу, чи ні» [15], або – «Новий-Буг… Не бачив його вже щось понад двадцять п'ять літ. Що з нього тепер?» [16].

Додаткову тематично-смислову зв'язність новелістичної композиції твору надають також численні перспективні та ретроспективні авторські відступи, перші з яких мотивують та підготовлюють появу тих або інших життєвих ситуацій чи людських образів в наступних листах твору, другі – забезпечують смисловий зв'язок із тими темами та життєвими обставинами, про які йшлося у попередніх листах.

Комунікативна спрямованість твору.

Комунікативна спрямованість твору – це, в широкому розумінні, смислова зорієнтованість твору на читача, його духовні запити та потреби, загальний рівень культурного розвитку, інформаційну обізнаність в тій або іншій сфері людської життєдіяльності. Комунікативна зорієнтованість твору передбачає своєрідний діалог автора і його читача, щоправда не прямий, а опосередкований, такий, що реалізується у формі спроби взаємопорозуміння, співставлення морально-етичних та світоглядних позицій. При цьому автор, який пише твір, розраховує на ідейно близького йому читача, якого намагається переконати, схилити на свій бік. Читач стає ідейним спільником та однодумцем автора тоді, коли його аргументи виявляються достатньо переконливими для того, аби спонукати читача до щирого співпереживання авторським ідеям та емоціям.

Безпосередня комунікативна спрямованість епістолярних текстів обумовлена вже самою їхньою жанровою природою. Лист завжди чітко адресований і у більшості випадків передбачає відповідь, спонукає до діалогу. Комунікативна спрямованість епістолярної автобіографії С. Черкасенка також не є односторонньою. Зовні вона побудована у формі односторонньої адресації, оскільки включення листів Л. Білецького не передбачає, але те, що листи-відповіді з критичними зауваженнями та проханнями деталізувати ті чи інші аспекти біографії письменника були і активно впливали на характер тематичного розгортання твору, ми знаємо з численних авторських відступів, що містяться у тексті автобіографії. При цьому, мета комунікативного діалогу, який веде із своїм адресатом-співрозмовником автор, виходить далеко за межі початкового «анкетного завдання», звичайну фактологічну спрямованість якого письменник доповнює яскраво образною, деталізованою художньою розповіддю, інформаційно насиченою і водночас емоційно переконливою.

Комунікативна організація епістолярної автобіографії С. Черкасенка має виразні ознаки естетичної спрямованості, яка виявляється насамперед у чітко ідентифікованих у тексті твору образах автора і адресата (читача). Образ автора розкривається в принципах художньої організації самої розповіді у творі, її композиції, критеріях відбору тематичного матеріалу, а також його сюжетної, предметно-просторової та часової деталізації, в створенні образу розповідача, наголошенні часової дистанції між тодішнім автором як героєм розповіді, і теперішнім, як людиною, яка реконструює у пам'яті спогади минулого і критично переоцінює їх, в підкресленні мовленнєво-стилістичної дистанції між мовою розповідача і власне авторським мовленням. Інша бік вияву авторського образу – це авторська свідомість, її ідейно-емоційна стратегія, яка розкривається насамперед в численних авторських відступах,

історичних, суспільно-політичних, культурологічних, філософських оцінках, характеристиках, узагальненнях.

Не менш важливе значення має для твору і реконструйований у ньому образ адресата. Розповідь в автобіографії значною мірою будується у формі уявного діалогу, який підтримують постійні звертання до Л. Білецького (в тексті твору міститься щонайменше 30 прямих звертань). При цьому в творі є й багато непрямих, завуальованих звертань до уявного адресата, які красномовно свідчать про те, що комунікативна спрямованість епістолярної автобіографії С. Черкасенка виходить далеко за межі персональної адресації і розрахована на якнайширше коло читачів-сучасників та нащадків.

Засоби характерології.

Епістолярна автобіографія С. Черкасенка густо «заселена» персонажами. За нашими підрахунками, загальна кількість згадуваних у ній осіб становить близько 450 персонажів, з них епізодично згадуваних – близько 370 і близько 80 таких, постаті яких розглядаються більш або менш деталізовано. Поряд із персональними в автобіографії С. Черкасенка створюється й чимало збірних, колективних образів (шкільної дітвори, семінаристів, учасників церковних хорів та учнів шкіл, у яких працював письменник).

Визначальну рису характерології С. Черкасенка становить психологізм. Розкриваючи характер того або іншого персонажа свого твору, письменник в першу чергу звертає увагу на його особистісно-психологічні та моральні риси. Письменнику подобається описувати психологічні стани людини, викликані її емоційними реакціями на ті чи інші обставини або ситуації, доповнюючи їх власними оцінками та коментарями. Характер людини часто змальовується письменником у його внутрішньому саморозвитку, в якому наголошуються етапи духовного зростання (наприклад, Альоша Поляков) або, навпаки, поступової деградації (Сьома Шульгін). Яскравою рисою характерології С. Черкасенка є й його прагнення до типізації та узагальнення змальовуваних ним людських образів, що постійно виявляє себе на сторінках твору окресленням цілих портретних галерей людських типів – родинних, морально-психологічних, соціальних та професійних. Пристрасть до створення подібних «галерей» неодноразово наголошує й сам автор у зверненнях до Л. Білецького: «Дорогий Леоніде Тимофієвичу! Не знаю, чи цікава Вам моя семінарська портретна галерея, що я її так старанно відчиняю перед Вами, але коли вже почав, то нехай буде: одним листом більше чи менше – не завадить» [17]; «Моя портретна галерея тодішніх васильківських «кавалерів» не буде повна, коли не згадаю принагідно й ще одного – Івана Кононченка» [18]; «У моїй галереї малих, але гарних, людей, що з ними довелося мені зустрічатися, бути знайомим, а то й підтримувати часом досить близькі відносини, зоставалось би порожнє місце, якби я не згадав тут про родину Осипових» [19].

Водночас, попри елементи узагальнення та типізації, людські образи у С. Черкасенка завжди яскраво індивідуалізовані, змальовані з притаманною лише їм особливою манерою поведінки, мислення та світосприйняття. Постійним засобом індивідуалізації у С. Черкасенка є й детальний опис зовнішності персонажа, його вбрання, стилізація особливостей його мовлення.

Використовувані в епістолярній автобіографії засоби характерології, подібно вищезазначеним прийомам, також надають тексту його твору яскравих ознак художності.

Засоби образно-предметної деталізації та мовленнєво-стилістичної організації.

До засобів образно-предметної деталізації в епістолярній автобіографії С. Черкасенка відносяться часові та просторові образи, а також засоби предметного зображення.

Категорія часу в епістолярній автобіографії С. Черкасенка присутня у кількох семантичних вимірах. Перший її вимір – це характер розподілу та фіксації (розповідачем) плину часового потоку. Розподіл змальовуваного в автобіографії плину часу неоднорідний. Час розповіді в окремих листах-закінчених історіях автобіографії то стискається і концентрується до календарних обсягів одного дня (як, наприклад, у листі 18, де описується відвідування начальством з метою перевірки квартири, яку винаймали семінаристи), то, навпаки, розтягується до доволі значних хронологічних проміжків (лист 1, що охоплює історичну генеалогію родини Черкасенків, або лист 2, який вміщає цілий рік навчання автора у початковому учидищі). Розповідач твору не дотримується правила обов'язкової хронологічної фіксації та чіткого датування навіть тих подій, як, з точки зору його біографії, сприймаються як етапні, нерідко час ідентифікується за народними або церковними святами: «Кінець весни або початок літа. Була або пізня Паска або Зелені Свята…»

[16]; «Вже з Маковія до Нового-Бугу почали з'їздитися „кандидати" в семінарію з Херсонщини, Катеринославщини й Бесарабії» [20]; «Забув уже, чиє це було родинне свято в моїх господарів; та мабуть же самої господині, а значить десь на початку весни 1898 р. 1-го Березня, на Євдокію» [21].

Автор вільно «поводиться» з часом, легко «перестрибуючи» (через авторські відступи) то в минуле, то в майбутнє стосовно тих хронологічних меж, в яких розгортається природний плин його біографії: «Не пишу романа, тому не все додержую хронологічного розвитку свого оповідання…» [22]. Другий вимір присутності категорії часу у С. Черкасенка полягає у контрастному протиставленні часових пластів теперішнього і минулого (як правило з позицій пізніше набутого критичного досвіду або ностальгічної реакції на особливо вразливі емоційні спогади: «Не вельми скромно звучить це в моїх устах тепер, але так було» [23]; «Виразно й до нинішнього дня пам'ятаю ці перші години мого перебування в новім світі, а сливе все, що було далі, аж до старших класів, потонуло в якомусь тумані» [15]; «Але мені й досі в душі пташки співають, коли я ще й тепер, у пристарих літах, згадаю той випадок» [11].

Третій важливий вимір реалізації категорії часу у С. Черкасенка – це створений на сторінках його автобіографії образ пам'яті як складного асоціативного механізму регуляції плину часу в свідомості автора. У багатьох листах, авторських відступах містяться звернення до цього образу, супроводжувані рефлексіями стосовно її природи, здатності утримувати одні спогади і стирати інші, хоча б, і важливі, її схильності до фіксації сильних емоційних вражень та встановлення асоціативних зв'язків із образами уяви.

Просторові образи є невід'ємною частиною поетики епістолярної автобіографії С. Черкасенка, про що, зокрема, свідчить хоча б той факт, що усі просторові переміщення, пов'язані із зміною роботи письменника або його приватними чи діловими поїздками, незмінно супроводжуються деталізованими описами топографічних особливостей місцевості, якою він подорожував.

Серед засобів предметного зображення в епістолярній автобіографії можна виділити численні інтер'єрні описи, переважно шкільних приміщень, але на особливу увагу заслуговують насамперед картини природи, які викликають асоціації з пейзажною лірикою С. Черкасенка, а в кращих своїх зразках майже не поступаються знаменитим гоголівським пейзажним описам: «Коли що й справило захватне просто враження, то це велична картина широкого, могутнього Дніпра, незалежно від яких-будь історичних спогадів. (…) Далеко по той бік, у мерехтливій млі водяного пилу, що курився над кип'ячою рікою, височіли над вирами її, сірі скелисті береги, що міцно тримали кордону буйних розгонів вічно розбуяних хвиль. Такі самі, тільки трохи нижчі, кам'яні брили стирчали з води по всій, скільки оком скинеш поверхні дніпровій, затримуючи нестримний гін старого велетня, й він люто кидався на них, намагаючись коли не вивернути їх із дна, то хоч перекинути, покласти лежма й звільнити собі дорогу до моря. Лютості й оскаженінню його не було кінця-краю, й нема сумніву, що за довгі тисячоліття його впертого гніву це йому не раз удавалось, що не одну підводну й надводну скелю він уже перекинув, розбив на каміння, стер у пісок і викинув десь аж геть-геть на беріг або устелив ними дно. Нещасний той чоловік, що зважувався човном чи на плоті (дарабі) поплисти сивим, нагороїженим хребтом старого велетня уплинь сам, не запросивши до цього запеклих у боротьбі з ним, досвідчених і дужих провідників-лоцманів із Каменки, цих нащадків славного війська запорозького: нещасний, кажу, той чоловік, бо ні він вас, ні ви його більше не побачите» [24].

В епістолярній автобіографії С. Черкасенка використовуються різноманітні засоби мовленнєво-стилістичної організації. Поряд з літературно-книжним мовленням, яскраво емоційним і виразно індивідуалізованим у притаманній автору художньо-стильовій манері, мовленнєва організація твору С. Черкасенка вбирає до себе колоритні народні вислови та фразеологізми, літературні ремінісценції, інтонаційно-риторичні фігури, різноманітні типи словесних стилізацій (учительського мовлення, дитячого мовлення, мовлення провінційного обивателя, українського «патріота матушки Расеї», а також індивідуальну манеру та вади мовлення різних людей).

Подальше дослідження специфіки художньої організації епістолярної автобіографії С. Черкасенка є перспективним насамперед з погляду окреслення більш детальної та цілісної картини використаних у ній художніх засобів та прийомів, а також аналізу художньо-стильових паралелей між поетикою епістолярної автобіографії та художніх творів письменника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Жицька Т.* Листи Спиридона Черкасенка до Миколи Вороного / Т. Жицька // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 146–155.

2. *Жицька Т.* З епістолярії С Черкасенка (укр. письменника, 1876–1940) / Т. Жицька // Київ, старовина. – 1996. – № 2–3. – С. 100–103.

3. *Жицька Т.* Листи С.Черкасенка до М.Шаповала (1924р.) / Т. Жицька // Історичний журнал: наук. громад. -політ. / Інститут політ. і етнонац. досліджень НАН України. – Київ, 2006. – № 4. – С. 96–107.

4. *Івасюк О.* Листування С. Черкасенка із В. Дорошенком (на матеріалах фондів літературного архіву пам'яток національної писемності Чехії) / О. Івасюк // Літературознавство: [Матеріали V конгр. Міжнар. асоц. україністів, Чернівці, 26–29 серп. 2002 р.]. – Чернівці, 2003. – С. 240–244.

5. *Хорунжий Ю.* «...Без їхнього дозволу»: [Про арх. С Русової та її листування із С. Черкасенком] / Ю. Хорунжий // Книжник. – 1991. – № 6. – С. 5–6.

6. *Антонець Н.* «Така доля молодих письменників...»: Драма «Хуртовина» Спиридона Черкасенка на тлі його життя / Н. Антонець // Українська мова та література. – Київ, 2004. – № 39. – С. 25–28.

7. *Жицька Т.* Театральні контури архетипних сюжетів у драматургії С. Черкасенка / Т. Жицька // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. – 2009. – Вип. 4–5. – С. 47–56.

8. *Антонець Н.* Педагогічна діяльність Спиридона Черкасенка в контексті руху за національну освіту (1906–1940) : Дис... канд. пед. наук: 15.Х.01 Інститут педагогіки АПН України / Н. Антонець. – К. : 2004. – 221 с.

9. *Шевельов Ю.* Кулішеві листи і Куліш у листах: Передмова / Ю. Шевельов // Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. Н.-Й.; Торонто : Укр. Вільна Академія Наук у США, 1984; Шерех Юрій. Третя сторожа. Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1991. С. 32–76.

10. *Skwarczyńska S.* Teoria listu / S. Skwarczyńska. – Lwów : Lwowskie Towarzystwo Naukowe, 1937.

11. *Cysewski K.* Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią / K. Cysewski // Pamiętnik Literacki. – 1997. – Z. 1.

12. *Trzynadlowski J.* Małe formy literackie / J. Trzynadłowski. – Wrocław 1977.

13. *Czermińska M.* Rola odbiorcy w dzienniku intymnym / M. Czermińska // Problemy odbioru i odbiorcy / Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. – Wrocław, 1977.

14. *Wiśniewska I.* Formuła przyjaźni. Korespondencja między Elizą Orzeszkową a Leopoldem Meyetem. W tym tomie / I. Wiśniewski. – 353 s.

С. Черкасенко. Автобіографія в листах // Український громадський видавничий фонд у Празі. – Фонд № 122с. – Арх. № 278.

15. Лист 1-й від 10.VII.1935.
16. Лист 96-й від 9.VI.1936.
17. Лист 11-й від 29.VIII.1935.
18. Лист 6-й від 8.VIII.1935.
19. Лист 18-й від 18.IX.1935.
20. Лист 36-й від 28.XI.1935.
21. Лист 2-й від 12.VII.1935.
22. Лист 3-й від 19.VII.1935.
23. Лист 16-й від 12.IX.1935.
24. Лист 77-й від 16.IV.1936.
25. Лист 120-й від 23.VIII.1937.
26. Лист 12-й від 30.VIII.1935.
27. Лист 122-й від 27.VIII.1937.
28. Лист 132-й від 17.IX.1937.
29. Лист 5-й від 8.VIII.1935.
30. Лист 114-й від 7.VIII.1937.

УДК 821.162.1 Одоєвський

Олексій СУХОМЛИНОВ
Бердянський інститут підприємництва

ІСТОРІОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ СИМЕТРИЧНОСТІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ СТОСУНКІВ У «ЗАСИПЛЕ ВСЕ, ЗАМЕТЕ…» ВЛОДЗІМЄЖА ОДОЄВСЬКОГО

Складні польсько-українські стосунки періоду Другої світової війни стали домінантою творчого доробку видатного польського письменника-емігранта Влодзімєжа Одоєвського. Особливо гостро проблема конфлікту між двома народами порушена у романі «Засипле все, замете…». Попри виразну полоноцентричність автора, у пов'язаній із пограничним простором прозі простежується тенденція історіософського розуміння симетричності польсько-українських стосунків. Саме цій особливості авторського стилю В. Одоєвського присвячена ця розвідка.

Ключові слова: *історіософія, культурне пограниччя, Креси, реальність, художній світ, етнокультурна модель, апокаліптична візія.*

Sophisticated Polish-Ukrainian relations from II World War became dominant creative works of the famous Polish writer-immigrant Wlodzimierz Odojewski. Particularly acute problem of conflict between two peoples faces in the novel «Zasypie wszystko zawieje…». Despite clear Polish author's view in the space associated with the boundary prose trend historiosophical understanding of symmetry of the Polish-Ukrainian relations. To this particular of author's style is dedicated this exploration.

Key words: *historiosophy, cultural borderlands, Kresy, reality, art world, ethnocultural model, apocalyptic vision.*

Skomplikowane stosunki polsko-ukraińskie w okresie II wojny światowej stały się domeną dorobku twórczego wybitnego polskiego pisarza-emigranta Włodzimierza Odojewskiego. W sposób szczególny konflikt ukraińsko-polski został pokazany w powieści «Zasypie wszystko zawieje…». Jednak, pomimo wyraźnego polonocentryzmu jej autora w utworze pojawia się rozumienie relacji międzyetnicznych na pograniczu jako historiozoficznej symetrii. Właśnie tym zagadnieniom i tendencjom został poświęcony niniejszy artykuł.

Słowa kluczowe: *historiozofia, pogranicze kulturowe, Kresy, rzeczywistości, świat przedstawiony, model etnokulturowy.*

Про Влодзімєжа Одоєвського та його величезний і багатогранний творчий доробок написано безліч критичних статей і наукових праць, захищено чимало дисертацій – усе свідчить, що письменник став класиком сучасної літератури та предметом особливої уваги істориків літератури. Варто назвати ключові праці, без яких неможлива правильна інтерпретація прози автора: «Одоєвський і романтики: проект літературних інтерпретацій» А. Фаб'яновського [3], «Подільський цикл Влодзімєжа Одоєвського: постаті, краєвиди, простори пам'яті» Е. Щепковської [13], «Креси у творчості Влодзімєжа Одоєвського» І. Івасюва [6], «Україна у творчості Влодзімєжа Одоєвського» Е. Дутки [2] та інші.

Дослідники зауважили, що його ім'я ототожнюється передовсім із романом «Засипле все, замете…» [6, 44] (1973), останньою частиною так званої «подільської трилогії» (збірки оповідань Смеркання світу (1962), повісті «Острів спасіння» (1964) і названого твору) та тематикою Кресів. Однак, незважаючи на домінанту пограничної проблематики, письменник був і залишається носієм більш глибоких універсальних цінностей.

У 60-ті роки XX століття Одоєвський уважався за найвправнішого й найперспективнішого письменника так званого покоління «Współczesności»[1], був дещо відособленим «літературним явищем», з яким доводилося рахуватись [1]. Його дебютом можна вважати 1951 рік, коли, маючи 20 років, за машинопис «Острів спасіння» отримав нагороду для молоді імені Тадеуша Боровського. З відомих причин твір, історичним тлом якого є колишні Креси, не міг бути опублікований у Польській Народній Республіці. В «Острові» йдеться передусім про внутрішні переживання закоханого шістнадцятирічного хлопця десь на Поділлі під

1 Покоління «Współczesności», а також покоління «56» – генерація митців, які дебютували у другій половині 50-х років XX століття в Польщі. Ці покоління домінували протягом десяти наступних років, саме їхня творчість була визначальною точкою усіх наступних літературних груп. Їх вплив був відчутний також у образотворчому, театральному та кіномистецтві. Термін покоління «Współczesności» уперше застосував літературний критик Як Блонський у 1961 році, наголошуючи на відсутності спільної програми та ідеології, а також міфологізуванні реальності. Проте цей термін втратив своє негативне значення і набув широкої популярності в літературній критиці. Див.: [4].

час подій Другої світової війни та братовбивчих конфліктів. Східні реалії твору є лишень простором, де розгортаються події, на першому плані представлена абсурдність антиномії *кохання – смерть*. Одоєвський звертається до універсальних проблем, не прив'язаних до конкретного простору, особистісна драма ініціації головного героя [10] перегукується тут з одвічним протистоянням та взаємодією Ероса й Танатоса. Однак представлені тут Креси стають заповіддю наскрізної тематики цілої творчості письменника. Простори польсько-українського пограниччя й історичний контекст творів Одоєвського є передусім тлом, на який здійснюється проекція універсальних загальнолюдських проблем і дилем багатокультурного суспільства. Літературні й історичні Креси виявляються ідеальним часопростором, що зберігає антропологічне начало та пам'ять у її первинному стані. Автор сприймає пограниччя як анклав преісторії та своєрідний архів архетипів, а історію Кресів трактує як «археологію цивілізації». Самі ж «українські» твори письменника можна назвати «спогадами „дитинства" культури», документом, що виходить поза межі історично конкретні й тяжіє до антропологічного універсуму [6, с. 11].

Роман «Засипле все, замете…» Влодзімєжа Одоєвського характеризується ідеологічною багатоаспектністю та фрагментарністю викладеного матеріалу. Мозаїчність циклу й переплетення родинно-побутових та історіософських мотивів часто призводять до певного плюралізму у трактуваннях текстів, іноді до діаметрально різного розуміння того чи іншого сенсу, закодованого у романах.

Проза Одоєвського є нашаруванням, своєрідним палімпсестом світоглядних концепцій і прихованих екзистенціально-філософських сенсів, які власне й становлять сутність подільського циклу. С. Мазурек уважає, що у «Засипле все, замете…» індивідуум не має істотного значення, «над ними тяжіють вищі сили родових, племінних і релігійних спільнот» [11, с. 131].

В одному погоджуються майже усі дослідники – у творчості В. Одоєвського представлена найбільш дозріла й концептуальна в сучасній літературі мистецька й історіософська візія українсько-польських проблем [14, с. 22]. Натомість варто підкреслити, що створений у «Засипле все, замете…» світ має виразну полоноцентричну перспективу, чіткий поділ на Своїх і Чужих, що характерно кресовій прозі [5, с. 140]. Попри показану мішанину народів (поляки, українці, євреї, німці, угорці, бессараби, татари, цигани, серб тощо) і релігій, етнокультурна модель роману вибудовується навколо поляків. Навіть наявність полонізованого російського роду Чересвєнських, як помітив Є. Кшижановський, автор свідомо не полонізує прізвище, залишаючи російський суфікс «-єн-» замість польського «-єнь-» [9, с. 67], не змінює оптики твору. Знайшовши на Кресах у післяреволюційні роки другу домівку, вони також репрезентують світогляд тутешніх поляків. Незважаючи на воєнний хаос і розмаїття політичних сил (рештки Армії крайової, відділи самооборони, різні українські формування, власівці, радянські партизани тощо), що беруть участь у бойових діях, центральну вісь роману становлять польсько-українські відносини, конфлікт між двома братніми народами, який спроектовано на родинно-побутові відносини між братами Петром Чересвєнським і байстрюком Семеном Гаврилюком, який з приводу свого незаконного походження має неабиякі комплекси. До речі, світогляд і суспільно-політичні позиції українського ватажка у «Засипле все, замете…» не представлені взагалі [пор.: 2, с. 70].

Таємниця зв'язків між цими головними героями лежить в основі усіх фабулярних перипетій й усіх символічних зв'язків циклічного письменництва Одоєвського [7, с. 220].

Петро відчуває, що за ним хтось спостерігає, хтось підглядає та слідкує, цей хтось є реальною особою, але водночас це якась тінь, ненависний двійник. Над ним тяжіє спорідненість із байстрюком, який існує поза його середовищем і є реальною силою, що впливає на перебіг подій.

Через суспільну дистанцію Гаврилюк, який завдяки діду все ж таки здобув належну освіту, відчуває кривду й намагається силою посісти місце, яке, як йому здається, йому належить, принаймні володіти тим, що люблять Чересвєнські. Завдяки опосередкованим описам Семена дізнаємося, що це вродливий, але дикий і мстивий молодик, який служив у діда економом, а під час війни став кривавим отаманом і жорстоким ватажком. М. Яньон зауважила, що у багатьох його вчинках відчувається відома з романтичної літератури мотивація: помста за відкинуте чи зневажене почуття. Знищення польських дворів стає стихією Гаврилюка. Дід Петра, а отже й Семена, білий емігрант, Микола Федорович Чересвєнський бачить у байстрюкові нову радикальну силу, що незабаром має знищити європейську цивілізацію [7, с. 221].

Сини одного батька знаходяться на протилежних полюсах. Петро представлений як партизан-захисник польськості, а Семен – як розбійник у мундирі дивізії СС «Nachtigall».

Постать Семена Гаврилюка – мішаного поляка, українця та росіянина – має символічне значення, мішанина крові багато в чому відображує етнічну ситуацію на Кресах. Протистояння між братами, що мають спільне походження, також нагадує конфлікт між братніми народами. Павло Войнович так оцінює польсько-українське буття на Кресах: «На одній землі живемо протягом століть і, як думаю, кров однакову маємо в жилах. Одні тільки змінили віру і мову, інші їх зберегли. А зрештою, що до цього має мова? Перемішалась тут так, що важко зрозуміти, хто як розмовляє. Іноді розмовляє однією, а думає іншою. Про яку йдеться? Може, про мову добробуту й мову злиднів. А може, мова є прагненням землі й чужого добра? Мій розум не може збагнути звідки стільки ненависті береться» [12, с. 172]. Пізніше герой дійде висновку, що матеріально-соціальний аспект конфлікту не пояснює його витоків, що коріння протистояння ховається значно глибше.

Намагаючись зрозуміти сутність катинського злочину, вчиненого радянським режимом, знайти мотивацію масового знищення польських офіцерів, Павло доходить висновку, що «їм взагалі непотрібне наше майно, їм йдеться про нас. Про інтелігенцію цієї країни. Цю єдину верству, що організує й підтримує традиції, ідеали демократизму, патріотизму, інстинкт свободи й історичну правду. Про верству, яка, незважаючи на свою безпорадність, здатна існувати й давати відсіч».

«Засипле все, замете…» є книгою про ненависть, її причини та огидні наслідки. Водночас автор роману намагається зрозуміти цю ненависть й засипати прірву, яку викопали постійні конфлікти між сусідніми народами, що жили на тій самій землі. А. Ясінська вважає, що «цю прірву можна засипати, лише говорячи правду, правду до кінця. Тільки тоді може настати час вибачення. Власне такий сенс має проза Одоєвського» [8, с. 125].

Домінантний у прозі цього автора історіософський вимір показаних апокаліптично-абсурдних міжнаціональних конфліктів підкреслюється також на мовному рівні, у тексті зустрічаємо словосполучення на зразок: «нещасний хаос цих теренів», «шалені танки», «гігантська плутанина», «пекельний вир», «бідна, закатована земля», «проклята земля». Експресивні окреслення виражають сутність світу, в якому «усі проти всіх», вони з'являються як у свідомості героїв, так і в авторських висловлюваннях [пор.: 14, с. 25].

Дослідник творчості В. Одоєвського Славомир Мазурек уважає, що в «Засипле все, замете…» автор показує схожість двох народів, певну симетрію, якою позначені польсько-українські взаємні стосунки, що саме в цьому полягає історіософія й той лад, який письменник намагається видобути з дна хаосу [11, с. 123]. Представлені у циклі символічні «сутінки світу», світу, переповненого «війною всіх проти всіх», можна потрактувати як прояв кризи, що вимагає жертв задля реактивації ладу на цих землях [пор.: 2, с. 174].

Описуючи вбивство батька Петра на виборчій дільниці, який балотувався до Сейму, Одоєвський акцентує на тому, що «куля українського націоналіста» була результатом «зіткнення двох націоналізмів: польського й українського» [12, с. 127].

Мотив двійника неодноразово був предметом аналізу багатьох літературознавців, проте у релятивності образів Петра й Семена можна зауважити й нові сенси. Петро Чересвєнський нібито переслідує власну провину, з якою хоче поквитатись, переслідує власного позашлюбного брата. Гаврилюк кружляє навколо дому Чересвєнських, намагаючись стати одним із них, тримаючи в страху навколишні місцевості, вбиваючи людей, він прагне стерти ганьбу свого походження. Пізніше, коли солдати Армії крайової й інші військові формування полишать ці території, а озброєний Петро залишиться один на «нічиїй землі», він сам перетвориться на Семена Гаврилюка, тримаючи околиці у власних руках і становлячи загрозу русинським селам. Бачимо жахливу історичну симетрію: будь-який переслідуваний у певному моменті стає жертвою, а будь-яка жертва – переслідувачем. У романі поляки є тінню українців, а українці тінню поляків, водночас і перші, й другі залишаються безсилими щодо третьої потужнішої сили [11, с. 133]. Цю третю силу наочно ілюструє епізод, коли Павло потрапляє в центр бою між мельниківцями та польськими партизанами. Перші переслідують поляків, які ховаються у лісі, а на їхньому місці з'являється колона німецьких мотоциклістів, що тікають від радянських партизан. Пізніше тією самою дорогою повертаються фашисти, а за ними совєти – ані мельниківців, ані поляків більше немає. В обличчі третього-Чужого, реальної загрози, між

поляками й українцями зникають антагонізми. Павло навіть починає співчувати пораненому українцю, чуючи стогін людини, що вмирає: «Власне стогін, бо слова – якби цей українець відгукнувся словами – могли б викликати чужість, а ворожість мови – перешкоду, яку неможна подолати на шляху від людини до людини» [12, с. 317].

Красномовний образ українця-зрадника було втілено у постаті Антипки. Одоєвський зображує його зрадником не тільки поляків, який живе з ними пліч-о-пліч і керується якимись ідеологічними міркуваннями, Антипко показаний як покидьок, невмотивована підступність якого не має меж. «Антипко доніс НКВС на власного зятя, передвоєнного підофіцера, який переховувався в околиці…». Пізніше його дружина Зойка, коли дізналася про злочини чоловіка, «вбила власну дитину, а сама повісилась» [12, с. 376–377].

Аналіз усіх пластів роману дає нам підстави стверджувати, що герої-поляки усвідомлюють культурну, етнічну, релігійну та соціальну різнобарвність Кресів, де «від народження до смерті гніздились різні виробники, судові пристави, сезонні робітники, дрібні орендарі, фільваркові робітники-депутати, ратаї, двірські козачки і попи, мандруючі ремісники, дрібні гендлярі – уся сіль цієї землі, що протягом століть тримала на своїх плечах економіку, керуючись прислів'ям: «Дешевша Горпина, ніж машина», той люд, з поту якого повстало багатство краю, люд, який не помічали, з яким до цього часу мало хто рахувався, до якого відверталися спиною, аж нарешті він сам спину показав, цей бідний, темний, збаламучений, отупілий від приниження люд, розбитий тепер, поділений на кілька засліплених взаємною ворожістю народів» [12, с. 176].

Десь у глибині підсвідомості Павло розуміє, що утримання етнічних груп на низькому рівні суспільного розвитку є неможливим. Проте двірським полякам здається, що вони виконують цивілізаційну місію, а насправді лише відіграють роль, яку їм нав'язав код цивілізації [2, с. 80]. Кресовий консерватизм передбачав певну рівновагу, що спиралася на культурній і цивілізаційній перевазі поляків. Тому правом русинів і українців, еволюційним правом була територіальна та моральна експансія, що полягала в демонстрації сили задля встановлення автономії [2, с. 82].

У текстах Одоєвського чітко простежується тенденція вживання окреслень «українець» і «русин». Семен Гаврилюк є українцем і свідомо протистоїть полякам, відстоює свої позиції, веде боротьбу, є активним учасником подій, що розгортаються на Поділлі, має виразні ознаки Чужого. У свою чергу, «русин» тяжіє до поширеної у прозі письменника категорії «тутешній», це безликий статист, який створює тло й атмосферу роману. Саме «тутешність» місцевих русинів-українців, Інших, але Своїх, радше їхня лояльність, є більш прийнятною для поляків: «Як далеко сягає моя пам'ять, бачив, знав і разом мешкав з русинами. І тими, хто називає себе русинами, як ми того хочемо, і тими, хто називає себе українцями» [12, с. 404–405].

У «Засипле все, замете...» наявний також мотив «розмитої ідентичності», який стосується не тільки місцевих українців-русинів. Одоєвський, як і більшість творців повоєнної літератури пограниччя, порушує питання рутенізації поляків-переселенців [12, с. 421], посилюючи тим самим мотив «свійськості» й «тутешності», яка часто є наслідком асиміляції.

Цей процес, який найчастіше проявлявся у полонізації, що гарантувало інтеграцію у суспільну систему й економічні переваги, автор оцінює таким чином: «Треба заплатити за прокляття асиміляції або недостатньої асиміляції. Може, Бог хоче нас покарати за зречення мови предків, за те, що, відмовляючись від *lingua vulgaris*, ми відгородилися новою мовою від цього люду, щоб не ділитися з ним своїми привілеями та достатком. Над кожним із нас, хто розмовляє польською, висить прокляття чужості. Навіть якщо значна частина нас – це звичайні стражденні селяни, як цей бідний та упокорений люд. Бо наша мова є мовою панів. Не треба було асимілюватись або асимілювати усіх до кінця» [12, с. 404].

Текст роману «Засипле все, замете…» містить безліч прихованих завуальованих сенсів, які, можливо навіть не усвідомлюючи, закодував Влодзімєж Одоєвський. Постійні повернення автора до тематики Кресів і польсько-українських стосунків, повернення до героїв подільського циклу і вигаданого фікційного часопростору є красномовним доказом нашого твердження. Незважаючи на наявний полоноцентризм сповнених схематизуючими давніми традиційними стереотипами творів [пор.: 15], письменник все ж таки робить спроби всебічно показати тогочасне суспільство пограниччя, віднайти чинники, що призвели до конфліктів, докопатись до сутності спровокованого протистояння.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Burek T.W.* Odojewski, Nowy poczet pisarzy / T.W. Burek // Współczesność. – 1964. – Nr 6.

2. *Dutka E.* Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego / E. Dutka. – Katowice : Wydaw. UŚ, 2000. – 146 s.

3. *Fabianowski A.* Konwicki, Odojewski i romantycy: projekt interpretacji intertekstualnych / Fabianowski A. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 1999. – 285 s.

4. *Gazda G.* Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / G. Gazda. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 499 s.

5. *Inglot M.* Zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierza Odojewskiego. Rzecz o utracie Kresów / M. Inglot // Odojewski i krytycy. Antologia tekstów. Pod red. St. Barć. – Lublin, 1999. – S. 135–146.

6. *Iwasiów I.* Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: próba feministyczna / I. Iwasiów. – Szczecin : «JotA», 1994. – 272 s.

7. *Janion M.* Cierń i róża Ukrainy / M.Janion // Odojewski i krytycy. Antologia tekstów. Pod red. St. Barć. – Lublin, 1999. – S. 211–233.

8. *Jasińska A.* Zasypie wszystko zawieje... Wielkie obsesje Włodzimierza Odojewskiego / A. Jasińska // Odojewski i krytycy. Antologia tekstów, Pod red. St. Barć. – Lublin, 1999. – S. 124–126.

9. *Krzyżanowski J.* Kreowany świat Kresów Włodzimierza Odojewskiego / J. Krzyżanowski // Pamiętnik Literacki. – LXXXV. – Z. 4. – S. 64–68.

10. *Kempny P.* «...jeśli spojrzeć za siebie wstecz». O prozie Włodzimierza Odojewskiego / P. Kempny // Dekada Literacka. – 1993. – Nr 17 (77).

11. *Mazurek S.* Zmierzch koliszczyzny (Polska i Ukraina w zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierza Odojewskiego) / S. Mazurek // Odojewski i krytycy. Antologia tekstów. Pod red. St. Barć. – Lublin, 1999. – 134 s.

12. *Odojewski W.* Zasypie wszystko, zawieje... / W. Odojewski. – Warszawa, 1995. – 668 s.

13. *Szczepkowska E.* Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego: postacie, krajobrazy, obszary pamięci / E. Szczepkowska. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 2002. – 184 s.

14. *Uliasz S.* Obraz Ukraińców i Ukrainy w literaturze polskiej / S. Uliasz. – Rzeszów, 1993. – 26 s.

15. *Weretiuk O.* Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej : (Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ułas Samczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszyk) / O. Weretiuk. – Warszawa : Wydaw. Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 298 s.

УДК 821.162.1

Ірина КИЯК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ДЕФІНІТИВНІ ПРОБЛЕМИ ЖАНРІВ ФАНТАСТИКИ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА

У статті, що базується на особливостях прози Станіслава Лема фантастично-футурологічно-філософського спрямування, узагальнено результати літературознавчих дискусій щодо засадничих понять літературної фантастики й представлено дефініції її жанрів з урахуванням характерних жанрових мутацій та інтерференції жанрово-стильових канонів. Узагальнено також функції наукової фантастики з акцентом на її евристичних можливостях; висвітлено значення наукової фантастики С. Лема як чинника сучасного цивілізаційного розвитку, як літератури попереджень.

Ключові слова: *Станіслав Лем, літературні жанри, наукова фантастика, футурологія.*

The article, based on specific characteristics of Stanislaw Lem's prose of a fantastic, futurological and philosophical literary discussion summarizes the results concerning the basic concepts of science fiction and provides definitions of species including the common mutation of species and species interference and stylistic canons. Also highlights the features of science fiction, placing a strong emphasis on its ability eristic; shown the importance of S. Lem's science fiction as a factor in the development of modern civilization, as the literature cautions.

Key words: *Stanislaw Lem, literary genres, science fiction, futurology.*

W artykule, bazującym na cechach szczególnych prozy Stanisława Lema o charakterze fantastycznym, futurologicznym i filozoficznym podsumowano wyniki dyskusji literaturoznawczej, dotyczącej podstawowych pojęć fantastyki naukowej i podano definicje jej gatunków z uwzględnieniem typowych mutacji gatunków oraz interferencji kanonów gatunkowych i stylistycznych. Uwypuklono także funkcje fantastyki naukowej, kładąc silny akcent na jej możliwości erystyczne; ukazano znaczenie fantastyki naukowej S. Lema jako czynnika współczesnego rozwoju cywilizacyjnego, jako literatury przestrogi.

Słowa kluczowe: *Stanisław Lem, gatunki literackie, fantastyka naukowa, futurologia.*

У сучасній культурі фантастика впливає на різні сторони суспільного життя завдяки поліфункціональності її творів, що є результатом синтезу інтелектуальних, художніх та естетичних цінностей. Процеси економічної та політичної глобалізації, побудова інформаційного суспільства характеризуються надзвичайно високими темпами науково-технічного прогресу. А нові проблеми, з якими людство раніше не стикалося, наприклад, стосовно вибору майбутнього, виживання і попередження всіляких катаклізмів, – потребують передбачення. І тоді водночас із наукою приходить на допомогу наукова фантастика. У зв'язку з цим актуальним є вивчення феномену фантастики і футурології. Необхідно відзначити і те, що і розвиток фантастики живиться тими змінами, які притаманні сучасним соціальній, технічній, науковій та інформаційній сферам.

Для реалізації поставлених завдань у дослідженні комплексно розглянуто типологію жанрів фантастики з урахуванням характерних жанрових мутацій та інтерференції жанрово-стильових канонів, узагальнено та обґрунтовано дефініції ключових понять наукової фантастики, футурології, утопії та антиутопії, надано їх порівняльний аналіз у зіставленні з теоретичними визначеннями і різножанровою творчою практикою Станіслава Лема.

У сучасному вітчизняному літературознавстві маємо небагато наукових досліджень творчості С. Лема. До них віднесемо огляди футурофантастики Деяна Айдачича [1], а також оригінальні дослідження герменевтичних аспектів кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) [2].

1. Розкриття особливостей фантастики як жанрового «гібриду» потребує насамперед аналізу і конкретизації визначень різновидів цього жанру. Термін «фантастика» вперше використав французький критик Ш. Нод'є, який у 1830 р. написав статтю «Про фантастичне в літературі» у контексті загального літературного процесу, що має різну специфіку залежно від історико-культурних і територіальних відмінностей. Термін «наукова фантастика» (англійський аналог – science fiction) був уведений в обіг Х. Герисбеком у 1926–1928 рр. На його думку, наукова фантастика повинна передбачати, навчати і не займатися порожніми фантазіями. У фантастиці він виокремлював дві частини:

технологічну, або інформаційну, і фантастичні казки – «фентезі».

Поняття «фантастичного» неоднозначне: це створене фантазією і те, що не існує насправді; засноване на фантастиці; неймовірне, неправдоподібне; рідкісне, незвичайне, страшне; виняткове за певними якостями. А з наукової точки зору «фантастичне» – не підтверджене емпірично і теоретично, тобто не обґрунтоване. Фантастичне – давня складова людської культури. У кожній епосі творилася своя система фантастичних образів (велетні і ліліпути Дж. Свіфта, лермонтовський Демон, пушкінська Русалка, Ніс Гоголя, шагренева шкіра у Бальзака, Мефістофель Гете…).

Найбільш загальне визначення вказує на те, що фантастика – це така література, в якій суттєву роль виконують фантастичні образи. Деякі дослідники вважають, що науково-фантастичний жанр є антитезою до жанрів реалістичного історичного роману. А відомий польський письменник, фантаст і філософ С. Лем вважав, що така література володіє модальними висловлюваннями, які недоступні науці та філософії, тобто нема «гротескної фізики, ні фантастичної історії».

До сьогодні відсутня не лише загальноприйнята концепція утопії, а й навіть загальновизнане трактування цього поняття та означеного ним феномену [3, с. 166]. Найбільш поширеним елементом духовного світу людини вважав утопію польський історик А. Свєнтоховський, який розумів під утопіями «всілякі розумові побудови поліпшених форм людського співжиття в майбутньому». Дуже широко сприймаючи утопію, він вважав, що вона входить до складу багатьох етичних теорій, дидактичних систем, художніх творів [4].

Термін «антиутопія» вперше ввів у науковий обіг Дж. Стюарт Мілль для характеристики творів, які мали одночасно полемічний і прогностичний характер. Антиутопія розглядається у публікаціях, які присвячені утопії та утопічній літературі як її різновиду [5; 6]. Формування жанрового канону літературної антиутопії здійснювалося на основі утопічної жанрової матриці. Його канонізація пов'язана із романом Є. Замятіна «Ми». Під антиутопією розуміли літературу полемічного характеру з яскраво вираженим ідеологічним змістом. Вона визначається в літературознавчій науці як «пародія на жанр утопії або на утопічну ідею» [3, с. 38]; «зображення (здебільшого у художній прозі) небезпечних, руйнівних і непередбачених наслідків, пов'язаних із побудовою суспільства, яке відповідає тому чи іншому соціальному ідеалу» [7, с. 29].

Виходячи з того, що сучасна літературна антиутопія є поліжанровою структурою, для дефініції та опису синтетичних жанрових утворень необхідно відштовхуватися від комплексу критеріїв і методологічних підходів до диференціації різних маніфестацій жанрових моделей. Проте подібна класифікація виявляється надто громіздкою, ускладненою, один і той же твір може підпадати під різні групи через поліморфність структури та багатогранність жанрового змісту, не виявляючи домінантні ознаки, а навпаки, ускладнюючи розуміння загальних тенденцій розвитку жанру в контексті культури. Отже, футурологія ґрунтується своїми висновками на соціально-економічному прогнозуванні завдяки методології точних наук, а також на художньому уявленні тенденцій розвитку майбутньої цивілізації, усвідомлюючи крах утопії безмежного прогресу наукового пізнання.

Дослідження різноманітних жанрово-тематичних груп фантастики носить інтердисциплінарний характер, зокрема, часто вона ставала об'єктом вивчення вченими – філософами, соціологами, лінгвістами. Тому заслуговує на спеціальне уточнення поняття сучасності фантастики та її поділу у літературному дискурсі. Наведемо оцінку, що дав цій проблемі С. Лем: «По суті кажучи, стосовно майбутнього життя на далеких планетах, я висловлююсь про сучасні проблеми і про своїх сучасників, котрі мають галактичний одяг».

Для характеристики різновидів фантастики використовують поняття метажанру [8, с. 53]. Головною підставою для введення до категоріального апарату поняття метажанру є потреба розмежувати формалізовані категорії на зразок авантюрного роману, фантастичної повісті (які традиційно розглядаються як дефініції жанру) і ширші, базовані на специфіці зв'язків тексту й позатекстової дійсності поняття, як-от фантастика, авантюрна проза тощо. Метажанр фантастики включає в себе жанри фантастичного роману, фантастичної повісті, фантастичного оповідання й може дедалі подрібнюватися на піджанри на зразок науково-фантастичного роману або повісті антиутопії. Можемо зазначити, що наукова фантастика, фентезі, альтернативна історія, утопія та антиутопія є складовими фантастики як особливої метажанрової системи. Теоретичні дефініції цих понять відрізняються, що можна відслідковувати на наведених у [9] характеристиках.

Метажанрова система фантастики складається з досить різноманітних за формально-змістовими ознаками метажанрів. Можна сказати, що всі вони відповідають характеристиці фантастики як «дивно-незвичних образів чи

уявлень, які не мають аналогів у дійсності, нереальних предметів або явищ із високим ступенем умовності» [9 II, с. 522]. В усіх творах цих метажанрів «змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні» [9 II, с. 522]. Генологія вказує на розмаїття жанрів і різновидів у середині фантастичної літератури як жанрової системи: «фантастика стосується будь-яких жанрів (чарівна казка, тваринний епос, рицарський роман, готичний роман, утопія, антиутопія, наукова фантастика, фентезі тощо)» [9, II, с. 523].

К. Фрумкін теж торкається питання, як автори фантастичних творів пояснюють незвичайність феноменів у структурі їх світу [10]. А М. Назаренко пропонує власну класифікацію фантастичної літератури за критерієм різновидів чудесного. Він розглядає фантастику як літературний прийом, що існує в тексті об'єктивно і виділяє такі класифікаційні групи: порубіжна зона (твори якої лежать між фантастикою і реалізмом); «чиста» фантастика; релігійна фантастика; містика; альтернативна історія; наукова фантастика; фентезі; наукове фентезі [11].

Ключовим концептом при визначенні наукової фантастики (science fiction у західному літературознавстві) виступає дотичність до науки – науковість або науковоподібність [12, с. 251]. Ю. Ковалів зазначає стосовно наукової фантастики, що «в ній інтелектуальний дискурс домінує над художнім, хоча визначальним залишається образ, а не поняття. У творах такого типу використовують розмаїті гіпотези (щодо існування телепатії, віртуального часопростору, роботів, мутантів тощо), частина яких стала реальністю (доробок К. Чапека, С. Лема, К. Воннегута, І. Єфремова, братів А. та Б. Стругацьких, О. Бердника)» [9 II, с. 523]. Наукова фантастика тяжіє до реалістичної мотивації події в системі твору, оминаючи незвичайність фантастичних феноменів. Письменники-фантасти, використовуючи всі текстові ресурси, основним серед яких є науковоподібність стилю, щоб навіяти враження максимальної ймовірності того, що відбувається у творі, реалізують у своїй прозі наявні подієві моделі.

Одвічну мрію людства про Золотий вік утілює в собі метажанр утопії. Поняття утопії у довідковій літературі зазвичай апелює до позитивних концептів мрії, вигадки [9 II, с. 517], зображення ідеального суспільства [6, с. 293] або ідеальної держави. У [13, с. 38] тлумачення антиутопії звужене, у своїй дефініції антиутопія апелює до категорії пародії і сатири: «Антиутопія – пародія на жанр утопії або утопійну ідею. Якщо утопісти пропонували рецепт порятунку від усіх соціальних та моральних негараздів, то антиутопісти, як правило, пропонують читачеві розібратися, як розплачується простий обиватель за всесвітнє щастя». За Ю. Кагарлицьким, «антиутопія – та форма критики, коли в ролі судді виступає Час. Він повинен підтвердити чи спростувати уявлення утопістів, виявити те погане, що міститься в суспільстві сьогодення. Антиутопія – це критичний розгляд прогресу, тому вона й не могла з'явитися раніше, ніж сформувалася ідея прогресу, раніше XVIII ст.» [14, с. 290].

Про майбутнє мріють, його можна планувати, але й можна передбачати. До останнього причетний фантаст і футуролог Станіслав Лем, який закликав глибше пізнавати світ, бо лише тоді можна прогнозувати майбутнє. Засновником футурології вважають німецького соціолога Осипа Флехтхайма, який у 1943 році вперше використав цей термін у листі до англійського письменника Олдоса Хакслі. Для прогнозування майбутнього використовують сьогодні понад 100 методів, у тому числі й, коли футурологи враховують та аналізують різні фактори впливу.

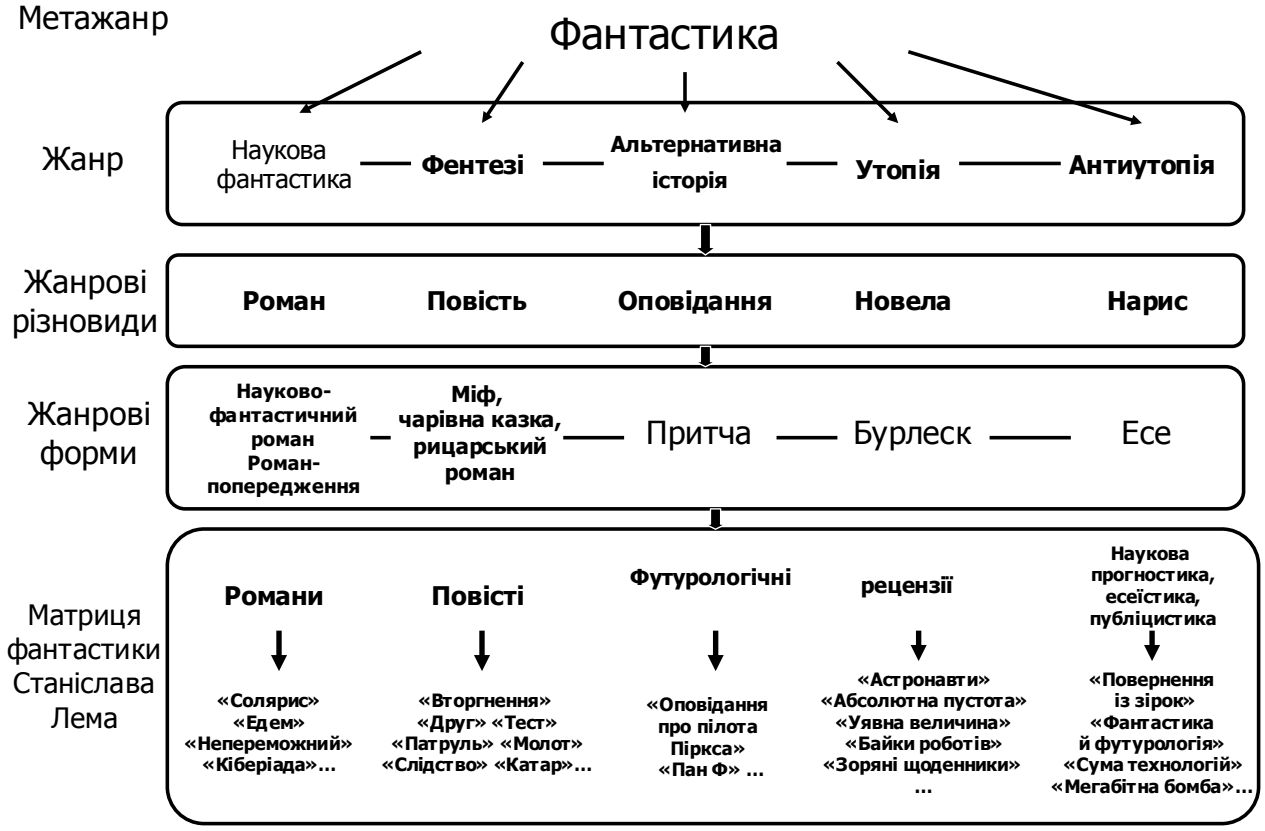
Прикладом зацікавленості фантастики у розв'язанні важливої проблеми є питання створення штучного інтелекту. Це предмет постійного інтересу С. Лема: і як колективний розум Солярис, і як штучний інтелект «Голем – 14» з «Уявної величини» – складові системи вищих рівнів інтелектуального розвитку. Продовженням цих ідей, викладених у фантастичних творах, стала лемівська філософська книжка «Сума технологій», в якій можливості штучного інтелекту базуються на сучасних інформаційних технологіях. Письменницьке бачення світу корегується з часом. Як згадує С. Лем [15], він починав писати, коли ще не було ані ракет, ані космічних польотів, а за зміною предметів фантастики можна відстежувати нові грані літературної творчості, які є викликом революції у світі людської уяви. Футурологічно-філософські твори С. Лема спрямовані не лише на дослідження проблем технічної цивілізації. У його своєрідній антології існуючих і неіснуючих вступів до фантастики («Уявна величина») приділяється також увага до різних теоретичних питань, зокрема, мовознавства, естетики. В одному з інтерв'ю [15] С. Лем згадує про полеміку стосовно теорії структурної фантастики, з якої він вийшов переможцем, бо структуралізм виключає зв'язок літературного світу з об'єктивною дійсністю, різноплановим аналізом у мистецтві, ліквідує поняття диференційованого розуміння художніх цінностей.

Отже, специфіка наукової фантастики як явища, важливого для людей у плані футуро-

логії, у конструюванні моделей майбутнього стану людини і суспільства. Для креативної діяльності людині необхідна здатність до творчої уяви, фантазування. Таким чином, бачення різновидів фантастики може бути сформульоване у наступних дефініціях:

2. Сучасна фантастика і, насамперед, наукова фантастика С. Лема, що отримала загальне визнання, дозволяє говорити вже не про «жанр», а про вид літератури, що має різні жанрові форми:

Метажанрова система фантастики



- антиутопія (її різновид – роман-попередження) моделює через попередження можливе майбутнє, базуючись на розвитку небезпечних тенденцій суспільної динаміки;
- футурологія, висновки якої ґрунтуються на соціально-економічному прогнозуванні, подає у художньому уявленні тенденції розвитку майбутньої цивілізації. наукова фантастика – особливий тип фантастики, твори якої містять фантастичні припущення, що не протирічать основам позитивного знання, зберігаючи принцип наукової та художньої достовірності;
- фантастика – вид мистецтва, певний тип художньої образності, для якої є характерною наявність віртуальної реальності, що сформована при допомозі фантастичних припущень, які створені уявою;

Постать Станіслава Лема, зокрема, його жанрові та функціональні особливості в галузі фантастики і футурології можна розглядати і дуже широко, тобто в контексті наукової фантастики (від давнини до сучасності), і значно вужче (тобто лише в розрізі жанрових особливостей його творчості), і ще вужче, зупинившись конкретно на проблемі бібліографічній (тобто художні переклади; критичні статті; передмови і післямови до його видань в Україні), що можна назвати стисло: «рецепція творчості Станіслава Лема в Україні». З жанрової точки зору характеризує літературну діяльність С. Лема професор А.Р. Волков [16]: «…визначний представник науково-філософської фантастики. Основна проблематика творів – соціально-моральні перспективи розвитку сучасної цивілізації».

До цієї оцінки можна долучити нотатки «Від Видавця» [17]: «Ясно, що глобалізація, мобільні комунікації, соціальні мережі; заміна архаїчного спалення викопних решток, вугілля та нафти на новітню енергетику, відкриття нових елементарних часток, симбіоз електроніки з молекулярною біологією, нанотехнології як ніколи потребують нового осмислення. Ой як бракує системних мислителів, здатні вказати виходи з таких ситуацій, яких вже стоси назбиралося в сучасній цивілізації. До них можна спокійно зарахувати Станіслава Лема, хоч форма викладу його думок більше нагадує Езопа ніж дороговказ. Когнітивність всезростаючого масиву інформації набуває надзвичайної ваги. І ось тут Станіслав Лем є дуже помічний, а «Мегабітна Бомба» знаменито це класифікує. Ця книга як для Незнайків, які лише вперше осмислено торкнулися електронного приладу, так і для Знайок, що замахнулися на грандіозні проекти. Вважатися Гуру в Інтелектуальних Технологіях без ознайомлення з оповідками Лема напевно нелегітимно».

Чимало зробив С. Лем і в царині есеїстки, розмірковуючи над проблемами свого жанру, а через них – над шляхами розвитку науки, технічного прогресу і, зрештою, усього людства. Йдеться про книги: «Діалоги» (1957), «Suma Technologiae» (1964), «Філософія випадку» (1968), «Фантастика й футурологія» (у 2-х томах, 1970), «Уявна величина» (1973), «Роздуми та шкіци» (1975), «Бібліотека XXI століття» (1986)».

Отже, фантастика виконує місію художнього сприйняття підсумків і перспектив розвитку людини і суспільства. Вона створює особливий художній світ, в якому все застигло, формально стабільне і вічне стає рухливим, тимчасовим, все обновляється, старе відмирає, нове виникає [18].

Важливою для оцінки специфіки жанру наукової фантастики є власна письменницька думка. У цьому зв'язку цікаво порівняти два вислови фантаста-футуролога С. Лема: «Реалізм – це художнє відображення головних течій та стремлінь суспільства, що відповідають об'єктивній дійсності. Письменник, котрий працює над романами про сучасність, зображує її у своїх книгах безпосередньо, одначе фантаст, спираючись на ці актуально існуючі тенденції розвитку, продовжує їх у майбутнє, а тому, робить їх більш випуклими і представляє якби під збільшуваним склом» [19]. «Вся хитрість складається з того, щоб в науково-фантастичному романі стерти межу між науковою теорією та видумкою… Я оперую видумкою, створюю літературну фікцію. У фікції не йдеться мова про те, чи можна здійснити на практиці яку-небудь теорію чи ні. Фантастичні книги повинні представляти сурогат майбутнього… Наукова фантастика – це різновид казок для дорослих… Літературу найбільше цікавить людина…Фантастичну літературу я вважаю літературою іншого ґатунку» [19].

Станіслав Лем постійно знаходив нове художнє розв'язання проблем, що, мабуть, є результатом свідомого вибору письменника-реформатора жанру, який реалізує спроби на основі типового матеріалу продемонструвати нові необмежені жанрові можливості.

У цій статті проаналізована лише незначна частина творчості С. Лема. Але навіть такий огляд дає уявлення про спектр питань, що піднімаються у його науково-фантастичних творах. На підставі цих напрямів можна сформулювати певні проблеми, що стоять перед науковою фантастикою, а саме: проблеми загальнофілософського характеру, науково-технічного прогресу, його соціальні та людські аспекти, проблеми місця і ролі людини у Всесвіті, воєнна, антивоєнна, антитерористична тематика, наукові проблеми природи простору і часу, уявлення про мікро- і макросвіти; щодо життя і розуму, проблема «людини-машини» та ін. Тобто у цей перелік входять усі глобальні загальнолюдські проблеми і в цьому характерна особливість наукової фантастики, яка шукає відповіді на питання науки, міфології, мистецтва. Можна констатувати, що більшість піднятих проблем наукової фантастики, на відміну від наукових, побудованих на реальних фактах, здебільшого видумані, випереджають реалії, складаючи враження нереальності.

Письменник-фантаст С. Лем ставив за мету своїх творів – розірвати коло традиційності, вийти на рівень рефлексії, не лише розглянути та описати наукові проблеми, а й запропонувати можливі варіанти їхнього розв'язання. Відмінність міфу від фантастичного твору в наявності віри у реальність подій, що описуються в міфі. Спроби вивчення соціальних наслідків наукових і технічних відкриттів наближають наукову фантастику до утопії та антиутопії.

В основі всієї творчості Станіслава Лема – як літературної, так і наукової, стоїть питання пізнання. Навіть не стільки пізнання, скільки його межа – безвихідь, яку не заповнити нічим людським, бо людське – це помилки («умовні рефлекси») і сумніви та жаль як неодмінний наслідок вибору між двома неправильними рішеннями. «Важко назвати письменника, який би настільки глибоко, як Лем, був занурений у проблеми науки, технології та прогресу й при цьому зали-

шався письменником високої проби» [20, с. 17]. Тож він постійно занурений у проблеми науки, технології та прогресу. Наприклад, у «Сумі технологій» письменник торкається сучасних проблем, висуваючи гіпотези і прогнози шляхів розвитку науки і культури людства на стику другого і третього тисячоліть. А під створеним ним терміном «мегабітна бомба», що став пізніше назвою збірки есеїв С. Лема, знаходимо його глибокі міркування щодо віри та інформації, духу та розуму машини. Розглядаючи перспективи розвитку науки і техніки, він постійно висловлював свої ідеї на тему майбутніх доріг людської цивілізації, пророкуючи прориви у галузі генної інженерії, інформатики. Коментуючи те, що народжувалось зараз на наших очах, Лем задається питаннями стосовно перспектив Інтернету, наслідків глобальної комп'ютеризації, можливостей створення штучного інтелекту, а також про природу мислення, розуму, свідомості. Важливими є не лише технологічні, а й етичні аспекти сучасної інформаційної революції у світі, провідником у якому є С. Лем і який часом недоступний для повного розуміння.

Футурологія С. Лема і сьогодні має прикладний характер, бо автор був переконаний у тому, що здібності людини безмежні і вдосконаленню також немає меж – людство завдяки науковим відкриттям здатне багатократно збільшити інтелектуальні та фізичні можливості, творчий потенціал. Лише через наукові дослідження і передачу нових знань можна використати зростання глобалізації. Бо, як стверджував А. Тойнбі, суспільства, зорієнтовані на традиції, приречені на загибель, зорієнтовані на сьогоднішній день – приречені на стагнацію, і тільки суспільства, спрямовані на нове, здатні до розвитку.

Творчість С. Лема сучасна не лише за часом написання фантастичних повістей, футурологічних есеїв, апокрифів, мемуарів, а й за тематикою – філософські проблеми світу, космосу, пізнавальні можливості розуму, нові інформаційні технології та їх вплив на суспільство.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Айдачич Д.* Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику / Д. Айдачич. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 171 с.

2. *Левко У.* Концепт надлюдини у кіноінтерпретаціях роману С. Лема «Соляріс» / У. Левко // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. 79. – С. 130–138.

3. *Мейлик-Гайказян И.В.* Миф и утопия – две стороны мечты / И.В. Мейлик-Гайказян, О.Ю. Максименко // Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / [под ред. И.В. Мелик-Гайказян]. – М. : Научный мир, 2005. – С. 166.

4. *Свентоховский А.* История утопии / А. Свентоховский. – М., 1910. – 425 с.

5. *Адрианова-Перетц В.П.* Коментарии / В.П. Адрианова-Перетц // Русская демократическая сатира XVII века. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 37.

6. *Бесчётникова С.В.* Утопическая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материалах русской прозы рубежа XX–XXI вв.): Монография / С.В. Бесчётникова. – Донецк : Лебедь, 2007. – 500 с.

7. *Муравьёв В.С.* Антиутопия / В.С. Муравьёв // Литературный энциклопедический словарь // [под общ. ред. В.М. Кожевникова, А.П. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 29.

8. *Спивак Р.* Русская философская лирика: проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.

9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1, 2.: [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 (624) с.

10. *Фрумкин К.Г.* Философия и психология фантастики / К.Г. Фрумкин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.

11. *Назаренко М.* Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Режим доступу до документа : http: //nevmenandr.net/nazarenko/sf.php.

12. Literary Terms. A Dictionary. [Third edition, revised and enlarged by Karl Beckson and Arthur Ganz]. – London : Andre Deutsch Limited, 1990. – 308 p.

13. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н. Николюкина] // Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

14. *Кагарлицкий Ю.* Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий. – М. : Художественная литература, 1974. – 352 с.

15. *Радишевський Р.П.* Полоністичні та порівняльні студії : зб. наук. ст. / Р.П. Радишевський – К. : МП «Леся», 2009. – С. 458–467.

16. *Волков А.Р.* Станіслав Лем / А. Р. Волков: УЛЕ. – Т. 3, 1995. – С. 156.

17. *Лем С.* Мегабітна бомба / С. Лем [пер. з пол. Ірини Кияк] – Львів : ВД «Наутілус», 2011. – 212 с.

18. *Липовецкий М.Н.* Русский литературный постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.

19. *Lem S.* Fantastyka i futurologia / S. Lem. – Warszawa : «Interart», 1996. – T. 1, 2, 3.

20. *Паньо К.* Повернення у непізнане / К. Паньо, Т. Паньо // Дзеркало тижня. – 2006. – № 12 (591). – С. 17.

УДК 821.162.1 – 1.09

Леся КРАВЧЕНКО
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Руслана МАНЬКО
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА ПОЕЗІЇ ЗБІГНЄВА ГЕРБЕРТА

У статті розглядається специфіка філософсько-естетичного підґрунтя творчості Збігнєва Герберта. Поезія цього автора просякнута філософією, котра виростає не з абстрактних понять і загальних істин, а з досвіду, спроби пошуку істин власних. Спостерігається відхід від ідеального до конкретного, оскільки уява, яка є ілюзорним сприйняттям, закриває суть предмета.

Ключові слова: *метафізика, феноменологія, асоціативні роздуми.*

The article discussed the problem of show characteristics of philosophical and aesthetic work of Zbigniew Herbert. Poetry by this author soaked is a philosophy that emerges not from the abstract concepts and derived from them general truths, but from experience, trying to find out their own truths. Possible to observe a departure from the ideal to the specific, because the imagination, which is the creation of illusory, obscures the essence of the subject.

Key words: *metaphysics, phenomenology, associative thinking*

W artykule omówiony został problem ukazania specyfiki filozoficznej i estetycznej twórczości Zbigniewa Herberta. Poezja tego autora nasiąknięta jest filozofią, która wyrasta nie z pojęć abstrakcyjnych i pochodzących od nich ogólnych prawd, a z doświadczenia, próby poszukiwania własnych prawd. Da się zaobserwować odejście od idealnego do konkretnego, ponieważ wyobraźnia, która jest tworem iluzorycznym, zasłania istotę przedmiotu.

Słowa kluczowe: *metafizyka, fenomenologia, refleksje skojarzeniowe.*

Збігнєв Герберт прийшов у літературу як цікава, непересічна постать із чітко визначеними життєвими пріоритетами, духовними цінностями та, пройшовши подальший шлях становлення, постав перед читачем справжнім генієм, що ввібрав у себе і синтезував дух часу.

Літературний критик Маріуш Ольбромскі у передмові до українського видання поезії Збігнєва Герберта зауважив: «Роздуми Герберта ніколи не служать випробуванню еготичних світів, краси мистецтва заради нього самого. Вони не провадять до зведених нових сходинок абстракцій, що ведуть до своєрідної інтелектуальної гри. Вони точаться, спираючись на конкретну історичну, онтологічну реальність, відбуваються «тут і тепер» з незламною вірою у смисл і порядок цінностей» [1, с. 29]. Олександра Лук'яненко, ніби доповнюючи цю думку, додає: «Він зумів поєднати сучасні засоби вираження з культурними європейськими традиціями, філософію – з простотою поетичної мови, важливість екзистенційної та етичної проблематики – з почуттям іронії та гумору, залишаючись на всі часи «стійким серед тих, що на колінах» [3, с. 135]. Його високоінтелектуальна поезія, позначена простотою викладу, лаконічністю, дає нам ключ до розуміння категоріального розмежування світу і місця людини в ньому. Герберт перебував у постійному творчому пошуку нових підходів, поетичних шляхів поєднання традицій минувшини із сучасністю. Він представляв розуміння традицій як простір, наповнений взірцями поетичних рішень, з якого творець може вибрати потрібні йому реквізити та об'єднати їх у синкретичні композиції.

Творчість Герберта постала у повоєнний період з потреби опору режиму, нав'язаному Польщі та іншим країнам, поневоленню, із заперечення конформізму та релятивізму, протесту проти знищення культурної спадщини, нівелювання традиційної системи цінностей. Це художній звіт про небезпеки, з якими стикається свідомість сучасної людини, що заповзято шукає суті своєї екзистенції, заражена на історичну амнезію та позбавлена духовного спадку. Творчо черпаючи зі скарбниці Біблії та античної культури, Герберт – незмінний лицар-захисник сучасної людини від загроз, що несе історія. Проте він уникає її дешевого дидактизму і простих рішень, радше непокоїть, будить сумління і кличе до самостійних пошуків.

Метою статті є дослідження впливу філософських та естетичних чинників на формування творчої індивідуальності Збігнєва Герберта.

Основні завдання статті – з'ясування особливої універсальної суті філософії і поетики Збігнєва Герберта, а саме розуміння філософсько-естетичних чинників як вирішальних у формуванні його феноменальної індивідуально-авторської поетичної системи. Аналіз філософських креацій письменника – це дослідження його бачення, його художнього мислення, це з'ясування характеру категоріального сприйняття світу, що дають змогу заглибитися у його суть.

Об'єктом дослідження є текстовий масив поетичної спадщини Збігнєва Герберта – представника польської літератури XX століття.

Про нього писали усі найвідоміші польські критики, а також європейські та американські. Бібліографія критичних праць, присвячених автору, Пана Коґіто, вражає. Проте в Україні творчість цього великого поета маловивчена.

Кожен твір, чи то поетичний, чи драматичний, чи есеїстика – спроба автора експонувати реципієнту світ, побачений власними очима, відчутий всім єством. Вихідна точка його творчих пошуків – об'єктивна реальність, із якою поет не вступає у пряму дискусію, а споглядаючи та іноді прикриваючись маскою, трансформує в сентенції. Підтвердження цієї свідомо прийнятої позиції знаходимо у вступі до однієї із поетичних збірок: «Сфера діяльності поета, якщо він із повною відповідальністю ставиться до своєї праці, не сучасність, де відомо про актуальний стан суспільно-політичних та наукових знань, а реальність, впертий діалог людини з конкретною реальністю, що її оточує (…), культивування зникаючого вміння споглядання» [8, с. 7].

Поезія Герберта важка для сприйняття. Своєрідність метафоричного мислення із частими вкрапленнями-квінтесенціями думок певної філософської системи нагадує «гру» з традицією, підсилену глибокою іронією. Своєрідний авторський прийом вводив пересічного, не підготовленого реципієнта у стан нерозуміння. В одному з листів до автора Пана Коґіто його друг та вчитель Генрик Ельзенберґ написав: «Нещодавно перебував у товаристві чотирьох інтелігентних осіб молодшого покоління, котрі визнали усі Пана цитати і вірші незрозумілими, не захотівши мені повірити, що я їх розумію. Питаю в себе, чи це відсутність поетичної думки, чи симптом хвилинного настрою» [4, с. 17].

У листі до Генрика Ельзенберґа Герберт пише із притаманним йому почуттям гумору: «Професор Чежовскі, в якого побував, спитав, чи писання віршів не перешкоджає філософуванню. Я відповів йому, що мені соромно і буду старатися відзвичаїтися» [4, с. 10]. Від друга та вчителя отримує лист підтримки зі словами: «Філософуванню, такому як я розумію, не тільки не завадить, а буде поживою. Говорячи серйозно: деякі далекоглядні ідеї, інтуїції, апперцепції мають змогу з'явитися (і сконцентруватися) власне у творчо-поетичнім слові, у вигляді поетичної форми: далі може наступити концептуальний аналіз, виконування на них своїх дивних маніпуляцій, і конвертування їх у мудрість, вже запатентовану. (…) Нехай, пан, борони Боже, не відзвичаюється» [4, с. 10–11].

Зустріч Герберта з Ельзенберґом відбулася наприкінці 1949 року, коли той вступив на юридичне відділення Торуньского університету імені Миколи Коперника. Учитель (так із теплотою і лагідністю називає його майбутній письменник) викладає тут естетику, етику та історію античної філософії. Про вплив особи професора на студентів можна здогадатись із їхніх спогадів. Польський філософ і логік Богуслав Вольнєвіч пише: «Ельзенберґ – було для нас не лише прізвищем, а швидше поняттям і символом. (…) відчували, слухаючи у неоготичному «майусі» лекції Ельзенберґа, що у ньому і через нього промовляє до нас, молодих профанів, Європа (…). Європейськість мислення Ельзенберґа впадала в очі, хоча зовсім був не ефектним викладачем. Навпаки, його лекції були сухими, і проводилися завжди відповідно до детально підготованих нотаток. (…) Інша річ семінарські заняття та приватні розмови. Власне тоді Ельзенберґ виявляв притаманний йому блиск, часто вражаючи нас глибиною і цілісністю судження» [15, с. 60]. Етнолог Марія Пріфферова згадує: «Ми були завжди повні подиву інтелігентності Ельзенберґа, що виразно домінувала над всім, з чим ми стикалися» [11, с. 47]. Безперечно, професор був для Герберта-студента прикладом глибокої ерудиції та постави життєвої позиції, і невдовзі їхні стосунки переросли в дружні та збереглися навіть після звільнення філософа з посади викладача університету за «непоправний ідеалізм». У листі до коханої, Галини Мисілкової, датованому 9 травня 1951 року, Герберт пише: «Раз у тиждень (…) відвідую до мого Учителя[1], говоримо до пізньої ночі, разом вечеряємо, інколи разом читаємо. Учитель чарівний, кепсько запарює чай, але чудово дискутує, кожну думку бере в

1 В оригіналі вжито *Mistrz*.

руку, обертає і розглядає в світлі. Як тобі вже відомо, Учителя звати Генрик Ельзенберґ. Він – рідкісне поєднанням науковця і митця. Що за розкіш інтелектуальний контакт із людиною яка влучає у суть» [11, с. 43]. Що лягло в основу такого щирого захоплення думками цієї людини? Мабуть, свіжість та неординарність суджень у глибинному аналізі суті понять та речей, адже на час їхнього знайомства Ельзенберґ був уже відомим науковцем-філософом. Автор «Клопоту з існуванням» ще у двадцяті роки прагнув «збудувати» (власне «збудувати», бо надав їй внутрішню логіку та цілісність) певну «систему», що базувалася б не на системі суджень, а на осмисленому стосунку до життя, певній позиції. Ця постава повинна бути раціональною і служити міцною опорою для людини, відповіддю на пригнічення і відчуження і полягала на побудові системи моральних цінностей. Ельзенберґ був переконаний, що найважливіші справи суспільства вирішуються в контексті культури, що потрібно сприймати як розвиток культури універсальної. Суперництво народів для нього не є економічним, ані політичним, а нічим іншим, як суперництвом культурним, яке кожен народ по-своєму реалізує у системі універсальних цінностей. «Філософія націоналізму»[2] Ельзенберґа була дискредитована виходом на політичну сцену спочатку фашизму, а потім сталінізму. Надалі в його судженнях з'являється гостра критика суспільства, що деформує свою одиницю. «Суспільство у своїй масі може складатися із людей розумних і добрих: саме ж зажди є дурним і злим. Воно є аморальним, егоїстичним, хижим, тиранічним до своїх членів; сподівання низькі, переконання пласкі» [6, с. 357].

Чи велися розмови між Ельзенберґом і Гербертом на тему становища народу у контексті розвитку універсальної культури – документально не підтверджено, та поетичний доробок автора «Пана Коґіто» містить вірш, де виразно звучить відгомін світоглядної позиції філософа-учителя. Йдеться передусім про «Роздуми над проблеми народу» із збірки «Ескіз предмета», де проблема становища народу в річищі універсальної культури сприймається автором з точки зору його представника. Роздуми над проблемою історії, пошуки паралелей між історією культури одного народу та суспільною історією розглядається на тлі його морального самознищення.

2 Термін Ельзенберґа, використаний у «Клопоті з існуванням» (19.XI.1915).

Z faktu używania tych samych przekleństw
i podobnych zaklęć miłosnych
wyciąga się zbyt śmiałe wnioski
że wspólna lektura szkolna
nie powinna stanowić przesłanki wystarczającej
aby zabić (…)

prawdę mówiąc nie wiem
stwierdzam tylko
istnienie tego związku
obiawia się on w bladości
w nagłym czerwienieniu
w ryku i wyrzucaniu rąk
i wiem że może zaprowadzić
do pośpiesznie wykopanego dołu[3] [Підкр. – *Р.М.*]

Об'єктом зацікавлень Ельзенберґа була не лише філософія, а й літературна критика, як у теоретичному, так і у практичному її аспектах. У широких літературознавчих колах повоєнної Польщі Герберт – шанований автор ґрунтовного наукового дослідження «Наука про літературу чи літературна критика?» та нарисів про творчість Міцкевича і Словацького. Глибока обізнаність із проблемами літературознавства ще більш поглибила дружні відносини між Ельзенбергом та Гербертом: учитель став для учня не лише вірним другом, а й головним аналітиком думок, об'єктивним рецензентом та критиком його творів. Листи до свого Герберта повні уникливих коментарів стосовно надісланих віршів. В одному з листів поет пише: «Я вельми, вельми вдячний Пану Професору за зауваження. Це мені дуже допомагає і змушує думати. По тому зовсім по-іншому мислиться, ніж «тоді» [4, с. 31]. Постійна робота над собою стимулювала поета до пошуку нових форм виваження власної філософсько-поетичної думки. У листі до друга Єжи Завєйського пише: «Хотів би досягнути поняттєвої чистоти поезії, знайти нові прийоми, натомість розкуйовджена метафорика – культура фразування і поетичний синтаксис, паралелізм, поетична дефініція, антиномія, парадокс, повторення, простота, а разом з тим розширення культури понять» [9, с. 41].

Не один філософ пише вірші. Це не експозиція філософських вчень і суджень, а кінетика, синтез думок, їх трансформація, спрямована на виявлення власної інтуїції щодо форм реального світу. У листі до вчителя Герберт пише: «Шукаю емоцій. Потужних емоцій інтелектуальних, болісної напруги реальності і абстракції, ще одного розхрестя, ще однієї, глибшої за особисту,

3Тут і далі цитати за виданням: [1].

причини смутку. У цій суб'єктивній плутанині загубились шанована правда і піднесена норма, тому я не буду поважним університетським філософом. Прагну переживати філософію, аніж її висиджувати, як квочка. Прагну, аби була безплідною шарпаниною, якоюсь особистою справою, чимось що йде у розріз встановленому життєвому порядку, як професія» [4, с. 12].

Леслав Гостиньскі в статті «Учитель і учень» зазначає: «Учень піднявся на вершину літературного парнасу, а учитель як творець навіть не наблизився до його величі, та не літературні довершення Ельзенберґа вплинули на формування власної життєвої і творчої позиції Герберт» [14, с. III]. Професор не був особою, замкненою в оболонці філософії, він, як і учень переживав внутрішнє роздвоєння між філософією і поезією. У щоденнику «Клопіт з існуванням: афоризми у часовому порядку» знаходимо запис, що висловлює думку про сутність поезії: «Поезія не може жити сама по собі, ані завдяки тому, що отримує з плином життя (…). Поезія потребує ідеї, релігії, філософії, звершень етичних; мусить живитися ідеєю, і бути голосом якоїсь думки про світ» [12, с. 423].

Вплив певних філософських концепцій на світогляд Герберта неможливо заперечити. Своє ставлення цієї проблеми поет демонструє у вірші «Заняття філософією» зі збірки «Струна світла»:

wymyśliłem w końcu słowo byt
słowo twarde i bezbarwne
trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście
trzeba podeptać obrazy
zachód słońca nazwać zjawiskiem
by pod tym wszystkim odkryć
martwy biały filozoficzny kamień
oczekujemy teraz
że filozof zapłacze nad swoją mądrością
ale nie płacze
przecież byt się nie wzrusza
przestrzeń nie rozpływa
a czas nie stanie w zatraconym biegu

Розглядаючи цей фрагмент крізь призму філософії Ніцше, можна припустити, що він є продовженням творення метафізичних образів світу «малого творця». У контексті томізму це свідчення про непорушність усталених істин, встановлених норм. Перенесений на площину «Спору про існування світу» Інґардена, він сприймається як спроба осягнути суть речей, не нівелюючи при цьому їх значень. Це спроба відхилення завіси на питання встановлення міцних зв'язків епістемології і онтології. Натхненні пошуки таких форм, котрі не спотворюють метафізичної суті речей, є вагомою складовою творчої палітри поета-митця. Розглянувши весь творчий доробок Герберта як цілісність, можна догледіти автора на межі внутрішнього конфлікту протилежностей: впевненість і невизначеність, судженням і переживанням, розумінням і прозорістю семантичною чи метафористичною. Будучи поетом конкретного, Герберт ніколи не відмовляється від емоцій, а навпаки, знаходить у них джерело своїх інтелектуальних пошуків, що становить одну із основних рис його творчої індивідуальності. В одному із листів до Ельзенберґа пише: «…все ж таки кожна думка має своє коріння у почуттях, саме так дізнається, на скільки вона є цінною і важливою» [4, с. 31]. Безперечно, в цих рядках відчувається вплив концепції феноменології. Ще одне підтвердження цієї світоглядної позиції можна побачити в уривку з власної передмови поета до одного з видань творів: «(…) найбільше в сучасній поезії мені подобається ті вірші, в котрих бачу щось, що назвав би семантичною прозорістю (термін запозичений у Гуссерля). Ця прозорість семантична є власністю знаку і полягає на тому, що під час його використання, увага зосереджена на представлений предмет, я сам знак не зосереджує на собі увагу. Слово є вікном, відкритим на реальність» [8, с. 8]. Такі думки поет міг почерпнути лише від Інґардена, лекції якого слухав у Яґеллонському університеті (Краків) по війні. Ведучи гостру дискусію із представниками львівсько-варшавської школи, а особливо з Айдукевичем, Інґарден стверджував, що пізнавальна діяльність може існувати поза мовним актом. Ці типи своєрідної безпосередньої пізнавальної діяльності не завжди звербалізовані. Роль феноменолога полягає в тому, щоб довести читача до місця, де речі самі говорять за себе. Потрібно підібрати відповідні слова і терміни, щоб навести реципієнта на мислення, аналогічне авторові. За Інґарденом: «Читання приводить нас до джерела, до самого твору. (…) Можна твердити, що пізнання твору під час читання, в якому встановлюються спершу його окремі частини, є тільки початком, підготовкою до пізнавальних операцій зі самим твором, які потім слід зробити» [2, с. 204].

Філософський підхід науковця до суті речей глибоко вразив майбутнього поета і став світоглядною позицію. У листі до Ельзенберґа з іронією пише: «…У цій шарпанині і плутанині є місце пошуку філософії аутентичної, котра випливає з найглибших переживань. І не важливо, чи є піз-

нанням правди (з огляду на це я скептик), а що філософія робить з людиною» [4, с. 33]. Зміст своїх філософських роздумів на тему «що філософія робить з людиною» Герберт розкриває у есе «Душечка» із «Лабіринта над морем», надаючи їм глибинного змісту співвідношення із всією культурою: «Факт, що невизначеність у ставленні до шедеврів, я вважав цілком звичайним. Добрим правом шедеврів є здатність руйнувати нашу зарозумілу впевненість і ставити під сумніви нашу вагомість. Вони були частиною моєї реальності, наказували мовчання, припинення мишачої суєти навколо справ неважливих і дурних (…) Якщо це можна назвати угодою, то ця угода найвигідніша з усіх можливих. Навзаєм за смиренність і утіху – давали мені «мед і світло», якого я не в стані створити (…) Я завжди прагнув, щоб не покидала мене віра у те, що великі творіння духу є об'єктивніші за нас. І вони будуть нас засуджувати. Хтось справедливо сказав, що не тільки ми читаємо Гомера, споглядаємо фрески Джотто, слухаємо Моцарта, але й Гомер, Джотто і Моцарт приглядаються, прислухаються до нас і стверджують наше марнославство і глухість» [5, с. 64].

Ці рядки звучать аналогічно до думок Інґардена, викладених у «Книжечці про людину»: «Не лише наші творіння є нашими нащадками, але певним чином, і ми стаємо, якби нащадками наших творінь. Одного разу, створивши їх і спілкуючись із ними, вже не уміємо так жити і бути такими, як до цього, бо змінюємось тілесно і духовно під впливом створеного нами ж світу наших творів (…). І якщо наші твори є високовартісні, гарні, духовно багаті, шляхетні і мудрі, під їхнім впливом добрішаємо, а коли несуть сліди зла, сліпоти, безсилля хвороби чи божевілля – стаємо гіршими, убогими, слабими і хворими. Якщо творінь наших (…) не вміємо (…) належно зрозуміти (…), тоді відчуваємо, як неминуче падаємо нижче власного рівня, наших можливостей, нашої найглибшої істоти: перестаємо бути тими людьми, що їх створили і були гідними їх» [10, с. 36–37]. Отже, продовжуючи думку Інґардена про розуміння істоти мистецтва, Герберт зауважує, що важливим є не тільки вплив творів мистецтва на розвиток людини, а й рівень їхнього сприйняття людиною. Не змігши «дорости» до шедеврів, людина опускається нижче своєї сутності. Факт трактування деяких творів поета у контексті філософської дискусії із великим феноменологом – дискусії метафізичної, онтологічної, епістемологічної, естетичної і навіть етичної – не є безпідставним, проте жодного разу прізвище Інґардена поетом не згадано.

У творчому доробку Герберта простежується присутність як матеріального (*столик, камінь, кістка*), так і духовного (*Біблія, міфологія, література, творіння мистецтва*). Втеча до світу конкретних речей є засобом захисту від ідеології, штучно створеної реальності, збереженням національної культури, основною функцією якої Герберт вважав «створення цінностей для котрих варто жити» [7, с. 54], і можливо, навіть померти. У цьому погляді поета звучить аналогія із Ніцше і Ельзенберґом. Та найглибше відчувається співвідношення із есе Інґардена «Людина і Природа»: «Людина перебуває на межі двох сфер буття: Природи і специфічно людського світу, без котрого не може існувати, та цього світу недостатньо для її існування, і світ не може його гарантувати. Тому людина змушена жити як складова Природи, та завдяки своїй особливості переходить її межі, але ніколи не може повною мірою заспокоїти потребу буття людиною.

Така трагічна доля людини. Та власне у цьому проявляється справжня людська істота: його геніальність і довершеність його буття» [10, с. 18]. За Інґарденом до спостереження вищості людини над природою можна дійти двома шляхами: як пізнання власної суті і суті природи, та як реалізація через перемоги і падіння цінності Добра і Зла, котрі будучи елементами інтенційної реальності, несуть людині відчуття реальності вищої, ніж світ самої Природи. Розуміння цінностей добра і зла і їх реалізація у реальному світі.

Розглядаючи поетичний твір «Хотів би описати» в контексті наведеної цитати, можна знайти яскраво виражені аналогії, одна із яких – прагнення поета показати себе безпосередньо:

radość lub smutek
ale nie tak jak robią inni
sięgając po promienie deszczu lub słońca

є неможливим, оскільки:

tak się miesza
tak się miesza
we mnie
to co siwi panowie
podzielili raz na zawsze
to jest podmiot
a to przedmiot

Типовим для поезії Збіґнєва Герберта є відтворення людини, що існуючи на межі двох світів, перебуває в постійній боротьбі із собою. Ця боротьба духовного і тілесного безперервна. Будучи в полоні фізико-біологічного світу і не мислячи себе без нього, людина все ж таки прагне перерости його, вирватися. Цей акт так званої *ілюзії свободи*, що насправді полягає в поєднанні цих сфер, відбувається у свідомості людини, що перебуваючи в активному стані, постійного контролює дуалістичність своєї вдачі. У пасивному стані, стані сну, внутрішня боротьба людини нівелюється, а сама людина потрапляє у безапеляційний полон Природи. З прагненням виразити свої емоції людина мусить звернутися до природи («aby powiedzieć – kocham / biegam jak szalony / zrywając naręcza ptaków / i tkliwość moja / która nie jest przecież z wody / prosi wodę o twarz»), щоб поєднати у слові дві свої натури. У свідомості ліричного героя сплуталося те, що великою розумовою працею поділено на *особу* і *предмет*. Герберт торкається межі можливостей філософії, межі можливостей перебування у світі створеному власною свідомістю, уявою, де почувається неспокійно через постійну внутрішню тривогу.

Існує ймовірність, що на створення вірша «Хотів би описати» його надихнуло полотно Казимира Малевича «Чорний квадрат», під впливом якого перебувало чимало митців XX століття. Чорний квадрат, у якому вкладено сентенцію емоції, символізує чисті, безкомпромісні, ідеальні почуття на білому тлі душевної пустки. Це супрематизм духовного і його домінантність над матеріальним. У чорному квадраті Малевича закладено ідею того, що неможливо осягнути думкою у сфері людського буття та поза нею. Поєднання протилежних кольорів на полотні великого митця вказує на співіснування двох протилежних стихій у одному цілому. У Герберта це представлено по-іншому. Його почуття не мають статус ідеальних, а перебувають під впливом зовнішніх чинників:

chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi
ale wiem że nie jest ono podobne
do żadnej gwiazdy
bo jest nie tak jasne
nie tak czyste i niepewne

Сліди творчої дискусії із Малевичем знаходимо також у вірші «Ескіз предмета», де поет прирівнює чорний квадрат до «простої елегії», «чоловічого жалю», котрі несуть у собі чисті почуття.

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecnym
męski żal
zamknięty
w czworobok

Образом-концептом цього поетичного твору виступає «предмет якого немає», що набуває філософського, метафоричного та символічного змісту. З огляду на філософію Інґардена суть предмета можна визначити як сукупність його властивостей, котрі будучи не самостійними, кумулятивно творять одну цілість, без чого предмет не був би предметом певного виду. Отже, суть предмета – це не лише назва, поняття, а й якості, якими він наділений, що становлять глибинну його структуру. У цьому контексті слід прочитати вірші «Камінчик» та «Дерев'яна кісточка» із цієї ж збірки. За Гербертом, основними засобами пізнання світу, а отже і предмета, як його складової, є погляд і дотик. Можна вважати, що визначення: «najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma», стосується предмета, якого неможливо побачити і пізнати емпірично. Це спроба експозиції предмета в його ідеалі, поза прагматичністю та ілюзорністю. У Інґардена сукупність та співіснування властивостей предмета – це ідеї, та в основу його онтологічної філософії, представленій у «Суперечці про існування світу», лягли первинні поняття чистої якості та чистої можливості, до котрих людина йде шляхом споглядання, трансформації та синтезу, що приводить до «відкриття» предмету. Цей складний внутрішній процес символізує власне «чорний квадрат», котрий позначає місце «предмета, котрого нема». І тоді:

masz teraz
pustą przestrzeń
piękniejszą od przedmiotu
piękniejszą od miejsca po nim
jest to przedświat
biały raj
wszystkich mozliwości

Наголошуючи «маєш всі можливості», поет зауважує, що у випадку реальних предметів, їхні онтологічні можливості підсилюється фактичним тобто можливостями емпіричними. Таке підсилення творить зв'язок сильний і нерозривний. В такий «білий рай всіх можливостей» ліричний герой може ввійти і «krzyknąć / pion – poziom» і «uderzy w nagi horyzont / prostopadły piorun / możemy na tym przestać / i tak już stworzyłeś świat». Таким чином з'являється специфічна автономність ліричного героя, що випливає із можливості заперечення станам і процесам, тобто із можливості залишитися незалежним як від зовнішніх чинників світу, так і від внутрішніх проявів емоцій, що сплелися в єдино. Автор проявляє активний опір зовнішнім обмеженням і внутрішньому спотворенню людської душі:

słuchaj rad
wewnętrznego oka
nie ulegaj
szeptom pomrukom mlaskaniu
to nie stworzony świat
tłoczy się przed bramami obrazu

Цей метафоричний опис опору продовжується і в наступній строфоїді:

wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnych przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło
piękne i bezużyteczne
jak katedra w puszczy (…)

prosimy wypowiedź o krzesło
dno wewnętrznego oka
tęczówkę konieczności
źrenicę śmierci

Заклик вийняти з тіні «предмету якого немає» крісло гарне і непотрібне не є запереченням матеріальності як такої. Автор ставить опір ілюзорній матеріальності. Чим для поета є «внутрішнє око»? Якщо розглянути цей метафоричний образ на епістемологічній площині, то він є джерелом пізнання предмету. На онтологічній площині перед нами постає, як стрижень людської душі, її істоти, котра в залежності від внутрішніх суб'єктивних чинників пізнання світу, осягає сферу духовних цінностей: добра, правди, краси. Пройшовши шлях пізнання предмету, ліричний герой дослухається до «внутрішнього ока», яке є джерелом його суджень.

Можна стверджувати, що в «Ескізі предмета», який можна сприймати як міні-філософський трактат про суть речей, є спроба поета зрозуміти саму істоту предмета (його онтологію), починаючи від його появи.

Філософські роздуми в поезії Герберта є первинним інстинктом. Поезія, на думку автора, могла би бути своєрідним *вступом до філософії*. Але чи може поезія зробити те, що філософія, тобто створити систему? Якщо мати на увазі систему зрозумілих однозначних знаків, то чи залишилася би поезія поезією? Адже сама образність передбачає багатозначність. Тож філософські роздуми над поезією, за спостереженням творця Пана Коґіто, можливі лише як первинна рефлексія. Малярство, як і філософія, переконаний Герберт, надихає літературну творчість, але не призводить до виділення предмета як головної теми.

Поезія Збігнєва Герберта просякнута філософією, котра виростає не із представлення абстрактних понять і вихідних з них загальних істин, а з досвіду, спроби пошуку істин власних. Спостерігається відхід від ідеального до конкретного, оскільки уява, котра є ілюзорним сприйняттям, закриває суть предмета. Його «філософія у поезії» ще раз доводить, що пізнання буття відбувається не тільки шляхом «зметодизованого розуміння реальності» [14, с. 94], й а внутрішньої рефлексії.

Адріана Шиманьска зауважує: «Філософія поета – реалізм сплутаний з ідеалізмом, моралізм підшитий естетизмом – це усе, починаючи від найперших творів, дає читачеві Герберта особливе враження пізнавальної повноти, задля якої Герберт відкривався на світ, остерігаючись разом з тим його пасток» [16, с. 75].

Поезія Герберта – часто пошук істоти, котра є конкретним вираженням чогось у своїй суті, а не абстрактним чи ідеальним поняттям. Це своєрідний синтез філософських вчень, що лягли в основу його неперевершених творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Герберт З.* Поезії [Текст] /З. Герберт; [пер. укр. мовою В.В. Дмитрука]. – Львів : Каменяр, 2007. – 641 с: іл.. – Польськ., укр. мовами.

2. *Інґарден Р.* Про пізнання літературного твору / Р. Інґарден // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2002. – С. 173–205.

3. *Лук'яненко О.* Поетичні образи Збігнєва Герберта / О. Лук'яненко // Проблеми слов'янознавства. Збірник наукових праць Львівського національного університету імені Івана Франка. – 2001. – Вип. 52. – С. 135–142.

4. *Herbert Z.*, *Elzenberg H.* Korespondencja / Z. Herbert, H. Elzenberg. – Warszawa : Fundacja Zeszytów Literackich, 2002. – 246 s.

5. *Herbert Z.* Duszyczka / Z. Herbert // Labirynt nad morzem. – Warszawa : Fundacja Zeszytów Literackich, 2000. – 209 s.

6. *Herbert Z.* Listy do muzy / Z. Herbert. – Gdynia: Wydawca Małgorzata Marczlewska, 2000. – 200 s.

7. *Herbert Z.*, *Miłosz Cz.* Korespondencja / Z. Herbert, Cz. Miłosz. – Warszawa : Fundacja Zeszytów Literackich, 2006. – 297 s.

8. *Herbert Z.* Poezje. / Z. Herbert – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. – 650 s. – (Kolekcja Poezji Polskiej XX Wieku).

9. *Herbert Z.*, *Zawieyski J.* Korespondencja 1949–1967 / Z. Herbert, Cz. Miłosz. – Biblioteka «Więzi», T. 143, 2002. – 197 s.

10. *Ingarden R.* Książeczka o człowieku / R. Ingarden – Kraków : WL, 1973. – 190 s.

11. *Jadacki J.* Sławni wilnianie filozofowie / J. Jadacki. – Wydawn. Polskie w Wilnie, 1994. – 199 s.

12. *Elzenberg H.* Kłopot z istnieniem: aforyzmy w porządku czasu / H. Elzenberg. – Wydawn. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002. – 532 s.

13. *Elzenberg H.* Sprawy zbiorowości ludzkiej a mój system myślowy / H. Elzenberg. – Kraków: Znak, 1992. – 384 s.

14. *Kozłowski K.* W poszukiwaniu substancji człowieka / K. Kozłowski // Czytanie Herberta / Pod red. P. Czarplińskiego, P. Śliwińskiego, E. Wiegandt. – Poznań : Zakład Poetyki Historycznej UAM, Wydawnictwo WiS, 1995. – S. 92–103.

15. *Wolniewicz B.* Myśl Elzenberga. / B. Wolniewicz // Studia Filozoficzne. – 1986. – Nr 12. – S. 54–62.

16. *Szymańska A.* Dotknąć istoty rzeczy. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu sensu / A. Szymańska // Przegląd Powszechny. – 2008. – Nr. 10 (1046). – S. 73–89.

УДК 821.162.1 – 1.09

Руслана МАНЬКО
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ПРОСТІР ІНТИМНОГО У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЗБІГНЄВА ГЕРБЕРТА

У статті розглядається інтимний зміст поезії Збігнєва Герберта. Відсунувши на мить завісу прихованості, Герберт виставляє особистісне напоказ, пробуджуючи незліченну кількість інтерпретаційних імпровізацій, народжуючи ілюзію розгаданості.

Ключові слова: *художні образи, інтимізація буття, метафорика, ліричний герой.*

The article examined the intimate contents of Zbigniew Herbert's poetry. Uncover for a moment the veil of disguised, Herbert exposes the personal, evoking numerous interpretive improvisations, causing the illusion of discover of the mystery.

Key words: *artistic images, intimization of life, metaphor, lyrical character.*

W artykule rozpatrzono intymną treść poezji Zbigniewa Herberta. Odsłoniwszy na chwilę zasłonę ukrytego, Herbert eksponuje osobiste, budząc liczne improwizacje interpretacyjne, powodując iluzję odkrycia tajemnicy.

Słowa kluczowe: *obrazy artystyczne, intymizacja istnienia, metaforyka, podmiot liryczny.*

Інтимність у нашому розумінні постає як щось затінене, детермінантне, сховане від загального показу. Проблема інтимності важка для зрозуміння і народжує низку суджень правильних і хибних. У цьому процесі важливою є її марґінальність, прихованість. Стан закоханої людини проявляється найяскравіше в мові, що набуває особливого потаємного змісту і стає любовним дискурсом, про що писав Ролан Барт [1, с. 46]. Відслонивши на мить завісу прихованості, автор виставляє особистісне напоказ, будячи незліченну кількість інтерпретаційних імпровізацій, народжуючи ілюзію розгаданості. Творчий доробок кожного поета налічує бодай кілька зразків любовної лірики. Не винятком є і польський поет Збігнєв Герберт. Літературна критика розглядає творчість автора в контексті неокласицизму та популярної у шістдесятих і сімдесятих роках течії моралізму. Александер Ф'ют у нарисі «Мова віри і невіри» пише: «Літературно-критичний портрет Збігнєва Герберта змінюється, як на рухомій сцені. Спочатку він класик, гідно вдягнений в античну тогу, повний поміркованості і спокою нащадок середземноморських традицій. Потім – представник АК[1], її духовний покровитель. Зараз прийшов час на «Герберта метафізичного». Десь по дорозі майнуло обличчя «варвара в саду» – стоїка, гумориста, співця конкретного, гравця… Чи піддався він таким значним метаморфозам? Мабуть, ті що йшли шляхом світла історії, знаходили щоразу інші риси» [2, с. 264]. Проте існує кілька поетичних творів, що не співвідносяться з жодною літературною течією і, здавалося б, обділені увагою дослідників творчості письменника через малочисельність. Це зразки інтимної лірики із збірок «Подвійне дихання» («Самотність», «Ніжність», «Астрономія», «Подвійне дихання», «Пісенька про нас», «Дивися море», «Ти навчила мене дивитися» та ін.), «Струна світла» («Дві краплі» та «Ворожба»), «Гермес, пес та зірка» («Епізод», «Шовк душі», «Рожеве вухо»), «Напис» («Вкладала своє волосся»).

Головну мету дослідження вбачаємо у глибинному аналізі проблеми інтимного у ранній ліриці Збігнєва Герберта. У своїй роботі спираємося на збірки «Подвійне дихання» та «Струна світла».

Поетична збірка «Подвійне дихання. Справжня історія вічного кохання» присвячена Галині Місялкові, котру автор кохав та вважав своєю Музою. Поет створив її у 50-х роках і видав «ціною власних зусиль» [4, с. 25]. Романтична назва збірки одразу допомагає читачеві заглибитись у суть основної тематичної лінії: кохання двох людей. Та, незважаючи на промовистість, у ній домінують мотиви туги, самотності, зречення, відмови

У передмові, написаній у формі листа, під назвою «Oto Najmilsza listy które do Ciebie nie doszły» (Ось Наймиліша, листи котрі Ти не отримала) Герберт зазначає: «Miał to być nieskończony pamiętnik niedokończonej miłości, albo raczej naodwrót. Niedokończony pamiętnik – nieskończonej miłości. Pisałem te wiersze w

1 Армія крайова.

sierpniu, wrześniu, październiku i grudniu, kiedy nie było Ciebie przy mnie, kiedy musiałem szukać Ciebie w słowach.

To są chyba kiepskie wiersze, gdy nigdy nie mogłem opanować wzruszenia, kiedy pisałem. Żaden z nich nie jest kalkulowany, żadnego nie przerabiałem. I dla tego wstydzę się, że nie mogę ci dać nic trwałego i pięknego. I jeszcze wstydzę się dlatego, że nie ma wśród nich wiersza o radości, wiersza o dumie, że Cię kocham, a zato tyle łez i słabości. Jedyny wiersz, którym staram się Tobie dziękować to «Nauczyłaś mnie patrzeć» – dlatego lubię go najbardziej». [4, с. 29][2]. Автор композиційно ділить збірку на три частини. Кожна з них має невеличкий віршований епіграф, що визначає її основну концепцію. Немає потреби піддавати детальному аналізу всі поетичні твори інтимної лірики цієї збірки. Варто зупинитися на віршах, де найяскравіше простежується філософське осмислення екзистенційного стану ліричного героя у світі пристрастей.

Поетичний твір «Самотність» є прологом до розуміння не лише першої частини, й всієї збірки. Це вираження екзистенційного стану ліричного суб'єкта, котрий із плинністю часу відчуває обтяжливість самотності. Гостре відчуття одинокості, представлене в перших рядках «Przewlekam przeciągłą samotność»[3] (Протягую самотність тривалу), підкріплене епітетом «przeciągłą», що поглиблює розуміння реципієнтом емоційного напівдепресивного стану ліричного суб'єкта. Воно – каталізатор утопічних пошуків і розчарувань у сімейних відносинах: «Nie mogę znaleźć królestwa błogosławieni którzy» (Не можу знайти королівства котрі благословенні).

Автор порівнює реальний і омріяний світи, що видно навіть у графічному малюнку вірша. Світ мрії, вписаний у контекст тут-буття і графічно зсунутий на письмі дещо вправо, сприймається асоціативно як Аркадія.

Герберт описує реквізити свого ідеального *благословенного королівства*, що є символом міцної сім'ї, дому, благополуччя. Деталі ідеального світу представлені в своєрідній стилістично-аплікативній формі, що нагадує накладання кіл. Ці аплікативні геометричні фігури символізують зв'язок матеріального і духовного, в основу якого закладено суть ідеї благодатного сімейного життя. Для Герберта матеріальне, символами якого є «piękne są wnętrza mieszkań stajnie pachnące mahoniem» (гарні інтер'єри помешкань стайні що пахнуть червоним деревом), лише експозиція полотна успіху. Рядки наступної строфи: «Obite ciepłym kolorem słodkich mandarynek» (Покриті кольором теплим солодких мандарин) на перший погляд здаються недоречними, та саме вони об'єднують духовне «Na środku stół okrągły trafiony flakonem kwiatów» (у центрі стіл округлий, пошкоджений вазою квітів), що символізує сімейні цінності, вірність традиціям, з інтимним «Przed lustrem naga żona układa sypkie włosy można je w nocy rozplątać» (При люстрі гола дружина вкладає сипке волосся що можна вночі розплести), в одне ціле та, оповиваючи радістю і теплотою, творять світ у світі. Лексичний малюнок останньої строфи опису омріяного Гербертом життєвого простору, ніби перенесений з полотна французького живописця-імпресіоніста Деґа під назвою «Жінка чеше волосся» (1885). Автор вірша, зберігаючи концептуальний зміст та художні образи митця як основу, виходить за межі картини, доповнюючи і розширюючи її власними смисловими та символічними відповідниками. Та повноцінне сімейне життя, що набуває сакрального змісту, для автора – лише мрія, яку ліричний герой несе в своєму серці і довіряє єдиному другу – персоніфікованій Зірці Сиріусу, що у віруваннях багатьох народів вважається символом мудрості. Цей образ, розширюючи сфери метафористичного простору, ще більше підсилює мотив самотності наратора, для якого пізнання чуттєвого світу – це лише спроби наблизитись, доторкнутись до досі не звіданого кохання, що змінить статичний характер його існування.

Jak marzyć o takim szczęściu
gdy kroki płoszą kaluże
wzruszają kamienny chodnik[4].

Епіграфом до другої частини збірки стали слова польського поета міжвоєнного періоду Єжи Ліберта: «Огортаю Тебе обіймами, крилом торкаюсь неба, але ж Ти не небо, знаю про це і: так треба». Невипадковим є вибір цього автора.

2 Тут і далі переклад мій. – *Р.М.* «Це мав бути нескінченний пам'ятник незакінченому коханню, або радше навпаки. Незакінчений пам'ятник – нескінченному коханню (…). Це, мабуть, кепські вірші, бо коли писав їх, ніколи не міг опанувати зворушення. Жоден з них не калькульований, жоден не змінений. І соромно мені, що немає серед них вірша про радість, вірша про гордість, що кохаю тебе, а натомість тільки сльози і слабкість. Єдиний вірш, котрим стараюся Тобі подякувати – «Ти навчила мене дивитися», тому люблю його найбільше»

3 Тут і далі цитати за виданням: [4].

4 Тут і далі переклад мій. – *Р.М.*
Як марити про таке щастя
як кроки лякають калюжі
бентежать камінну доріжку

Ліберт – улюблений поет Галини Мисялкової. В одному з листів до неї читаємо: «Потрапив випадково на святкування 25-річчя з дня смерті Єжи Ліберта. Ти тільки подумай – чверть віку. А оскільки це Твій поет, вирішив взяти участь в урочистості» [3, с. 131]. Використавши рядки з поезії Ліберта як епіграф, Герберт вводить читача у власне відчуття невпевненості у виборі, створює уяву плинності часу, де дійсне є лише щаблем майбутнього, його неминучим перехідним етапом. Ця частина складається всього з трьох поетичних творів: «Пісенька про нас», «Дивися море» та «Пісенька закоханого». Детальніше розглянемо вірш «Дивися море». Чарівний вечірній краєвид розкриває емоційний стан ліричного суб'єкта. Герой прагне залишити образ коханої в пам'яті:

A linie wzgórz jak linie rąk
przychylne sprawom ludzkim jak
wiatr co zbiera bukiet chmur
i każe nam pod niebem trwać

tak bardzo chciłbym w pejzaż ów
jak w bursztyn Ciebie miła zakląć
wprawić jak w obraz, szybę, łzę
w pogodną ramę czterech wiatrów[5].

Дослідження жіночого тіла поглиблює пізнання, розуміння світу і народжує *неологізм свідомості*.

Афоризмом сучасного французького поета Поля Елюара «Будь-яка ніжність і будь-яке довір'я взаємопродовжуються» представлено третій цикл збірки, і, незважаючи на посвяту «П'ять віршів для Галі», виходить за межі любовної тематики, розкриваючи проблему поета і поезії, синівської любові, людини і суспільства.

Неможливо оминути увагою твору цього циклу збірки «Ти навчила мене дивитися», в якому відчувається перебування молодого автора під впливом творчості Рільке, котрого він вважав одним із батьків сучасної поезії. Герберт використовує рільківський мотив внутрішності (середини) троянди («Das Rosen-Innere»), щоб досягнути бажаного ефекту художньої трансформації. Як і Рільке, він надає поетичному еквіваленту феномену троянди, дещо обтяженого традиційною символікою, змісту еротичного втаємничення. Це є ідеальним синтезом внутрішнього і зовнішнього світосприйняття ліричного суб'єкта, внаслідок чого, на перший план висувається проблему часу і гіперболізованого простору, що вступає у категоріальну опозицію *до* і *після*. Реальний світ ліричного суб'єкта, внутрішньо насичений і багатий, що підкреслено лексемами-символами «калейдоскоп» і «живописці», занурюючись у простір *до,* набуває «банальних кольорів» і є лише «тиньком реальності». *Внутрішність троянди*, що знаходиться у центрі як часового спектру, так і загалом композиційного малюнка вірша, уособлює акт пізнання, внаслідок чого змінюється метафізична суть речей. В основу даного пізнання покладено думку: «Nie myślałem że w piersi człowieka mieszka serce» («Не думав, що в грудях людини проживає серце»). Таке своєрідне уособлення надає автономного характеру серцю в тілі людини, тобто проводить розмежування між фізичним і духовним її станом, навіює відчуття зародження любові. Та любов виступає не лише актом пізнання, що підкреслено у останньому рядку терцета першої частини «Nie mogłem wyobrazić sobie wnętrza róży wnętrza obłoku» («Не міг уявити собі троянду з середини, хмару з середини»), а його духовним наповненням. Автор вбачає перехід до тілесного через духовне. Цим процесом керує автономія любові. Поняття *внутрішність троянди* підсилюється поняттям *внутрішність хмари* і набуває гармонійності. Саме пізнання веде до відкриття нового, досі не звіданого мінливого простору: «prowadzisz lekko w trzeci wymiar jak jasny płomień który drąży» (провадиш із легкістю у третій вимір як ясне полум'я що тремтить). Слід зауважити, що метафори *внутрішність хмари* та *внутрішність троянди* з'являються також в останньому терцеті другої частини. Проте автор змінює їхню послідовність, виводячи на перший план *внутрішність хмари*, що ще раз підкреслює домінантність духовного над тілесним і бере відчуття звіданого, вжите у минулому доконаному часі, в своєрідний контекст теперішнього минулого і теперішнього майбутнього. Такий художній прийом, використаний автором, дає змогу сприймати акт пізнання як перехідний етап, чергову сходинку на полотні життя.

Поетичний твір «Дві краплі» з дебютної збірки «Струна світла», за словами самого поета, був одним з найперших віршів, створених у бомбардованому Львов [5, с. 41]. Анджей Ка-

5 А лінії узгір'їв наче лінії рук
до справ людських прихильні немов
вітер що збирає хмар букет
й наказує під небом самотіти

Як же хотів би я в пейзаж цей
мов у бурштин Тебе кохана заклинанням
вставить як в полотно, у шибу, у сльозу
із чотирьох вітрів раму ясну

лішевський вважає, що основною його темою є смерть. В монографічному дискурсі «Ігри Пана Коґіто» він зазначає: „Дві краплі" є віршем про смерть. Трагічним є те, що вона забирає людей, які мають відчуття особистого щастя» [5, с. 48]. На цю думку наводять останні рядки вірша «do końca byli podobni jak dwie krople zatrzymane na końcu twarzy», де відчутно потужне звучання мотиву смерті і невимовної туги за втратою закоханих. Проте це не зовсім так. Автор, здається, зумисне парафразує відоме польське прислів'я «Podobne, jak dwie krople wody», щоб налаштувати читача на сприйняття тексту: ввести у вир кохання і показати її протистояння злій реальності. На тлі міста, що божеволіє від крику та тоне в страху його мешканців, котрі шукають порятунок у підвалах будинків, пара закоханих, ніжно обнімаючись, не звертає уваги на все, що відбувається доокола. На опис зовнішньої реальності автор виділив всього три рядки: «Lasy płonęły» (палали ліси), «ludzie biegali do schronów» (люди бігли до сховищ), «Gdy było bardzo źle» (коли було дуже погано). Та така потужна лексика, налаштована на створення ореолу зловісності, використана для посилення розуміння жорстокої боротьби між коханням і смертю. Герберт зміщує акценти, опоетизовує силу кохання, надаючи їй сакрального змісту: «Lasy płonęły – /a oni/ na szyjach splatali ręce/ jak bukiety róż». Чи не звучить це як аналог до слів, сказаних Розою Венедою: «Не жалій троянди, коли горять ліси» з драми Юліуша Словацького «Лілля Венеда», котрі пізніше стали польським крилатим висловом? Та Герберт, все ж таки *жаліє троянди*, тому, що горять ліси, і цим показує своє істинне ставлення до закоханих. Автор використовує реальний простір як своєрідне тло для закоханих, котрі «na szyjach splatali ręcę» (на шиях сплітали руки), «okryci jednym kocem szeptali słowa bezwstydne» (одним накрившись коцом шепотіли слова безсоромні). Автор застосовує мотив дзеркала, а, вірніше, дзеркальної поверхні, що зберегла образ коханої людини, для передачі трагічності їх смерті і перемоги над нею:

Skakali w oczy naprzeciw
i zamykali je mocno

tak mocno że nie poczuli ognia
który dochodził do rzęs.

Це звучить як перегук із рядками «*wiesz że jeśli miłość to tak jak wieczność* bez przed i po» [7, с. 311] з вірша «Jeśli miłość» Яна Твардовского, де, як і у Герберта, звучить ідея вічності кохання.

Остання строфа починається рядками: «Do końca byli mężni / do końca byli wierni». Як бачимо, Герберт на перший план виводить прикметник «мужні». В чому полягає їх мужність, адже не воювали зі зброєю в руках, захищаючи місто від ворога? У зруйнованому світі, де повсякчас панує зло, страх і хаос, вони зуміли зберегти найбільшу цінність людства і божий дар – кохання. Мужність закоханих – у перемозі над глобальним катаклізмом війни, який є ворогом людства. Прикметник «вірність», що несе в собі ознаки сакральності (присяга подружньої вірності)? зсунуто на другий план. Це художнє рішення автора є правильним. Та на тлі подій обидва прикметники, що мають різне смислове навантаження, знаходяться в одному синонімічному полі. Дієслова вжиті автором в доконаному способі минулого часу, і завдяки цьому посилюється роль ліричного героя, що є учасником (вірніше спостерігачем) трагічних подій. Він вцілів, щоб написати *гімн коханню*.

Інтерпретація інтимної лірики Збігнєва Герберта – це у кожному випадку ледь намічений шлях власних пошуків і відкриттів. Важко віднайти основи, фундамент у поезії Герберта. Його називали неокласицистом, утікачем з утопії, поетом вірності, голосом страждання. Його творчість винятково не піддається критичним дослідженням, а особливо противиться спробам визначення у ній єдиного центрального стрижня.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Barthes R.* Fragmenty dyskursu miłosnego / R. Barthes / Przeł. Marek Bieńczyk, wstęp Michał Paweł Markowski. – Warszawa : Wydawnictwo KR, 1999. – 46 s.

2. *Fiut A.* Język wiary i niewiary / A. Fiut // Poznawanie Herberta. Wybór i wstęp Andrzej Franciszek. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1998. – S. 263–276.

3. *Herbert Z.* Listy do muzy / Z. Herbert. – Gdynia: Wydawca Małgorzata Marchlewska, 2000. – 200 s.

4. *Herbert Z.* Podwójny oddech: prawdziwa historia nieskończonej miłości / Z. Herbert. – Gdynia: Wydawn. Małgorzata Marchlewska, 1999. – 107 s.

5. *Kaliszewski A.* Gry Pana Cogito / A. Kaliszewski. – Kraków : Wydawn. Literackie, 1982. – 242 s.

6. *Karasek K.* Zbigniew Herbert: rok 1950 / K. Karasek // Rzeczpospolita. – 1999. – Nr 177. – S. 41.

7. *Twardowski J.* Wiersze / J. Twardowski / Oprac. W. Smaszcz. – Białystok : Wydawn. Łuk, 1993. – 390 s.

УДК 821.16«19» – 343.09

Ірина ФРИС
Львівський національний
університет імені Івана Франка

МІФОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ XX СТ.: ОГЛЯД ПРОБЛЕМИ

У статті розглянуто поняття міфу в наукових концепціях представників провідних шкіл міфокритики XX ст. Згідно із дефініціями Мірча Еліаде, Єлеазара Мелетинського і Карла Густава Юнга пояснено поняття міфу як універсального феномену людської цивілізації, наділеного трансцендентним змістом і екзистенційною спрямованістю. Розкрито специфіку міфопоетичного мислення в літературі XX ст., основу якого складають ідеї Джеймса Фрезера, Карла Густава Юнга, Джозефа Кемпбелла, Мірча Еліаде, Еріка Фромма, Нортропа Фрая, Ернста Кассірера, Єлеазара Мелетинського.

***Ключові слова**: міфологізм, сакральний, профанний, архетип, міфокритика.*

The article is devoted to peculiarities of myth in the scientific concepts of leading schools of Myth Criticism in XX century. In accordance with the definitions of Eliade, Eleazar Meletinskii and Jung is given an explanation of the concept of myth as a universal phenomenon of human civilization, endowed with transcendent meaning and existential orientation. The article deals with the specificity of mythological thinking in the literature of XX century, which is based on ideas of Fraser, Jung, Campbell, Eliade, Fromm, Frye, Cassirer, Meletinskii.

***Key words**: mythological, sacred, profane, an archetype, Myth Criticism.*

W niniejszym artykule przeanalizowano pojęcie mitu w interpretacji głównych przedstawicieli szkół mitokrytyki w literaturoznawstwie, mianowicie: szkoły antropologicznej (Taylor, Frazer), psychoanalitycznej (Jung, Fromm) i amerykańskiej porównawczo-mitologicznej (Campbell, Eliade, Frey). Według definicji Mircea Eliade, mit Eleazara Mieletińskiego jest uniwersalnym fenomenem cywilizacyjnym, mającym znaczenie transcendentalne i wymiar egzystencjalny.

***Słowa kluczowe**: mitologiczny, sacrum, profanum, archetyp, mit.*

Зацікавлення письменників XX–XXI ст. легендарно-міфологічними структурами первісної культури зумовлено багатьма чинниками, передусім універсальним характером міфу, його трансцендентністю, обсесійною всюдисущістю, спрямованістю до екзистенційної проблематики буття, присутністю у навколишньому світі явищ, які не мають логічного пояснення. Звернення до міфу є символічною відповіддю на передчуття втрати духовних цінностей та орієнтирів у сучасному світі, протиставленням вічного – тимчасовому, сакрального – профанованому. Окрім того, онтологічне наповнення міфопоетичних структур художнього твору є виразним протиставленням принципам літератури реалізму. Завдяки контамінації традиційних образів та мотивів різних рівнів культурної спадщини (поганської, християнської, фольклорної), постає новаторська форма художнього твору, тобто відбувається збагачення тексту елементами різних структур.

Причину особливої уваги з боку письменників до міфологічних, фольклорних та біблійних тем можна пояснити вічним прагненням людини до пізнання духовного світу та єдності з ним. Протягом віків людство шукає розкриття таємниць свого існування, створюючи для цього все нові й нові міфи, історії та легенди. У літературі XX ст. міфологічна спрямованість художніх творів є формою відтворення та переосмислення онтологічних проблем буття.

Письменники активно використовують міфопоетичні константи у парадигмі творів, надаючи авторської інтерпретації традиційним образам та мотивам, творять власну систему міфологем. З огляду на поширення фольклорно-міфологічних та біблійних структур у художній літературі XX–XXI ст., особливо актуальними у сучасному літературознавстві стали теми міфологізму та міфотворчості.

Міф претендує на абсолютне значення, оскільки в центрі його уваги є стосунки людини зі світом в цілому, з універсумом. Згідно з твердженням Єлеазара Мелетинського «міфологічний підхід не залишає місця для сумнівів, протиріч, суперечностей, для методологічного хаосу. Міф дає таке пояснення світу, що універсальна гармонія залишається непорушною» [6, с. 31].

Міфокритика модерної та постмодерної літератури розвивається у засадничо новаторському ракурсі. На противагу традиційній критиці, наприклад, романтичній, коли дослідники здебільшого аналізували міфологічний під-

текст твору і способи відтворення автором класичних сюжетів, мотивів чи образів, сучасні літературознавці ставлять собі за мету вивчення індивідуальної манери міфотворення окремого письменника. Як приклад, можемо назвати дослідження українських критиків Г. Грабовича, О. Забужко, І. Зварича, Т. Мейзерської, А. Нямцу, Я. Поліщука, які фокусують увагу на особливостях міфологічного світогляду різних митців.

Авторська художня творчість на різних етапах свого розвитку звертається до певних мотивів, сюжетів міфології чи вбирає у себе більшою чи меншою мірою архетипи міфотворчого мислення. За словами Ігоря Зварича, міф у вишуканій і витонченій естетичній тканині літератури не є ілюстративним матеріалом для вираження її власної специфіки, а усвідомлено використаним у своєму універсальному автентизмі досвідом людського пізнання і моделювання дійсності [2, с. 192]. Міф входить до структури художнього тексту як іманентна константа людської свідомості, не співвідносячись із конкретними історичними чи соціальними реаліями; саме тому міф є виразником позачасових вічних істин. Павла Гуревич оцінює міф як універсальний спосіб людського світовідчуття [1, с. 43]. Сприйняття та розуміння людиною навколишнього світу часто виходить поза рамки логічного пояснення, тому звернення до архаїчного допомагає розкрити непізнане.

Дослідження міфу передбачає парадигматичний підхід, адже міф орієнтований на прецеденти, приклади, прототипи поведінки. Тому у сюжеті міфів спостерігаємо постійне повторення сакральних подій, що мали місце на початку існування людства, та різке протиставлення міфічного і сучасного (опозиція сакрального та профанного). Події сакрального виміру розглядаються як прецедент, який є прикладом для наслідування. Тому у міфах категорія часу поєднує два аспекти: теперішнє (синхронний зріз) і минуле (діахронний зріз). Це підтверджує положення з теорії Клода Леві-Строса про міф як елемент діахронічного (історична оповідь про минуле) і синхронічного зрізу (засіб пояснення сучасного та майбутнього буття).

Вивчення міфу орієнтоване на багатовимірність аналізу в усіх галузях гуманітарних наук. Існують різні теорії міфу, спеціальні дослідження, присвячені цьому явищу. Однак, незважаючи на це, міф залишається доволі суперечливим феноменом. На думку Ігоря Зварича, міф постає як цілком чіткий (інколи однозначний) об'єкт осмислення на текстуальному рівні його вивчення, але чіткість стає ефемерною при його визначенні як явища взагалі [2, с. 11].

Таким чином, вихідним моментом аналізу міфу є усвідомлення того, що цей феномен людської цивілізації тлумачить екзистенційні запити людини, є виявом колективних знань певної спільноти. Багато вчених (Мірча Еліаде, Олексій Лосєв, Єлеазар Мелетинський, Карл Густав Юнґ та ін.) підкреслювали, що суттєвою ознакою міфу є його приналежність до буття, оскільки він є дієвим елементом, а не просто оповіддю. За словами Тетяни Мейзерської, міф – це багатоплановий організм: з одного боку, це система, в якій існують і розгортаються образи, поняття, уявлення, з іншого – модель, за якою вони розгортаються [5, с. 9].

Визначальними рисами міфу є універсальність, позачасовість та метатекстуальність. Міф існує у свідомості або підсвідомості людини; для нього характерною є іманентна вкоріненість у структуру психіки індивіда, що знаходить свій вияв у мисленні, поведінці, творчості. Отож, міф впливає на формування людського мислення і є його незмінною властивістю. Міфологічні системи екзистенційно конструюють цілісність світосприйняття людини, таким чином гармонізуючи суперечність між марнотою та сенсом буття. Апеляція до міфу означає не стільки зміну орієнтирів, скільки спонуку до діяльності.

У широкому значенні міф – це спроба проникнути у потойбічну «вічну» реальність, що перебуває поза часом і простором. У міфі порушені причинно-наслідкові зв'язки, міф віддаляється від побутової емпіричності, від чіткої часової та географічної віднесеності. У міфі світ пізнається не за допомогою раціональних знань, а інтуїтивно, за допомогою почуттів. Для міфу характерний конкретно-чуттєвий характер сприйняття навколишнього світу, співпричетність людини, природи і громади.

Броніслав Маліновський твердив, що міф є обов'язковим елементом будь-якої культури: «Кожна історична епоха створює свою власну міфологію, котра однак лише опосередковано пов'язана з дійсністю» [14, с. 521]. Міф подає взірці моральних цінностей, а також магічних вірувань. Він не є пояснювальною оповіддю, ані певним різновидом науки, ані сферою мистецтва чи історії. Міф виконує функцію *sui generis*, яка тісно пов'язана зі змістом традицій, з неперервністю культури, із ставленням людей до минулого. Функцією міфу є зміцнення традицій і надання їм більшої вартості та прести-

жу [14, с. 510–518]. Міодраґ Павлович вважав, що за допомогою уяви міф підноситься до рангу *sacrum* [16, с. 41].

Ернст Кассірер говорив, що немає ані явища природи, ані події в людському житті, які б не піддавалися міфологічній інтерпретації. Однак вчений констатував, що усі намагання різних шкіл порівняльної міфології, які прагнули уніфікувати міфологічні поняття і звести їх до певного означення, завершувалися повною поразкою. Від своїх початків теорія міфу натрапляє на труднощі, адже міф за своєю природою є атеоретичним. Логіка міфу – якщо в ньому є певна логіка – не має жодного відношення до всіх наших уявлень про наукову чи емпіричну правду [9, с. 139]. Ернст Кассірер стверджував, що міф не є вигадкою, ані фікцією, це радше несвідоме. Міфологічна уява завжди імплікує акт віри. Справжнім підґрунтям міфу є не думка, а почуття; у первісному розумінні життя є неперервною цілістю, воно не допускає жодних виразних та яскравих суперечностей. Межі між явищами міфологічного характеру є розмиті та змінні.

Більшість дослідників (зокрема Мірча Еліаде, Ернст Кассірер, Броніслав Маліновський, Нортроп Фрай та ін.) стверджували, що кожна епоха творить свої міфи. І хоча вони часто виникають як реакція на певні події, проте в жодному випадку не відтворюють об'єктивної реальності. Юзеф Ніжник зацікавлення міфами відносить до вияву кризи людських уявлень стосовно онтологічних питань буття: «Зацікавлення міфами є, з одного боку, виявом кризи знань про людину, з іншого – надією подолати цю кризу за допомогою метафізичного, нереального» [15, с. 164]. Основною причиною звернення до міфів у XX–XXI ст. є пошук відповідей на ті питання, які неможливо пояснити за допомогою людського розуму.

Орієнтація на міф має щонайменше дві важливі передумови: відчуття синкретизму з міфологічною думкою та передбачення чи, радше, передчуття духовного збагачення в ньому. Одночасно міф виконує пояснювальну функцію, відповідає на питання, що завжди були таємницею для людства. Необхідність у творенні або відтворенні міфу – це потреба в осягненні гармонійного самоусвідомлення, потреба, яка на архетипному рівні є базовою складовою частиною свідомості кожної людини. На думку Ігоря Зварича, найархаїчніші міфи є першими спробами людини вийти за межі земного поіменованого світу, тобто вийти за межі себе – втілитися у трансцендентному [2, с. 17–18].

За допомогою міфу можна вирішити метафізичні проблеми, котрі неможливо пояснити за допомогою науки чи розуму. Адже наука не задовільняє екзистенціальні запити людини, мисленню бракує онтологічного горизонту. На слушну думку Марка Ліповецького, «міф – це завжди модель вічності, яка переборює обмеженість людини, її безсилля перед смертю» [4, с. 195]. Міф – це своєрідна мрія, ідеал; людина прагне частково або повністю реалізувати його в своєму житті.

Поняття міфу висвітлено у трактуванні представників основних шкіл міфокритики у літературознавстві, а саме: кембриджської антропологічної школи (Едуард Тейлор, Джеймс Фрезер, Олександр Веселовський), психоаналітичної школи (Карл Густав Юнґ, Ерік Фромм) та американської порівняльно-міфологічної школи (Джозеф Кемпелл, Мірча Еліаде, Нортроп Фрай). Перша декларувала вірність ідеям Джеймса Фрезера про магічно-ритуальну сутність міфів. Джеймс Фрезер і його послідовники твердили, що в архаїчні часи міф був безпосередньо пов'язаний із ритуалом. Ритуал – це практика, втілена в дії, а міф – словесний коментар до дії.

Друга школа категорією літературознавчого аналізу обрала юнґівський архетип. Основами методології Карла Густава Юнґа були концепції колективного несвідомого, архетипу і творчої особистості. Одним із послідовників аналітичної психології був Ерік Фромм, який стверджував, що існує універсальна мова – спільна для всіх народів та епох – це мова снів, міфів та символів. Вчений констатував, що сучасна людина втратила цю мову, а отже, не може пізнати дійсність у всій повноті. Тому Ерік Фромм закликав повернутися до цієї прамови. На думку дослідника, сучасне суспільство деформувало людські стосунки, обмеживши їх до принципу підкорення або узалежнення. Таким неістинним відносинам вчений протиставляв гармонію первісної людини з природою, соціумом.

Представники американської міфокритики вважали міф універсальною константою людського мислення, що зазнає трансформацій залежно від культурно-історичних впливів та поєднує колективне й індивідуальне начала. Джозеф Кемпелл, Мірча Еліаде надавали вагомого значення дослідженню міфологічних символів, образів, вічних мономіфів, традиційного

шляху героя і підкреслювали важливість сфери sacrum у міфології.

Крім того, проблему взаємодії міфу та літератури вивчали вчені семантико-символічної школи (Макс Мюллер, Ернст Кассірер, Роланд Барт) і структуралізму (Клод Леві-Строс, Яікв Голосовкер). Клод Леві-Строс підкреслював, що структуру міфу треба вивчати на синхронному та діахронічному зрізі. Новаторство дослідження вченого виявилося в переході від символічної теорії міфу до структурної.

Основним методологічним імпульсом семантико-символічної школи було сприйняття міфів та літературних творів як відокремлених, незалежних від соціальної та історичної дійсності феноменів. Представники цього напряму вважали вищою, істинною реальністю не навколишнє середовище, а внутрішній світ символів, поетичних образів.

В українській науці дослідженням феномену міфу займався Олександр Потебня, певною мірою основуючи свої положення на теоріях міфологічної школи XIX ст. Новаторство поглядів ученого полягало в тому, що він вказав на конкретність первісного мислення, полісемантичність образної символіки; також Олександр Потебня вивчав ґенезу поетичних образів, зокрема фольклорних.

Велика заслуга розвитку міфокритичних досліджень належить кембриджській групі учнів та послідовників Джеймса Фрезера. У своїй праці «Золота гілка» вчений проаналізував низку міфологічних мотивів, які функціонували у різних культурах, і встановив зв'язок обрядів (ритуалів) з утворенням міфів. Дослідник започаткував компаративний аналіз міфів, який згодом застосовували інші вчені. Джеймс Фрезер проголосив універсальність міфологічних мотивів і сюжетів.

Одним із послідовників Джеймса Фрезера був Броніслав Маліновський, який наголошував, що культура є цілістю, а окремі її елементи слугують для задоволення людських потреб. Важливу роль у цьому відіграє міф, адже «він за своєю суттю є прецедентом, який підтримує суспільний та моральний порядок, а також релігійні та магічні вірування» [13, с. 144], тобто міф підтримує цілісність культури. Броніслав Маліновський акцентував увагу на вірі в правдивість міфу, його незаперечність і святість, наголошуючи на релігійному характері міфологічної оповіді.

За словами вченого, «важко осягнути міф, сприймаючи його як оповідь, без віри в нього – таким чином він перетворюється на фантастичну подію… Міф є живим елементом людської цивілізації, а не пустою оповіддю, він є тяжко здобутою дієвою силою. Міф – це не інтелектуальне пояснення чи художній вимисел, а прагматичний документ первісної віри і духовної мудрості» [14, с. 476].

Саме це твердження перегукується з ідеями теорії психоаналізу Карла Густава Юнґа, який, формулюючи поняття архетипів, зазначив, що вони з'являються у важких життєвих ситуаціях і пов'язані з небезпекою, необхідністю прийняття важливого рішення. Архетипи супроводжують людину під час вибору між добром і злом, під час зіткнення з таємницею народження і смерті: «Вводячи особистість до кола загальнолюдських цінностей, вони приносять їй гармонію і оновлення, спасіння» [12, с. 22].

Архетипи допомагають людині у пошуках істини. Карл Густав Юнґ трактує їх як елемент колективної підсвідомості: «Вони (архетипи. – *І.Ф.*) репрезентують психологічно необхідні реакції на певні типові ситуації; оминаючи свідомість, вони ведуть до поведінки, яка відповідає психологічній необхідності» [12, с. 20]. Іншими словами, вони є взірцем поведінки та реалізуються у переносній формі – у символі чи персоніфікації.

Юнґівське трактування архетипів використав і поширив Мірча Еліаде, трактуючи архетип як «парадигму», «універсальний взірець для наслідування»; його теорія розвиває поняття важкого життєвого моменту, під час якого має з'явитися архетип або інша константа міфологічної культури [11, с. 115]; міф зображає щоденне життя і способи існування у світі. Мірча Еліаде надає міфу нетрадиційного забарвлення: він описовий, але водночас прагматичний. Функція міфу полягає у відображенні дійсності, взірців поведінки і поясненні навколишнього світу: «міф дає людині гарантію, що всі можливі заплановані дії мали місце у минулому, дозволяє розвіяти сумніви щодо результативності чи успіху своїх планів. Нащо ж вагатися перед дорогою у морську подорож, якщо один із героїв міфічних епосів успішно завершив таку мандрівку?» [10, с. 141].

Вчений характеризував міф як важливий елемент життя людини і світоглядну одиницю її свідомості. Мірча Еліаде ототожнював міф із сакральною історією, при цьому наголошуючи на відмінності між двома часовими парадигмами, присутніми водночас як у свідомості архаїчних суспільств, так і в свідомості сучасної лю-

дини: часом профанним, буденним, лінійним, теперішнім та часом сакральним, циклічним, повторюваним, тобто часом міфічним.

Мірча Еліаде стверджував, що колективна пам'ять антиісторична, що вона визнає лише первісні (міфологічні) категорії та архетипи. Коли ж відбувається втручання історичного часу в міфологію (як приклад, вчений наводить старозавітні оповіді з Біблії), тоді відбувається зворотна реакція, а саме: заперечення, відмежування від реальності, дійсності. Таким чином, сакральний час старозавітними пророками переноситься у майбутнє як прояв надій на оновлений початок.

Учений трактує міф як онтологічну оповідь: «вона описує якусь сакральну історію, а саме праісторію, яка сталася на початку часу, ab initio» [11, с. 109–110]. Отже, міф відкриває таємницю, змальовує вчинки богів або героїв, які відбулися *in illo tempore*. Ті події розгортаються в ідеальному часі й просторі, тому така оповідь сприймається як абсолютна правда і завжди стосується предмета творіння – не тільки світу і людини, а й кожної важливої речі, ситуації, руху [11, с. 110]. Міфологічна оповідь також пояснює, що таємниця буття виходить за межі раціонального пізнання, і щоб наблизитися до того, що є трансцендентним, треба відмовитися від намагань осягнути розумом онтологічні категорії.

Основною функцією міфу, згідно з твердженням Мірча Еліаде, виступає реконструкція правзірця кожної важливої дії. Звичайно, людина архаїчної культури по-іншому (ніж сучасна людина) реалізувала присутність сфери *sacrum* у щоденному житті. Однак цей факт особливо не змінює значення і ролі міфу. Адже часто у працях з цієї проблематики можна зустріти твердження, що все архаїчне є одночасно вічним для людства.

Роздуми Мірча Еліаде про фундаментальну стійкість архаїчних структур мислення є особливо важливими для міфокритичних досліджень, оскільки не обмежуються виявленням первісних міфів у літературі, але акцентують увагу на простеженні їхніх змін у межах певної культурно-історичної епохи чи окремого художнього тексту, на висвітленні їхніх характерних особливостей, індивідуальних для кожного окремого випадку.

Після Другої світової війни міфологічна критика активно розвивається у США, де вона набуває значного поширення. Найвищим досягненням американської міфокритики стала праця Нортропа Фрая «Анатомія критики» (1957). На думку вченого, міфи забезпечують певний кодовий сенс художньому творові, але водночас вони не обмежують письменника в індивідуальному творенні «першообразу». Дослідник наголошував на єдності міфу, ритуалу, архетипу і намагався звести до них усі жанри й образи, створюючи своєрідну «антропологію в літературі». Згідно з концепцією Нортропа Фрая, літературу можна трактувати як зміщену міфологію. Вчений вважав, що сучасні митці постійно звертаються у своїй творчості до міфів.

Представником психоаналітичної міфокритики був також Джозеф Кемпбелл, який пов'язував виникнення міфів із психо-прагматичними потребами людини і з цього погляду інтерпретував не лише міфологію та фольклор, а й художні твори. У дослідженні «Герой із тисячею облич» учений зобразив архетипний шлях міфологічної пригоди персонажа, представлений у ритуалах переходу: відторгнення-ініціація-повернення: «герой насмілюється вийти з буденного світу в край надприродного дива; там він здибується з легендарними силами й здобуває вирішальну перемогу; герой повертається з цієї загадкової пригоди, наділений силою обдаровувати благами своїх одноплемінців» [3, с. 31]. Персонаж повинен покинути дім та родину, щоб утвердити себе як особистість.

У літературному міфологізмі на перший план виступає ідея вічної циклічної повторюваності первинних міфологічних прототипів під різними «масками», особливе заміщення літературних та міфологічних героїв. На думку Єлеазара Мелетинського, розширення поняття «міф» релятивізується, з одного боку, у відмові від свідомої орієнтації на давні традиції і на використанні усталених образів міфології у новаторському ракурсі, а з іншого – навпаки – в порівнянні кожної традиції з міфологічною [7, с. 105].

Єлеазар Мелетинський наголошує, що міфи та обряди скеровані на світосприйняття людини насамперед у плані пристосування індивіда до соціуму, перетворення його психічної енергії на користь для суспільства. Міф гармонізує відносини соціальної групи із природнім оточенням. Міф створює нову фантастичну «вищу» реальність, яка сприймається носіями відповідної міфологічної традиції як праджерело та ідеальний праобраз (тобто архетип) [7, с. 171].

Ернст Кассірер, Броніслав Маліновський, Джеймс Фрезер трактували міфологію не як

спосіб заспокоєння цікавості первісних людей, а як тісно пов'язане з обрядовим життям громади «священне письмо», прагматичною функцією якого є регулювання і підтримка визначеного природного та соціального порядку (маємо справу із циклічною концепцією вічного повернення), як прелогічну символічну систему, співтотожну з іншими формами людської уяви та фантазії.

У літературі міф не позбавляється екзистенційного значення. Основні функції міфу в проекції на літературу перелічує Ярослав Поліщук у дослідженні «Міфологічний горизонт українського модернізму». По-перше, міф скеровує людину до усвідомлення її ідентичності, він орієнтує її у просторі одвічного запитання: «Ким я є? В чому моє призначення?». По-друге, міфологічні оповіді допомагають людині відчути себе членом громади, отже, забезпечують «переживання» спільноти. Також у міфі висвітлюються амбівалентні явища людського життя, такі як опозиція добра і зла, злочину і покарання [8, с. 20–21]. Отож, міф створює діалогічний дискурс, подаючи певні взірці поведінки як позитивного, так і негативного характеру, залишаючи реципієнтові вільний вибір. Таким чином, зазначене коло філософських проблем, які намагається пояснити міф, замикається довкола людини і соціуму, воно витворене у пошуках трансцендентного, позалюдського і позачасового.

Людина XX–XXI ст. втратила зв'язок із природою, оточенням та Богом, тому відчуває себе загубленою і самотньою. Як стверджує Ігор Зварич, «сучасний стан її буття і її сучасний образ є результатом відходу від Абсолюту. Й усвідомлення цього відходу є постійним джерелом людських прагнень повернутись до витоків, до Абсолюту, до часу райського буття – безсмертя, до єдності з Космосом, до благочестя, забезпеченості. Тобто мовиться про часи, коли людина була найближче до Бога, коли її богоподібність була якнайістотнішою. Інакше кажучи, пошуки шляхів до «початку» в просторі й часі передбачають повернення до раю як богоподібна істота. На цьому шляху смиренність і бунт, рабство чи володарювання завжди мали за мету досягнення Абсолюту. Досягти цього можливо тільки на шляху повернення до витоків, до початку часів» [2, с. 21]. Тоді як сучасна людина відчуває розгубленість перед загрозою смерті, неминучістю долі, самотністю та відчуженням, у міфах знаходимо відповіді на екзистенційні питання буття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Гуревич П.С.* Мифология наших дней / П.С. Гуревич // Свободная мысль. – 1992. – № 11. – С. 43–53.

2. *Зварич І.* Міф у генезі художнього мислення / І. Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.

3. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич / Дж. Кемпбел ; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.

4. *Липовецкий М.* Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма / М. Липовецкий // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 194–205.

5. *Мейзерська Т.С.* Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Т.С. Мейзерська ; Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. – Київ, 1997. – 42 с.

6. *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский. – М. : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – 167 с.

7. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.

8. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

9. *Cassirer E.* Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury / E. Cassirer ; [tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski]. – Warszawa : Czytelnik, 1971. – 360 s.

10. *Eliade M.* Aspekty mitu / M. Eliade; [tłum M. Mrówczyński]. – Warszawa : Wydawnictwo KR, 1998. – 223 s.

11. *Eliade M.* Sacrum, mit, historia / M. Eliade; [tłum. A. Tatarkiewicz]. – Warszawa : PIW, 1993. – 301 s.

12. *Jung C.G.* Archetypy i symbole / C. G. Jung; [przetł. J. Prokopiuk]. – Warszawa : Czytelnik, 1981. – 529 s.

13. *Malinowski B.* Mit, magia, religia / B. Malinowski; [tłum. B. Leś]. – Warszawa : PWN, 1990. – 541 s.

14. *Malinowski B.* Szkice z teorii kultury / B. Malinowski; [tłum. H. Buczyńska]. – Warszawa : Książka i Wiedza, 1958. – 552 s.

15. *Niżnik J.* Mit jako kategoria metodologiczna / J. Niżnik // Kultura i społeczeństwo. Tom XXII. – 1978. – № 3 – S. 163–166.

16. *Pavlović M.* Mit i poezja / M. Pavlović ; [przeł. Joanna Salamon, Danuta Cirlić-Straszyńska]. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1979. – 137 s.

УДК 821.161.2-94 (091)

Тетяна ХАЙДЕР
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПРОВОКАЦІЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ У ТВОРЧОСТІ ЕДВАРДА РЕДЛІНСЬКОГО

У своїй розвідці автор розглядає проблематику й особливості творчої манери відомого сучасного польського письменника, автора гучних, скандально-провокативних романів. Парадигма творчості Едварда Редліньського розглядається у контексті постмодерної польської літератури.

Ключові слова: *пастиш, постмодерний, естетична провокація, десеміотизація.*

The author tries to figure out a place of the works of eminent contemporary novelist Edward Redlinski in the current postmodern literary space. Provoking the reader, the author of the novel leaves ethical, political and existential questions unsettled.

Key words: *pastiche, postmodern, aesthetic provocation, desemiotisation.*

W artykule podjęto próbę ustalenia miejsca utworów wybitnego współczesnego prozaika Edwarda Redlińskiego w obecnym postmodernistycznym obszarze literackim. Prowokując czytelnika autor powieści pozostawia do rozwiązania kwestie natury etycznej, politycznej, egzystencjonalnej.

Słowa kluczowe: *pastisz, postmoderistyczny, prowokacja estetyczna, desemiotyzacja.*

Сьогодні, на початку XXI століття, ми стаємо свідками багатьох феноменів: у політичному, культурному, соціальному світах нашої цивілізації. Сучасна людина переживає культурний переворот, пов'язаний і зі зміною політичних парадигм, і зі зміною поколінь, і з розвитком новітніх комунікативних інфраструктур, які створюють умови для принципово нового способу буття, включаючи його емоційну, ділову, розважальну й інші сторони.

Доба *пост-* створює нові правила гри й для літератури, для письменників, читачів, літературних героїв. Дійсність, що підлягає глобалізації, розриває багато зв'язків між людьми, диктує нові етико-культурні, естетичні, соціальні норми. Література зламу століть усе більше характеризується відходом від жанрових канонів, читач усе частіше зустрічає різноманітні інваріантні форми найпопулярнішого жанру – роману. Оригінальні модифікації роману можна спостерігати в різних національних літературах: модель мініроману на зразок інтелектуального постмодернізму У. Еко, І. Кальвіно, Дж. Фаулза (романи польської письменниці М. Гретковської) [1], роман-комп'ютерна гра (В. Пєлєвін «Шлем ужаса», російська література), роман-гротеск із багатьма піджанровими складовими (твори Ю. Андруховича), роман-підслуховування[1] Едварда Редліньського «Щурополяки» тощо.

Відтак, «сучасна художня література, оперуючи специфічними формами мислення, створює нові концептуальні моделі світу та людини» [3, с. 202]. На цьому шляху філософи Е. Гідденс, Ю. Габермас констатують розпад організованого модерну й перехід до рефлексивної сучасності, до посттрадиційного порядку.

Одним із перших досліджень високого концептуального рівня й величезного фактографічного обсягу, присвячених постмодернізмові, була праця Джеймісона, яка стала своєрідним філософським бестселером («Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism», 1991) і яка багато в чому визначила орієнтири аналітичної, дослідницької практики. Її характерною особливістю як певного зразка постмодерністського теоретизування є ціле поле взаємопов'язаних посилань до різноманітних галузей духовної та матеріальної культури, що дозволяє зарахувати цю працю до загального інтелектуального контексту останніх десятиліть. На думку Джеймісона, останні кілька років були позначені певною «зворотною апокаліптичністю», де передчуття майбутнього, катастрофічного чи рятівного було замінено на відчуття кінця того чи іншого (кінця ідеології, мистецтва чи соціальних класів; «криза» ленінізму, соціальної демократії чи суспільства загального добробуту тощо); узяті сукупно вони, можливо, являють те, що усе частіше визначається як постмодернізм [5]. Якщо перефразувати Джеймісона, постмодернізм сам

1 Powieść-podsłuchowisko як дотепна саркастична фігура до «słuchowisko» – радіопостановка.

по собі буде логічно достатнім феноменом як різновид естетичного популізму.

Найяскравіше ця теза може бути проілюстрована певними літературними процесами, які відбувалися у польській літературі наприкінці 90-х років XX століття й на початку XXI. Зокрема, це подальший динамічний розвиток творчості Е. Редлінського, яку важко не помітити на тлі бурхливих культурних та політичних змін у житті Польщі у зазначений період.

Методично автор романів, що вже стали класикою, – «Просування» (Awans) та «Коноплинка» (Konopielka) – впроваджував усе нові варіативні форми романного жанру та наповнював їх провокуючими, гротескними картинами, що межували з естетикою чорного гумору та пурнонсенсу («Nikiformy», «Krfotok», «Szczuropolacy», «Bzik prezydencki»).

Е. Редлінський народився 1940 року у селянській родині у Фрамполі поблизу Білостока. Закінчив Варшавську політехніку й факультет журналістики Варшавського університету. Працював на радіо й у редакціях багатьох газет, у тому числі й у варшавському тижневику «Культура», звідки його вигнали після публікацій репортажів про певного партійного керівника з Білостока, що викривали його зловживання владою. Як письменник він дебютує автобіографичною книгою «Листи з Рабарбару» (1967). Визнання й славу Е. Редліньському приносять йому твори «Коноплинка» (1973) й «Просування» (1973). Вже у цих романах автор виразно й гостро конфронтує минуле й майбутнє, традицію й прогрес. Ця методологічна спрямованість у творчій манері – провокуючий конфлікт двох протилежних, протиставлених систем – найхарактерніша риса творчої манери Е. Редлінського.

У 1981–1991 роках Редлінський перебував у США. Сам письменник іронічно визначив мету свого перебування у Нью-Йорку – «badać kapitalizm metodą obserwacji uczestniczącej»[2]. Цей досвід став основою для написання творів, які принесли авторові неабияку популярність, а перероблені й адаптовані театральні й телевізійні їхні версії лише зміцнили авторитет Редлінського, хоча й із присмаком скандально-провокаційного письменника. Характерним є творча засада письменника – на повторюватися у формі й тематиці у кожному наступному творі. Хоча тут у Редлінського можна віднайти авторемінісценції певного типу, оскільки вони витікають із глибшої природи тих морально-етичних й історико-політичних конфліктів, у які втягнено і героїв творів Редлінського, й, почасти, читачів.

Радикалізм і політизованість Редлінського проявилися повною мірою в творах власне 90-х років, у яких письменник розвінчує стереотипи та міфи суспільної свідомості, почасти сформовані масовою культурою, рекламою та пропагандою новітніх часів.

Письменник збирався писати третю частину трилогії, розпочату «Коноплинкою» і «Просуванням». В Америці вийшла дилогія – «Долорадо» (1984) та «Танцювали два Міхала» (1985), опубліковані в Польщі у 1994 р. У тому самому році вийшла книжка «Щуроподяки», яка зачепила й образила багатьох вже самою своєю назвою (у третьому виданні 1997 р. назву було змінено на «Szczurojorczycy» – «Щуройоркці»). Діаметрально протилежні голоси критики не вщухали аж до 1995 року, оскільки автор переробив роман у театральну версію «Диво на Грінпойті»[3], а в 1997 році за цією п'єсою було знято фільм «Щасливого Нью-Йорка!» (парафраза: «Szczęśliwego Nowego Jorku!» від «Szczęśliwego Nowego Roku!»).

Можна припустити, що в творах Е. Редлінського дуже повільно відбувався процес, подібний до того, що й у суспільно-культурному житті в цілому: естетичне виробництво ніби «вбудовувалося» у товарне в цілому. Література стала частиною продуктів, що *виробляються* цивілізацією. Іншими словами, шалена економічна потреба виробляти усе нові хвилі товарів з усе більш удосконаленими якостями, з усе потужнішим капіталообігом передбачає також усе більш динамічні й вагомі структурно функції й місце (включені у тотальне виробництво), естетичні експерименти і інновації. Можливо, саме тому твори польського письменника такі провокуючі й збуджуючі: літературна критика не може їх оминути через їх гостроту – соціальну, політичну, культурну, й водночас – не може достатньо чітко їх ідентифікувати й розмістити в системі художньо-літературного потоку зламу століть.

Якщо прийняти тези постмодерністської критичної та філософської думок, то ми знаходимося зараз скоріше у синхронному, ніж діахронному вимірі. Тому можна вважати фактом, який вже відбувся, той факт, що в нашому повсякденному житті, психологічному досвіді, навіть у мовних літературних картинах світу сьогодні домінують скоріше категорії простору, аніж часу, на відміну від того ж періоду модер-

2 «Щоб досліджувати капіталізм методом включеного спостереження».

3 Грінпойнт – (Greenpoint) – дільниця польських емігрантів у Нью-Йорку.

нізму. Так у творах Е. Редлінського ми дійсно потрапляємо у різновекторний культурно, а інколи навіть історично, текстовий простір, де герої ніби існують у багатовимірному, проте уявному світі. І цей уявний світ часто-густо конфронтований зі світом реальним, що й створює площину різнопланових конфліктів (морально-етичних, політичних, конфлікту поколінь тощо).

Зникнення індивідуального суб'єкта, поруч зі своїми зовнішніми наслідками та зростаючою неможливістю індивідуалізації стилю, породжує, на думку Джеймісона, майже усюди поширену практику того, що може бути визначено як «пастіш». Це визначення слід відділяти від ідеї пародії, до якої реципієнт більше готовий. Пародія, як показує практика модернізму, завжди знаходить благодатніший ґрунт й далі популярна в сучасних авторів як прийом створення їх «неповторних» стилів. Проте місце пародії класичного модернізму в постмодернізмі зайняв пастіш. Він відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати майже нічого, немає того серйозного об'єкта, який міг би бути висміяний. Як писала О.М. Фрейденберг, пародіюватися може лише те, що «живо и свято». В добу постмодернізму ніщо вже не живе й тим більше не святе [6].

Як редукована форма пародії, за визначенням американського теоретика Ф. Джеймсона, пастіш є основним модусом постмодерністського мистецтва [2, с. 190].

Специфічний характер «іронічного модусу», або пастішу, у творах постмодернізму визначається насамперед негативним пафосом, скерованим проти ілюзіонізму мас-медій й тісно пов'язаного з ними феномену масової культури. Постмодернізм намагається викрити процес містифікації як наслідку впливу медій (при цьому до медій, виходячи з творів Редлінського, можна зарахувати й популярну літературу) на суспільну свідомість, й тим самим довести проблематичність тієї картини дійсності, котру впроваджує у свідомість масовому споживачеві масова культура.

Так тема облудності, псевдосвіту ситої й щасливої Америки, образ якої формується телесеріалами, пресою, телебаченням повторюється як лейтмотив у багатьох творах. Але вперше і шокуючи несподівано для пересічного масового мислення в нових політичних умовах цей мотив Редлінський впроваджує ще у «Долорадо» й «Танцювали два Міхала». Лише у «Щуропоряках» цей мотив виростає до глибоко символічного конфлікту, який письменник визначив у ранніх творах як конфлікт батьків й спадковості – «Породив мене Схід (мати. – *Т.Х.*), але батько мені – Захід» (Долорадо). Там же розпочинається модифікований варіант цього конфлікту – внутрішнє протистояння «Селюка» (Wsioka) й Мандрівника-космополіта (Światowca-Wędrowca). Це ті два Міхала – альтер-его автора, які виростуть пізніше у цілу галерею образів у «Щуропоряках», просякнутих мотивами цього основного конфлікту з подвійною природою – психологічною й ментально-культурологічною. Навіть у дечому – політичною.

Якщо звернути увагу на провокативно-експериментальну манеру Редлінського, який застосовує елементи розщепленої свідомості, що може межувати, чи прийомні має шанс розвинутися у шизофренічний дискурс героїв, ми можемо сміливо стверджувати, що польський письменник повною мірою володіє «Постмодерністськтою чутливістю». За визначенням цього терміна в теоретичних студіях, постмодерністи вважають однаково неможливим і даремним намагатися вибудовувати якісь ієрархічні системи пріоритетів у житті. «Модель світу, за умови її можливого існування, полягає у «максимальній ентропії». Фактично на рівні композиції постмодерністський погляд на світ виражається у тяжінні до відтворення хаосу життя, часто – через штучно фрагментарно організований хаос принципово фрагментарного оповіді» [2, с. 223]. Власне й на формальному рівні (твори Редлінського організовані за принципами фрагментів оповідей нараторів то у формі аудіозапису – «Долорадо», то у формі відтвореної письмово відеокасети – «Кровотеча», то у формі підслуханих діалогів – «Щуропоряки») й на рівні уявного світу, який постає із розщеплених у свідомості героїв окремих, протиставно-конфронтованих фрагментів цих світів, ми маємо справу із дуже складною методологічною технікою письма Редлінського.

Провокативною є стратегія автора, який у своїх текстах на рівні оповіді (згідно з теоретичними засадами постмодерного письма) створює в читача «невпевненість» у ході їхнього розвитку, за висловлюванням американського критика А. Уайльда, наявна суттєва ознака постмодерного стилю – специфічна форма «коригуючої іронії» щодо всіх проявів життя (або пастіш) [2, с. 223].

Роман (Редлінський його визначає як «podsłuchowisko») складається з фрагментів розмов, «підслуханих» наратором (який, як і в «Долорадо» та «Танцювали два Міхала», є двійником автора) протягом чотирьох ночей, точ-

ніше – «неділь», проведених в одній з квартирночівель на Гринпойнті.

Марек Камела, наратор-герой, працює рирайтером у певного ветерана – польського емігранта, змучений морально й психічно, лише у цьому «сабвеї»[4] він може спробувати відпочити, виспатися, прийнявши велику дозу пігулок від безсоння. Прокидаючись задовго до виходу на роботу й зникнення на цілий тиждень, журналіст слухає розмови мешканців цієї квартирки, починає впізнавати голоси, навіть переймається їхніми проблемами й конфліктами.

У сабвеї зібрані цікаві типи. Це майже усі можливі представники польського суспільства доби ПНР: професор із Варшави, який приїхав, щоб отримати ступінь доктора honoris causa, але залишився, деградував, почав пити, оскільки спроби заробити на варшавську квартиру для молодої дружини виявилися надмірно тяжким тягарем для нього. Це тип резонера. Хазяїн сабвею – Асбест, робітник, намагається (як показує подальший розвиток події – цілком вдало) відкрити власний бізнес у Америці й забрати до Нью-Йорка родину. Потейто («картопля» – прізвисько колишнього селянина з гротескно зображеним автором роману комплексом дрібного шляхтича «з діда-прадіда») – тип середньостатистичного селянина з його богобоязкістю, певними характерними ментальними рисами польського селянства, які легко впізнаються в контексті польської літературної традиції. Він протягом трьох років тяжко працює нелегально на бійні, заробляючи достатньо великі гроші, мріє якнайшвидше повернутися до Польщі, бо там «ферма занедбана». Панк, талановитий молодий музикант, вдома був майже зіркою, а тут працює в поганеньких ресторанчиках, щоденно переживає приниження. Випадково він стає співучасником темних справ свого брата, пов'язаних із наркомафією, залишившись дивом живим, мріє про кращу кар'єру. Може ,йому пощастить. Це також характерна постать – тип митця, який приїхав до Америки, повіривши у розтиражовану медіями ідею американської мрії, яка абсолютно здійсненна. Мрук («буркун») – найтрагічніший персонаж, але, на жаль, дуже типовий. Він став жертвою свого колишнього роботодавця, який не заплатив йому величезну суму грошей. Він усіх боїться, його психіка зламана, він на межі нервово-психічного зриву, з'являється на кухні лише вночі й репліки його найбільше відповідають ознакам хворобливого дискурсу. Тереса – сестра Асбеста, яка інколи приїздить до брата. Власне з її розповідей читач дізнається про реалії «жіночого» буття – як принижуються тут жінки-емігрантки в пошуках хоча б якоїсь роботи, як потрапляють за маргінес людського життя. Лойєр («правник») – ще один цікавий тип, брат Панка. Це жорсткий і цинічний молодик, який свідомо позбавився усього того, що не дає ані самому Редліньському, ані практично усім його персонажам «американського циклу» позбутися сумнівів і зробити вибір між минулим та майбутнім, між польським (національно-локальним) та світовим – глобально-універсальним. Для себе він спритно замінив духовні, національні й культурно-історично вагомі цінності на універсалії т. зв. американського способу мислення. Цим він вирішив свою приватну проблему, проте Редліньський не впевнений, що це дієвий рецепт, а головне – єдиний вірний спосіб для решти. Проте й Лойєр не позбавлений людяності й позитивних рис – він допомагає Тересі влаштуватися на роботу до немолодого італійця-інваліда. У результаті – в Тереси влаштовується й інтимне життя, оскільки її роботодавець хоче з нею одружитися.

Наратив досить характерний для Редліньського, попри гасло про неповторність кожного з його творів. Він являє запис розмов із невеличкими описовими фрагментами, внутрішніми монологами журналіста, які відтворюють його власний світ, також сповнений тривог і непевності, бажання вирватися з цього пекла. Показовими тут є сни наратора – йому сниться рай, де він прогулюється з рідними йому людьми.

Розмови тривають протягом чотирьох неділь, під час яких читач поринає у світ проблем – життєво-банальних, інколи комічних й екзистенційно-філософських, глибоко психологічних, трагічних для деяких персонажів.

Гротескно загострені ідеологічні й побутові конфлікти між професором та Потейто дещо дублюються у іншому романі – «Кровотеча».

Другої неділі – Пасхальної – читач, втягнений у чергову провокацію Редлінського, переживає *déjà vu.* Вражаючий своїм провокативним цинізмом та нігілізмом монолог Лойєра «про щиру польську морду» обов'язково співвідноситиметься із творами Ґомбровича. Хоча не лише ця сцена викликає асоціації з «Транс-Атлантиком» чи «Шлюбом», чи навіть із «Фердидурке». Загальний модус іронії, яку застосовує Редлінський у своїх творах, услід за Ґомбровичем, далеко сягає за

4 Сабвей – тип помешкання, характерний для невеличких квартир у США, які використовують емігранти-нелегали, як герої згаданого твору.

межі тих святинь, які для поляків одвічно такими вважалися. Обидва польські письменники мали подібний досвід «вживлення» у чужий, американський світ. Для обох питання «свого-чужого» переросли в дихотомічну пару *локальне-глобальне* із цілим комплексом супутніх морально-етичних, філософських, історико-культурних проблем екзистенції *нації* й *цивілізації*.

У запальній промові «Z takimi mordami nasz naród nie ma czego szukac w Ameryce ani gdziekolwiek w cywilizowanym świecie... Ja już moją mordę ucywilizowałem»[5] [9, с. 185] Лойєр ділиться досвідом про те, як він годинами тренувався перед дзеркалом, щоб мати «нормальне американське обличчя», підкреслюючи головну тезу – поляки, та й усі слов'яни, мають один значний недолік: вони – щирі. В них, як у собак чи корів, що на душі – те й на обличчі. «Тому про тварин не кажуть, що в них обличчя. В них морди… І у вас – морди» [9, с. 185]». Це катастрофічна вада. Через неї не можна стати успішним, щасливим, багатим тощо...

Як Редліньський готовий епатувати свого читача й співвітчизників? Коли професор визначає новий світ американських реалій і нових поляків у цьому світі (не тих, із діаспори, по-ґомбровичевому стагнованих, померлих, у своїх застиглій формі-шкаралупі запилених уявлень і поцінувань – а поляків нового часу, емігрантів-заробітчан, утікачів від ПНР та її трагічно-сірого повсякдення) як світ великої вежі, у якій вони всі – щури, Щуройоркці, Щурополяки, Щуроамериканці [9, с. 105], чи коли Міхал підпалює батьківську хату як символ усього рідного, польського, «свого», щоб побороти спокусу залишитися, натомість такою ціною отримати повну свободу й жодних зобов'язань перед вітчизною й собою також [7, с. 66–67].

Редліньський скасовує усі святині: він саркастично посміхається з приводу діаспори, костелу, ксьондза, Валенси, Солідарності.

Романи-пастіши польського письменника свідчать, що йому неважко визначити межу між істинним світом та світом уявним, оскільки нерозривна єдність спільного виокремленого часопростору та внутрішніх світів героїв його романів становить специфічний *польський* часопросторовий континуум, у якому письменник розгортає дискусію про одвічне й головне – чим є людина в цьому світі й які вона повинна мати духовні й ідейні пріоритети.

Уїдливо-саркастичні й трагічні ноти переважають у поліфонії голосів. Яскраві, опуклі характери, створені насамперед мовними засобами, вмілим обігруванням американізмів, полемічний запал, майстерно вибудувані діалоги зробили роман визначною подією в польській літературі 90-х років.

Не менш показовим у цьому контексті твором, який також не залишився непоміченим критикою, був роман «Телефренія» («Telefrenia» – дуже прозора у своїй мовній формі асоціативна алюзія до сучасного повсякдення пересічного громадянина, причому не лише Польщі), який вийшов у 2002 році.

Світ «Телефренії» – це плеяда телевізійних та газетних маніяків, хворобливо залежних людей від власної уяви. Саме їхня уява допомагає їм існувати в умовах реальності, яка не задовольняє їхні потреби, стає причиною їхніх депресивних станів.

У цьому романі Едвард Редлінський вдається до белетризування відомої тези Жана Бодріяра про те, що дійсність не існує, бо вже зникла різниця між тим, що реальне й тим, що уявне.

У XX ст. філософія спостерігача («обзервативна філософія», за термінологією А.М. П'ятигорського [4], відіграє велику роль. Такі прийоми, як співвідношення невизначеностей, інтимізація, серійне мислення, час, подія, що їх застосовує Редліньський, дозволяють сміливо вписати його у ряд польських постмодерністів. Сенс фігури наратора-спостерігача полягає в тому, що саме на його совісті правдивість усього, про що він розповідає.

Як письменник із журналістським досвідом, Редлінський має геніальне відчуття «гарячої» теми. На цей раз письменник взявся за надзвичайно серйозну проблему не лише польського сучасного суспільства – хворобливої залежності від телебачення, газет, Інтернету, реклами та інших засобів масової інформації, які руйнують розум і душу сучасної людини.

Проте не лише актуалізація цієї проблеми наявна в романі: письменник транспонує питання, пов'язане власне з хворобою (алюзійна назва роману – «Telefrenia»), й індивідуальний вимір хвороби, оскільки хворий розповідає про хворий світ і хворих людей у цьому світі. Провокація Редлінського сягає апогею. Якби не чинник хворобливості, можна було б припустити, що письменник вже не бачить перспективи в нашої цивілізації, оскільки фікція розчиняється в житті, а життя розтануло в художній літературі. Це сталося, на щастя, тільки в голові

5 Із такими мордами наш народ не має чого шукати ані в Америці, ані деінде у цивілізованому світі… Я вже свою морду цивілізував.

Анджея Кмітіца й набагато раніше, аніж розпочалася інвазія медій.

Кмітіц, прибулець із сільської місцевості, студент інженерного факультету, не читає книжок, тому він не знав, що його звуть як літературного героя знаменитої книжки. Він дізнався про це лише тоді, коли бібліотекарка вирішила пов'язати його долю з Оленькою Білевич, також студенткою. Відбувається їхнє весілля, лише на кілька місяців випереджаючи прем'єру кіноверсії «Потопу». І почалося – дружина інженера Кмітіца намагається уподібнитися до Малгожати Браунек[6], при цьому чоловіка вона хотіла бачити схожим на Даніеля Ольбрихського[7], але Анджей К. був шалено закоханий у Катрін Деньов. Шлюб цієї пари розпадається, але вже під впливом іншого фільму – «Династія». Дружина інженера почала перевтілюватися у героїню серіалу – холоднокровну Алексіс, і її власний чоловік перестав її цікавити.

Автор роману повільно розгортає перед читачем сторінки біографії головного героя (широкий, ретроспективно проявлений шар біографії 55-річного інженера, Редлінський вмонтовує в дію роману, яка розгортається протягом кількох місяців 2005 року – з середини лютого до середини квітня). Світ постає через призму його хворобливого бачення. Герой скрізь помічає залежності: сина він звинувачує у залежності від телебачення та Інтернету, дочку – від екстремальних видів спорту. Сам же він у 70-ті роки був кіноманіяком, потім по кілька годин поспіль дивився телевізор і, нарешті, цей телевізор викинув. Натомість тепер він пристрасно читає всі оголошення бульварних газет і журналів, називає їх «pleplotami». Для героя це своєрідний субстрат, замінник реального повноцінного життя. Після краху будівельного конгломерату, в якому працював ПНР, він став продавцем у газетному кіоску – й це загострило його стан.

Між тим Кмітіц знову знаходить собі ідеал – він закохується в копію Катрін Деньов (у виконанні аптекарки), відвідує збори анонімних хворих у психотерапевтичних закладах, де лікуються «анонімні самогубці», «анонімні метеопати» та інші залежні від чогось люди.

Але головним провокативним акцентом Редлінського є включення в сюжет роману сцен, де герой разом зі своїм сином Каролєм бере участь, звісно, як споживач медіа-продукту, у великому видовищі ЗМІ, пов'язаному з агонією, смертю і похоронами Папи Римського Іоанна Павла II.

Знову ми спостерігаємо апогей провокаційно-епатажної манери, який межує із почуттям міри. Редлінський знову замахується на святе, змальовуючи в тексті моменти, коли інженер-невдаха і його син слухають повідомлення про стан здоров'я Папи Римського, а потім намагаються «включитися» в загальнонаціональний траур.

По-перше, Редлінський вустами свого героя формулює фундаментальне запитання: «Чи це дійсно відбувається? Анджей К. досі жив життям зірок, про яке повідомляють безупинно кольорові журнали, таблоїди, телебачення. Він відчував себе щасливим тільки у світі, цілком створеному засобами масової інформації. Чи смерть Папи лежить у тій самій площині?» Це питання автора «Telefrenii» звучить надто гостро й радикально провокативно.

По-друге, Редлінський піддає сумніву й ревізує факт глибокої духовної трансформації, яка нібито мала місце у Польщі в квітні 2008 року. Найбільш провокаційною сценою в романі є момент, коли обидва Кмітіци після оголошення смерті Папи йдуть на нічну службу до костьолу, але по дорозі зустрічають знайомого, який намовляє їх випити горілки в кущах й спільно помолитися. Ще пізніше ми дізнаємося, що молодий Кмітіц – гедоніст і плейбой, вирішив піти у монастир до домініканців.

Фінал роману автор задумав як ефектний вибух пурнонсенсу. Бажаючи «прокинутися», Анджей К. їде в село, місце, звідки колись він подався до Варшави. До цього кожну людину, з якою зустрічався герой, він номінував іменем когось із зірок кіно або сцени (авторський прийом Редлінського для позначення хворобливого дискурсу головного героя). Тепер – серед своїх (батьків і сусідів) це вже не так. Здається, життя повернулося до нормального стану й герой видужає. Натомість у нього раптово прокидається манія переслідування. Кмітіц бачить сатану, який, як відомо, найчастіше втілюється в собаку. Історія закінчується гротескним поєдинком зі звіром, який миттєво перетворюється в «класичний н'юз»: людина загризла собаку.

Після прочитання цього твору надовго залишається гіркуватий присмак: за гротескними сценами у популярному постмодерному стилі читач *ніби*[8] розуміє, що це ніби гра, іронія, гротеск, проте також розуміє, що це не гра, іронія

6 Відома польська акторка, виконавиця головної ролі Оленьки Білевічувни у кіноверсії роману «Потоп».

7 Відомий польський актор, виконавець головної ролі Анджея Кмітіца у тому самому фільмі.

8 Див. статті «Как бы» та «На самом деле» // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997.

чи гротеск – це дуже розповсюджена й загрозлива реальність.

Як формальний експериментатор, Редлінський дуже вдало реалізує один із основних принципів прози другої половини XX століття, залучаючи читача до діалогу. Він моделює позицію читача й створює позицію наратора, який, своєю чергою, враховує позицію читача. Це, звісно, можна називати різновидом естетичного популізму, якби Редлінський не наблизився впритул у своїх епатажно-провокативних творах до болючих і актуальних проблем широкого морально-етичного чи історико-політичного плану, залишаючись у традиційному полі проблематики художньої літератури. Його романи автобіографічно забарвлені, хоча між Едвардом Редлінським-реальним та Редлінським-наратором чи героєм його творів існує мікропростір, який становить прагматичний сюрприз для читача й дослідника.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Веретюк О.* Три моделі постмодернізму: Мануеля Гретковска, Анжела Картер, Юрій Андрухович / О. Веретюк // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету «Лінгвапакс VIII»: Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 414–418.

2. *Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – Москва : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA 2001. – 384 с.

3. *Клеофастова Т.В.* XX век и личность: триумф или поражение? / Т.В. Клеофастова. – К. : Видавничий дім Дм. Бураго, 2010. – 240 с.

4. *Руднев В.* Принципы прозы XX века / В. Руднев // Словарь культуры XX. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

5. *Руднев В.* Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Владимир Руднев // *Руднев В.П.* Социологический словарь. – 2000–2011. Режим доступу: http//MirSlovarei.com.

6. http://slovar.lib.ru/terminologies/rudnev.

7. *Redliński E.* Dolorado / E. Redliński. – W-wa : Polska Oficyna Wydawnicza «BGW», 1994. – 170 s.

8. *Redliński E.* Telefrenia / E. Redliński. – W-wa : Świat książki, 2006. – 255 s.

9. *Redliński E.* Szczurojorczycy. Podsłuchowisko / E. Redliński. – W-wa : WWL MUZA SA, 2000. – 257 s.

УДК 82-311.1

Уляна ЧІПАК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ЕРОТИЧНО-ТАНАТОЛОГІЧНИЙ КОНЦЕПТ У ПОВІСТІ «РЕВНОЩІ І МЕДИЦИНА» МІХАЛА ХОРОМАНСЬКОГО

Об'єктом розгляду у статті є повість Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина», основним мотивом якої є еротично-танатологічний. Інтерпретація провідного мотиву здійснюється у порівнянні з роботою Отто Вайнінгера «Стать і характер» та з огляду на особливості «біхевіористичної» прози.
***Ключові слова**: «біхевіористична» проза, інверсія, композиція, повість, символ, художня деталь.*

This article deals with the novel «Jealousy and Medicine» by Michal Choromanski. Its main concepts are eros and thanatos, which are interpreted in comparison with Otto Waininher's work «Sex and nature» and due to the main peculiarities of «behavioral» prose.
***Key words**: «behavioral» prose, inversion, composition, novel, symbol, artistic detail.*

Przedmiotem artykulu jest powieść Michała Choromańskiego «Zazdrość i medycyna», głównymi motywami której jest erotyzm i tanatologia. Interpretacji głównego motywu dokonuje się w zestawieniu z pracą Otto Wayninhera «Płeć i charakter» oraz z uwzględnieniem cech prozy «behawioralnej».
***Słowa kluczowe:** proza «behawioralna», inwersja, kompozycja, powieść, symbol, szczegóły artystyczne.*

Міхал Хороманський (1904–1972) відомий насамперед за своєю повістю-бестселером «Ревнощі і медицина», яка вийшла друком у 1932 році у Варшаві на сторінках періодичних видань «Культура» та «Літературні новини». Доказом надзвичайної популярності твору є його переклад на кілька мов світу: «Omawiana powieść była tłumaczona jeszcze na język fiński, hiszpański, holenderski, łotewski, szwedzki, węgierski i włoski» [10, с. 93]. Варто зауважити, що в англомовних країнах ця повість завоювала також досить широку читацьку аудиторію з огляду на кількість рецензій, критичних статей таких літературознавців, як Розмарі Ллойд, Сідні Шульц, Джеймс Сімон, Дороті Келлі тощо. «Jego książki rzadko zauważa krytyka, a mimo wielkiej poczytności zjawisko twórczości Choromańskiego pozostaje niedostatecznie rozpoznane» [10, с. 8]. На нашу думку, причиною цього є несистемність у творчості письменника, адже після тріумфу перших творів Міхал Хороманський надовго перестане друкуватися.

Народився письменник у Єлисаветграді (сучасний Кіровоград) 22 квітня 1904 року. Спочатку навчався у Єлисаветградській гімназії, після закінчення якої студіює педагогіку і психологію у радянських університетах. Перш ніж обрати професію журналіста, він перепробував себе у різних сферах (навіть працював наглядачем у лікарні). До Польщі переїздить у 1924 році. Спочатку багато мандрує країною, вивчаючи мову, але врешті оселяється у домі вдови уже відомого на той час поета Яна Каспаровича. З її допомогою береться перекладати поезії Словацького, Тувіма й, безперечно, самого Каспаровича. Проте справжню популярність йому приносять прозові твори. У 1932 році виходять у світ його «Оповідання з підтекстом»; майже одночасно завершує повість «Ревнощі і медицина», яка приносить йому європейське визнання і славу. Наступна книга Міхала Хороманського «Лікарня Червоного Хреста» розповідає про хворих людей і тих, хто перебуває на межі життя і смерті.

У 1939 році одружується з німецькою танцівницею Рут Сорель. Напередодні війни вони виїздять до Італії (тоді ж він і перестає писати), звідти – до Франції, деякий час перебувають в Англії, а потім потрапляють до Південної Америки, де оселяються в Бразилії, кількома роками пізніше – у Канаді. До Польщі повертаються знову аж у 1957 році. Незадовго до смерті Хороманського (помер від серцевої хвороби) вийшла в світ його психологічно-побутова повість «Убивство, молитва і провидці» (у двох томах). Загалом, видано вісім його повістей та романів, кілька п'єс і збірників оповідань.

Незважаючи на те, що автор «Ревнощів і медицини» – уродженець України, ця повість все ще не перекладена на нашу мову, та й літератур-

но-критичних статей досить мало (здебільшого, це біографічні відомості, які містять коротку інформацію про сюжет твору), хоча творчість Хороманського – неповторне явище не тільки у польській, а у європейській літературі загалом. Детальна розвідка його прози, життєвого шляху допоможе простежити специфіку формування оригінального ідіостилю, оскільки «…jest wreszcie wytworem kultury, w jakiej twórca żyje» [10, с. 11], а феномен Хороманського тому й неповторний, що є сплавом кількох культур.

На перший погляд, читачеві може видатися, що аналізована повість – твір про звичайний любовний трикутник, проте вона значно глибша, оскільки відкриває усі невидимі сторони ревнощів і досліджує психологію людини, яка керується виключно цим почуттям. «Zazdrość jest uprzywilejowanym fenomenem w wielu tekstach; funkcjonować może również jako lustro, w którym odbija się struktura literatury» [10, с. 64]. І справді, ревнощі, немов ще один головний персонаж, задають динаміку творові. Більше того, є передумовою самого наративу. Наративна манера автора цікава ще й тим, що, вдаючись до часової і композиційної інверсії, робить реципієнта співучасником подій, які змальовуються у творі. Через постійну відсутність цілковитої інформації щодо зради головної героїні повісті «Ревнощі і медицина» Ребеки й через неможливість із наявних фактів скласти повну картину, ми переживаємо ті ж емоції, що й її чоловік Відмар. Фрагментарність і порційність представленої інформації робить читача співавтором повісті.

Зауважимо, що незвичайна композиція твору складає враження одночасності подій, що змальовуються у повісті. Цей ефект увиразнюється ще й жанровою специфікою, оскільки «Ревнощі й медицина» – це твір у творі, зважаючи на те, що є вставки зі щоденника померлої дружини Відмара Софії Дублінянки. Міхал Хороманський майстерно використовує можливості цього жанру, створюючи враження «багатоголосності». За читачем же він залишає право вибору, кому довіряти, а кому ні.

Для глибокого психологічного аналізу ревнощів автор, на нашу думку, вдається до власного досвіду. Подібне автобіографічне змалювання цього почуття носить здебільшого «дзеркальний» характер з огляду на свою структуру, перебіг тощо, оскільки є надто особистісним й індивідуальним у своїх проявах та й «…феномени людського буття не можуть бути предметом об'єктивного дослідження, адже людина виступає одночасно і дослідником, і феноменом, що досліджується» [6, с. 31]. Невипадково Дж. Брунер стверджував, що у нас немає іншого способу опису прожитого, крім наративу [2], але потрібно завжди мати на увазі те, що кожна історія, взята із власного досвіду, пройшла певну творчу інтерпретацію. Детальні описи, вкраплення думок Відмара, хід шпигування свідчать про те, що Хороманський пережив щось подібне й у своєму житті. Підтвердження нашої думки знаходимо у книзі М. Хованьока (див. с. 84–85), який вважає цей твір зразком «біхевіористичної» прози [10, с. 92]. Відмар опиняється в ситуації, яку не контролює, яка вивільняє з глибин свідомості ірраціональні структури: йому стає відомо зі слів кравця Авраама Гольда про зраду дружини. Стан ревнощів доводить його до крайнощів, невипадково Гольд «jeżeli bał się, to tylko jednej rzeczy – wściekłości Widmara. Ból i namiętność rozsadzająca tego człowieka doprowadziły go do stanu bezwładu» [9]. Неконтрольованість стану доповнюється описом снів Відмара, якому почали снитися лише кошмари. Чоловік перетворюється на неадекватного параноїка, який у кожному слові, рухові, посмішці, звичайній мовчанці прагне відшукати слід інтриги, яку так майстерно, на думку Відмара, плете Ребека, щоб переконатися у своїй правоті, а в результаті – довести вину дружини.

У повісті «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського образи природи та колористика метафорично й символічно увиразнюють і підкреслюють межовість стану героя (Відмара). Вітряна погода – невипадкова деталь у творі. Вітер своєю руйнівною і стихійною силою уподібнюється ревнощам. «Слова зі значенням «вітер» можуть співвідноситися зі значенням «темний, сліпий» [8, с. 309]. Людина, одержима почуттям ревнощів, немов сліпець, не може ні адекватно мислити, ні поводитись доти, поки не підтвердить або спростує свою правоту. На думку Маковського, інше значення «вітру» як однієї зі стихій має сакрально-еротичний характер [8, с. 308].

У творі часто натрапляємо на калюжі крові, криваві та яскраво червоні кольори як художні деталі, наприклад: «Wtedy mgła i ciemność otoczyły wszystko i na zawsze, i Widmar zamiast czapeczki i szala ujrzał czerwoną kałużę krwi», «świat wydawał się czerwony, jakby zalany krwią», «że taką rzecz można zmyć tylko krwią», «czerwone kałuże – jak gdyby ktoś zabryzgał wszystko czerwonym atramentem – migotały przed jego

oczami», «krwiożercza chciwość» [9]. «У зв'язку з цим стає зрозумілим, що слова зі значенням «кров» можуть співвідноситися не тільки зі значенням «жінка», а й зі значенням «брудний, нечистий» [8, с. 205]. Символічне значення крові пов'язане з червоним кольором, вогнем. Це насамперед пристрасть, любов, а з іншого боку, кров – емблема ворожнечі, помсти, війни, агресивних намірів. Таким чином, ця наскрізна деталь – багатозначна, але її використання автором, ми вважаємо, лише підкреслює одержимість почуттям ревнощів, які були породжені надмірністю у розумінні кохання Відмаром.

Хороманський, вдаючись до характеристики ревнощів, вдало підмітив, що однією із основних рис, крім неконтрольованості та одержимості, є відчуття надзвичайної сили у момент найвищого апогею цього почуття. Невипадково Відмар «czuł wewnątrz siebie tak rozsadzającą siłę, że był pewny zwycięstwa w każdej walce. Jego miękkie i niewygimnastykowane mięśnie stały się jak z granitu. Mógłby w ostatniej chwili stawiać skuteczny opór dziesięciu kochankom. Prawdopodobnie fizyczna siła ludzka polega nie tyle na sprawności i wielkości bicepsów, ile na braku wszelkiej refleksyjności. Uderzenie nabiera siły dopiero wówczas, jeżeli nie jest poprzedzone zastanowieniem się. Dlatego też w większości wypadkow głupi człowiek jest fizycznie mocniejszy od mądrego. Tym się również tłumaczy siła wariata, którego moc podczas ataku furii wydaje się nadludzka» [9]. Час же цього апогею Хороманський прирівнює до «затьмарення умислу».

Як бачимо, крім дослідження почуття ревнощів, Міхал Хороманський піднімає у своєму творі й питання про те, чи існує аксіологічна формула кохання, чи у кожного із нас вона своя, та проблему духовної і фізичної смерті на усіх рівнях повісті: і сюжет, і персонажі, й ідея певним чином пов'язані з еротично-танатологічним концептом.

Еротичний концепт висвітлений цілком у модерному дусі, навіть із вкрапленнями сексуального характеру: відверті розмови на цю тему, сцени кохання, опис зустрічі із колишнім коханцем Ребеки тощо. Домінантами еротичного концепту на прикладі Відмара є одержимість та надмірне ідеалізування, які стають перешкодою для неупередженого ставлення до своєї дружини. Він навіть не усвідомлює різниці між вірою у безневинність і приписування Ребеці цієї якості. Лише те почуття істинне, яке є повноцінним і взаємним, а якщо партнери не розуміють, що значення кохання для них однакове, тоді воно приносить біль, який заповнює прогалини у розумінні любові: «Якщо любов невіддільна від болю, то треба принаймні розрізняти добрий і злий біль. Добрий біль виникає з любові, як неминуче перенесення серця в когось іншого. Ніхто тебе не ранить, ти сам стаєш вразливим. Злий біль – той, що ранить із самого початку і стає оманою любові. Така любов покірно плентається слідом за своїм болем, не в силах від нього відстати. Хтось тримає в руках твоє серце і веде за собою, все болючіше і болючіше натягуючи ті ниточки, які прив'язують тебе до нього. Якщо ти не піддасися, зробиш крок назад або убік, біль стає нестерпним – і ти змушений поступитися, йти по ниточці, за яку смикає тебе серце як жорстокий лялькар. У таких відносинах біль первинний, любов прив'язана до коханого тільки мірою зростаючого болю і дає про себе знати тільки ранами, які їй завдають» [4]. Таким чином, ерос у повісті виступає посередником між умінням «тримати себе в руках» й неконтрольованістю, яка згубно впливає на поведінку як чоловіка Ребеки, так і коханця – лікаря Тамтема.

Проблема кохання займає особливе місце у творі, насамперед через оригінальність трактування. Реципієнт прочитує ставлення автора й кожного з персонажів до цього почуття в контексті ревнощів. Очевидно, що автор порушує проблему різниці між жіночим і чоловічим коханням. Перше залишається оповитим пеленою невідомості, хоча з огляду на позицію Хороманського через надмірну чуттєвість набуває негативного трактування. Любов чоловіка відображена у світлі прагматизму і виваженості, вона опирається на ті риси жінки, яких бракує чоловікові: і тим почуття сильніші, чим більше він їх знаходить у протилежній статі. Розради для своєї порожнечі чоловік шукає через всепоглинаючу самотність, але чар, навіяний цими почуттями, минає дуже швидко, після чого він знову стає одиноким. У цій концепції знаходимо перегуки із платонівською ідеєю «андрогінізму», адже відчуття самотності нагнітається, коли ти відчуваєш, що поряд не та людина, і навпаки: «Jesteśmy taką jednolitą, organiczną całością, że teraz nie potrzebuję się obawiać kłamstwa lub zdrady, ponieważ czuję wszystko, co ona czuje, i znam wszystkie jej myśli» [9].

Найжахливішим для Відмара, на нашу думку, є небажання пізнати людину, яка поряд із ним, він сприймає Ребеку лише односторонньо: або в контексті ревнощів, або ж надмірного обожнення і всебічної довіри. «Я впадаю

в суперечності: з одного боку, я вірю, що знаю іншого краще, ніж хтось інший, і з тріумфом йому про це заявляю («Я розумію тебе, лише я один по-справжньому тебе знаю!»), а з іншого боку, мене часто охоплює відчуття очевидності: інший непроникний, невловимий, непокірний; я не можу його розкрити, добратися до його витоків, вирішити загадку. Звідки він? Хто він? Я даремно витрачаю сили, я ніколи цього не дізнаюся» *[1, с.* 209]. Цим «Іншим» для Відмара є його дружина, про що він сам неодноразово повторює: «Oddałby wszystko, aby się dowiedzieć, co myśli w tej chwili ta dziwna kobieta. Mieszkał z nią przez dwa lata pod jednym dachem i dopiero teraz przekonał się, że nic o niej nie wie» [9]. Нерідко й лікар Тамтем – коханець Ребеки визнає те, що багатьма рисами наділяє її сам. «Ale chutliwy i sentymentalny, przypisywał kochance własne uczciwe i romantyczne cechy charakteru. Był pewny, że wszelkie wielkie uczucie robi człowieka moralnym i budzi w otoczeniu same zalety i cnoty. – Miłość i dobro to jedno!.. Prawdziwa miłość pociąga za sobą zupełną szczerość i prawdę wzajemną. Pokochać kogoś, to znaczy stać się wobec niego uczciwym i moralnie pełnowartościowym!» [9].

Відчуття того, що Відмар не знає своєї дружини, увиразнюється тим, що наратор – чоловік, і зображення усіх подій у повісті здійснюється через призму чоловічого світосприйняття. Зрада в очах реципієнта постає як негативне явище, як деструктивна сила для сімейних стосунків, проте її передумов, обставин, які підштовхнули Ребеку шукати розради в іншого чоловіка, автор не зазначає. Можливо, вона так самоутверджується в суто чоловічій екзистенції, де жінці доводиться керуватися надмірною чуттєвістю, а брехня – це єдиний спосіб знайти виправдання тому, що вона хоче бути такою ж незалежною і рівноправною, як і її партнер.

Директор місцевої лікарні Тамтем своє почуття до Ребеки наповнює іншим змістом, ніж Відмар. «Dotychczas odnosił się do tego popularnego uczucia jak do nieszkodliwego zaburzenia w organizmie, powiedzmy, lekkiego drażnienia błon śluzowych, coś w rodzaju kataru erotycznego. Lecz gdy się przekonał, że ostry stan kataralny może przejść w ciężki stan chroniczny, stracił wiarę w siebie i nie potrafił odnaleźć jej więcej. Miłość jego przerosła wszelkie oczekiwania. Było to wprost jakieś hiperamoris. Nie podejrzewał nawet siebie o zdolność do takiej hipertrofii uczuciowej» [Хороманський]. Кохання для нього носить навіть дещо прагматичний відтінок, адже боротися із цим почуттям, вважає Тамтем, можна лише з допомогою терпеливості й копіткої праці.

Характерно, що Ребека в очах як і Відмара, так лікаря Тамтема часто набуває кардинально іншого вигляду – бридка, невродлива жінка із порожнім поглядом: «Spojrzenie jej było jasne i proste, ale jak gdyby od wewnątrz puste, jak gdyby stamtąd wyjrzała na niego próżnia. Pomyślał, że gdy otwiera powieki – otwiera drzwi do jakichś ciemnych pokoi... Pomimo to, że była płytka i pusta, miała głęboką osnowę wewnętrzną, lecz wyłącznie natury seksualnej. Pod płaszczykiem nic nie mówiących wyrazów i słów krył się niepokój o wyjątkowym napięciu zmysłowym. Było w tym jakieś niesamowite połączenie pustki z treścią, czegoś problematycznego z niezaprzeczalnym» [9]. Очевидно, що на образі цієї жінки найбільше помітний вплив популярної на початку XX століття концепції Отто Вайнінгера, викладеної у книзі «Стать і характер» [3]. Підтвердження цьому знаходимо у роботі багатьох літературознавців, які займалися дослідженням творчості письменника, – М. Хованька, Д. Келлі, С. Шульца та інших. Погляди цього відомого австрійського філософа досить радикальні й навіть дещо узагальнені, особливо щодо трактування «арійства». Після прочитання цієї книги навіть складається враження, що вона написана з огляду на особисту неприязнь до євреїв. Проте саме у зображенні останніх автор «Ревнощів і медицини» послуговується концепцією Вайнінгера. На нашу думку, через введення у сюжетну канву твору ефекту роздвоєності Ребеки письменник хоче показати, що, керуючись винятково еротичним інстинктом, вона втрачає все людське, а її душа стає пусткою, та й людина, яка живе лише брехнею, незважаючи на зовнішню привабливість, втрачає свою внутрішню красу. Невипадково Хороманський використовує таку наскрізну рису у її описі, як порівняння Ребеки із візантійською іконою, що створює ефект візуальної омани (додає їй безневинності) й іронічно натякає на моральне розходження порівнюваних образів. Проте для лікаря Тамтема жінка і справді є уособленням чогось незвичайного, що свідчить про надмірну сакралізацію образу коханої, надання їй надмірного авторитету у його житті. «Miłość robi z ludzi świętych. Jak gdyby ktoś nas w tej chwili pobłogosławił!» [9]. Він і сам згоджується з тим, що так було заведено ще від Адама, що кожному чоловікові була Богом визначена жінка. Отже, надзвичайної сили Ребека в його очах набуває не тому, що вона така, а тому що її підніс до та-

кого рівня коханець. Складно не вчитися на помилках, найважче вміти визнати свою участь.

Роздвоєність показана й на прикладі чоловіка Ребеки й коханця. Відмар «przeżywał stan takiego rozdwojenia osobowości, że nie wiedział, które jego «ja» jest zewnętrzne, a które wewnętrzne, które myśli i rozważa, a które czyni i mówi». Цікаво, що він свідомо аналізує свою поведінку і чітко усвідомлює, що «z jednej strony wiedział dokładnie, że kieruje jego czynami ciężkie i nieprzeparte uczucie, z drugiej – wszystkie jego ruchy były celowe i skontrolowane przez rozum. Mózg jego pośpiesznie i zgrabnie dorabiał do jego poczynań usprawiedliwiające motywy. Najbardziej nawet patologicznemu stanowi tak zwanego afektu towarzyszy zawsze ścisłe i chłodne rozumowanie» [9].

Безплідність Ребеки, ми вважаємо, – невипадкова. Як твердить Отто Вайнінгер, «велику частину бездітних пар складають ті, які одружились не через кохання» [3]. Запліднення, на його думку, можливе лише тоді, коли між партнерами є міцний духовний зв'язок, а саме його бракувало Ребеці й Відмару: пара прожила уже два роки разом, а один про одного дуже мало знають, що підкреслюється щоденниковими записами Софії Дублінянки.

Одним із аспектів любовного концепту є його можливість переходу в інші виміри буття в процесі любовного екстазу. Ерос немов привідчиняє двері у Ясперсове «ніщо»: «Widmar sam przeistoczył się w anioła, który miał zaprowadzić go do raju, niech nawet do piekieł!» [9].

У повісті знаходимо нове бачення образу жінки: вона постає втіленням невідомих стихійних інстинктів, що непідвладні розуму, тому еротичний концепт набуває відтінків загрози, оскільки Ребека володіє якоюсь надзвичайною владою над чоловіками. Жінка використовує свою привабливість, сексуальність, щоб, «затуманивши очі» коханцям, викликати до себе довіру. Проте у ній є щось більше, ніж просто надзвичайна краса, у ній є якась загадка, таємниця, якою вона, немов зброєю, вправно володіє і перетворює її на свою перевагу, а не на недолік. Основною помилкою Ребеки є те, що вона керується лише пристрастю, інстинктами, а там, де має місце надмірна чуттєвість, єднання в екстазі любовного почуття виявляється уявним і недовговічним. Еротизм, неопосередкований духом, позбавляє коханців відчуття божественної природи. «Справжня жінка не знає ні логічного, ні морального імперативу. Слова: закон, обов'язок, обов'язки щодо себе – абсолютно порожній звук для жінки», та й взагалі «жіноча стать веде менш свідоме життя, ніж чоловіча» [3]. Беззаперечно, що у зображенні Ребеки Хороманським помітний вплив Вайнінгера, проте цей взаємозв'язок полягає у тому, що вони до надмірної чуттєвості ставляться як до деструктивного фактора особистості жінки, і в результаті – сімейних стосунків. Хоча своєю брехнею Ребека реабілітується, на прикладі цієї сім'ї автор показує руйнівний характер зради і брехні.

Танатологічний концепт у повісті «Ревнощі і медицина» письменник відображає в оригінальний спосіб: ми постійно натрапляємо на її численні сліди, натяки, деталі, які її уособлюють. Згадаймо хоча б славнозвісний щоденник померлої дружини Відмара, який «był zemstą jej zza grobu. Dostał się on do rąk Widmara dopiero dziś, w rocznicę jej śmierci, ale zdołał w ciągu kilku godzin zdecydować o jego losie» [9]. Та найвиразніше аналізований концепт відтворений у образі кравця Авраама Гольда. Крім свого прямого значення, танатос носить і деструктивний характер: єврей Гольд через своє бажання збагатитись руйнує не тільки довіру Відмара до дружини, а також його самого – через ревнощі він самознищується – як морально, так і фізично. У Відмара після почутого все частіше болить «прокляте» серце (przeklęte chore serce), а суперника він хоче вбити через невміння опанувати свої почуття і «тверезо» оцінити ситуацію. Жінка, яка зробила двох чоловіків маріонетками у своїх руках, не варта того, щоб заради неї губити життя.

Концепт танатоса, відтворений через образ кравця Гольда, схожий на фройдівський, основною функцією якого була деструкція людського життя. Саме на руйнівній ролі цієї категорії акцентує увагу письменник.

Танаталогічний концепт у творі виконує ще й сюжетотвірну функцію. Як вважає Лотман, кінець твору збігається із завершенням життя [7]. «Кінцівка твору, поєднана зі смертю, є «ідеальним» варіантом межі тексту» [5, с. 84], тому «слід визнати функцію фінального замикання структури (сюжету, наративу) специфічною функцією мотиву смерті, його «сильною позицією» [5, с. 85].

На наш погляд, у творі присутня і логічна залежність від танатоса: постійна присутність смерті немовби за спиною стає можливою через яскраві деталі, які використовує письменник для опису кравця Гольда. Вони конденсують увагу читача, який постійно знаходиться в очікуванні того, що ж криється за їх викорис-

танням. Ці деталі, по суті, знаходяться у причинно-наслідковому зв'язку із кінцівкою твору.

Незважаючи на те, що основною ціллю Гольда є не збагачення, а отримання грошей для забезпечення сина гідною освітою, вона не виправдовує дій кравця. Його негативний образ увиразнюється зовнішнім виглядом, якому Міхал Хороманський надає особливо відразливого вигляду. Цей 38-річний старець нагадує живого трупа, від якого постійно тхне смертю. Його подих письменник прирівнює до запаху моргу та небіжчика. Сама його присутність оповита могильним холодом: «Było to wprost jakieś cudowne zmartwychwstanie na schodach. Nawet szept jego przestał być mogilnym szemraniem nieboszczyka»; «zionęło na niego trupiarnią»; «wciąż jeszcze kucał i słowa jego wyrywały się jak gdyby wprost z otwartej mogiły» [9]. Ці порівняння є невипадковими – смерть Гольда уже переслідувала, а ці деталі лише доповнювали її ходу, навіть у певний спосіб наближаючи її настання. Повість завершується танатологічною ситуацією, але ми вважаємо, що Хороманський перебільшує епізод смерті кравця, що пов'язано із власною неприязню до єврея. Ми вважаємо, що наскрізна згадка в пейзажному описі про пам'ятник відомому державному діячеві служить своєрідною антонімічною паралеллю Відмарові й кравцеві Гольду, які своїми вчинками лише руйнують гуманістичне уявлення про мораль.

У повісті показані два покоління сім'ї Гольд. Цікаво, що навіть дітей кравця – Боруха і Анєльку – письменник показує у негативному світлі. Дівчинка була дуже брехливою, а хлопець страждав епілепсією і був надзвичайно дивним. Для змалювання їх образів Міхал Хороманський послуговувався концепцією того ж таки Вайнінгера, який вважав, що євреї страждають «фізичною дегенерацію», адже більшість із них одружується через звідництво (детальніше див. останні розділи другої частини «Статі і характеру»), основу якого майже ніколи не становить повноцінне кохання. «У справжнього єврея немає того внутрішнього благородства, яке веде до формування почуття власного достоїнства і поваги до чужого «я» [3]. Навіть ім'я, яке обирає письменник для свого персонажа, натякає на певну іронічність: згідно з Біблією, Авраам – перший єврей, один із старозавітних пророків, постать якого стоїть поряд з іменем Мойсея. Гольд – це його повна протилежність, хоча певна схожість із біблійним прототипом спостерігається: насамперед через крайнощі у їхньому світобаченні – один хотів принести в жертву рідного сина, щоб довести Богові свою віру, а інший – готовий на все задля свого збагачення.

Еротичний концепт, як бачимо, також виконує сюжетотвірну функцію – розмикання сюжету. Функціональність композиційних частин підлаштована ідейному навантаженню самої повісті «Ревнощі і медицина». Таким чином, з огляду на структуру твору і функції еротично-танатологічного концепту у її побудові відбувається взаємоперехід кохання і смерті. Коли ж брати до уваги персонажів, то найяскравіше зв'язок еросу і танатоса відтворюється в образах Ребеки і кравця Гольда. Хоча моделі цих взаємопереходів будуть різними. Ребека через духовну порожнечу і байдужість не змогла відчути усю глибину кохання, тому й еротичний мотив у цій ситуації неповний. Неповноцінність веде до душевної смерті героїні, що неодноразово підкреслюється деталями в її описі. Танатос Гольда переходить із душевного до фізичного. Людина, яка у своїх вчинках ніколи не керується законами загальноприйнятої моралі, приречена на забуття, на повну руйнацію.

Зазначимо, що еротичний концепт у повісті Міхала Хороманського «Ревнощі і медицина» здебільшого відтворено через використання порівнянь із негативною семантикою. Кохання – це або мука, якій немає меж, або невиліковна хвороба, чи вірус, зникнення якого послідує за негайним щепленням, або наростаючий біль; це почуття часто тотожне підлості. Спальня – вмістилище тортур, які здійснюються лише найжорстокішими методами: для Відмара кожна ніч із коханою дружиною перетворюється на ходіння по розпеченому залізу, на якому він згоряє заживо (натяк на взаємоперехід еротичного у танатологічне, хоча Хороманський не уточняє чи це відбувається у хвилини найвищого екстазу). Закохана людина, на думку автора, втрачає всяку оригінальність, і чим сильнішими є почуття до свого партнера, тим швидше ми її позбуваємось. Описуючи жіноче тіло, письменник ніколи не характеризує його словами ніжності, для нього воно (устами Тамтема) «jak kupę jakiejś nieskalanej hygroskopijnej gazy, jak najdroższe, ciężko chore ciało, które miał wyratować nożem chirurgicznym» [9].

Складається враження, що почуття лікаря Тамтема – несправжні, як і його штучна нещира посмішка – деталь, яка є ключовою і наскрізною у описі директора шпиталю. Він надто цинічно трактує кохання, щоб повірити у його щирість: «Rebeko! – powtarzał uroczyście, zachwycony samą myślą o niej – kiedyż znowu ujrzę cudowną linię

twego ciała, twoj brzuch obsadzony liliami?». Po chwili jednak zmienił się: lekkomyślny i cyniczny, zakończył ten prawie że salomonowy wykrzyknik nieprzyzwoitym, męskim powiedzeniem. – «My ludzie prości, nam byle pospać z kobietką» – lub czymś jeszcze gorszym» [9]. Часом його почуття нагадує шум вітру, який з однаковою швидкістю піднімається і гасне, характеризуючись своєю непостійністю. Хоча чим легковажніше людина ставиться до кохання, тим швидше воно полонить її: «Im lekkomyślniej traktuje mężczyzna miłość, tym łatwiej jej podlega, a potem nawet w niej się zatraca. Lekkomyślne bowiem podejście do tej nader patogenicznej sprawy zmniejsza odporność psychiczną, co pociąga za sobą łatwość kompletnego zamroczenia miłosnego» [9].

Основною рисою еротичного концепту у повісті «Ревнощі і медицина» є синкретизм. Кохання – це і спосіб продовження роду, і споконвічно визначене почуття у стосунках між чоловіком і жінкою.

Після прочитання повісті «Ревнощі і медицина» Міхала Хороманського складається враження, що багато фактів автор свідомо вводить у сюжет з метою нагнітання атмосфери навколо зради Ребеки (згадаймо хоча б епізод, коли Відмар читає місцеву газету, сторінки якої рясніють кримінальними оглядами вбивств і самогубств на фоні зради) і постійного напруження уваги – динамічності додає й ефект монтажу у зображенні подій у творі. На думку багатьох критиків, ця робота є значним явищем у літературному житті Польщі з огляду на вкраплення медичних описів, які характеризуються надзвичайною детальністю та глибокими знаннями письменника у цій сфері. Твори, написані до часу виходу у світ «Ревнощів і медицини», здебільшого опираються на творчу уяву, а не на відповідність дійсності. Крім розлогих хірургічних описів, що свідчать про енциклопедичність знань Міхала Хороманського та його багатий досвід, повість є глибоким психологічним дослідженням поведінки чоловічих персонажів на фоні зради. «Zazdrość i medycyna» była jedną z książek dzięki którym określenie «psychologizm» stało się modnym hasłem w krytyce lat trzydziestych, nie oznaczało wyłącznie obecności psychologii w powieści – raczej pewien typ podejścia, taką analizę bohatera, w której nad czynnikami zewnętrznymi o charakterze społecznym, czy uwarunkowaniem przez los, zaznacza się przewaga czynników indywidualnych» [9]. Цікаво, що жіноча поведінка в тотожній ситуації аналогічна. Померла дружина Відмара є яскравим прикладом того, як поводиться слабка половина, коли вона у своїх вчинках керується винятково почуттям ревнощів, тому невипадково автор приходить до висновку, що «im bardziej szczere jest uczucie, tym bardziej jest ciemne i straszne» [9].

Героїня Ребеки, по суті, змальована в контексті жінконенависництва. Причиною такого ставлення могла послужити й одержимість Відмара почуттям ревнощів, яка домінує при характеротворенні для формування ефекту більшої правдоподібності. Дружина Відмара постає своєрідним реквізитом для Міхала Хороманського, вона є каталізатором емоцій чоловічих персонажів у творі (навіть малий Борух задивляється на неї: «Ten nienaturalny rożowy kolor skóry zaniepokoił Borucha. Wydał mu się wyraźnie straszny, a jednocześnie słodkawy i Boruch był przekonany, że gdyby polizać językiem, to skóra miałaby smak karmelka. Najbardziej zaś niepokoiły go, a nawet wstręt w nim budziły te piersi, których workowaty kształt był dlań niezrozumiały i przykry» [9]). Допомагаючи їм розкритись, вона все ж залишається не пійманою у зраді й малознаною – читачеві так і залишаються невідомими справжні мотиви її зради, оскільки Міхал Хороманський керується бажанням показати всебічно руйнівний характер цього явища.

Життя людське, на думку письменника, базується на вчинках кожного із нас та їх наслідках й на непередбачуваності Його Величності випадку. Автор запитує себе «dlaczego tak zawsze bywa, że mąż wychodzi do bufetu wówczas właśnie, gdy z żoną ma się coś stać? Można naprawdę pomyśleć, że istnieje jakaś niemoralna siła, która układa wypadki właśnie w taki sposob, by ułatwić ludziom zdrady i kłamstwo» [9].

Отже, для Міхала Хороманського еротичний концепт – у його вузькому значенні – є лише патологічними явищем, аналогічним за багатьма особливостями свого перебігу до деяких важких захворювань. Якщо у стосунках між закоханими виникають проблеми, то це свідчить про те, що похитнулась одна із тих базових передумов, яка робить цей союз міцним. Танатологічний мотив у авторській інтерпретації втрачає свою споконвічну таємничість, непередбачуваність. Через майстерні описи і порівняння ми весь час відчуваємо присутність смерті поряд, але образ навіює не страх, а відразу. Взаємоперехід між любов'ю і смертю відбувається тоді, коли людина переступає допустиму межу моральності чи в ситуації зради, чи у випадку, коли задля досягнення власних цілей виправдані будь-які методи і способи їх реалізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт / Пер. с фр. *В. Лапицкого.* – М., 1999. – С. 209.

2. *Брунер Дж.* Жизнь как навратив / Дж. Брунер // Постнеклассическая психология. – 2005. – № 1. – С. 9–30.

3. *Вайнингер О.* Стать и характер / О. Вайнингер. – М. : Латард, 1997. – 358 с. – Режим доступу : http://lib.aldebaran.ru/author/veininger_otto/veininger_otto_pol_i_harakter/veininger_otto_pol_i_harakter_1.html.

4. *Епштейн М.* Люболь / М.Н. Епштейн // Топос: літературно-философский журнал. – Режим доступу : http://www.topos.ru/article/4284. – Загл. с екрана.

5. *Красильников Р.* Образ смерти в литературном произведении: модели и урони анализа / Р.Л. Красильников. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.

6. *Кришмарел В.Ю.* Теоретико-методологічні аспекти дослідження понять «смерть» та «любов» (філософський та релігієзнавчий виміри): дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11 / В.Ю. Кришмарел. – Київ, 2010. – 189 с.

7. *Лотман Ю.М.* Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.

8. *Маковський М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – М. : «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 1996. – 416 с.

9. *Choromański M.* Zazdrość i medycyna / M.Ł Choromański. – Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1957. – 284 s. – Режим доступу : http://chomikuj.pl/Samanta_Fox/Dokumenty/Micha*c5*82+Choroma*c5*84ski+-+Zazdro*c5*9b*c4*87+i+medycyna%281%29,710459338.pdf.

10. *Chowaniok M.* Nietrafiony rytm / M. Chowaniok. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010. – 228 s.

УДК 821.162.1-9

Тетяна ЧУЖА
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ У ТВОРАХ ЯЦЕКА ДУКАЯ

У статті досліджуються твори сучасного польського письменника-фантаста Яцека Дукая, написана у жанрі альтернативної історії. У романі «Лід» проаналізовано ретростилістику, комунікативну ситуацію, композиційні, сюжетні й нараційні особливості. Повість «Воронець» схарактеризовано як суб'єктивно-казкову історію про воєнний стан у Польщі, що піднімається до рівня алегоризму. В обох творах виявлено мотиви деконструкції сучасної національної міфології.

Ключові слова: *фантастика, альтернативна історія, Яцек Дукай, стимпанк, постмодернізм, сучасна польська література.*

This article investigates the novels by contemporary Polish science fiction writer Jacek Dukaj, written in the genre of alternative history. Retrostylistic, communicative situation, composition, plot and narrative features are analised within the novel «Ice». Novel «Wroniec» characterized as subjective fantastic story of martial law in Poland that rises to the level of allegory. In both works revealed the motives of deconstruction of the modern national mythology.

Key words: *science fiction, alternative history, Jacek Dukaj, steampunk, postmodernism, modern Polish literature.*

W artykule zbadano twórczość współczesnego polskiego pisarza-fantasty Jacka Dukaja, stworzoną w stylu alternatywnej historii. W powieści «Lud» za przedmiot analizy obrano retrostylistykę, sytuację komunikatywną, specyfikę kompozycji, akcji i narracji. Opowiadanie «Wroniec» określono jako subiektywnie-baśniową historię o stanie wojennym w Polsce, wyniesioną do poziomu alegoryzmu. W obu utworach wychwycono motywy dekonstrukcji współczesnej mitologii narodowej.

Słowa kluczowe: *fantastyka, historia alternatywna, Jacek Dukaj, steampunk, postmodernizm, współczesna literatura polska.*

Яцек Дукай – цікаве явище польської літератури останніх двох десятиліть, причому не тільки популярної. Часто популярно-сенсаційний сюжет його фантастичних творів привертає увагу читача до глибоких філософських, морально-етичних тем, які, здається, порушити іншим способом було б неможливо. Низка сенсаційних сюжетних ліній тісно переплітається з міркуваннями про природу буття, в яких автор з'ясовує межі й визначальні критерії людського світу, основоположні виміри його духовності й тілесності. У фантастичному світі Дукая долаються обмеження, накладені на сучасну людину фізикою, фізіологією та рівнем розвитку науки й техніки. Його уява скерована як у майбутнє, так і в минуле, часто відтворюючи альтернативні версії розвитку історії. «Якби треба було когось назвати наступником майстра Лема, то це був би саме Дукай, який схожим чином використовує фантастичні засоби, аби сказати свою правду про принципи, котрі керують цивілізацією» [7, с. 29].

Яцек Дукай народився у 1974 році в польському повітовому містечку Тарнув, розташованому в малопольському воєводстві. Там отримав середню освіту, а вищу здобув на філософському факультеті Ягеллонського університету (Краків). Його літературний дебют був досить гучним: у 1990 році у віці 16 років оповіданням «Золота галера», опублікованим на сторінках журналу «Фантастика». Наступні оповідання виходили в тій самій «Фантастиці» та в літературних журналах «Фенікс» і «Нова фантастика». Книжковий дебют з'явився в 1997 р. – повість «Ксаврас Вижрин».

Досить швидко молодий письменник став відомим, завдяки небанальності своїх ідей та глибині розкриття тем. Найбільш привабливими для автора стали проблеми нанотехнологій, альтернативного розвитку історії, існування паралельних світів, функціонування релігії в майбутньому. Жанрова специфіка творів Яцека Дукая – це здебільшого наукова фантастика у традиційному розумінні, з елементами містики та фентезі. Вийшли друком такі його збірники оповідань: «В країні невірних» (2000, 2008), «Ксаврас Вижрин і інші національні фікції» (2004), «Король болю» (2010), а також низка оповідань у збірниках творів різних авторів та часописах. Твори великої форми Яцека Дукая за обсягом можна поділити на романи, повісті та «мікроповісті» (на межі оповідання). До першого типу належать «Чорні океани» (2001), «Інші пісні» (2003, 2008), «Досконала недоско-

налість» (2004, 2008), «Лід» (2007), до другого – «Ксаврас Вижрин» (1997), «Поки ніч» (1997), «Екстенса» (2002, 2010), «Воронець» (2009), до третього – «Aguerre в світі» (2001), «Донька грабіжника» (2002, 2009).

Оповідання фантаста були перекладені англійською, німецькою, російською, чеською, угорською та іншими мовами. Перекладів українською мовою нам, на жаль, віднайти не вдалося. Окремо у контексті рецепції варто відзначити оповідання «Собор» (2000 р.), за мотивами якого було зроблено однойменний анімаційний фільм талановитим польським режисером Томашем Багінським, який у 2003 році був номінований на премію «Оскар» Американської кіноакадемії.

Останні п'ять років були для автора досить плідними як на добрі твори, так і на їхнє визнання читачами та критиками. Хоча шанувальники фантастики вже давно полюбили твори Дукая, найгучнішої слави серед широкого загалу зажив роман «Лід» (обсягом 1052 с.), визнаний книгою 2007 року у плебісциті інтернет-порталу «Віртуальна Польща», книгою осені–2007 Познанського огляду видавничих новинок, номінований на літературні премії Ангелюс, імені Юзефа Мацкевича і Nike–2008. Список літературних премій, які зібрав «Лід», складається з багатьох позицій – ім. Януша А. Зайделя (найавторитетніша польська премія у галузі фантастики, всього її Дукай отримував 11 разів), «Сфінкс» (значуща польська відзнака у науковій фантастиці), фундації Косцєльських (підкреслено універсалізм його творчості, мовну та нараційну майстерність і розмах роману). Завдяки «Льоду» Дукай також став першим польським лауреатом Європейської літературної премії, заснованої в 2008 році Європейським парламентом. У листопаді 2009 року вийшла повість «Воронець», збудована на матеріалі воєнного стану, запровадженого в Польщі в 1981 р. Останній з опублікованих збірників оповідань – «Король болю» (2010 р., оповідання – «Полинник», «Король болю і цвіркун», «Око потвори» і «Лінія опору»).

Події роману «Лід» розгортаються в альтернативному всесвіті, де Першої світової війни ніколи не було і Польща залишилася під владою Росії. Після Тунгуської події, Лід, загадкова форма матерії, вкрив частини Сибіру в Росії і почав розширювати свої межі, досягнувши Варшави. Поява Льоду призвела до значного зниження температури, на всьому континенті запанувала постійна зима, яка супроводжувалася появами, «промороженнями», Лютих, дивної форми буття, ймовірно, корінних жителів Льоду. Гелій – їхня кров, температура – близька до абсолютного нуля, у якому всі речі прагнуть до абсолютного порядку: «У температурі абсолютного нуля ентропія кожної системи дорівнює нулю. Нуль досягається через впорядкування до однозначності, єдиноправду матерії» [2, с. 577]. Підтримує їхнє існування особливий мінерал – тунгетит. «В абсолютній інакшості лютих людина „Льоду" може оглянути себе, як в дзеркалі, так само, як у непередбачуваних реакціях розумного океану, котрий вкриває планету Соляріс, впізнають свої підсвідомі прагнення герої Лема» [1, с. 4].

Люті мандрують певними маршрутами – Дорогами Мамонтів, «енергетичними жилами» Землі, які існували споконвіків і які активізував Тунгуський вибух. Вони ведуть до країни мертвих, особливий зв'язок із нею підтримують шамани. Люди здатні потрапити на ці дороги, у романі описано п'ять таких випадків. Тут, вочевидь, маємо справу із варіаціями на тему зомбі, так само, як і в зображенні «пеґнарових големів». Проблематика воскресіння людини висвітлюється у романі у зв'язку з доктриною Миколи Федорова.

Під впливом льоду змінюють свої властивості корисні копалини, народжуються нові матеріали, наприклад, залізо перетворюється в зимнізо (зимне залізо), матеріал із надзвичайними фізичними властивостями, що стимулює розвиток промисловості, а також виникнення великих статків і нових індустріальних імперій. Крім того, Лід заморожує історію і філософію, консервує старий політичний режим, впливає на людську психологію та зміну законів логіки: від багатозначної логіки «Літа» на двозначну «Зими», без проміжних ступенів між істинним і неправдивим. Потужний «Сибірхожет», видобувне підприємство, яке володіє фактичною владою у світі Льоду, неминуче асоціюється із «Газпромом», а вся самодержавна імперія з її придворними інтригами і корумпованою бюрократією – із замороженою політично через природні багатства сучасною Росією Путіна.

Дукай ставить під сумнів ключове поняття національної парадигми, що відновлення державності в 1918 р. стало неминучим наслідком духовної цінності польської культури, закономірним результатом боротьби і мучеництва поколінь. «А якби описати чи хоча б уявити собі наше минуле без корсету національної коректності, наприклад, як історію людей успіху:

промисловців, купців, біржових гравців, фінансових магнатів Далекого Сходу, винахідників, географів і геологів чи навіть високопоставлених офіцерів і чиновників Імперії? Чи така історія була б неправдивою, ганебною, несучасною, нерозумною? Незалежна Польща не є необхідністю» [1, с. 7]. Відновлення державності є можливим лише на території Літа, де діються речі нелогічні, а збереження сильної Речі Посполитої допустиме лише після нового «замороження», як пропонує романний Юзеф Пілсудський.

Роман «Лід» належить до одного із різновидів жанру фантастики – альтернативної історії, присвяченого зображенню минулого, яким воно могло б бути, якби історія після т. зв. падіння тунгуського метеориту змінила свій хід. Це альтернативне минуле відгалужується від реального перебігу історії у 1908 р. Увага не фокусується на самому моменті розгалуження історії, хоча автор тримає інтригу, не пояснюючи його причин та обставин, поступово відкриваючи окремі природні, технологічні, історичні, навіть політичні та психологічні наслідки цієї події. Традиційними для цього жанру фантастики є також спроби одного табору героїв повернути історію у попереднє русло, а іншого – закріпити існуючу ситуацію. У романі зображено не тільки альтернативну (фантастичну чи суб'єктивну) історію, а й філософію, психологію, геологію, фізику, біологію і навіть фізіологію. У художньому світі всі ці неймовірні речі укладаються в реалістичні рамки подорожі залізницею, політичних інтриг, задіяні як обставини господарчого, промислового, товариського, наукового життя.

Ретростилістика роману близька до т. зв. стимпанку – напряму наукової фантастики, у якому модулюється цивілізація, котра досконало опанувала механіку та технології парових машин. Цей рівень технології зафіксовано у романі й показано його подальший розвиток, який настав завдяки новим речовинам і матеріалам, що виникли після Тунгуської події. Привабила автора «Льоду» також низка інших характерних елементів стимпанкового світу: суспільні настрої кінця XIX – початку XX ст. (віра в прогрес і науку поряд із містицизмом, сектантством, нігілізмом, спочатку передреволюційна напруга, надовго заморожена у суспільстві через присутність льоду, а після відлиги – вирування революційної стихії), вікторіанські персонажі (божевільні вчені й інженери, агенти таємної поліції, шпигуни, революціонери, «ідейні» злочинці, пролетарі, капіталісти-промисловці, дрібні службовці і клерки), урбаністичний антураж (фабричні цехи, копальні, лабораторії, похмуре небо, міські нетрі, вугільні печі, дим, задуха, сморід кнайп і жител бідноти, яка широко вживає махорку і самогон, тобто загальна досить понура атмосфера, ще більше посилена вічною зимою і сильними морозами), технології на основі високого рівня розвитку механіки та парових машин (ажурні конструкції веж Зимного Ніколаєвська, обладнання Транссибірського експресу, розробляються холодильник і льодовізор, зрештою, пристрої Тесли, від «поми Котарбінського» до Великого Молота, теж вписуються в цю загальну стилістику). Прилади і машини часто прикрашені нефункціональними оздобами, використовується зброя часів промислової революції, на вулицях і в будинках нафтове і частково свічне освітлення (тут застосовується фантастичне антисвітло – «тьмітло», горять «тьмічки»), електрика розвивається також альтернативним шляхом (це загадкова «теселектрика»: полягає у русі потоків «тьмідини», яку можна помпувати за допомогою спеціального пристрою, сконструйованого Теслою). До речі, досліди з електрикою у дусі Ніколи Тесли є також опрацьованим мотивом стимпанку.

Художній світ творів жанру альтернативної історії перебуває у певній опозиції, з одного боку, до традиційної наукової фантастики, яка здебільшого описує розвиток науки і техніки у віддаленому майбутньому, а з іншого – до історичного роману, який передбачає наявність поряд із планом художнього вимислу достовірного історичного тла. Однак типологічно він близький їм тим, що позбавлений ознак чудесності, характерних для казкової фантастики чи фентезі, відкидає також надприродну мотивацію, використовує елементи актуальних знань про світ та дотримується принаймні видимості реалістичної мотивації, яка становить основу причинно-наслідкової конструкції фабули та зумовлює її правдоподібність. У цілому течія альтернативної історії близька до початкового етапу функціонування наукової фантастики, ще як повісті про чудесний винахід, дія якої відбувалася в земній сучасності, а введені фантастичні елементи тільки тимчасового і локально призупиняли веристичне наслідування реальності.

Змалювання фантастичних історичних подій, природних явищ і науково-технічних винаходів відбувається у реалістичному ключі, що вимагає особливих заходів забезпечення художньому світу ознак достовірності [див. 4,

с. 160]. Мовна і світоглядна історична стилізація (наслідування дійсного дискурсу минулого), яка у традиційному історичному романі вальтерскоттівського зразка застосовувалася для відтворення духу часу, тут використовується для зображення світу фантастичного, що викликає певний пізнавальний дисонанс. Читача залучено в особливу комунікативну ситуацію: гіпотетичне існування паралельної історії перетворюється на фікцію реального факту, тож інформувати про це читача стає складно в умовах звертання до досвіду, який суперечить усталеним уявленням про минуле. З іншого боку, оскільки альтернативність історичного розвитку є одним із найбільш функціональних феноменів історичної свідомості, фантастичний світ певною мірою вписується в неї, поглиблюючи новими перспективами.

Ця комунікативна складність вимагає створення своєрідної мовної структури твору. Оповідь ведеться від першої особи, однак використовується особливий авторський різновид безособових форм, що забезпечує необхідний тут баланс між суб'єктивною та об'єктивною перспективами. На початку твору герой-оповідач сам запроваджує таку мовну гру: «Мови опису мене самого не існує, оскільки цієї дійсності не пережив ніхто, крім мене. Це була б мова одноосібного використання, невимовна і незаписувана мова. Кожен має її створити самостійно (…). Аби будь-що про себе сказати, треба самим для себе стати чужим» [2, с. 19]. Таким же необхідним елементом будь-якого фантастичного твору є неологізми, які, з одного боку, підкреслюють новизну поняття, а з іншого – забезпечують достатнє його розуміння. На щастя, письменнику не доводиться описувати якийсь абсолютно новий світ, а радше старий із певними елементами нового. Неологізми Яцека Дукая словотвірно прозорі, позначають фантастичні природні явища, фантастичні корисні копалини, матеріали, винаходи і технології: «тун гетит», «зимнізо» (зима + залізо), «тьмітло» (тьма + світло), «тьмічка» (тьма + свічка), «тьмідина» (тьма + рідина), «бурульово» (пол. soplicowo) тощо. Автор при цьому не обмежується іменниками, використовуючи польські корені, словотвірні засоби та флексію, будує деривати різних частин мови, між якими виникають синонімічні зв'язки, їм властива багатозначність, термінологічність, наприклад: «лютий» – це те саме, що «льодовик» (пол. luty, glacjusz), теплі руди можуть «перельоджуватися» й утворюються «перельоджені» корисні копалини, лютий «проморозився» чи «вибурулився». Широко представлені русизми як засіб характеристики персонажів.

У романі головний герой часто розмірковує на певні ключові для постмодернізму теми: невідповідність між дійсністю та її описом, формування людської особистості поняттями культури і словником мови [5, с. 57]. В дискусіях порушуються питання, чи історія і правда є необхідними і єдино правильними, чи довільно створюються людиною, чи залежать від дії зовнішньої субстанції і піддаються управлінню. Пізнавальний релятивізм – це водночас і творчий метод, і проблематика твору, і риса головного героя. Зрештою, ключовий прийом побудови художнього світу саме й полягає в свідомому конструюванні художньої правди, а не в її відкриванні: псевдоісторія постає в шатах історично-регіональної стилізації. Присутня тональність «великих нарацій» XIX століття, заснованих на поняттях Бога, Історії, Правди, Батьківщини, Природи, Буття і Свободи, однак лише на рівні стилізації, цитування, інтертексту. А в численних дискусіях персонажів домінує плюралізм поглядів. Автор веде своєрідну гру із традицією, не просто відтворюючи ментальний краєвид «замороженої» Росії та Польщі, а доповнюючи його новими фіктивними дискурсами. Поряд із правдиво відтвореними поглядами Юзефа Пілсудського, Миколи Федорова, Миколи Бєрдяєва, Карла Маркса (автор навіть вдається до елементів наукового документування, подаючи вкінці «Джерела посилань, використаних у книзі» [2, с. 1047]), комплексно і на сюжетному, і на нарративному, і на рівні персонажів сконструйовано цілісні філософські доктрини, присвячені сенсу і правді історії (напр., секти святого Марцина – на основі елементів світогляду Распутіна). Однак небезпідставною видається і така оцінка ідеологічного наповнення твору: «Часом здається, що із розмахом намальований художній світ – це лише сценографія для „істотних розмов" кількох головних персонажів» [1, с. 4].

Бенедикт Гєрославський випадково потрапив в осередок різновекторних інтересів: він син льодового пророка, і на нього покладено місію – змінити хід історії. Спочатку його штовхають уперед обставини, які він марно намагається зрозуміти, приміряючи про людське око раз по раз маски (то угорського князя, то негідника картяра, то майбутнього підприємця, то жертви батькової долі, то політика-візіонера, то математика історії). Врешті зажив собі сла-

ви нігіліста, стверджуючи, що не існує ані сам, ані ніхто інший. Син Мороза щоразу піддає сумніву і випробовує на міцність товариські конвенції, кліше поведінки, суспільні звичаї й умовності, часто провокуючи скандали. Сталими щирими почуттями протягом усього твору у нього залишаються тільки самовіддана дружба із Ніколою Теслою, кохання до Єлени Муклановичівни і палке бажання врятувати батька.

Основними рисами характеру Гєрославського у Варшаві та під час подорожі Транссибом були сором і зневага, невпевненість, несформованість поглядів, загубленість поміж нечіткістю понять, ідей та нездатністю висловити свій внутрішній світ. Досить схематично накреслено зміни після доторку до Лютого: більша витривалість тіла до морозу і стійкість характеру: «щирі переконання у справах добра і зла, релігії і політики, людей і світу» [2, с. 849]. Його світогляд набув визначеності, але не завдяки опануванню мови ідеї чи чіткішому баченню сутності речей, а завдяки зміцненню впевненості в своїх поглядах, здобутті віри у правдивість своїх слів. На мовному рівні ця зміна супроводжується зникненням тієї особливої безособової форми висловлювання. Отже, через свою псевдоісторичність роман «Лід» має певні риси постмодернізму. Це твір про правдивість можливого і важливість незвершеного, облудність і реальність понять людської мови.

Цікавою і несподіваною у творчості Дукая стала повість «Воронець» («Wroniec»). Тут альтернативний образ історії побудовано не в реалістичній конвенції, він виникає не з причини вигаданого автором втручання зовнішніх сил у перебіг подій в альтернативному минулому (як у романі «Лід» чи «Ксаврас Вижрин»), а в казковій конвенції, яку чітко визначає суб'єктивна перспектива оповідача-дитини. До того ж гарячкове марення хворого хлопчика обрамляють реалістично змальовані обставини. Все це забезпечує виразну дистанцію щодо художнього світу. Незвичним є також і вибір історичного матеріалу – недавнього минулого, яке, зрештою, ще й не дочекалося свого осмислення у польській художній літературі – адже йдеться про воєнний стан, запроваджений у 1981 році. Історія у «Воронці» скидається на цілісну алегорію, у якій близька історична дійсність набуває універсального виміру: йдеться про позицію людини в умовах нівелюючого впливу ідеологічної пропаганди (чи засилля масової культури, всевладдя ЗМІ, як би ми могли це прочитати сьогодні), незламність у боротьбі, а також капітуляцію перед злом, зраду, моральне падіння і вибачення.

Захопливою видається мовна гра Дукая, зокрема, назви окремих елементів машини насильства – Миліпани, Гебеки, Зломот, Подвійний агент, який все робить і говорить двічі, Члени, які не є окремим організмом, а виступають відгалуженнями підземного «кореневища», опірні позиціонери, потвариш (із поєднання потвора + товариш), машина-сірина, яка розповсюджує сірість довкола себе і робить людей байдужими і покірними, летівка (листівка, на якій можна літати) тощо. Іншими важливими для цієї «казки» ключами, котрі допомагають зорієнтуватися у довколишній дійсності, стали міфічна Америка як символ всіляких благ (як їх розуміло тогочасне суспільство), папір, будь-який із друкованими літерами, а ще краще – із печатками, бо він відчиняє всі двері, черга під зачиненим магазином, до якої люди приростали («Ніхто не хоче Стояти в Черзі. Але ми Стоїмо все життя» [3, с. 58]). Важливе відкриття робить Адась – існує тісний взаємозв'язок між Машиною-телебаченням і людьми: «Спочатку ти віддаєш їй колір. А потім вона живиться сірістю. Показує її на екранах. Вона здатна транслювати тільки те, чим її нагодували люди» [3, с. 211].

Розвиток подій у дійсній історії Польщі останніх тридцяти років тепер теж піддається міфологізації у ключі загальної боротьби і світлої перемоги та остаточного тріумфу у вигляді вступу Польщі до Європейського Союзу. Образ же світу у творі Яцека Дукая не такий чорно-білий, бо показано і душевну вбогість суспільства, і бездіяльність опозиції, і наївні сподівання на добру волю Членів, і захоплення Америкою, і тривіальних донощиків та зрадників. Така правда не може не зачіпати до живого: «Це якийсь мазохізм, ми бавимося в те, що знову нещасні, живемо у злиднях, нас б'ють палицями, піддають цензурі, підслуховують…» [8, с. 15]. Деякі критики відверто дезорієнтовані через відсутність традиційно чіткого ідеологічного послання: «Насамперед не розумію, чому служить казка, збудована на матеріалі воєнного стану? Нагадуванню про страхіття і гротеск того часу, переосмисленню спадщини ПНРу, розрахункам із власним минулим? З книги не видно цілі» [6, с. 12].

На наше переконання, твір Яцека Дукая не зводиться до задоволення потреб громадянської освіти польського суспільства чи милу-

вання різними втіленнями історичного зла, і вже точно не підміняє історичної правди «понурою казкою з наївною фабулою». «Воронець» не дає легких і однозначних відповідей, виходить поза рамки підручникових істин та пропагандистських гасел. Яцек Дукай створив не стільки альтернативний, скільки суб'єктивний образ історії, відображеної у фантастично-гротескному дзеркалі.

«Лід» і «Воронець» представляють різні підходи Дукая до історичного матеріалу – творення відповідно альтернативної і суб'єктивної картин минулого. Об'єднує їх прагнення подолати національну міфологію, показавши, що історія здатна вкластися в абсолютно іншу картину із не меншою переконливістю у світі, де не існує єдиної історії, а кожний образ минулого є однаково можливим.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Browarny W.* Historia bez gorsetu / W. Browarny // Odra. – 2008. – № 5. – S. 4–5.

2. *Dukaj J.* Lód / J. Dukaj. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2008. – 1052 s.

3. *Dukaj J.* Wroniec / J. Dukaj. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 2009. – 248 s.

4. Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – T. 1. – 496 s.

5. Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – T. 2. – 592 s.

6. *Małkowska M.* Mroczna bajka z naiwną fabułą / M. Małkowska // Rzeczpospolita. – 2009. – № 344 (10.12). – S. 12.

7. *Miłoszewski Z.* Lunapark zera absolutnego / Z. Miłoszewski // Newsweek Polska. – 2009. – № 51. – S. 29–30.

8. *Parowski M.* Ukąszenie krucze / M. Parowski // Czas Fantastyki. – 2010. – № 22. – S. 15–17.

УДК: 821.162.1

Оксана ЯВОРСЬКА
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

КАТЕГОРІЇ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ АНДЖЕЯ ХЦЮКА ПРО ДРОГОБИЧ

У статті розглядається проблема пошуків втраченого часу і простору в прозі маловідомого письменника-дрогобичанина Анджея Хцюка, який є автором двох книжок спогадів про Дрогобич періоду між двома світовими війнами. Зокрема подано аналіз художньої манери оповіді про пошуки втраченого часу і простору.
Ключові слова: *час, простір.*

The article deals with the problem of search of the lost time and space in prose of the little known Drogobych writer Andrzej Chciuk, who has become an author of two books of memoirs about Drogobych between two World Wars. Besides the analysis of the artistic manners of search of the lost time and space is presented.
Key words: *time, spase.*

W artykule zbadano problem poszukiwania utraconego czasu i przestrzeni w prozie mało znanego pisarza z Drohobycza – Andrzeja Chciuka – autora dwóch książek-wspomnień o Drohobyczu okresu międzywojnia. Podano tu analizę artystycznego sposobu poszukiwania utraconago czasu i przestrzeni.
Słowa kluczowe: *czas, przestrzeń.*

Текстові категорії художнього простору і часу, іншими словами, хронотопу, тісно взаємодіють, створюючи певну картину світу, що власне й розгортається в часі й просторі. Саме простір і час Е. Кассірер вважав каркасом всієї реальності. Однак художній час і простір, на відміну від хронологічного і реального, набуває зовсім інших властивостей [6, с. 156]. У такий спосіб постає перед читачем картина провінційного галицького міста Дрогобича міжвоєнного періоду у творах польського письменника-дрогобичанина Анджея Хцюка.

Творча спадщина Анджея Хцюка сьогодні тільки почала привертати увагу літературознавців і є малодослідженою, однак актуальною як для польської, так і для української літератури, оскільки порушує важливі для сучасної людини проблеми еміграції, втрати батьківщини та національної ідентичності. Вона налічує близько десяти романів та повістей, написаних на еміграції, але в цьому дослідженні нас цікавитимуть лише дві книги оповідань про Дрогобич – це «Атлантида» (Лондон 1969) та «Місячна Земля» (Лондон, 1972). В літературі найбільш відомий образ Дрогобича, по-різному представлений у творчості Івана Франка та Бруно Шульца. Творчість Анджея Хцюка – це ще один ракурс бачення рідного міста, який до цього ще не досліджено. Наукова новизна роботи полягає у представленні та аналізі образу Дрогобича у художніх текстах А. Хцюка. Зокрема докладніше зупинимося на аналізі проблеми часу і простору в цих творах.

Однак спершу доцільно буде коротко окреслити історичні та культурологічні виміри реального міста Дрогобича.

Культурний ландшафт Дрогобича зазнав, як і будь-яке місто пограниччя, чималих зовнішніх впливів, став місцем зіткнення й нашарування багатьох культур. Так до 1939 року це було місто трьох народів, «де поляк хотів показати свою польськість, русин – руськість, а жид – жидівськість» [2, с. 27] (тут і далі переклад автора статті). Це розмаїття етнічного та культурного життя було дощенту знищено в роки Другої світової війни та в наступні роки депортацій, репресій та ліквідацій.

Саме з цим періодом історії Дрогобича пов'язані життя і творчість Анджея Хцюка.

Категорії часу і простору в прозі Хцюка не можна розглядати в якомусь одному ключі, оскільки хронотоп у розумінні автора і переживанні його героя-оповідача є явищем складним і багатоплановим. Тому ми зосередимося на кількох найголовніших аспектах цієї проблеми.

Насамперед слід підкреслити, що «Атлантида» та «Місячна Земля» – це автобіографічні твори, спогади письменника про час дитинства і юності в Дрогобичі міжвоєнного періоду. Це той прекрасний час, якого вже ніколи не повернути і який живе лише в пам'яті автора. Втрачений час Анджей Хцюк пробує віднайти двома

способами: наративним методом, притаманним літературі XIX століття, і шляхом пам'яті, як у Марселя Пруста [11, с. 248], намагаючись «привідкрити час ...щоб мати змогу прослідкувати чітко закарбовані в пам'яті справи від початку своєї свідомості» [1, с. 133].

Як бачимо, Хцюк зовсім не приховує своїх прустівських симпатій. Упроваджуючи манеру пам'яті відчуттів, автор-герой-оповідач стверджує: «…пам'ять, мабуть, найбільше провокується відчуттями запаху, ми навіть не усвідомлюємо, наскільки наповнені запахами» [1, с. 102]. Так в «Атлантиді» знаходимо запах землі й дороги після дощу, смак води, яку спраглий мандрівник видобуває з купи моху, мерехтіння порошинок у сонячному промінні.

Прустівські інспірації в художній прозі Анджея Хцюка змінюються нарацією спогадів. У них місто і час дитинства постають як щось неповторне, прекрасне, навіть ідеальне. Автор пише про Дрогобич як про Аркадію поза часом, яка, на жаль, після війни перетворилася на Атлантиду і тепер живе тільки у пам'яті її колишніх мешканців. Своїми спогадами письменник прагне зупинити час, пробує затримати в пам'яті і ще раз пережити ті неповторні миттєвості дитинства. Але на запитання, чи хотів би він знову повернутись у минуле, Анджей Хцюк відповів: «Якщо б я міг ще раз мати двадцять років, якщо б повернулись ті часи та ожили і повернулись усі ті люди такими, якими вони були, – то так! Але ж це неможливо, тож навіщо? Не хочу цієї конфронтації, волію зберегти тільки спогади і пронести їх з собою крізь решту життя» [1, с. 99].

Таким чином, для пошуків втраченого часу Анджея Хцюка характерне зіткнення і нашарування двох методів – нараційного і прустівського, яке дало змогу автору «Атлантиди» і «Місячної Землі» якнайповніше і якнайглибше відтворити час дитинства та юності.

Так само складним і багатоплановим у творчості Хцюка постає розуміння простору: «Постійно ця двоїстість. Я тут, живу тут, в Австралії, тут вже є моє життя і сім'я, тут навіть росте дерево на мою труну. Але скільки ж то разів мало не щодня, хоча й так занадто часто, я є там? Достатньо думки, одного чийогось слова, інтонації – і я вже ніби повертаюся туди» [2, с. 6].

Наведені вище *«тут»* і *«там»* уводять читача в проблематику літературного простору крізь призму бачення його письменниками-емігрантами. Таких фрагментів роздумів над проблемою простору в спогадах Хцюка є чимало, і здебільшого вони сконцентровані навколо питання сутності емігранта: ким він є? якими є його думки, почуття, цінності? що тепер відбувається з його краєм дитинства?

Автор «Атлантиди» усвідомлює, що Дрогобича його дитинства вже ніколи не буде в теперішньому часі, що в цю мить він є зовсім іншим, з іншими мешканцями, будівлями, культурою, тому надзвичайно інтенсивно описує життя *«там»*, майже сакралізуючи його: «…повільні хмари пливли біля Явори, раптом з лісу виїхали цигани, театр барв і тіней, протяжно співали, бринькали на чорних гітарах і династих мандолінах, дзеленькали дешеві браслети циганок. А ото густезна папороть, море її коло хати лісника, що загубилася в горах недалеко від Надвірної, порослі мохом кругляки, мох зелений і сірий, дикий кріп над потоком, позички, малини, а ми так зайняті малиною, що недуже зважаємо на дорогу, на знаки, на дороговкази, на роздоріжжя...» [2, с. 7].

Герой-оповідач «Атлантиди» і «Місячної Землі» існує реально в просторі *«тут»*, з якого шляхом пам'яті змушений повертатися в *«тамту землю»*, бо не хоче миритися з такою дійсністю. Його уявне *«там»* розміщене поза часом і може одночасно вміщувати різні часові пласти [5, с. 15]. Існує також чимало зафіксованих у пам'яті часових і просторових понять які сакралізуються, стають головними для автора-героя-оповідача. Це, безперечно, дитинство, юність, рідне місто, які є квінтесенцією його існування.

Природа, мешканці міста, улюблені речі теж волею наратора переміщуються в його уявний світ, бо саме він творить свою реальність, свій простір, наповнений спогадами про рідне місто, домівку, школу. Це, на жаль, простір сну, пам'яті, візії, які не існують насправді.

Простір у творах А. Хцюка набуває оцінного забарвлення і має два виміри: простір «позитивний», або *«там»* (Дрогобич дитинства і юності), і простір «негативний» (Дрогобич у часі війни і після війни та Австралія). Але читач розуміє, що йдеться не про реальне місто чи країну, а про уявну, створену автором-героєм-оповідачем шляхом його спогадів і пам'яті відчуттів. *«Там»* і *«тут»* чітко протиставляються, оскільки *«тут»* – це обмежений простір, а *«там»* – це цілий світ мрій, спогадів, відчуттів, доведений до сакралізації: «Молюся, щоб у хвилину смерті я мав час подумати про той пейзаж ще раз і ще раз! В тих горах, більше, ніж потім у всіх інших, я найкраще відчував присутність Бога і Його, хотілося б сказати „людськість". Бог, який створив такі гори і їх красу, не грізну, а близьку, заспокійливу, яка

дарує радість життя і тишу і неперевершене відчуття бути з собою наодинці, коли б Він був людиною, то був би дуже доброю людиною (...) Ті гори доводять мені існування Бога більше, ніж будь-що і будь-хто! » [1, с. 99–100].

Письменник, змучений тугою за втраченим краєм дитинства, настільки любить свою батьківщину і вважає її прекрасною, що припускає, що сам Творець міг би жити в ньому. Звідти маємо ще характеристику дитинства як втраченого раю. Крім того, можемо говорити про часопростір душі Анджея Хцюка, який нашаровується на часопростір краю його дитинства. Валерій Скоттий вважає, що простір душі неможливо виміряти, хоча свою топологію душа має. Час душі – це час людських станів блискавичного осяяння розумінням, бурхливого припливу духовної енергії, що виливаються у натхнення, творчість, створення власного Космосу [8, с. 64].

Як бачимо, пейзажі рідної землі автор подає дуже докладно, супроводжуючи їх описом відчуттів. Вони подані в русі, а сам наратор присутній у кожному з них.

Зовсім по-іншому письменник-емігрант описує простір «*тут*»: «Австралійські пейзажі інколи можуть бути прекрасні: ці дикі квіти, ці висохлі солоні озера, які нагадують льодовик при температурі 120 градусів за Фаренгейтом, (...) ці руді трави, ця земля червона, чорна і золота, ці вітри, що шепочуться в горах з туманом найхимерніших кольорів, де крім усіх відтінків срібла, синяви і зелені, сірості і цілої гами жовтих барв, часом кричить червінь і фіолет...» [2, с. 7].

Звернімо увагу на те, що опис австралійського пейзажу – це тільки перелік його елементів, і мало який з них отримав почуттєву оцінку автора. Натомість пейзажі з краю дитинства просякнуті тугою за рідною землею й усвідомленням, що того часу і простору вже не існує.

Але не тільки у пейзажі відчуваємо різницю емоційного стосунку автора-героя-оповідача до простору «*тут*» і «*там*». У подібний спосіб письменник представляє читачеві осіб і події, унаслідок чого наратор стає репортером і, несподівано опинившись у минулому, починає розповідати все з перспективи теперішнього часу, описувати події, учасником яких він є безпосередньо. Усе в просторі «там» унаочнюється: кожен крок, слово, речення.

Героїв спогадів Хцюк часто описує «згрубшого», намагаючись представити всі «типи і типики» втраченого краю. Читач знайомиться з багатьма дрогобичанами, сучасниками автора, серед яких і такі відомі люди, як Бруно Шульц, Казімєж Вєжинський, Мсціслав Мсцівуєвський, Мирослав Кравчишин, рабин Шраєр, і нікому не знані сьогодні ветеринар Чубатий, інженер Хомишин, Клементович, Клея та ін. При цьому автор поєднує ситуативний гумор із цілком серйозними роздумами з перспективи еміграції. Хцюк представляє читачеві своїх сучасників у коротких, часто пікантних ситуаціях. Вони постають ніби живі, а істотну інформацію про їхню подальшу долю автор подає нижче, уже як спогади емігранта. Так, наприклад, з «Атлантиди» дізнаємося про Кравчишина, вчителя дрогобицької гімназії, таке: «Був лисий, як вилита куля сиру. Не любив мене, бо 1) я був скаутом, 2) маю кучеряве волосся, 3) я писав на нього злісні віршики, 4) любив мене директор, 5) я був винятковим дурнем, якщо йдеться про його предмет» [1, с. 73]. Пізніше на сторінках спогадів знаходимо ніби останній штрих до портрета математика, але вже з перспективи дорослого Хцюка, емігранта-письменника: «Якщо б я хотів і міг про всіх писати так, як вони себе бачать, і так, як вони цього хочуть, то не було б спогадів, була б січка і прилизаний конкретизм. Правда спогадів каже, що можна мені Кравчишина не любити, так як і він мене не любив тоді» [1, с. 87].

Натомість у зовсім інший спосіб подає Анджей Хцюк портрет улюбленого вчителя Бруно Шульца. Йому автор присвячує, крім окремих штрихів, розкиданих по всій «Атлантиді», цілий розділ, який так і називається – «Про Шульца». У ньому автор із симпатією згадує про уроки Шульца, про його неперевершені фантастичні казки, яких, на жаль, ніхто не записав, про малюнки, про майстерню, про те, коли «як грім серед ясного неба на Дрогобич впала звістка, що Шульц видав книжку: „Та як? Та хто? Той непоказний Шульц? І як? «Цинамонові крамниці»? Моя ж ти пані, чи він не того?" (і кола на чолі...)» [1, с. 59].

Так один за одним представляє Хцюк читачеві людей, яких колись знав і серед яких минав час його дитинства. У його пам'яті живе цілий вир імен, прізвищ і прізвиськ, пов'язаних із подіями міжвоєнного Дрогобича. Усі ці «*типи і типики*» втраченого краю дитинства автор хоче увічнити на сторінках своїх творів, тому старається згадати про кожного хоча б реченням. Наприклад, саме так згадує письменник батьків своїх друзів, «старих» Клементовича, Клею і Терлецького, які зовсім ще не були старими, але так їх називали, щоб відрізнити від синів.

Презентація Дрогобича через його мешканців і події, пов'язані з ними, впроваджує нас у неповторний фольклор культурного погранич-

чя і дозволяє познайомитися з польським говором Львова та околиці, так званим львівським балаком. Не випадково «Атлантиду» Хцюк назвав у підназві книжки Великим Князівством Балаку. Цей балак – це не тільки фонетичні та лексичні відмінності польської мови в околицях Львова. Це також мовна фантазія, яка є результатом недбалості носіїв мови і навіть наслідком поетичної уяви. Так потрактована мова стає елементом простору і його характерною ознакою. Різними є народи, культури і мова мешканців «Місячної Землі», але всіх їх об'єднує подібний стиль життя на спільній землі. Автор поєднує всіх мешканців Великого Князівства Балаку в одну родину, споріднену власне цими рисами. Це не означає, правда, що письменник прагне представити ідилічний образ співіснування цих народів. Він описує, хоча й негостро, і конфлікти, спричинені розвитком націоналізму у міжвоєнний період. Підкреслюючи те, що єднає, Хцюк вказує і на те, що розділяє.

Отже, простір «*там*» у минулому для Анджея Хцюка є насамперед рідним, освоєним. Рідним є балак, безпосередній стиль життя, пейзажі й люди. Але присутня тут і свідомість війни, початок кінця Великого Князівства Балаку.

У творах Хцюка про Дрогобич помітною є різниця у візії міста перед війною, у часі війни і після війни. Яким щоразу іншим ставало тоді місто, таким щоразу іншим було ставлення до нього автора. Довоєнний Дрогобич письменник порівнює з казковою Аркадією, де менш-більш мирно в тісному сплетінні співіснували три народи – українці, поляки та євреї.

Зовсім іншою є Хцюкова батьківщина дитинства в часі війни. Війна принесла у Дрогобич зло, яке спричинило терпіння, репресію, втечу за кордон, смерть. Це трагічний час насамперед для українців та поляків (радянська окупація), а пізніше для євреїв (німецька окупація).

Дрогобич «*там*» до війни і Дрогобич «*там*» після війни в художніх текстах Анджея Хцюка розділяється дуже вузькою межею. Про масові виселення, знищення євреїв і терпіння дрогобичан читач дізнається небагато, переважно з роздумів про долі мешканців міста. Але ця межа є очевидною, бо це вона дає зрозуміти, що простір «*там*» закінчується, щоб існувати поза часом, у пам'яті. Вона теж починає теперішній час якісно іншого простору. Нова еміграція і нова країна є зовсім іншою, ніж був край дитинства. Тому читач відчуває кривду Хцюка, бо йому нема куди повернутись, і кривду тих, хто залишився на місці колишньої Атлантиди.

Письменники-емігранти ХХ століття ототожнюють простір «там» після війни радше з суспільно-політичною системою, аніж з певною географічною місцевістю, бо ця батьківщина фактично вже не існує, а утворює сферу емігрантських спогадів. Під впливом політичних змін ця місцевість втратила свій індивідуальний характер, якісно змінившись настільки, що вже важко її називати «там».

Анджей Хцюк болісно переживає ці зміни, тому дуже рідко згадує про події і людей Дрогобича після війни. Вони для нього чужі й далекі. Натомість у його пам'яті живе тільки той прекрасний край, яким було Велике Князівство Балаку в часі його дитинства і юності. Це і є для нього батьківщина, саме в такому часі й просторі.

Отже, реальний час і простір Великого Князівства Балаку вже назавжди закриті минулим, але він завжди існуватиме в художніх творах Анджея Хцюка і в його літературній пам'яті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Хцюк А.* Атлантида / А. Хцюк. – Лондон, 1969.

2. *Хцюк А.* Місячна Земля / А. Хцюк. – Лондон, 1972.

3. *Бургін М.С.* Системний підхід до поняття часу / М.С. Бургін // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 9.

4. Екзистенційна модель катастрофізму в українській та польській літературі міжвоєнного двадцятиліття // Українська мова та література. – 2007. – № 1.

5. Екзистенціональні проблеми часу // Гуманізм і духовність в контексті культури. – Дрогобич, 1995.

6. *Кассірер Е.* Людський світ простору і часу / Е. Кассірер // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – № 5.

7. *Колесникова Л.* Конструктивні потенції художнього часу / Л. Колесникова // Людинознавчі студії. Збірник наукових праць ДДПУ. Вип. 4. – Дрогобич, 2001.

8. Простір і час душі // Скотний В. Філософія освіти: екзистенція ірраціонального в раціональному / В. Скотний. – Дрогобич, 2004.

9. Театрологія простору: спроба міфологізації інтервенції // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 9.

10. Час як вічність і як минущість: культурно-історичний і фізичний аспекти // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 3–4.

11. *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa : PWN, 2008. – 597 с.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 821.161.2.09І.Франко:821.162.1.091.02

Євген НАХЛІК
Інститут Івана Франка НАН України

УКРАЇНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ РОМАНТИЗМ У РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

У статті розглядається неоднозначний стосунок Івана Франка до романтизму (зближення і відмежування), освоєння спадщини польських романтиків у його творчості та полеміка між Франком, Олександром Кониським і Наталією Кобринською із приводу впливу польських романтиків на Шевченка.

Ключові слова: *франкознавство, романтизм, позитивізм, інтертекстуальність, літературний вплив, Т. Шевченко, А. Міцкевич, Ю.Б. Залеський, «українська школа» в польському романтизмі.*

The article examines Ivan Franko's ambiguous relation to Romanticism (convergence and divergence). It focuses on the problem of assimilation of Polish Romantics' heritage in his works. Special attention is paid to the polemics among Franko, Olexander Konysky and Natalia Kobrynska concerning the impact of Polish Romantics on Shevchenko.

Key words: *Ivan Franko studies, romanticism, positivism, intertextuality, a literary influence, T. Shevchenko, A. Mickiewicz, J.B. Zalesky, «Ukrainian school» in Polish Romanticism.*

W artykule rozpatrzono niejednoznaczny stosunek Iwana Franki do romantyzmu (zbliżenie się i separacja), przyswojenie spuścizny polskich romantyków w jego twórczości oraz polemika między Franką, Oleksandrem Konyskim a Natalią Kobrynską na temat wpływu polskich romantyków na Szewczenkę.

Słowa kluczowe: *frankoznawstwo, romantyzm, pozytywizm, intertekstualność, wpływ literacki, T. Szewczenko, A. Mickiewicz, J.B. Zaleski, «szkoła ukraińska» w romantyzmie polskim.*

З усіх українських письменників од часів романтизму до сьогодення Іван Франко має особливий, можна сказати, навіть унікальний стосунок до романтизму.

По-перше, хоча доба романтизму на час літературного дебюту Франка вже давно минула в розвинених європейських літературах, він починав свій літературний шлях почасти як письменник-романтик, що було природним у тогочасних умовах українського літературного процесу в Галичині. Даниною тодішній моді серед галицьких письменників на звернення до княжої доби стали Франкові драми «Три князі на один престол» (1874) і – незакінчена – «Славой і Хрудош» (1875). Романтичною настроєвістю наснажена його перша поетична збірка «Баляди і розкази» (Львів, 1876), з романтичною традицією, поетикою пов'язана і його спроба роману «Петрії і Довбущуки», перша редакція якої (1875–1876) друкувалася тоді ж у львівському журналі «Друг», редактори якого охоче надавали сторінки запізнілим явищам галицького романтизму. Та дебютними спробами Франкове звернення до романтичного письма не обмежується, адже очевидний зв'язок із традиціями преромантичної та романтичної любовної лірики (насамперед Ґете й Гайне) зберігає й пізніша «лірична драма» Франка «Зів'яле листя» (Львів, 1896), яка водночас ціхує вже знаменні початки символістсько-декадентського модернізму в українській поезії.

Одначе Франко ступив на літературний шлях тоді, коли європейські літератури владно захопила стихія позитивізму, що вилилася у художні напрями реалізму й натуралізму. Саме в їхньому руслі розвивалася здебільшого Франкова проза, поезія і драматургія 80–90-х років. Прикметною особливістю Франкової творчості стало те, що він майже не звертався до козацької доби й героїки, як це залюбки робили романтики та й навіть пізніші західноукраїнські письменники, його сучасники, як-от В'ячеслав Будзиновський та Андрій Чайковський. Ба більше, Франко як позитивіст і письменник-реаліст вважав, що настав час обирати теми із сьогодення, показувати й аналізувати сучасне життя народу, а не вдаватися до ідеалізації минувшини, чи то козацької, чи то княжої, до чого схилялися романтики. Тому він і критикував пізнього Пантелеймона Куліша за те, що той нібито не може вирватися з кола шевченківських тем, мотивів та образів і далі експлуатує козацьку проблематику (рецензія на «Хуторну поезію», 1882) [7, т. 26, с. 161–179], хоча пізній Куліш як колишній вихованець доби романтизму й водночас уже також позитивіст переглядав не лише романтичну спадщину Шевченка, а й власну, та й загалом ідеологічний набуток укра-

їнського романтизму. Не зупинився молодий Франко і перед критикою Шевченкових «Гайдамаків» (стаття «Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка. І. „Гайдамаки"», 1881) [6, т. 53, с. 27–41]. Щоправда, до княжої доби Франко ставився прихильніше і, оновлюючи геть критично оцінювану ним галицьку літературну традицію освоєння тієї епохи, також вдавався до її зображення, але з виразними демократичними тенденціями (крім згаданих «Трьох князів на один престол» та «Славоя і Хрудоша», повість «Захар Беркут», 1882, ще одна драма «Сон князя Святослава», 1895).

Назагал же стосунок Франка як письменника до романтизму був неоднозначний і суперечливий. Еволюціонуючи від раннього романтизму (залишкового галицького штибу, якщо дивитися з європейського літературного поступу) до позитивізму та натуралізму, а відтак до модерністських призвісток символістсько-декадентського ґатунку, Франко не позбувся романтичного шарму у своїй творчості, не полишав симпатії до романтичного світосприймання, ба не раз проймався романтичним піднесенням, хоча, з іншого боку, врівноважував ірраціональні вияви своєї бурхливої душі суворим реалізмом розуму. Так, у вірші «Третього жмутку» (1896) «Зів'ялого листя» «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!» поет устами свого ліричного «я» холодно-тверезо заявляв:

Я не романтик. Міфологічний дим
Давно розвіявсь із голови мені (...). [7, т. 2, с. 171].

І хоча це категоричне твердження висловлено від імені не то ліричного героя (тобто поетичного образу, співвіднесеного з автором, але не тотожного йому), не то ліричного персонажа (тобто ліричного «я», відмінного від автора), все-таки нема підстав не вважати це твердження Франковим. Тут Франко під прибраною ліричною маскою, по суті, полемізував із романтичною концепцією кохання, висловленою у сонеті Міцкевича «До Лаури» («Do Laury»). Хоча ліричний герой польського поета розстається назавжди зі своєю обраницею серця, він тішиться тим, що Бог пошлюбив йому її душу, тобто наділив його душевною спорідненістю, а отже, нерозривністю з коханою:

Nie dbam, że los i ludzie przeciwko nam stoją,
Że uciekać i kochać bez nadziei muszę.
Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
Tylko wyznaj, że Bóg mi poślubił twą duszę. [8].

Тим часом ліричний герой Франкового вірша «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!», навпаки, як раціоналіст і матеріаліст знаходить розраду в тому, що з тілом людина помирає цілком, інакше його душа вічно, навіть на тому світі, мучилася б, усвідомлюючи, що кохана належить іншому.

У цьому поетичному самовияві також відчутний Франко, але не весь, бо він таки був іще й романтиком – душею і талантом. Показово, що невимушену творчу працю над романтичним «Сном князя Святослава» Франко вважав своїм душевним відпочинком, про що прямо зізнався у листі від 13 березня 1895 р. до свого позитивістського провідника Михайла Драгоманова, тим самим стаючи до нього у своєрідну романтичну опозицію: «Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанню далеко більш муки, прикрости, зденервовання, ніж ті романтичні „скоки", при котрих я просто спочиваю душею» [7, т. 50, с. 30].

Ба більше, у пролозі до незавершеної поеми «Лісова ідилія» (1903) Франко дозволив собі віршувати:

На романтичного коня сідаю.
Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи!
Неси мене, куди я загадаю,
На фантастичні ті шпилі біжи,
Де вихор грає, стогне гомін гаю,
Де на вузькій, мов ниточка, межі
Фантазія і дійсність спина в спину
Глядять у мрій квітчастую країну. [7, т. 3, с. 109].

У цих рядках, надто ж перших, також вчувається прямий (навмисний) чи принаймні непрямий (ненавмисний) перегук із відомим критичним висловлюванням Міцкевича – у листі Залеських із серпня 1838 року – про польських поетів «української школи», які походили з Наддніпрянської (Правобережної) України і виступали наслідувачами Богдана Юзефа Залеського. Про їхні епігонські віршотвори, що друкувалися на сторінках «Tygodnika Petersburskiego», Міцкевич ущипливо зауважив, звертаючись до Залеських: «Czytałem różne wyjątki nowych poetów w „Tygodniku Petersburskim"; nie zachwyciły mnie. Ukraińcy jak wsiedli na Bohdana tak też jadą, pokrzykując: „hop, hop, cup, cup", aż mię w końcu rozgniewali. Cóż u diabła, żeby im też nic nowego do głowy nie przyszło? Dotąd są to naśladowcy, chyba może się wyrobią z czasem. (…) Warto, żeby

ktoś napisał coś o hop, hop, żeby tych pisarków z konia ukraińskiego zsadzić» [10, с. 415].

Франко знав це висловлювання Міцкевича, бо воно було оприлюднене у монографії Станіслава Здзярського «Bohdan Zaleski. Studium biograficzno-literackie» (Львів, 1902), на яку Франко написав та опублікував рецензію (Записки НТШ. – 1902. – Кн. 3) [також див.: 7, т. 33, с. 291–292][1]. І вже невдовзі, 1903 року, Міцкевичеві слова «żeby tych pisarków z konia ukraińskiego zsadzić» ремінісцентно перефразувалися у Франковій декларації «На романтичного коня сідаю». У цьому Франковому висловлюванні немає ні полеміки з Міцкевичем, ні репліки йому, а є лише ремінісцентний перегук. Скориставшись фразою Міцкевича, що осіла у феноменальній пам'яті Франка на віршовані тексти, український поет переробив її по-своєму. Ця маленька деталь – ще одне свідчення присутності Міцкевичевого слова, зміненого творчою потугою Франка, у його поетичному інтертексті.

Послуговуючись сучасною постмодерною науковою термінологією, такі мимовільні вияви романтичних «скоків» у визначеного позитивіста й натураліста, яким був Франко насамперед, можна назвати *децентрацією*, чи, якщо вжити український відповідник цього слова, *відосередженням* (мається на увазі від магістральної позитивістсько-натуралістичної лінії художнього мислення Франка).

Тож немає нічого дивного в тому, що Франко як митець слова дещо почерпнув із романтичної поезії, зокрема польської, з її романтичної образності й символіки. Усі ми пам'ятаємо зачин до Франкового «Мойсея»:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжу,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!

Твоїм будущим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізних
Палитиме, заснути я не можу. [7, т. 5, с. 212].

Виражене тут образне порівняння українського народу з паралітиком може бути ремінісценцією з подібного порівняння польського народу також із паралітиком, яке розгорнув Юзеф Богдан Залеський у вірші під символічною назвою «Paralityk» (написано 1861 року, першодрук: Tygodnik Katolicki. – 1861. – № 34; окреме видання: Paralityk – hymn polski. – Paryż, 1862). Зацитую кілька характерних фрагментів:

1) Ów Paralityk złamany u wody,
Którego przenieść bliżej nie ma komu,
To Naród Polski pomiędzy Narody (...);

2) Mój Paralityk, mój Naród w niemocy,
Łazarz Narodów, lecz nie przeniewierca!

3) Mój Paralityk, mój Naród w tęsknicy
Niewysłowionej – pod grozą niełaski!

4) Mój Paralityk, mój Naród w pogardzie,

5) Mój Paralityk, mój Naród ku Tobie
PANIE, w serdecznej targa się on męce!

6) Mój Paralityk, mój Naród poddany,
Wierny poddany NAJŚWIĘTSZEJ TWEJ MATKI,

7) Mój Paralityk – wyznawca on prawdy (…)
[9, с. 121–123].

Із дванадцятьох строф (секстин) цього вірша сім починаються зачином «Mój Paralityk», іще у двох строфах теж ужито це знакове слово. Таким чином, образ-символ народу як паралітика (з біблійними, християнськими алюзіями) має центральне значення, котре забезпечується вже самою назвою вірша і рефренним початком більш ости строф. Ясна річ, така демонстративна позиція цього образу не може не впасти у вічі під час ознайомлення з останнім томом львівського чотиритомного зібрання поезій Залеського (1877), де було надруковано вірша «Paralityk». Франко читав це зібрання, бо покликався на нього, зокрема на том четвертий, у статті «Юзеф Богдан Залеський», надрукованій у «Зорі» 1886 року (№ 6) [7, т. 27, с. 24–27, 29–31]. Образне порівняння народу з паралітиком осіло, ймовірно, в поетичній пам'яті Франка і ремінісцентно (найпевніш, підсвідомо) виринуло у вступі до «Мойсея» у, так би мовити, українізованій та позарелігійній версії, з іншим семантичним оточенням і додатковими конотаціями.

Подібний прецедент у Франковій поезії уже був: так, у його «Гімні» запозичено образну парадигму Духа Вічного Революціонера з вірша Словацького «Odpowiedź na „Psalmy

1 Раніше Франко відгукнувся рецензією (Записки НТШ. – 1901. – Кн. 5) на статтю С. Здзярського «Ze studiów nad „Szkołą ukraińską"», надруковану у варшавському журналі «Ateneum» (1900. – Т. 4) [див.: 6, т. 33, с. 104–106]. Франко листувався зі Станіславом Здзярським. Відомі два листи Франка до Здзярського: з кінця червня 1900 року та другої половини січня 1901 року [6, т. 50, с. 156–157, 164–166], і п'ять листів Здзярського до Франка [1, од. зб. 1611, с. 299, 301; од. зб. 1620, с. 229–230; од. зб. 1630, с. 249; 251; 255].

przyszłości"» (у цьому випадку це зроблено явно свідомо).

А назагал, що стосується романтизму, як українського, так і польського, то Франко більше досліджував, осмислював та видавав його набутки, аніж розвивав його традиції та черпав із його художньо-літературної спадщини. Тож окреме велике питання – це Франко як дослідник і видавець літературних творів українського та польського романтизму. Вже самий перелік українських романтиків, про яких писав Франко, вражає: крім відомих Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Миколи Костомарова, Левка Боровиковського, Євгена Гребінки, Амвросія Метлинського, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Віктора Забіли, Якова Щоголева, Семена Гулака-Артемовського, Олекси Стороженка, Степана Руданського, Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича, Николая Устіяновича, Юрія Федьковича, він спеціально чи принагідно висловлювався про менш відомих і навіть маловідомих: Степана Александрова, Василя Білозерського, Григорія Боднара, Осипа Бодянського, Михайло Вагилевича, Івана Гушалевича, Федора Заревича, Євгена Згарського, Василя Ільницького, Анатолія Кралицького, Антона Могильницького, Олександра Шишацького-Ілліча, Опанаса Шпигоцького. А ще Франко був упорядником і видавцем творів тих-таки Шевченка, Афанасьєва-Чужбинського, Забіли, Федьковича.

Водночас Франко висловлювався у літературознавчих та інших наукових працях – так само спеціально або принагідно – ледь чи не про всіх помітних представників «української школи» в польському романтизмі. Серед «високоталановитих» «робітників» польської літератури – вихідців із Правобережної України (Наддніпрянщини) – він зараховував до «першорядних» Антонія Мальчевського, Юзефа Богдана Залеського та Северина Гощинського, до «другорядних» – Міхала Грабовського, Александра Кароля Гро́зу, Міхала Чайковського, Томаша-Августа Олізаровського, Маврицій Гославського; писав також про Тимка Падуру, Антона Шашкевича, Спиридона Осташевського, Тимона Заборовського, Генрика Жевуського, Ігнація Головінського, не кажучи вже про Юліуша Словацького, якого вельми шанував, але розглядав, щоправда, в контексті «литовської школи» [5, с. 132–145].

Окремий пласт польської культурної присутності у Франкових розмислах – його висловлювання й навіть окремі історико-літературні фрагменти про тих польських літераторів, що писали українською мовою. Франко виступав як видавець і дослідник україномовної творчої спадщини Тимка Падури, Казимира-Йосифа Туровського, Антона Шашкевича, Каспера Ценглевича, Михайла Попеля, Юліяна Горошкевича, Івана Короля Цибульського, Бальтазара Щуцького, Януарія Позняка, Йосифа Богдана Жендзяновського, Петра Горбковського, Платона Костецького, Лева Венґлинського, українського та польського поета, співака-торбаніста Григора (Ґжеґожа) Відорта і продовжувачів його традицій – сина Каєтана й онука Францішека [4, с. 163–173, 175–190, 193–196, 202–204, 207–209, 225, 237–245, 254, 257–259, 261–264, 266, 267, 269; 3].

Варто звернути увагу на показовий урок Івана Франка щодо інтерпретації впливів іншомовних письменників на українських. У передмові до окремого видання Шевченкової поеми «Перебендя» (Львів, 1889) Франко доводив помітний, на його думку, вплив на центрального персонажа цього твору образів поета, що їх створили Міцкевич у «Wielkiej Improwizacji» (III частина «Dziadów») і Пушкін у віршах «Пророк», «Поэт» («Пока не требует поэта…»), «Поэту», а також образів кобзаря у письменників «української школи» – Тимка Падури, Северина Гощинського, Міхала Чайковського [7, т. 27, с. 287–306]. На мій погляд, в усіх цих випадках правомірніше говорити про типологічні збіги, зумовлені романтичною атмосферою доби. Франко ж силкувався показати, «як в першій добі поетичної діяльности Шевченка перехрещувалися і зливалися найрізніші впливи і як геніальна натура нашого поета уміла впливи ті щасливо перетопити в одну органічну і глибоко поетичну цілість» [7, т. 27, с. 288], «талановито перетоплюючи в своїй голові і бурливий романтизм Міцкевича та Гощинського, й шляхетне українолюбство Падури, і ліберальні пориви та реакційний об'єктивізм Пушкіна і все те з високим почуттям артистичної міри та реальної правди перещеплюючи на здоровий паріст української народної пісні та власної високорозвитої індивідуальности» [7, т. 27, с. 306]. Можна дискутувати з приводу того, чи були ці впливи на Шевченка насправді й наскільки вони виявлялися потужними, але Наталії Кобринській та Олександрові Кониському не сподобався об'єктивний науковий підхід – вони воліли не помічати й не оприлюднювати чужинецьких впливів на Шевченка. У листі до Франка від 19 січня 1889 р. Наталія Кобринська обу-

рилася самим фактом того, що Франко поставив Шевченкову поезію у залежність од Міцкевичевої: «Шевченко, крепак, учився розказувати про свою недолю від польського шляхтича – га! З тим мені трудно погодитися». Письменниця не приховувала, що таким кроком Франка були вражені насамперед її національні почуття: «Ваша розправа „Перебендя" задала болючий удар бідній Руси і кожному люб'ячому її серцю. (…) Ви силою свого таланту навернулисте мене від космополітичних ідей до любви свого краю, та тим самим талантом раните так тяжко ту любов». Щоб не видатися емоційно-тенденційною, Кобринська вдалася до пошуку наукових аргументів: «Що Шевченко належав, властиво, до школи романтичної, так само, як Міцкевич, і що всі типи тої школи можна звести до одних шаблонів, – се і правда, – та все ж я такі позволю зробити собі одну увагу. Щоби розправа мала вид цілком об'єктивний, треба було перше довести о скілько Міцкевич залежав від Байрона і як його перетоплював своїм національним індивідуалізмом, тим чином розправа була би набрала більше широти і не разила наші національні чувства» [1, од. зб. 1605, с. 195–196; також див.: 2, с. 358–359].

В окремих зауваженнях Кобринська мала рацію, та методологічно її позиція була упередженою і хибною.

Зі свого боку, Олександр Кониський у критичній рецензії (Правда. – 1889. – № 5) на «Переднє слово» Франка до «Перебенді» зауважив, що на Шевченкову поезію більше впливала українська народна пісня, аніж літературна традиція польського романтизму. Як відповів Франко Кобринській – не знаємо (мабуть, листовно, та лист не зберігся), а Кониському на його публічну критику Франко зреагував також публічно – «Відповіддю критикові „Перебенді"» – у тій-таки «Правді» (1889. – № 7). Франко обстоював правомірність свого «історичного і психологічного» «розбору» та його наукову мету: «дослідити, як відбилися у Шевченка посторонні впливи і які іменно впливи ми можемо у нього добачити» [7, т. 27, с. 308]. Франко закинув Кониському, що той «не старавсь добре вирозуміти, в яких деталях Шевченкової поеми я вбачаю вплив чужих поетів, а які вважаю можливим вияснити прямою обсервацією життя українського» [7, т. 27, с. 310].

На відміну від Наталії Кобринської та Олександра Кониського, Франко не вважав ущербним і принизливим для національної літератури правдиво виявляти й осмислювати наявні у творчості національного письменника запозичення і впливи з текстів іншомовних авторів. Водночас Франко на цьому не зупинявся, а йшов далі – до з'ясування оригінального, творчого трансформування цих впливів у самобутні художні явища, здійснювані силою могутньої письменницької індивідуальності, як-от Шевченкової. Франкові йшлося про об'єктивне висвітлення проблеми літературних впливів, а не про те, доцільно чи не доцільно з погляду національних інтересів і почуттів розкривати впливи іншомовних письменників на українських.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд 3 (І. Франка).

2. Наталія Кобринська про творчість Івана Франка в листах до нього / Передм., упорядкув. тексту і комент. Алли Швець // Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: Зб. наук. праць. – К., Львів, 2011. – Вип. І: Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. – С. 351–371.

2. *Нахлік Є., Нахлік О.* Життя, діяльність і творчість Каспера Ценглевича у висвітленні Івана Франка / Євген Нахлік, Оксана Нахлік // Українсько-польські літературні взаємини: історія, типологія, рецепція: Колективна монографія. – Донецьк : Ноулідж (Донец. від-ня), 2010. – С. 28–45.

3. *Нахлік Є.* Польські літератори, які писали українською мовою // *Нахлік Є.* Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Євген Нахлік. – Львів, 2010. – С. 157–271.

4. *Нахлік Є.* Українські письменники XIX ст. про «українську школу» в польському романтизмі (від Тараса Шевченка до Івана Франка) // *Нахлік Є.* Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Євген Нахлік. – Львів, 2010. – С. 105–147.

5. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах: Т. 51–54 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 2008.

6. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

7. *Mickiewicz A.* Do Laury // *Mickiewicz A.* Dzieła poetyckie. – Warszawa : Czytelnik, 1973 / Adam Mickiewicz. – T. 1: Wiersze. – S. 235.

8. *Zaleski J. B.* Paralityk // *Zaleski J. B.* Pisma. Wydanie zbiorowe przejrzane przez Autora: T. 1–4 / Józef Bohdan Zaleski. – Lwów, 1877. – T. 4. – S. 121–124.

9. *Zdziarski S.* Bohdan Zaleski: Studium biograficzno-literackie / Stanisław Zdziarski. – Lwów : Towarzystwo wydawnicze, 1902. – 420 s.

УДК 821.162.1.09 (477.4)

Володимир ЄРШОВ
Житомирський державний
університет імені Івана Франка

ГОМЕОПАТИЧНІ ЛИСТИ ГУСТАВА ОЛІЗАРА ТА КАРОЛЯ КАЧКОВСЬКОГО

У статті проаналізовано розвиток польськомовної літератури Правобережжя середини XIX ст., що характеризується контамінацією романтичних та позитивістських течій, а також впливами магнетизму (месмеризму), містицизму та профетизму, які яскраво відображені у брошурі Бенедикта Доленги, Густава Олізара та Кароля Качковського.

Ключові слова: *романтизм, позитивізм, Правобережна польськомовна література, публіцистичність, магнетизм, гомеопатія, інтертекстуальність.*

The article examines the development of Polish-language literature of Pravoberezhzhya in the middle of XIX century, characterized by the contamination of the positivistic and romantic trends and influence of the magnetism (mesmerism), mysticism and prophecy, respected in the brochure of Benedict Dolenga, Gustaw Olizar and Karol Kaczkowski.

Key words: *romanticism, positivism, Polish-language literature of Pravoberezhzhya, publicity, magnetism, homeopathy, intertextuality.*

W artykule przeanalizowano rozwój literatury polskojęzycznej Prawobrzeżnej Ukrainy połowy XIX ***w., który charakte****ryzuje kontaminacja romantycznych i pozytywistycznych nurtów, a także wpływy magnetyzmu (mesmeryzmu), mistycyzmu i profetyzmu – jaskrawie odzwierciedlone w broszurze Benedykta Dołęgi, Gustawa Olizara i Karola Kaczkowskiego.*

Słowa kluczowe: *romantyzm, pozytywizm, polskojęzyczna literatura Prawobrzeżnej Ukrainy, publicystyczność, magnetyzm, homeopatia, intertekstualność.*

Брошура «Що таке та яке займає місце у медичних міркуваннях гомеопатія? Листи двох філантропів про метод лікування Ханемана, підготував до прочитання та видав Бенедикт Доленга» [6], що вийшла у Києві у середині XIX ст., була результатом спільної праці Бенедикта Доленги (Якуб Юркевич), Густава Олізара та Кароля Качковського та презентує паралітературний текст, включений до метатексту медичної (гомеопатичної) та художньо-публіцистичної літератури. Видання складається з трьох частин. Перша з них – передмова «Видавця» Б. Доленги, в кінці якої позначене місце й дата написання: «Київ, дня 13 квітня 1847 року». Наступним виокремленим текстом є «Лист до Кароля Качковського» Г. Олізара з припискою «Писав у Коростишеві 1840 року». У кінці розміщена «Відповідь на попередній лист» К. Качковського, яка також має атрибуцію: «дня 12 березня 1840 р. У Медведівці».

Від першої олізарівської дати (початок 1840 року) до закінчення роботи над передмовою Бенедикта Доленги (13 квітня 1847 року) минуло не менше сими років. На жаль, виданий текст «листів двох філантропів» не містить інформації про те, де зберігалися рукописи листів і які відбувалися з ними трансформації. Однак відомо, що в 1846 р. у Вільно була видана брошура К. Качковського «Зауваження щодо гомеопатії, гідропатії, магнетизму тварин, весняної курації та інших предметів» [9], яка, очевидно, була продовженням і поглибленням дискусії з Г. Олізаром. Приватне листування 1840 р. та публічне відтворення діалогу через сім років на шпальтах брошури 1847 р. дозволяє говорити про її непересічну значущість: чим була викликана необхідність видання брошури, яка була її аксіологічна затребуваність та що власне презентує епістолярій двох філантропів.

Імена Бенедикта Доленги (Якуба Юркевича), видавця разом із З. Фішем славнозвісної «Gwiazdy» (1846–1849), К. Качковського та Г. Олізара належать до знакових прізвищ правобережної культури доби романтизму й позитивізму, коли став відчуватися потужний уплив науки на формування художнього тексту. Ім'я К. Качковського (1797–1867) уособлювалось на Правобережжі не інакше, як з іменем легендарного літописця: «Наш Нестор», – говорили про нього сучасники [4, с. 2]. Він був вихованцем Кременецького ліцею (1805–1815), у 1821 р. закінчив лікарське відділення Віленського університету, з 1823 р. викладав гігієну у Кременці, де видав «Публічно виголошені читання у Волинському

ліцеї від 1823 р. з гігієни або науки збереження здоров'я» (1826), у 1829 р. був запрошений на кафедру терапії Варшавського університету. У 1831 р. К. Качковський брав участь у повстанні на Волині, після придушення якого деякий час жив у Львові, Володимир-Волинському, а також у Любарі, де під час проживання з 1835 р. займався лікувальною справою, що викликало підозру царської влади. У 1836 р. проти нього було порушено слідчу справу «Дело о собрании к живущему в Новоград-Волынском уезде в местечке Любаре доктору Качковскому поляков под видом больных» [2, арк. 55 зв.]. З 1839 р. він мешкав у своїх маєтках у Медведівці, Сушках та Юзефівці Заславського повіту, а з 1842 р. – у Бердичеві, потім деякий час в Одесі та з 1854 р. – в Житомирі, де став одним із організаторів у 1859 р. та головою (до 1863 р.) Житомирського лікарського товариства.

К. Качковський був відомим письменником, автором «Щоденника подорожі до Криму, що відбулася 1825 року» (1829), який був першою правобережною романтичною подорожжю, «Звіту, поданого книжково-видавничому товариству в Житомирі 22 квітня 1859 р.» (1859). Наприкінці життя він працював над мемуарами, які під назвою «Спогади. 1818–1831» були видані в 1876 р. вже після смерті автора.

Не менш відомою у краї була постать Г. Олізара (1798–1865). У 1808–1814 рр. він також навчався у Кременецькому ліцеї, у 1821–1824 рр. виконував обов'язки Київського губернського маршалка. У січні 1826 р. його було заарештовано у Києві за підозрою в участі у декабристському русі. У 1831 р. під час листопадового повстання Г. Олізара було вислано до Курська. Після заслання митець повернувся до рідного Коростишева. З 1841 р. він виконував обов'язки совісного судді Київської губернії.

Творчість Г. Олізара проявилася у багатьох напрямках інтелектуальної діяльності. Ми бачимо його автором низки художніх, публіцистичних, політичних, мемуаристичних і музичних творів, а також перекладів та розвідок з проблем гомеопатії. Публічний дебют митця відбувся в 1820 р., коли вийшло його звернення до «Зібрання друзів св. пам'яті А. Фелінського, директора ліцею та шкіл Волинської губернії, члена наукових товариств etc.», у 1840 р. побачила світ поетична збірка «Згадки», потом були – «Змішування понять Яроша Бейли» (1842) та славнозвісні «Мемуари» (1892), які вийшли також уже після смерті митця. Десятки інших прозових та поетичних творів залишилися розсипаними у численних часописах, альманахах і газетах. Про те, що Г. Олізар не був чужим у медицині, свідчить той факт, що в 1837 р. він відкрив у Коростишеві один із перших на Правобережжі водолікувальних закладів за системою Присніца [1, с. 728; 3, с. 484].

У житті К. Качковського та Г. Олізара, як бачимо, було багато схожого. Обидва були свідками й учасниками знакових подій Правобережжя, разом училися у Кременецькому ліцеї, були масонами. Вони мали непересічні обдарування, що забезпечило їм мистецьке визнання та впливове місце в колі правобережного письменництва. Це ріднить їх творчість, вмотивовує інтереси та особливості формування естетичних цінностей, що, в свою чергу, є логічним аргументом для компаративного аналізу.

Назва брошури «Що таке та яке займає місце у медичних розміркуваннях гомеопатія?» акцентує увагу читачів на питаннях, пов'язаних з особливостями лікування природною сировиною, здебільшого – травами. Олізарівське звертання до К. Качковського: «Хочу тебе залучити, точніше повернути до гомеопатії» (с. 1), що інтерпретоване кількома наступними рядками як «необхідність повернення Кароля Качковського до Гомеопатії» (с. 3), виступає зав'язкою дискурсу, що переходить у лейтмотив листування філантропів. Зміст брошури відповідає очікуванням читача, однак, не в тій мірі, яку варто було б чекати від фахового видання. Річ у тім, що коли серед її авторів бачимо імена знакових лідерів духовного життя Правобережжя та людей, не обділених креативним сприйняттям світу, то, безперечно, їх тексти завжди породжуватимуть низку інтертекстуальних та інтердисциплінарних рецепцій.

Відчувається, що видавець брошури Бенедикт Доленга був людиною, обтяженою непересічним талантом. Його склад піднесений та, як любили тоді говорити, відточений і бездоганний, містить глибокі підтекстові алюзії, що лежать на межі легкої іронії, іноді навіть сарказму, та глибоких філософських мотто. Початком передмови є розлогий та вітіюватий дагеротип особливостей часу, серед яких акцент зроблено на «містицизмі з чорною логікою» (с. III); естетичних домінантах часу, що протиставлені діалектичним, які потрактовані, як «пустий головний біль»; математичних, оскільки за допомогою рахунку любий «єретик та атеїст може стати глибоко віруючим Іовом»; фантастичних, де божевілля є нормальним станом людської душі; критичних з апелюванням

до Гегеля та гегельянців, які «не містять у собі жодної здорової думки»; гумористичних, коли кожен філософ є блідим лицарем, що воює з вітряками. Нарешті, останньою виокремлено енциклопедичну рису доби, яка має довести, що «науки та інші чисто людські уміння, які, не маючи традиційної поваги, повинні бути усунені з курсу виховання молоді» (с. IV). Доленгівське бачення змістовності часу у підсумку приводить до того, що таке перекручення «цілий край ставить на чолі і що це єдині твори, достойні видання та збереження *in saecula saeculorum*[1]». Протиставленням цьому, з точки зору автора, має стати розум і совість справжнього митця, які мусять допомогти епігонам вибратися з цього «цирку літературної непопулярності» (с. IV), що зрештою має презентувати східноєвропейський (Правобережний) варіант умислової «хвороби століття».

Стислий ретроспективний аналіз доби Бенедиктом Доленгою гіперболічно інтерпретує низку інтелектуальних тенденцій Правобережжя. Характеризуючи зміст епохи, автор алюзорно мав на увазі епістолярику К. Качковського та Г. Олізара. Однак у своїх висновках він вирік: «Про листи, які в даний момент оголошені, я нічого не можу окремо повідомити, надто живий інтерес вони в собі містять, надто сама річ та спосіб її потрактування відомі, що би я міг сумніватися в доброму її сприйнятті світлою Публічністю» (с. V–VI), чим забезпечив ефект свого відчуження від наступних листів. Природно, що читач у первинній рецепції, тобто при ознайомленні з назвою брошури, очікував знайти у передмові якісь особливості власне гомеопатичного лікування. Однак після ознайомлення з передмовою реципієнт уже екстраполюватиме ідеї вступу на текст листування волинських митців, шукаючи в ньому доленгівські алюзії.

Якщо залишити фаховим лікарям тонкощі лікування та аналіз цілющих властивостей гомеопатичних препаратів, то літературний простір тексту дає достатньо широкі можливості для герменевтичного та компаравістичного дискурсів.

Брошура на функціональному рівні присвячена проблемам гомеопатії, на естетичному – віддзеркалює низку актуальних художньо-літературних викликів епохи, серед яких – проблеми містицизму, магнетизму (месмерізму), профетізму, міленізму, та навіть філанропії, а також літературно-регіонального компаративізму, що зумовлює багаторівневе сприйняття тексту та, відповідно, його рецепції.

Мистецькі уявлення Г. Олізара знаходяться у певному полоні містичного сприйняття світу. Справа в тому, що романтизм завжди був благодатним підґрунтям для окультних рефлексій, основою божественного благословення для відкриття небесних правд і таємниць. Думаю, не випадково, що мотивацією для пошуків Г. Олізаром всезцілючого «зілля» було напутне слово архієпископа греко-російської церкві Інокентія у прикладі про «кинуте у землю зерно правди, яке прагне виконати свою роль при всяких найменш сприятливих змінах та випадках, перед тим як пізніше зійти, воно спочатку заквітне, а потім бажаний видасть плід» (с. 3). Цим містичним зерном правди, за переконанням Г. Олізара, має стати гомеопатія (с. 3). Він, здається, об'єктивно розуміє паралелізм існування двох світів – наукового та чуттєвого. Однак розуміння «істиності серцем» домінує над раціоналістичною рецепцією: «Може це моя велика помилка, що я вдався до наукового розгляду іншого світу, іншого досвіду від моєї потреби, але це, принаймні, не буде помилкою серця» (с. 12).

Романтичний містицизм живив прагнення митця набувати якостей поета-віщуна, що мали виокремлювати та відрізняти його в просторі профанного часу. У свою чергу, це ставало поштовхом вже для нової – профетичної рефлексії часопростору, яка спиралася на біблійні традиції, що обґрунтовували прагнення забезпечити вселюдське щастя, гармонію та зцілення, і товаришували, крім містицизму, також з месіанізмом та міленізмом. Таким рятівником людських страждань, «зерном правди» для Г. Олізара стала гомеопатія: «Чого не можу приховувати власне від тебе, це те, що від часу, коли я сам на собі та на інших почав впроваджувати гомеопатичну курацію, я не мав уже потреби повертатися до академічної медицини з метою врятування здоров'я» (с. 7). «Реальний» профетизм Г. Олізара, який «відає», «зцілює», «пророкує», – досить типова ситуація для переломних моментів розвитку суспільства, коли надією залишається лише віра в чудо.

В основі олізарівських уявлень про гомеопатію лежать знання наукового доробку, перш за все, лікаря Християна Фридриха Самуеля Ханемана (1755–1843), а також досвід плеяди німецьких, французьких, англійських лікарів (с. 7), що композиційно протиставлені викладачам віленської кафедри, котрі поширювали фантазії про старця Ханемана (с. 5).

1 На віки вічні – лат.

Г. Олізар, перебуваючи під дією містичних впливів чудодійних випадків, виклав у своєму листі кілька невеликих гавенд, серед яких – про видужання фурмана, якого кінь вдарив копитом, і який вилікувався за допомогою Arniki через чотири дні; про видужання дитини, яка впала з печі лобом об землю і билася в сильних конвульсіях та була вилікувана за десять днів. За всіма канонами чудесного зцілення побудована олізарівська розповідь про одного молодого чоловіка, який був у дуже тяжкому стані, але після вживання Akonitu став стрімко видужувати і скоро вже співав у костьолі при органі (с. 10–11).

Вінцем чудодійного лікування є розповідь Г. Олізара про випадок із власного життя: «Історія мого одужання може не буде цікавою для доктора, але стане цікавою для друга. (...) Під час ревматичного запалення я лікувався п'явками, що зробити було на Поліссі не важко. 40–60 п'явок було для мене іграшкою: і правда, біль стихав, я повільно одужував за допомогою дієти, фланелі та ароматичних припарок або пилка. (...) Ревматизм зникав до першої оказії» (с. 7). Але завдяки вживанню аконіту (akonit), сон-трави (pulsatylla) та беладони (belladona), нарешті, наступило очікуване чудодійне одужання: «Третій рік минув, як зміни погоди та інші оказії, яких доводилося мені колись боятися, відомого гостя (ревматизму. – *В.Є.*) впускати до свого тіла мені вже не доводилося» (с. 8).

Коростишівець розповідає, що завжди утримував у своєму маєтку лікаря, який мав аптеку й опікувався здоров'ям мешканців містечка. Однак, за олізарівським переконанням, на посаді лікаря він тепер волів би бачити гомеопата, оскільки аптека занепала, а місцевий цирульник залишив ланцети, п'явки, щипці для виривання зубів і навіть пластир з кантариди (висушеного та подрібненого жучка, т.зв. шпанської мушки) і сам розвозив по селах гомеопатичні пігулки.

Містицизм, як відомо, завжди живе очікуванням чуда. Чудо, здається, відбулося, свідченням чому є переконання Г. Олізара: «Що ж сказати про арніку, неочікувані наслідки дії якої, що я бачив, можна прирівняти до чуда» (с. 9–10). Однак К. Качковський, вихований на «Лекціях по естетиці» Гегеля, у перших же рядках відповіді Г. Олізару виступає як непримиримий супротивник метода С. Ханнемана (с. 14). Респондент категорично наполягає на необхідності розрізняти ханеманізм і гомеопатію (с. 29), оскільки ханеманізм у його розумінні був нічим іншим як містицизмом (с. 28), сном, маренням (с. 29), що межують з шарлатанством (с. 31). «Сучасну гомеопатію, – вважає К. Качковський, – можна порівняти з мовним словником, що містить тисячі розрізнених слів. Хтось може вивчити цілий словник на пам'ять і не зрозуміти будови мови» (с. 25). Тому в рамках досить гострої полеміки лунає прагматичне побажання, щоб Г. Олізар все ж «наказав відкрити аптеку для своєї користі та околиць» (с. 41). Зіткнення двох полярних типів мислення ілюструє основні філософсько-естетичні тенденції середини XIX ст.: романтичне митця та позитивістське лікаря.

У тексті відповіді К. Качковського знаходимо рецепцію поширеного у той час вчення віденського лікаря Франца Августа Месмера (1734–1815) про магнетизм, який припускав наявність у людини певних флюїдів, які мають властивість переміщуватися з одного тіла до іншого, викликаючи різні емоційні стани та впливаючи на волю та емоції іншої особи. Ідеї магнетизму в Королівстві Польському були досить поширеними та популярними. На початку XIX ст. виходив часопис «Pamiętnik Magnetyczny Wileński» (1816–1818). Про історію «волинських» магнетичних стосунків між видатним поетом А. Мальчевським та С. Руцінською розповідає Г. Блендовська у «Мемуарах минувшини» [5, с. 277–279]. Магнетичним автолікуванням займався відомий поет З. Красінський, якого згадує й цитує у тексті своєї відповіді К. Качковський (с. 30). Магнетизм також знайшов своє відображення у романі «Мальвина або кмітливість серця» М. Віртембергської, в «Часі роздумів» Ю. Словацького та «Дівочих шлюбах, або Магнетизмі серця» А. Фредро. В середині століття ідеї месмеризму, як ще називали магнетизм, вже не були популярними, тому в листі К. Качковського вони знайшли досить критичну рецепцію. За іронічним припущенням лікаря, магнетизм, який є шарлатанством і обманом, за певних обставин завжди знайде «щасливе застосування» (с. 33). У цьому контексті зазначимо, що ідеї масмеризму через кілька років будуть засуджені папською енциклікою від 30 липня 1956 р.

Текст брошури «Що таке та яке займає місце у медичних міркуваннях гомеопатія?» має кілька рівнів сприйняття. Перший – презентує передмова, яка задає тон читацької рецепції, другий – створює філософсько-гомеопатична полеміка між Г. Олізаром та К. Качковським, третій – рівень художнього підтексту, який

містить алюзії, ремінісценції та рефлексії, що зустрічаються протягом усього тексту і свідчать про паралітературну властивість брошури з фаховим (гомеопатичним) центром та літературною периферією. Літературність тексту гомеопатичного видання забезпечена інтертекстуальними зв'язками з іншими художніми текстами, які знайшли відповідну рефлексію в епістолярії митців.

Олізарівський текст – зразок класичного епістолярного стилю, ілюстрацією чому є, наприклад, сакраментальне звертання у мистецтві листування: «Якщо б я хоч на хвилинку задумався про твою уславлену вченість, про повагу, яку ти маєш та матимеш, яка ніколи не перевищуватиме твоїх справжніх заслуг, може б ніколи й не наважився б звернутися до тебе з цим листом, мій давній і добрий друже. Нехай кожному, хто думає про тебе, не вдасться відокремити уявлення про благородство глибокого сталого переконання про надзвичайну поштивість твого серця! Нехай би ти мені вибачив, видатний учень Петра Франка[2], видатний професор, а й ще видатний публічний діяч наукового напрямку, що всі ці титули, значення відкладаю в сторону, і напряму звертаюсь до мого пана Кароля, як однієї землі сина, однієї школи учня та одних почуттів спільника, коли йдеться про правду та добро для людства» (с. 1–2). У аналогічному стилі витримана відповідь К. Качковського: «Кому небо дало стільки цнот і чеснот, скільки благородному графові, з яких людськість щиро виявляється у кожній хвилі його обдарованості, а науки знаходять старанного та обізнаного прихильника, той уже здобув безперечне право до розуму й сердець людських промовляти. Розуміння дружби, яке маємо за доброчесність, закликає мене більш ніж кого іншого за мету своїх вимог обрати шляхетного друга. Як вихованці однієї школи в почуттях своїх один одного зрозуміємо», – відповідає К. Качковський (с. 13). Стара просвітницька традиція приватного листа, що була навіяна кременецькими студіями, яскраво презентує її життєздатність у період зрілого романтизму.

Однією з форм виявлення спільності у правобережній польськомовній літературі першої половини XIX ст. була ідея гуртування спільноти, що забезпечувала, з одного боку, – захист, з іншого, – надавала підтримку та впевненість, що, у свою чергу, мало виокремлювати митця як індивідуальність у лімінальному просторі між Королівством Польським та Великоросією. Важливим критерієм її функціонування була наявність спільного поля діяльності та почуттів: «Звертаюся до мого пана Кароля, як однієї землі сина, однієї школи учня та одних почуттів спільника» (с. 1–2), – пише Г. Олізар. «Як вихованці однієї школи в почуттях своїх один одного зрозуміємо», – відповідає К. Качковський (с. 13), що було сталою традицією ідентифікації «свій – свого», на відміну від антиномної «свій – інший» або «свій – чужий». «Одна школа» – це славнозвісний Кременецький ліцей, ставлення до якого у всіх його учнів було майже сакральним, що живило ідею братерства кременчан. Листування митців ілюструє вид епістолярного послання – особистісний лист до старого друга з метою продовження перерваного, приємного, уточнимо, діалогу.

Г. Олізар у перших сторінках свого листа розмістив згадку про «певного Доктора, який у «Подорожі» своїй до Криму намагався писати вірші у стилі Бака[3]», «Там є згадка про нашу дружбу», – нагадує Г. Олізар (с. 2), що є алюзорним цитуванням «Щоденника подорожі до Криму» К. Качковського, де містилася згадка про відвідування К. Качковським Г. Олізара у його кримському усамітненні [8, с. 58–59], що, у свою чергу, уособлює його бажання до позначення та локалізації спільного простору, ілюструє спробу задати характер дискусії – розмова митця з митцем. Очевидно, саме цим він привернув увагу М. Грабовського, який повідомляв про нього Ю.І. Крашевського у листі від 6 лютого 1840 р. [7, с. 119–120].

Літературний простір листування К. Качковського та Г. Олізара досить широкий. У ньому є згадка про «секрет полішинеля» (с. 23), з яким К. Качковський порівнює метод Ханемана, інтерпретаційне цитування шекспірівського «Гамлета» (с. 30) та «нашого Красіцького» (с. 30), нарешті, ремінісценції з твору «Характери людського розуму» «нашого колеги» Міхала Вишневського (с. 37). Згадка Гамлета ілюструє добру обізнаність респондентів з англійською літературою, що для тих років було досить нетиповим і свідчило швидше про відмінність та випереджальність часу авторами. Щодо згадки К. Качковським імені З. Красіцького у тексті свого листа, то, очевидно, це був натяк на зацікавленість останнього месмеризмом та осо-

2 Йоганн Петер Франк (1745–1821), професор, один із засновників європейської системи охорони здоров'я, у 1804 р. був запрошений з Віденського університету до Віленського, де заснував терапевтичну клініку.

3 Юзеф Бака (1706–1780) – польський поет пізнього бароко, єзуїт.

бливості автолікування видатного поета, що набули широкого розголосу у вищому світі.

Крім цього листи філантропів мають багато суміжних образних площин, серед яких, наприклад, «гранітна скеля», метафоричний образ якої зустрічаємо як у листі одного, так і відповіді іншого. Метафора скелі у правобережній літературі, крім символічного та традиційного для європейської літератури уособлення непорушності та сили, містить волинську семантичну впізнаність та регіональну винятковість. Тому не дивно, що Г. Олізар використовує цей образ, як символ ґрунтовних медичних знань К. Качковського – «гранітна медична скеля» (с. 3), а К. Качковський, як власне велич та непорушність знання взагалі (с. 18).

Як не дивно, але саме це «гомеопатичне листування» «двох філантропів» найбільш яскраво та онтологічно презентує світогляди митців. Олізарівське романтичне бачення світу ґрунтувалося на крайніх, навіть, можна сказати, найбільш ортодоксальних романтичних тенденціях, серед яких – містицизм та магнетизм з наступними профетичними та мілєністичними трансформаціями. Але позитивістські переконання К. Качковського, викладені у «Відповіді на попередній лист» Г. Олізара, – презентують нові тенденції нової епохи – науковість, аргументованість, доцільність. Не помилимося, якщо наголосимо, що брошура яскраво ілюструє переломні моменти в розвитку правобережної філософсько-естетичної думки. Зіткнення двох різних, іноді навіть полярних образів мислення поета-романтика та лікаря-позитивіста складає діагноз епохи, де олізарівська істинність серця (с. 12) відступає перед качковським фундаментом краніології (с. 40).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Географическо-статистический словарь Российской империи / Сост. П. Семенов. – Т. 2. – СПб. : Тип. В. Безобразова и Комп., 1865. – 898 с.

2. ДАЖО. «Опись решенных дел секретной части канцелярии губернатора с 1835 по 1838 гг.». – Ф. 70, оп. 1, спр. 33.

3. *Фундуклей И.* Статистическое описание Киевской губернии. – Ч. 1 / И. Фундуклей. – СПб. : В типографии Министерства внутренних дел, 1852. – 549 с.

4. *A. K.* Korespondencja Kroniki. Żytomierz dnia 28 grudnia 1857 r. List osób zajmujących się literaturą w Żytomierzu // Kronika Wiadomości krajowych i zagranicznych. – 1858. – 5/17 stycznia. – № 15. – S. 2–3.

5. *Błędowska H.* [(Rottermundowa) z Działyńskich]. Pamiątka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832 / Oprac. i wstęp. K. Kostenicz i Z. Makowiecka / H. Błędowska. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – 574 s.

6. Czym jest i jakie zajmuje miejsce w rozumowanej medycynie homeopatia? Listy dwóch Filantropów o Metodzie lekarskiej Henemana, do przeczytania sobie udzielone, wydał Benedykt Dołęga. – Kijów : W drukarni T. Glücksberga, 1847. – 43 s. У подальшому цитування тексту тільки із зазначенням сторінки в круглих дужках.

7. *Grabowski M.* Listy literackie / Wyd. A. Bar / M. Grabowski. – Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1934. – 450 s.

8. *Kaczkowski K.* Dziennik podroży do Krymu odbytej w roku 1825 / K. Kaczkowski. – Cz. 4. – Warszawa : Druk N. Glücksberga, 1829. – 154 s.

9. *Kaczkowski K.* Uwagi nad Homeopatią, Hydropatią, Magnetyzmem zwierzęcym, wiosenną kuracją i nad innymi przedmiotami / K. Kaczkowski. – Wilno : Księgarnia N. Glücksberga, 1846. – 45 s.

УДК 821.131.1: (477)

Ксенія КОНСТАНТИНЕНКО
Університет Ка Фоксарі, Венеція

ГЕТЕРООБРАЗ УКРАЇНИ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛЬСЬКИХ, УКРАЇНСЬКИХ, РОСІЙСЬКИХ ТА ІТАЛІЙСЬКИХ УЧЕНИХ

У статті дається короткий панорамний аналіз низки вітчизняних та зарубіжних досліджень, які можна вважати «контекстуальними» для науковців-імагологів. Ці праці формують інформативну та теоретико-методологічну базу для імагології.

Ключові слова: *імагологія, гетерообраз, стереотип, історіографія, історико-географічна література, «література факту».*

This article gives a brief panoramic analysis of several national and international researches that may be considered «contextual» for imagologists. These studies form the informative and theoretical and methodological framework for scientists who specialize in imagology .

Key words: *imagology, heteroimage, stereotype, historiography, historical and geographical literature, «literature of fact».*

Niniejszy artykuł zawiera krótką panoramiczną analizę szeregu badań krajowych i zagranicznych, które mogą być uznane za «kontekstualne» dla naukowców-imagologów. Prace te budują podłoże teoretyczno-informacyjne i metodologiczne imagologii.

Słowa kluczowe*: imagologia, stereotyp, historiografia, literatura historyczno-geograficzna, «literatura faktu».*

Імагологічний підхід до аналізу літературних національних образів має відносно недавнє походження. Але дослідження окремих аспектів цієї проблематики розвивалося в руслі еволюції історичних та філологічних дисциплін: від накопичення і публікації першоджерел до перших спроб аналізу. На початку – аналізу не комплексного, а лише окремих творів, окремих аспектів. Культурні зв'язки між народами, зокрема українсько-італійські, не розглядалися як єдиний історико-культурний процес із власною логікою, умотивованістю, тенденціями. Для подібного підходу необхідне було накопичення певної кількості інформації історико-культурологічного характеру, опрацювання численних і часто важкодоступних першоджерел, переосмислення теоретичної бази. Так, якщо прослідкувати основні тенденції у поширенні і вивченні матеріалів, що нині є предметом дослідження імагології, на території Російської імперії – Радянського союзу – України (від 1991 р.) – картина у загальних рисах виглядає так: 1) Із середини XIX ст. – публікації західноєвропейських джерел в російських перекладах, перші бібліографії [2; 6; 10; 12; 36], широке залучення італійських, зокрема венеційських матеріалів, як–то реляцій послів, в «Історії України-Русі» М. Грушевського; 2) 1905–1920-ті рр. XX ст. – пожвавлення інтересу до проблематики «Україна – Західна Європа», публікації україністів [15; 16]; 3) 30-ті – початок 80-х рр. – проблема майже не досліджується, нею цікавляться поодинокі науковці, як, наприклад, Г.А. Нудьга чи Д.С. Наливайко [21; 33; 34; 32], а також – в ракурсі насамперед історичному – група істориків із Дніпропетровська, яка продовжуватиме системне вивчення відповідних матеріалів і пізніше: М.П. Ковальський, Ю.О. Мицик, С.М. Плохій [11; 12; 13; 14; 18; 19]. Періоду «відлиги» не вистачило на широке розгортання досліджень з питань давніх зв'язків України із Заходом. У 70-ті роки накладається закулісне «вето» на публікації подібних праць; 4) 80-ті рр.: з'являються помітні публікації першоджерел, але не італійців, а Е. Лясоти і Г.Л. де Боплана, тих іноземних авторів, які давали більше «козацьких» та етнографічних подробиць. На перший план висувається не так наукова оцінка, як інформативна сторона джерел; 5) із середини 80-х і у 90-ті роки: логічне пожвавлення і підтримка досліджень на теми «Україна – Захід» в усіх галузях, публікації монографій О.Є.-Я. Пахльовської та Д.С. Наливайка.

У наукових студіях та популяризаторських публікаціях української закордонної діаспори тема зв'язків українських територій з Європою розвивається набагато динамічніше, достатньо згадати І. Борщака, Д. Дорошенка, В. Січинського, Д. Чижевського [3; 4; 48; 62; 63; 82], хоча не можна не відзначити політизації та реваншистських тенденцій у деяких публікаціях. Комплексний і безпосередній підхід до теми

образу України у західних письмових джерелах наявний у порівняно недавніх (1990, 2000) монографіях українських вчених: О.Є.-Я. Пахльовської «Українсько-італійські літературні зв'язки XIV–XX ст.» та Д.С. Наливайка «Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.», а також попередніх публікаціях того ж Д.С. Наливайка. Дослідження італійсько-українських зв'язків, зокрема, італійських текстів про Україну українськими вченими «неімагологами» продовжуються і, безумовно, дають цікавий матеріал для аналізу, як-то історико-етномовний ракурс монографії К. Тищенка «Італія і Україна. Тисячолітні етномовні контакти» [42]. В цілому існує велика кількість праць вчених у першу чергу українських, польських, італійських – від невеликих розвідок до монографій – які не належать до царини імагології, але допомагають історично і культурно контекстуалізувати образ українських земель та етносу в літературних джерелах Італії XV–XVII ст. Це дослідження українських та зарубіжних славістів періоду приблизно від 30-х до 90-х рр. XX ст., і початку XXI, особливо – періоду після Другої світової війни.

Так, особливе місце серед славістів XX ст. посідає І.М. Голеніщев-Кутузов, роботи якого цікаві для імаголога в плані теоретично-інформативному, адже проблема міжкультурних взаємин, західноєвропейських, передусім італійських, впливів на слов'янські культури є однією з провідних у його науковому доробку. Погляди вченого на «спільні місця» в літературі Ренесансу, які не можна вважати впливом одного конкретного автора на іншого чи епігонством, думки про те, що будь який вплив не можна розглядати механістично, і що певна культура сприймає будь-які зовнішні впливи не випадково, а дорісши до них внутрішньо, про розрізнення між запозиченням і новим творчим процесом, що на це запозичення спирається, про впливи Схід – Захід, зокрема в «географічній» літературі (роль «Трактату про дві Сарматії» М. Мєховського) [8, с. 14] – все це має опосередкований стосунок до власне імагології. Одна з наймасштабніших універсалізуючих праць І.М. Голеніщева-Кутузова, «Італійське Відродження і слов'янські літератури XV–XVI ст.» [7], характеризує культурне середовище тих часів, а також досліджує основні тенденції зв'язків Італія – Угорщина – Польща і її українські території. У пазл українсько–італійських взаємин тут вплітається середовище краківських гуманістів, діяльність Філіппа Бонаккорсі-Каллімаха, антитурецький аспект його публіцистики [7, с. 222]. Величезна наукова ерудиція автора дає картину польсько–італійського руху ідей та уявлень, ускладненого і багатонапрямкового. Так, пишучи про М. Гусовського, автор логічно трактує «Пісню про зубра» як таку, що відповідає уже очевидному на той час інтересу в Європі до «диких земель Сарматії», а з іншого боку розмірковує про вплив творів про бізона античних та середньовічних авторів, популярної теми полювання – творів Овідія, Граттія, Немезіана [7, с. 232]. Ці моменти відіграватимуть не останню роль у тематично-фабульних топосах та стереотипах, наявних в і в італійській «україніці».

Монографія О.Є.-Я. Пахльовської «Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст.» (1990) є практично першою за часом публікації серйозною комплексною працею, що має на меті підведення теоретичної бази під історію українсько–італійських контактів, а також окреслення основних «підтем», вартих окремого дослідження [35, с. 7]. У подальших публікаціях, як-то «Civiltà letteraria ucraina» [77], що вийшла друком в Італії, автор продовжила розробку цієї проблематики. Окремі розділи тут присвячено образу земель сучасної України у європейських джерелах, починаючи ще з текстів елліністичних та візантійських і аж до XVII ст. Особливе місце відведено тому, як бачили і як сприймали історики і дипломати Європи «християнську козацьку республіку» у XVII–XVIII ст. Фактично це короткий, з огляду на часовий інтервал, що мусила охопити праця, але логічно побудований огляд відповідної європейської, і насамперед італійської, «літератури факту», з важливими для розуміння засад побудови у ній образу України висновками: так, автор наголошує на тому, що реалії східнослов'янських земель сприймалися через фільтр античної класики згідно з гуманістично-бароковим духом. Відтак йдеться про вплив на образ України «сарматської теорії», творів М. Мєховського та А. Гваньїні. Підкреслюється й той факт, що феномен козацтва у XVI–XVII ст. стає центральним у творах про українські землі у контексті християнсько-турецької боротьби, причому відзначається і вплив аспекту релігійного, а саме різні точки зору у творах письменників чи дипломатів католиків і протестантів.

Наступним масштабним вже власне імагологічним дослідженням є монографія Д.С. Наливайка «Очима Заходу» (1999), результат більш як 30-літньої роботи, окремі результати якої публікувалися раніше [20; 21; 22; 23; 24; 25;

27; 28; 29; 30; 31]. Темою є саме рецепція України у західноєвропейських джерелах, зокрема, механізм творення образу України, його еволюція в часі, його функціонування в інтелектуальній, культурній, громадсько–політичній та інших сферах [26, с. 6–7]. Заслугою Д.С. Наливайка є підкреслення ролі індивідуальності автора – мандрівника, письменника, дипломата та ін. у характері створюваного ним образу. Однак «… вони вбирають також і позаіндивідуальні елементи, правду й міфи про інші народи, і співвідношення цих елементів у названих образах може бути різним. Хоч нерідко ці образи або певні їх складники виявляють неабияку тривкість і переходять від покоління до покоління, в цілому вони є змінними і еволюціонують як під дією чинників, пов'язаних зі змінами, що відбуваються в об'єктах рецепції, так і під дією чинників, пов'язаних з реципієнтами…» [26, с. 7]. Для автора «фрагментарність» і «описовість» праць його попередників потребують досліджень під знаком «узагальненість і контекст» [26, с. 12]. Д.С. Наливайко наголошує також, що його дослідження має джерелознавчий характер і що він поєднує підходи літературознавця й історика. Тобто: у розглядуваних ним західноєвропейських джерелах важлива міра правдивості, але принципово важливий також створюваний образ і суб'єктивність автора [26, с. 13]. Цікавою нам видається також теза про «естетичний потенціал історії», її естетичну природу, яка потребує реалізації [26, с. 14–15]. Велика цінність монографії полягає в уважному аналізі, наприклад, інформації про українські території від творів Дж. Барбаро чи А. Контаріні до Ф. Буонаккорсі, А. Гваньїні і пізніших часів, обґрунтування провідної на довгий час ролі італійської історіографії в Європі, детальний розгляд можливих впливів одного письменника–історика–дипломата на іншого, оцінка ролі у творенні образу України Польщі і польської історіографії.

Як зазначалося вище, зарубіжна наука, зокрема, польська й італійська, не дає комплексних праць у галузі імагології власне на тему «України в італійських джерелах», але нараховує чимало досліджень, що допомагають у виборі методів та основних напрямків аналізу і контекстуалізації «імагологічних» першоджерел. Маються на увазі праці з історії Венеції, Польщі, України, а також дослідження характеру історико-антропологічного, як-то праці Ж. ле Гоффа [66], Е. Патлажон [78], К. Гольє-Бугасса [65], К. Ферлампен-Ашера [64], які проливають світло на розвиток і функціонування у середньовічній Європі певних естетичних концептів, символів, стереотипів, тематично-фабульних топосів.

Важливим етапом можна назвати дослідження джерелознавчо-аналітичні дослідження італійських вчених XIX-XX ст., як-то С.Чампі [57; 58; 59; 60] та А. Кроніа. Перший – «Критична бібліографія давніх політичних, церковних, наукових, літературних, художніх взаємозв'язків Італії з Росією, Польщею та іншими північними землями» має характер бібліографічно-аналітичний [57]. Класифікація Чампі є логічною і актуальною навіть із сучасної точки зору: так, серед відповідних текстів він виділяє: 1) повідомлення та описи давніх друкованих або ж рукописних творів, що торкаються тем, пов'язаних з вищевказаними народами, написані італійськими авторами й опубліковані в Італії та поза її межами; 2) твори італійські, опубліковані у вищевказаних країнах, та польські й інших народів, що вийшли друком в Італії, будь-якої тематики; 3) відомості про класичних письменників, латинських чи італійських, друковані чи в рукописах, перекладені, прокоментовані й проілюстровані у Польщі; 4) біографічні відомості про письменників та видатних італійців, що бували у Польщі та в Росії; 5) твори наукові, літературні, духовні та ін., пов'язані з діяльністю італійських Єзуїтів у цих регіонах; 6) відомості про Соцініан у Польщі; 7) італійські митці, відомі чи невідомі в Італії, що бували у тих країнах, та їх митці, що бували в Італії; 8) відомості літературні, історичні, дипломатичні, комерційні, та ін., знайдені автором. Класифікація Чампі є «науковим путівником» компаративіста. Так само і праця Артуро Кроніа «Знання про слов'янський світ в Італії» витримала випробування часом і підказала багатьом науковцям ідеї подальших досліджень [61], хоча й не позбавлена протиріч, особливо в питанні оцінки «об'єктивності» інформативного аспекту ренесансних письмових джерел. Кроніа ставить слов'янський світ в уяві італійського мандрівника–дипломата–літератора «перед воротами» власне Сходу. Важливими є висновки Кроніа щодо активної і довгий час провідної ролі Венеції у активізації зв'язків зі слов'янським світом. Показово, що Кроніа вважає реляції венеційських дипломатів «блискучими літературними документами» [61, с. 101–102, 113]. Кроніа дає характеристику реляціям Барбаро, Контаріні та ін., і, коментуючи Контаріні, вказує на те, що останній – «…

Ренесансна людина, що дивиться на них очима естета, ще прив'язаного до моральних норм. Це європеєць, який відчуває, що знаходиться в Азії і зустрічається з татарською *„barbaries"...*» [61, с. 116–117]. Кроніа визначає основні рушійні фактори розвитку ренесансної історіографії: тенденція до синтезу, на відміну від хронік середньовіччя з їх прив'язаністю до конкретних дат, а відтак розвиток «універсальних історій», назріла необхідність нових, сенсаційних реконструкцій [61, с. 120].

Неодноразово розглядаються різні аспекти теми «Україна й Італія» у дослідженнях іншого відомого італійського славіста Санте Ґрачіотті. Так, корисними для осмислення західної рецепції українця як свободолюбного й войовничого варвара-сармата і переміщення цих уявлень на сучасний авторам і реальний феномен козацтва виявилися, наприклад, роздуми С.Ґрачіотті про природу культу свободи в Україні й Італії XVII ст. [9]. Дослідник відзначає різне його походження(традиція середньовічних комун в Італії, лицарська аристократія та Запорізька Січ в Україні) – але «…однакове почуття свободи: національної незалежності проти чужинецького панування і громадянських свобод – проти тиранії власних деспотів…» [9, с. 3]. Автор зіставляє «золоту вольність» польської шляхти, та «козацьку мілітарну етику». Важливим є і зауваження автора про те, що сама концепція «заслони», «antemurale cristianitas», проти східного варварства (турки й татари) зміцнює сенс приналежності українця до Європи. Цікавими для імаголога є і дослідження Ґрачіотті та його італійських колег, які торкаються ідеї Європи в італійській культурі, а відтак – місця у ній польських і руських земель, оскільки, за словами Ґрачіотті, ідея Європи була «історичним дистилятом самосвідомості європейської людини» [67].

Дослідження іншого визначного італійського славіста Ріккардо Піккіо присвячені, зокрема, політичній літературі Венеції, як-то стаття про «польські» твори Е.М. Манолессо і А. Віміни [79]. Піккіо робить висновок про зрілість венеційського сприйняття «полоністики» у широкому розумінні і про те, що венецієць кінця XVI–XVII ст. мав у розпорядженні кількість інформації про Польщу, порівнювану з тією, що мали власне поляки. Більше того, деякі венеційські компілятори – на прикладі Е.М. Манолессо – подавали резюме «сарматської» історії чи не з більшою упевненістю й чіткістю, ніж польські автори. Піккіо відзначає широту поглядів А. Віміни – автора «Історії громадянських війн у Польщі» і той факт, що автор акцентував патріотично–соціальне значення конфесійної війни православних українців проти Польщі й Унії. Взагалі, оскільки у великий кількості текстів «літератури факту», що циркулювала в Італії, гетерообрази «поляка» і «русина» логічно перетинаються, інтерес для дослідника являють і роботи, присвячені відображенню власне Польщі в італійській історіографії XVI–XVII ст. та еволюції пов'язаних з Польщею ідеологічних кліше. Так, італійський науковець П. Маркезані [71; 72], аналізуючи велику кількість праць італійських письменників-історіографів, робить висновок, що контури Польщі на Заході вимальовуються чіткіше тільки в XVI ст. і виділяє основні фактори цього явища [71, с. 204]. Автор пише про усвідомлення італійцями в 1-й половині XVI ст. браку знань про Польщу [71, с. 205]. Маркезані слушно зауважує існування «різних рівнів» поширення інформації про ту чи іншу країну: церковні кола, політики, дипломати а також – публіка звичайна, середній читач. Історіографія XVI–XVII ст., звичайно, зблизила можливість отримання інформації через поширення друкованих видань. Вчений ставить питання критеріїв оцінки рецепції того чи іншого твору – так, «написаний і друкований» ще не означає «поширений». Необхідно проаналізувати частоту цитувань і переробок елементів твору іншими авторами, кількість видань. На думку Маркезані, в той час якість твору часто була пропорційно протилежною динаміці його поширення серед публіки. Вчений дає короткий аналіз свідчень про Польщу і слов'ян в цілому різних італійських авторів [71, с. 205], і зазначає, що найкращу картину Польщі, навіть як врахувати момент пропаганди, дають автори польські чи з Польщею пов'язані – А. Гваньїно, Я. Красінський та ін. [71, с. 212]. Особливе місце у розповсюдженні і публікації творів про Польщу Маркезані, зрозуміло, відводить Венеції – центру книгодрукування й міжнародної політики. Маркезані робить висновок щодо компілятивності й повторюваності цих творів [71, с. 219]. При цьому стереотипи в зображенні поляків, вважає Маркезані, залежать від польських джерел.

Змістовною опорою для імаголога-україніста є також історико-літературні дослідження Доменіко Каккамо, якого цікавить і власне «італійська україніка», наприклад, оцінка венеційськими політиками «селянсько-козацького бунту» в Польщі [56], причому відзначається їх глибока інформованість щодо реальних антагонізмів у Польській державі. Д. Каккамо вважає, між іншим, що у цьому політичному контексті у венеційській літературі утверджується нова

концепція сприйняття сарматсько-рутенського світу з його «варварством», що відповідає моделі Тацита – вільному завоюванню світу через природну силу та особисті чесноти. Окреме дослідження Каккамо присвятив особі Альберто Віміни та його дипломатичним місіям на території України та «північних земель» у контексті венеційської дипломатії і культури XVII ст. [55]. Дослідник аналізує новаторство поглядів Віміни на соціально-політичні реалії відвіданих ним країн, а також розходження цих поглядів із типово «католицькими». Відмінність, на думку автора, реєструє зміни, що відбулися в Європі за останні десятиліття, але водночас не вільний від стереотипів, оскільки сприймає «простоту» варварського і дикого світу через призму міфу про «золотий вік» [55, с. 234].

Серед італійської славістики серйозною базою для імаголога є і дослідження Дж. Броджі-Беркофф – науковця широкої ерудиції й інтересів, насамперед історіографа [49; 50; 51; 52; 53; 54], її доробок дозволяє прослідкувати основні тенденції в історичній літературі, яка жанрово перетинається з «літературою факту», як слов'янській, так і італійській, від середньовіччя до бароко, з чітким збалансованим розрізненням власне історичних і міфологічних компонентів, «фактичного» і «уявного». При тому, що дослідниця не користується категорією інтертекстуальності й інтертексту, її праці практично являють собою інтертекстуальні студії. Так, розглядаючи відомий і впливовий у Італії опус М. Орбіні «Царство слов'ян», Броджі-Беркофф вказує на невірність оцінки цього і подібних творів як власне історичних і наполягає на необхідності їх вивчення в історико-літературному розрізі, який умотивовано пояснює фантазійні елементи у них. Виділяє вона і особливу патріотичну екзальтацію, а також концепцію єдності і славного минулого слов'ян, характерну для історіографії слов'янського походження ренесансних часів, що пояснюється необхідністю самоутвердження народів, історично «молодших» ніж італійці – нащадки римлян, і таким чином пошук власного «аналога» Римській імперії, як-то походження Слов'ян від Готів і Скіфів у Орбіні [50, с. 141–142]. Броджі виділяє деякі національні стереотипи Слов'ян, що збігаються в основних рисах з образами України й українців в італійській «літературі факту» і прослідковує їх походження [50, с. 133–134]. Погляди Дж. Броджі-Беркофф на еволюцію і особливості дослідження італійської і слов'янської історіографії підсумовано у статті «Італійська і слов'янська історіографія від середньовіччя до Ренесансу». Тут ідеться про епоху гуманізму як імпульс, що спричинив поширення свідчень про слов'ян в італійській літературі. Важливі методологічні вказівки: неможливість розгляду італо-слов'янських зв'язків в галузі історіографії як однобічних, поєднання проблеми історичних знань про слов'ян у Італії з проблемою поширення італійської культури в слов'янських землях, розгляд історіографії як постійного руху ідей, мотивів, форм, що переходять із століття в століття, змінюючись дуже повільно [54].

У статті «Про користь та мету нових досліджень з історіографії Польщі, України і Росії» [49] Броджі-Беркофф наголошує на браку «…компаративних або типологічних студій, у яких би розглядалися паралельні, подібні або ж «дзеркальні» явища, що виникали у різних культурних площинах, іноді в різні епохи але при цьому відповідали аналогічним історичним, культурним або соціальним ситуаціям». Як напрямки подальших досліджень Броджі-Беркофф окреслює: 1) набуття точніших знань про вплив класичних моделей на слов'янську історіографію; 2) точніша характеристика різних течій і тенденцій так само як і точніша диференціація різних літературних жанрів. Загалом, до традиційних методів історико-філологічної школи необхідно додати нові техніки дослідження, пов'язані з теорією комунікації і з семіотикою, що краще виявляють літературний рельєф. Це когерентно свідомості ренесансних істориків, які ідентифікували *historia* з *opus oratorium*. Тож специфічно літературний підхід не тільки обумовлений, а й необхідний [49, с. 9–10].

Значним є внесок в історію дослідження італійсько–українських культурних зв'язків польських вчених, при тому що більшість праць не торкається теми України безпосередньо, а досліджує різні аспекти італійсько–польських відносин. Йдеться насамперед про польські дослідження сарматизму як культурного феномена, оскільки пов'язані з ним концепції та стереотипи чи не найбільше вплинули на переважну більшість італійських творів усіх жанрів, де йдеться про Польщу і про Україну, особливо від середини XVI ст. Сарматизм розвинувся у поляків та русинів паралельно подібним західноєвропейським концепціям героїзації національного минулого і сприймався італійськими істориками як природний і вірогідний, особливо у зв'язку з європейською популярністю хронік М. Мєховського та А. Гваньїні.

Базовими комплексними працями як для полоністів так і для україністів лишаються дослідження Т. Улевича [84; 85] і Т. Маньковського [70]. Т. Улевич розглядає проблему сарматизму

в польській культурі і літературі, його зв'язки з подібними явищами в культурі країн Західної Європи, зокрема Італії, роль різних істориків у створенні та деталізації сарматського міфу. Улевич переконливо пояснює витоки міфу, його залежність від політичних обставин і культурних запитів епохи, проливає світло на зародження й еволюцію «сарматського портрета» слов'янина-поляка, риси якого безумовно вписалися в уявлення про українські землі та їх мешканців, козаків зокрема, відбиті у історико-географічних творах італійської літератури.

Проблемою циркулювання стійких міфів та уявлень в європейській культурі цікавиться інший сучасний польський дослідник А. Боровський [47]. На його думку, історія європейської літератури в цілому пов'язана з народженням та поширенням певних фундаментальних концепцій, таких, як уявлення про Європу, а історія цих уявлень являє собою постійну динаміку літературних міфів. Стверджуючи «літературизований» із найраніших часів підхід до історії і географії Європи, вчений вписує у єдиний міфотворчий процес і «сарматський» міф Польщі. На шляху «культурної інтеграції» в Європу на основі християнської віри і латинської культури, Польща знаходить своє місце між Європою і «варварським» чи «скіфським» – ісламським та московським світом безпосередньо, займаючи територію, призначену для поширення тут Християнства і «Латинства». Це завдання мали вирішити поети й історики, оскільки історія й мистецтво компонувати в прозі однаково включалися до *bonae littarae*. Реалізація «сарматських» топосів у літературі українсько-польського пограниччя часів ренесансу–бароко переконливо аналізується у монографії українського полоніста Р. Радишевського [80]. Цікавим є ракурс проблеми, обраний для дослідження італійським науковцем Л. Марінеллі, який розглядає «сарматизм, італіанізм та європеїзм» у бароковій польській поезії, причому його висновки стосуються не тільки барокової поезії Польщі як такої [73; 75]. Сарматизм – фактор декадансу чи синкретизму й інтеграції культур? Епоха барокко, як відомо, поєднує норми й поетичні моделі ренесансного класицизму з пошуками на теренах нової науки, нової (після Трентського собору) релігійності, фольклору. Марінеллі гадає, що існування пост-Ягеллонівської Польщі позначилося двома догмами: «антемурале» – християнських лицарів і «житниці Європи»(асоціація зі спокійним сільським життям), що підтримували третю догму, на той час утопічну – шляхетської демократії [75, с. 258]. «Догми» сарматизму і його протиріччя не тільки відповідали духові барокового синкретизму а й формували ту призму, через яку Польща–Сарматія, і, зокрема, українські землі (що на них козаки буквально – у зображенні італійських істориків XVII ст. – обробляють родючі поля, озброєні й готові до татарських набігів) сприймалися і відображалися в італійській літературі.

Ряд праць італійських, польських та українських вчених, присвячених перебуванню польських і серед них «рутенських» студентів в італійських університетах [68; 69; 75; 76; 85]. Так Г. Барич присвятив більш ніж одну студію [47; 48] питанню навчання в італійських університетах польських студентів та опосередкованому впливу італійських науковців (з Падуї, Болоньї та ін., напр. відомого філософа Філіппо Бероальдо Старого), особливостям вибору відповідних дисциплін вихідцями з аристократії і з простолюду [44]. Серед поляків мова йде і про руських студентів (Ю. Дрогобич, С. Оріховський та ін.). Г. Барич підкреслює той факт, що студенти створювали географічні описи своєї батьківщини: так, Ю.Дрогобич в одному з альманахів дав опис рідної «Червоної» Рутенії [44, с. 25]. Тобто доцільно припустити, що усна й письмова інформація від студентів, не маючи, звичайно, масових масштабів, все ж впливала на формування уявлень про Польщу й українські землі. Італійська дослідниця Л. Россетті за архівними даними вимальовує картину досить помітної присутності студентів «польської нації», тобто поляків, литовців та українців у Падуанському університеті та венеційських колегіумах, підкреслюючи високий рівень релігійної толерантності у Венеційській республіці а відтак можливість відносно вільних студій не тільки для католиків [81]. Цій же проблемі у власне «українському» аспекті присвячені і дослідження українських вчених Г. Нудьги та В. Микитася [32].

Узагальнює картину ряд «студій про студії»: В. Вейнтрауб викреслює підсумкову панораму західноєвропейських наукових праць, присвячених італійсько-польським літературним зв'язкам епохи Ренесансу [86]. Акцентуючи увагу на вивченні зв'язків власне літературних, автор дає корисну інформацію і зауваження щодо глибини європейських досліджень на італійсько-польські теми, що з'явилися після Другої світової війни. Він відзначає всебічний підхід до теми у працях Клода Беквіса [43], який розглядає і реляції про подорожі, й «іта-

лізацію» стилю життя польських інтелектуалів початку XVI ст., і тему польських студентів в італійських університетах, і тему Венеції як політичної моделі для Польщі, і зміну ставлення у Польщі до Італії наприкінці XVI ст., за часів Контрреформації та раннього Барокко. Польсько-італійський науковець Ян Шляскі так само дає характеристику праць польських вчених повоєнного періоду, які зверталися до теми польсько-італійських літературних зв'язків, додаючи власні теоретичні міркування та узагальнення [83]. Шляскі пов'язує рамки культурних епох з конкретними особистостями: так, Ренесанс у Польщі – це період від Ф. Каллімаха до Я. Кохановського. Його класифікація типів культурних зв'язків актуальна і для проблеми українсько-італійських стосунків:

– подорожі Поляків до Італії та Італійців до Польщі;

– обіг книг між двома країнами;

– доля італійських письменників у Польщі та польських в Італії: «полоніка» італійських письменників та «італіка» польських;

– літературний вплив італійських авторів на польських насамперед шляхом теоретичних роздумів та щеплення нових жанрів на контакти на терені драматургії і театру.

У цілому, зазначає Шляскі, роботи польських науковців повоєнного періоду розділюються на дві групи: презентують досвід перебування в Італії окремих польських мандрівників або ж описують італійські центри, що їх найчастіше відвідували поляки [83, с. 48]. За Шляскі, найбільшу кількість праць на тему Польща–Італія і опублікованих матеріалів присвячено контактам Польща–Ватикан, що цілком логічно, або ж університетським колам Італії, що їх відвідували польські – а в їх числі й українські – студенти.

В цілому вітчизняні і зарубіжні наукові дослідження, які для імаголога-україніста виступають допоміжними, «контектсуальними», можна класифікувати так: 1) студії про культурні стосунки Польщі–України–Італії, зокрема Венеції; 2) студії про образ Польщі в італійській літературі; 3) бібліографічні розвідки, присвячені окремим історіографам та їх працям; 4) студії теоретичного характеру, присвячені епохам ренесансу й барокко, їх основним культурним тенденціям у італійців і у слов'ян; 5) розвідки на тему «поляки та українці в Італії» – «італійці у Польщі»; 6) дослідження, присвячені традиціям літератури подорожей в цілому.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акты исторические, относящиеся к России из иностранных архивов и библиотек, собранные и изданные Historica Russiae Monumenta – д.ст.сов. А.И. Тургеневым: в 5 т. – Т. I: 1334–1598. – СПб. : Тип. Эдуарда Праца, 1841. – 451 с. XXXI, нн. 105–108.

2. *Бантыш-Каменский Н.Н.* Обзор внешних сношений России (по 1800 год): в 4 т. – Т. 2 / Н.Н. Бантыш-Каменский. – М. : Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1896. – 278 с.

3. *Борщак І.* Хмельниччина і тогочасна французька преса / І. Борщак // Українська трибуна. – 1926. – 16–17 грудня.

4. *Борщак І.* Шведчина в тогочасній французькій пресі / І. Борщак // Українські вісті. – Ч. 36. – Париж, 1927.

5. *Варварцев М.І.* Джерела з історії України в італійських архівах / М.І. Варварцев // Архіви України. – 1987. – № 5. – С. 56–62.

6. *Веселовский А.* Новые сведения о Каффе / А. Веселовский // Журнал Министерства Народного просвещения. – 1888. – № 2. – С. 332–338.

7. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков / И.Н. Голенищев-Кутузов. – М. : Изд-во АНСССР, 1963. – 415 с.

8. *Голенищев-Кутузов И.Н. Славянские литературы* / И.Н. Голенищев-Кутузов. – М. : Худ. литература, 1973. – 480 с.

9. *Грачіотті С.* Українська культура XVII ст. і Європа / С. Грачіотті // Україна XVII ст. між Заходом та Сходом Європи: матеріали 1-го українсько-італійського симпозіуму 13–16 вересня 1994 р. – Київ, Венеція, 1996. – С. 1–33.

10. Известия о Московии, писанные Албертом Вимена да Ченеда, в 1657 году // Отечественные записки / Под ред. П. Свиньина. – 1829. – № 105. – Ч. 37; № 107–108. – Ч. 38. – С. 421–442.

11. *Ковальский Н.П.* Записки иностранцев как источник по истории Украины второй половины XVII века / Н.П. Ковальский // Некоторые проблемы социально-экономического развития УССР. – Вып. 2. – Днепропетровск, 1971. – С. 122–146.

12. *Ковальский Н.П.* Известия по географии и истории Украины XVII века в «Хронике Сарматии Европейской» А. Гваньини / Н.П. Ковальский // Некоторые вопросы отечественной историографии и источниковедения / Отв. ред. Д.П. Пойда: сб. науч. ст. – Днепропетровск, 1972. – С. 108–115.

13. *Ковальский Н.П., Мыцык Ю.А.* Записки иностранцев как источник по истории Украины. Вторая половина XVI – середина XVII в. Немецкие и австрийские источники. – Ч. 1 / Н.П. Ковальский. – Днепропетровск : Вид-во Дніпропетр. держ. ун-ту, 1981. – 75 с.

14. *Ковальский Н.П., Мыцик Ю.А.* Немецкое историческое сочинение «Theatrum Europaeum»

об освободительном движении украинского народа в первой половине XVII века / Н.П. Ковальский // Вопросы рабочего и национально-освободительного движения. – Вып. 2 / Днепропетр. гос. ун-т : сб. науч. тр. – Днепропетровск, 1975. – С. 120–135.

15. *Кордуба М.О.* Венецьке посольство до Хмельницького (1650 р.) / М.О. Кордуба // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Т. LXXVIII. – Ч. 4. – Львів, 1907. – С. 51–89.

16. *Кордт В.* Чужоземні подорожі по Східній Європі до 1700 р. / В. Кордт. – К. : УАН, 1926. – 208 с.

17. *Молчановский М.* Донесение венецианца Альберто Вимины о Козаках и Б. Хмельницком (1656 г.) / М. Молчановский // Киевская Старина. – 1900. – Январь. – Т. LXVIII. – С. 62–75.

18. *Мицик Ю.А.* Джерела з історії національно-визвольної війни українського народу середини XVII ст. / Ю.А. Мицик. – Дніпропетровськ : Дніпро, 1996. – 262 с.

19. *Мыцик Ю.А.* Записки иностранцев как источник по истории освободительной войны украинского народа 1648–1654 гг. / Ю.А. Мыцик / Днепропетр. гос. ун-т. – Днепропетровск, 1985. – 84 с.

20. *Наливайко Д.С.* Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики / Д.С. Наливайко // На пошану пам'яті Віктора Китастого: зб. наук. пр. / НаУКМА; упоряд. В.П. Моренець. – К. : КМ Академія, 2004. – С. 115–145.

21. *Наливайко Д.С.* Західноєвропейські автори кінця XVI – початку XVII ст. про роль українських козаків у боротьбі з турецькою агресією / Д.С. Наливайко // Український історичний журнал. – 1968. – № 5, 6.

22. *Наливайко Д.С.* Західноєвропейські історико-літературні джерела про визвольну війну українського народу 1648–1654 рр. / Д.С. Наливайко // Український історичний журнал, 1969. – № 8–12; 1970. – № 1.

23. *Наливайко Д.С.* Козацька християнська республіка. Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках / Д.С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1992, 496 с.

24. *Наливайко Д.С.* Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д.С. Наливайко // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 10–18; № 6. – С. 7–19.

25. *Наливайко Д.С.* Міфологія і сучасна література / Д.С. Наливайко // Всесвіт. – 1980. – № 2. – С. 170–182; № 3. – С. 166–175.

26. *Наливайко Д.С.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д.С. Наливайко – К. : Основи, 1998. – 578 с.

27. *Наливайко Д. С.* Рецепція України в Західній Європі XVI–XVIII ст. / Д.С. Наливайко // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 94–103.

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

29. *Наливайко Д.С.* Стан і завдання українського порівняльного літературознавства / Д.С. Наливайко // Літературознавство: [матеріали 4 конгр. Міжнар. асоціації україністів]: доп. та повідомл. – К. : Обереги, 2000. – Кн. 2. – С. 42–50.

30. *Наливайко Д.С.* Сучасна літературна компаративістика: аспекти і тенденції / Д.С. Наливайко // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.

31. *Наливайко Д.С.* Україна в західноєвропейських історико-літературних пам'ятках епохи Відродження / Д.С. Наливайко // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – Вип. 4, 5, 6. – К. : 1968–1970.

32. *Нудьга Г.А.* На літературних шляхах / Г.А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1990. – 349 с.

33. *Нудьга Г.А.* Українська пісня і дума в Італії / Г.А. Нудьга // Жовтень. – 1969. – № 1. – С. 112–122.

34. *Нудьга Г.А.* Українська пісня у зв'язку із світовою культурою / Г.А. Нудьга // Жовтень. – 1983. – № 1. – С. 99–106.

35. *Пахльовська О.Є.-Я.* Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. / О.Є.-Я. Пахльовська. – К. : Наук. думка, 1990. – 216 с.

36. *Пиерлинг П.* Альберто Вимина, Сношения Венеции и Московии 1650–1663 / П. Пиерлинг // Русская старина. – 1902. – Январь. – Т. CIX. – С. 57–70.

37. *Плохий С.Н.* Латиноязычные сочинения середины XVII века как источник по истории Освободительной войны украинского народа 1648–1654: автореф. дис. … канд. ист. наук: спец. 07.00.03 / Плохий Сергей Николаевич. – М., 1982. – 27 с.

38. *Плохий С.Н.* Освободительная война украинского народа 1648–1654 гг. в латиноязычной историографии середины XVII века / С.Н. Плохий. – Днепропетровск : Дніпро, 1983. – 63 с.

39. *Плохий С.Н.* Политика римской курии на украинских землях в XVI–XVII вв. / С.Н. Плохий. – К. : Вища школа, 1989. – 224 с.

40. *Радишевський Р.* Роль польського посередництва у формуванні української барокової літератури / Р.П. Радишевський // Українське бароко: у 2 т. – Т. 2. – К. : Акта, 2004. – С. 69–122.

41. Россия и Италия. Сборник исторических материалов касающихся сношений России с Италией / Издание императорской Академии наук: в 2 т. – Спб. : Е.Ф. Шмурло, 1907–191. – Т. 1, вып. 1. – 1907. – 121 с.; вып. 2. – 1911. – 100 с.; Т. 2, вып. 1. – 1908. – 226 с.

42. *Тищенко К.* Італія і Україна: тисячолітні етномовні контакти / К. Тищенко. – К. : Аквілон-Плюс, 2009. – 192 с.

43. *Backvis C.* Comment les Polonais du XVI siècle voyaient l'Italie et les Italiens / C. Backvis // Annuaire

de l'Istitut de Philologie et d'Historie Orientales et Slaves. – Vol. XV. – Bruxelles, 1960. – P. 195–288.

44. *Barycz H.* Bologna nella civiltà polacca / H. Barycz // Italia Venezia e Polonia tra il Medio Evo e età moderna / a cura di V. Branca e S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1980. – P. 23–42.

45. *Barycz H.* Polacy na studiach w Rzymie w epoce odrodzenia (1440–1600) / H. Barycz. – Kraków, 1938. – 224 s.

46. *Barycz H.* Studia włoskie Stanisława Orzechowskeigo / H. Barycz // Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską. – Wrocław, 1965. – S. 170–195.

47. *Borowski A.* Fra Germania e «Scythia». Il mito dell'Europa e del paese «sarmatico» della nobiltà polacca / A. Borowski // La nascita dell'Europa – Per una storia delle idee fra Italia e Polonia / a cura di S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1995. – P. 299–310.

48. *Borshak E.* L'Ukraine dans la littérature de l'Europe occidentale / E. Borshak. – Paris, 1935. – 200 p.

49. *Brogi Bercoff G.* Dell'utilità e dei fini di un nuovo studio sulla storiografia della Polonia, dell'Ucraina e della Russia / Brogi Bercoff G. // Europa Orientali. – 1986. – V. – Roma : SEED s.z.l. – P. 7–19.

50. *Brogi Bercoff G.* Il Regno degli Slavi di Mauro Orbini e la storiografia europea del Cinquecento / Brogi Bercoff G. // Ricerche Slaistiche, Licosa – le Lettere Editore. – V. XXIV–XXVI. – 1977–1979. – P. 119–156.

51. *Brogi Bercoff G.* La Rus' cristiana negli Annales Ecclesiastici di Cesare Baronio. – estratto da: Nuovi Studi Storici – 17, le origini e lo sviluppo della cristianità slavo-bizantin / Brogi Bercoff G. – Roma : nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini, 1992.

52. *Brogi Bercoff G.* L'epopea varnense ed altri episodi di storia polacca. Sulla fortuna di Dlugosz in Occidente / Brogi Bercoff G. // Studia Źródłoznawcze commentationes. – 1980. – T. XXV. – P. 3–22.

53. *Brogi Bercoff G.* Storia e retorica nella storiografia umanistica di Filippo Callimaco / Brogi Bercoff G. // Italia Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna / a cura di V. Branca e S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1980. – P. 427–469.

54. *Brogi Bercoff G.* Storiografia italiana e slava dal Medioevo al Rinascimento // Europa Orientalis / Brogi Bercoff G. – 1982. – 1. – Roma : SEED s.z.l. – P. 3–11.

55. *Caccamo D.* Alberto Vimina in Ucraina e nelle «parti settentrionali». Diplomazia e cultura nel Seicento Veneto / D. Caccamo // Europa Orientalis. – 1986. – № 5. – Roma : SEED s.z.l. – P. 233–283.

56. *Caccamo D.* L'insurrezione ucraina e la crisi della Polonia nobiliare / D. Caccamo // L'Ucraina del XVII secolo tra Occidente e Oriente d'Europa, materiali del I Convegno italo-ucraino. – Kyiv; Venezia, 1996. – P. 190–231.

57. *Ciampi S.* Bibliogrfia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia con la Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali. Il tutto raccolto e illustrato con brevi cenni biografici delli autori meno conosciuti: in 3 v. / S. Ciampi. – V. 1. – Firenze: per L. Allegrini e G. Mazzoni, 1834. – 364 p.; V. 2. – Firenze : Per G. Piatti, 1839. – 326 p.; V. 3. – Firenze: per G. Piatti, 1842. – 137 p.

58. *Ciampi S.* Compendio della Storia de'Tartari scritta dall'Armeno Aitone, fatto da Gio.Boccaccio in latino, trovato, e tradotto in volgare, e pubblicato da S. Ciampi / S. Ciampi. – Milano : P.A. Molina, 1830. – 693 p.

59. *Ciampi S.* Notizie dei secoli XV e XVI sulla Italia, Russia e Polonia colle vite di Bona Sforza de' Duchi di Milano Regina di Polonia, e di Giovanni Medici detto delle Bande Nere ambasciatore del Papa Adriano VI al Re di Polonia Sigismondo I / S. Ciampi. – Firenze : Per L. Allegrini e G. Mazzoni, 1833. – 193 p.

60. *Ciampi S.* Notizie di Medici, maestri di musica e Cantori, Pittori, Architetti ed altri Artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia ecc. con appendice sopra lo stato delle Arti e della Civiltà in Russia prima di Pietro il Grande sino al regno dell'Imperatore e Re Alessandro I / S. Ciampi. – Lucca : J. Ballatresi, 1830. – 165 p.

61. *Cronia A.* La conoscenza del mondo slavo in Italia / A. Cronia. – Padova, 1958. – 473 p.

62. *Doroschenko D.* Die Ukraine und das Reich, neun Jahrhunderte deutsch-ukrainische Beziehungen in Spiegel der deutschen Wissenschaft und Literatur / D. Doroschenko. – Leipzig : Hirzel, 1941. – 299 s.

63. *Dorošenko D.* Schererovỳ «Annales de la Petit Russie…» a jejich misto v ukrainské historiografii / D. Dorošenko // Sbornik věnovanỳ J. Bidlovi, profesoru Karlovy. University k šedesátým narozeninám. – V Praze, 1928. – 482 s.

64. *Ferlampin-Acher C.* Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux / C. Ferlampin-Acher. – Paris : Honore Champion, 2003. – 567 p.

65. *Gaullier-Bougassas C.* La tentation de l'Orient dans le roman médiéval. Sur l'imagiaire médiéval de l'Autre / C. Gaullier-Bougassas. – Paris : Honore Champion, 2003. – 473 p.

66. *Le Goff J.* Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale / Le Goff J. – Roma–Bari : Editori Laterza, 2007. – 260 p.

67. *Graciotti S.* La Polonia umanistica e l'europea «Repubblica Litterarum» / S. Graciotti // La nascita dell'Europa – Per una storia delle idee fra Italia e Polonia / a cura di S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 199. – P. 147–161.

68. *Kot S.* Le relazioni secolari della Polonia con Bologna / S. Kot. – Bologna, 1949.

69. *Kot S.* Venezia vista dai Polacchi nel corso dei secoli / S. Kot. – Venezia : Montuoro, 1947. – 35 p.

70. *Mańkowski T.* Genealogia sarmatyzmu / T. Mańkowski. – Warszawa : Tow. wydawnicze Łuk, 1946. – 169 s.

71. *Marchesani P.* La Polonia nella Storiografia italiana del XVI e XVII secolo: i clichés ideologici e la

loro evoluzione / P. Marchesani // Europa Orientalis. – 1986. – V. – Roma : SEED s.z.l. – P. 203–231.

72. *Marchesani P.* L'immagine della Polonia e dei Polacchi in Italia tra Cinquecento e Seicento: due popoli a confronto / P. Marchesani // Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illumunismo / a cura di V. Branca e S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1986. – P. 347–378.

73. *Marinelli L.* Appunti sul sarmatismo, italianismo ed europeismo nella poesia barocca polacca. Il ruolo di Marino e marinismo / L. Marinelli // La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia / a cura di S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1995. – P. 257–283.

74. *Marinelli L.* Fra oriente e occidente slavo. Russia e Polonia / L. Marinelli. – Roma : Lithos, 2008. – 128 p.

75. Monumenta Poloniae Vaticana 4. – Editionum Collegii Academiae Litterarum cracoviensis. – Cracoviae : Sumptibus Academiae Litterarum cracoviensis, 1915. – 918 p.

76. Monumenta Poloniae Vaticana 5. – Edward Kuntze & Czesław Nanke. – Cracoviae: Sumptibus Academiae Poloniae Litterarum et Scientiarum, 1923–1933. – LXXI. – 747 p.

77. *Pachlovska O.* Civiltà letteraria ucraina / O. Pachlovska. – Roma : Carocci, 1998. – 1104 p.

78. *Patlagean E.* Histoire de l'imaginaire / E. Patlagean // Le Goff J. (a cura di) La nouvelle histoire, Paris: Editions Complexe. – P. 307–334/.

79. *Picchio R.* E. M. Manolesso, A. Vimina e la Polonia / R. Picchio // Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX / a cura di L. Cini. – Venezia; Roma : Olschki, 1963. – P. 121–133.

80. *Radyszewśkyj R.* Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku / R. Radyszewśkyj. – Kraków : PAN, 1996. – 98 s.

81. *Rossetti L.* La «Natio Polona» nello studio di Padova / L. Rossetti // Italia Venezia e Polonia tra il Medio Evo e età moderna / a cura di V. Branca e S. Graciotti. – Firenze : Olschki, 1980. – P. 238–246.

82. *Sičyns'kyj V.* Ukraine in Foreign Comments and Descriptions from the Vith to the XX Century. – New York : Ukrainian Congress Committee, 1953. – 235 p.

83. *Ślaski J.* La Polonia postbellica (1946–1982) sui rapporti letterari italo-polacci all'epoca del Rinascimento / J. Ślaski // Rinascimento letterario italiano e mondo slavo: rassegna degli studi dell'ultimo dopoguerra / a cura di S. Graciotti e E. Sgambatti. – Roma: Comitato italiano dell'Associazione internazionale per lo studio e la diffusione delle culture slave – UNESCO, 1986. – P. 41–51.

84. *Ulewicz T.* Il problema del sarmatismo nella cultura e nella letteratura polacca / T. Ulewicz // Ricerche slavistiche. – 1960. – V. VIII. – P. 126–198.

85. *Ulewicz T.* Związki kulturalno-literackie Polski z Włochami w Wiekach Średnich i Renesansie. Ogólny szkic panoramiczny / T. Ulewicz // A.A.W. Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie / Pod redakcją T. Michałowskiej i J. Ślaskiego. – Wrocław : Ossolineum, 1977. – 324 s.

86. *Weintraub W.* Western studies of Italian-Polish Literary Relations during the Reneissance era / W. Weintraub // Rinascimento letterario italiano e mondo slavo: rassegna degli studi dell'ultimo dopoguerra / a cura di S. Graciotti e E. Sgambatti. – Roma : Comitato italiano dell'Associazione internazionale per lo studio e la diffusione delle culture slave – UNESCO, 1986. – P. 7–18.

УДК 821.161.2 Шевченко: 821.162.1 Залевський

Валентина КРЕМЕНТУЛО
Національний педагогічний
університет імені М.П. Драгоманова

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І БРОНІСЛАВ ЗАЛЕСЬКИЙ

У статті досліджується перебування Тараса Шевченка на засланні, зокрема акцентується увага на його знайомстві та дружбі із Броніславом Залеським.
Ключові слова: *заслання,Оренбург, польська культура.*

Shevchenko's stay in exile is investigated, it focuses on acquaintance and friendship with Bronislaw Zaleski.
Key words: *exile, Orenburg, polish culture.*

W artykule analizowany jest pobyt T. *Szewczenki na zesłaniu*; uwagę zwrócono szczególnie na zawarcie przez niego znajomości *i późniejszej przyjaźni z Bronisławem Zaleskim.*
Słowa kluczowe: *wygnanie, Orenburg, kultura polska.*

Період перебування Т. Шевченка на засланні досліджений значно менше, ніж інші періоди його життя, хоч і є стаття О.П. Парадиського «Щоденник Т.Г. Шевченка», надрукована в п'ятому томі п'ятитомного видання творів поета (Київ, 1939 р.). В основу цієї статті покладено щоденник Т. Шевченка, написаний у 1857 році. Це лише частина, хоча й важлива, відомостей про перебування Тараса Шевченка на засланні. Більш детальне уявлення про цей період може дати листування поета. Найповніша збірка листів Т. Шевченка була видана в Києві у 1929 р.

Листування поета з друзями, як і «Журнал» (так Т. Шевченко назвав свій щоденник), велося російською мовою, і лише окрема частина листів, очевидно, тих, що не пересилалися поштою, була написана українською мовою.

Важко передати все, що відчув Т. Шевченко, опинившись без суду і розгляду справи в Орській фортеці. Неможливо передати почуття незвичайної людини – геніального поета, художника, людини в розквіті свого генія, сповненої надій, бажання жити і творити, людини, яка так тонко відчуває все прекрасне в житті і так тяжко переживає всі несправедливості. «Если бы я был изверг, кровопийца, то и тогда для меня удачнее казни нельзя было бы придумать, как сослав меня в Отдельный оренбургский корпус солдатом. Вот где причина моих невыразимых страданий. И ко всему этому мне еще запрещено рисовать… Писать запрещено за возмутительные стихи на малороссийском языке. А рисовать – и сам верховный судия не знает, за что запрещено», – записує Шевченко у свій щоденник у 1857 році.

А в листі до Варвари Миколаївни, доньки князя Репніна (Волконського), ще в жовтні 1847 р. поет писав: «…мне строжайше запрещено рисовать что бы то ни было и писать(окроме писем), а здесь так много нового, киргизы так живописны, так оригинальны и наивны, сами просятся под карандаш… Какой стройный народ! Какие прекрасные головы!… и постоянная важность без малейшей гордости …Смотреть и не рисовать – это такая мука, которую поймет только истинный художник».

Уже в перший рік своєї неволі в Орській фортеці Т. Шевченко переживає усі жахи пекла. «Бодай і ворогові моєму лютому не довелось так каратись, як я тепер караюсь. І до всього того треба було ще й занедужають, восени мучив мене ревматизм – а тепер цинга, у мене її зроду не було, а тепер напала, що аж страшно», – пише Шевченко в листі до А. Лизогуба 11 грудня 1847 р. І далі: «…а ночі, ночі! Господи, які страшні та довгі!.. та ще й у казармах. Пришліть ящичок ваш, де є вся справа, альбом чистий і хоч один пензель Шаріона. Хоч інколи подивлюся, то все-таки легше стане».

Т. Шевченко, як мудра людина, до себе ставиться самокритично. Він дорікає собі, що не передбачав усієї безодні, в яку упав. Про це ми читаємо у листі поета до М. Лазаревського, який служив у другій половині 40-х років попечителем прилінійних киргизів у Троїцькому Оренбургської губернії і очевидно в 1847 р. познайомився з Т.Г. Шевченком. Саме Михайлу Матвійовичу Лазаревському у 1858 році Т. Шевченко подарував свій щоденник.

«Отже, так зо мною трапилося, спершу ж сміливо заглянув лихові в очі. І думав, що то

була сила волі над собою, аж ні, то була гордость сліпая, я не розглядів дна тієї бездни, в котору впав, а тепер, як розглядів, то душа моя убога розсипалась, мов пилина перед лицем вітра. Не по-християнськи, брате мій, знаю, а що ж діяти? Опріче того, що нема з ким щире слово промовити, опріч нудьги, що в серце впилася, мов люта гадина, опріче всіх лих, що душу катують, – бог покарав мене ще й тілесним недугом, занедужав я спершу ревматизмом, тяжкий недуг, та я все-таки боровся з ним, а лікар, спасибі йому, трохи помагав, і те, що я прозябав собі хоч у поганій, та все-таки вольній хатині, так бачите, щоб я не зрисував… свого недуга (углем у комині), то і положили за благо перевести мене в казарми. До люльок, смороду і зику став я потрохи привикать, а тут спіткала мене цинга лютая. …Так мені тяжко, так тяжко, що якби не надія хоч коли-небудь побачить свою безталанную країну, то благав би господа о смерті.

Так Дніпро крутоберегий
І надія, брате,
Не дають мені в неволі
О смерті благати.

Іноді так мене нудьга за серце здавить, що (без сорома казка) аж заплачу» (з листа до М. Лазаревського, 20 грудня 1847 р.).

В цьому листі напевно найсильніше звучить мотив любові до батьківщини, думка про неї. І цей мотив проходить у подальшому в багатьох листах поета. Зокрема, і в листі до А. Лизогуба від 7 березня 1848 р., де Т. Шевченко з радістю повідомляє, як одержав особливо дорогий подарунок – скриньку з фарбами: «Не знаю, чи зраділа б мала ненагодована дитина, побачивши матір свою, як я вчора, прийнявши подарунок твій, щирий мій єдиний друже. Так зрадів, що ще й досі не схаменуся, цілісіньку ніч не спав, розглядав, дивився, перевертав по тричі, цілуючи всяку фарбочку, і як її не цілувать, не бачивши рік цілий. Боже мій! Боже мій! Який тяжкий та довгий рік! Та дарма. Бог поміг, минув таки. …Недавно з Яготина прийшов лист до мене… спасибі їй добрій В. Н., що не забуває мене, хоче мені, як сама достане, прислати книжок. Як пришле, то тоді я і тяжкого походу, і Аральського моря, і безлюдного степу киргизького не злякаюсь… тільки бог святий знає, як я радію, коли дійде до мене хоч одно ваше слово з моєї бідної країни!».

Лист цей свідчить, як багато для Шевченка значило добре слово від близьких людей.

Біда в тому, що Шевченко не міг малювати вільно через напружене життя на засланні, важкий, суворий режим у казармі. Постійна втома від надзвичайно складних умов, хвороба і тяжкі переходи киргизьким степом унеможливлювали всі плани. У 1850 році в листі до О. Бодянського відомого як автора праці «О народной поэзии славянских племен», з котрим Т. Шевченко був знайомий ще з 1843 р., поет пише: «Я оце вже третій рік як пропадаю в неволі, в цім богом забутім краї! Тяжко мені, друже! Дуже тяжко! Та що маю робить? Перейшов я пішки двічі всю киргизькую степ аж до Аральського моря, плавав по йому два літа. Господи, яке погане! аж бридко згадувать! Не те що розказувать добрим людям.

Ось бач, як зо мною діялось; поїхав я тоді в Київ із Петербурга, тоді як ми з тобою в Москві бачились, і думав уже в Києві ожениться, та й жить на світі, як добрі люди живуть, уже було й подружіє найшлось. Та господь не благословив моєї доброї долі! Не дав мені докінчить віку короткого на нашій любій Україні; тяжко! Аж сльози капають, як згадаю, так тяжко! Мене з Києва загнали аж сюди і за що? За вірші! І заказали писать їх, а що найгірше… рисувать! І тепер бачиш, як я отут пропадаю, живу в казармах між солдатами, ні з ким слова промовить і нема чого прочитать – нудьга! Нудьга така, що вона мене незабаром вжене в домовину! Не знаю, чи карався ще хто на сім світі так, як я караюсь?».

Лист Т. Шевченка до О. Бодянського 1850 р. сприймається як крик душі, як голос наболілого серця. Ніби сам ідеш тим спекотним киргизьким степом, де нема ні деревця, ні травинки, і охоплює тебе почуття самотності і відчаю.

Ті ж мотиви і в листах Т. Шевченка до С. Артемовського, А. Лизогуба, написаних два роки поспіль. «…где меня не носило в продолжение этих бедных пяти лет? Киргизскую степь из конца в конец всю исходил… Настоящая пустыня! Песок да камень, хоть бы травка, хоть бы деревцо – ничего нет. Даже горы порядочной не увидишь – просто чорт знает что! Смотришь, смотришь, да такая тебя тоска возьмет – просто хоть давись, так и удавиться нечем», – з листа до С. Артемовського, написаного у липні 1852 р.

Самотність, безнадія, сум і туга за батьківщиною звучать у листі до А. Лизогуба 1852 р.: «Одно, чего бы я просил у бога, как величайшего блага, это хоть перед смертью взглянуть ра-

зочек на вас, добрых друзей моих, на Днепр, на Киев, на Украину, и тогда как христианин спокойно умер бы я. И теперь не неволя давит меня в этой пустыне, а одиночество, вот мой лютейший враг! В этой широкой пустыне мне тесно, а я один. …Смотря на эту безжизненность, такая тоска одолевает, что сам не знаешь, что с собою делать, и если б можно мне было рисовать, то, право, ничего не нарисовал бы, так пусто. Да я до сих пор не имею позволения рисовать, шестой год уже, ужасно!».

Царський уряд нищить поета і фізично, і духовно. І це сприймається як наруга над усією Україною, кращим сином якої він був.

Роздуми Т. Шевченко про живопис, літературу, музику, театр розкривають його як людину надзвичайно глибоку, проникливу і чуйну. Зокрема, це простежується в міркуваннях поета про М.В. Гоголя. Так, в листі до Варвари Репніної 7 березня 1850 р. Т. Шевченко пише: «Перед Гоголем должно благоговеть, как пред человеком, одаренным самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям! …Гоголь истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! Самый возвышенный поет должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбцем!».

А як натхненно пише Т. Шевченко про видатного російського актора М.С. Щепкіна! У листі до М. Осипова (23 грудня 1857 р.) поет розповідає: «…жду к себе из Москвы дорогого гостя на праздник… 70-летнего знаменитого старца и сердечного друга моего, Михаила Семеновича Щепкина… это единственный и счастливейший человек между людьми: дожить до дряхлости физической и сохранить всю юношескую свежесть нравственную! Это явление необыкновенное! …он, старец-юноша, несмотря на мороз и вьюгу, едет ко мне единственно для того, чтобы поцеловать меня! Не правда ли – юноша! И какой сердечный, пламенный юноша!».

Заслуговують на увагу і повагу сторінки дружби між Т. Шевченком і польськими засланцями, з якими поет познайомився в неволі. В листах Т. Шевченко до Броніслава Залеського зустрічається багато імен польських вигнанців: Сигізмунд Сєраковський, Едвард Желіговський, Михайло Зєльонка, Аркадій Венгрижиновський, Фома Вернер, Фелікс Фіалковський, Яков Гордон, Михайло Білецький та інші.

У Польщі М. Зєльонка працював префектом у місті Гродно. Однак, за великий вплив на громадськість, він був висланий до Оренбурга, де скоро став капеланом оренбурзького корпуса. «Зєльонка служив кожному – ім'я Михайла Фадєєвича, бо так його називали, знав пізніше кожний мешканець Оренбурга. Від самого ранку двері його дому не замикалися – росіяни всіх станів, башкіри, татари, цивільні і військові, навіть православне духовенство приходило до цього недавнього вигнанця за порадою і допомогою», – писав Бр. Залеський у щорічнику «Rocznik towarzystwa historyczno-literackiego w Paryżu» в 1866 році. За свідченням Бр. Залеського, М. Зельонка міг би повернутися із заслання значно раніше, але знаючи, що всі засланці сумували б за ним, він залишився ще надовго в Оренбурзі.

Т. Шевченко майже в кожному листі до Бр. Залеського з теплотою і повагою згадує про М. Зєльонку: «Поцелуй руку ojca prefekta».

Саме Броніслав Залеський став для Т. Шевченка найближчим другом на засланні.

Бр. Залеський народився у 1820 р. в дрібній шляхетській родині. Вже в студентські роки він брав участь в підготовці до польського повстання проти російського царизму. У 1848 р. Бр. Залеський був позбавлений дворянського титулу і відданий рядовим на військову службу в Оренбург. Дружба Т. Шевченка з Бр. Залеським починається восени 1849 року, коли Шевченко повернувся з експедиції по Аральському морю в Оренбург. Бр. Залеський, як здібний художник, був виділений Шевченку в допомогу. Після короткої розлуки вони знову зустрілися в Новопетровську. Разом з Бр. Залеським Т. Шевченко одбував похід на острів Мангишлак у 1852–1853 роках. Тут саме вони і заприятелювали. Т. Шевченко поважав Бр. Залеського як політичного діяча, як борця проти царського деспотизму за свободу польського народу. Свій вірш «Ще як були ми козаками», написаний ще в 1847 р. в Орській фортеці, Т. Шевченко присвятив пізніше Бр. Залеському. Поет висловлює сум з приводу ворожнечі між польським і українським народами, і винуватцями цієї ворожнечі вважає ксьондзів та магнатів:

Отак-то, ляше, друже-брате!
Неситії ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели,
А ми б і досі так жили.
Подай же руку козакові
І серце чистеє подай!
І знову іменем Христовим
Возобновим наш тихий рай.

І Т. Шевченко, і Бр. Залеський ненавиділи жорстокий режим царської армії. Обидва вони бачили, що простий російський солдат набагато людяніший, ніж офіцер царської армії. Т. Шевченко впевнився, що людяність і таланти треба шукати не серед вищих сфер суспільства, а серед простого народу: серед кріпаків та солдатів. Критикуючи та засуджуючи офіцерів, Т. Шевченко з великим співчуттям ставився до простого російського солдата. «Солдаты – самое бедное, самое жалкое сословие в нашем православном отечестве, – записує Шевченко у своєму щоденнику. – У него отнято все, чем только жизнь красна: семейство, родина, свобода, – одним словом все. Ему простительно окунуть иногда свою сирую, одинокую душу в полштофа сивухи».

Таке ж саме співчуття до російського солдата знаходимо і у Бр. Залеського: «…Поряд з усім цим був простий селянин без жодної моральної основи, одірваний від сім'ї, селянин, який залишив десь дома жінку і дітей, а в душі носив все те, що є людського в суспільних верствах».

Однак, у своїх поглядах і почуттях до простого солдата і селянина Т. Шевченко йшов значно далі, ніж Бр. Залеський. Український кобзар глибоко переживав за долю безправного селянина і страждав від неспроможності щось змінити. 27 березня 1857 р. Т. Шевченко записує зворушливі слова про гру на скрипці колишнього кріпака Олексія Панфіловича Панова і ті почуття, які вона сколихнула, нагадавши про власне минуле та безрадісне існування мільйонів кріпаків: «Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песен. Благодарю тебя, крепостной Паганини. Благодарю тебя, мой случайный, мой благородный: из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный глубокий стон миллионов крепостных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, неублажимый боже?».

Т. Шевченко мав також набагато прогресивніші соціальні погляди, ніж Бр. Залеський. Якщо для Бр. Залеського на перший план виступало національне питання, то Т. Шевченко ясно розумів, що вирішення цього питання неможливе без вирішення соціальних проблем. Бр. Залеський не міг так гостро, як Т. Шевченко відчути соціальну несправедливість. З його приміток до листів Т. Шевченка видно, що він не розумів до кінця соціальних поглядів українського поета, не розумів поеми «Гайдамаки» і засуджував її. Бр. Залеський помилково вважав, що в ранній період своєї творчості Т. Шевченко ненавидів поляків, і що, нібито, тільки під впливом знайомства з поляками на засланні кобзар змінив свої погляди, змінив своє ставлення до польського народу і почав оспівувати дружбу між польським та українським народом. Шевченкову ненависть до польської шляхти Бр. Залеський помилково переносив на увесь польський народ. Бр. Залеський не бачив, що ще в ранній період своєї творчості, саме в поемі «Гайдамаки» Т. Шевченко виступав як проповідник ідеї єднання слов'янських народів.

Т. Шевченко і Бр. Залеський дорожили своєю дружбою. Прекрасний матеріал про це дає листування між ними: 14 листів Т. Шевченка та 10 листів Бр. Залеського. Т. Шевченко часто ділився з Бр. Залеським своїми поглядами на мистецтво, розділяв з ним своє захоплення природою і поезією, ділився своїми душевними, інтимними переживаннями. Їх листування дає змогу глибше зрозуміти українського поета як людину з великим серцем, з тонким естетичним почуттям.

Т. Шевченко дуже сумував за своїм другом після їх розлуки. «Боже мой! – пише він в одному з листів до Бр. Залеського, – когда мы увидимся? Когда мы поговорим с тобою, глядя друг на друга? Неужели все к лучшему? Нет, это поговорка близоруких» (точна дата не визначена, 1853 р.).

Як старший товариш, Т. Шевченко в своїх листах дає поради Бр. Залеському в питаннях живопису, майстерності художника. Адже Т. Шевченко закінчив Академію мистецтв і мав більше практики, тоді як Бр. Залеський був аматором, вищої художньої освіти йому отримати не довелося. В листах українського поета відчувається щире бажання допомогти порадами своєму другові: «Если в Защите у Дмитриева найдешь хорошие костюмы французской школы, как-то Делякруа, Деляроша, Ораса Вернье и других, то хорошо скопировать их посредством фотографий, и держи эти копии у себя, смотри, любуйся ими каждый день и каждый час; это так может научить и образовать вкус, как никакая многоумная и многоглаголивая эстетика и философия. Великий Брюллов говаривал: «не копируй, а всматривайся», и я совершенно верю бессмертному Брюллову» (осінь 1853 р.).

Коли в 1856 році Бр. Залеського було звільнено із заслання, Т. Шевченко турбується про його подальшу долю: чим буде займатися, чи

стане чиновником, чи віддасть свої сили і знання мистецтву? Т. Шевченко палко бажав, щоб Бр. Залеський обрав собі ниву художника: «О, если бы когда-нибудь привелось мне увидеть тебя и увидеть истинным артистом (не истинным ты не можешь быть)! Тогда радость моя была бы безгранична. Устрой свое будущее, если можно, так, а не иначе; тогда, где бы я ни был, пешком приду любоваться твоими произведениями» (8 листопада 1856 р.).

У свою чергу, Бр. Залеський турбувався про матеріальне становище Т. Шевченка. Перебуваючи в Оренбурзі, Бр. Залеський не лише повідомляв про всілякі літературні, мистецькі та життєві новини, але й дбав про продаж малюнків поета і пересилав йому виручені кошти. Малюнки, які Т. Шевченко пересилав Бр. Залеському, обидва вони в своїх листах конспіративно називали «кусками матерії».

У 1856 році Бр. Залеський після звільнення із заслання повернувся на батьківщину. «К кому я в этой пустыне прильну полным сердцем без тебя! – пише Т.Шевченко до Бр. Залеського цього ж року. – К кому я так братски откровенно адресуюсь с моими нуждами, и кто так искренно, как ты, возьмет на себя тяжелый труд сбывать мою материю? Никто!». Однак, Бр. Залеський, як видно з листування, не відмовився збувати «матерію» Шевченка і після свого звільнення.

Із Бр. Залеським Т. Шевченко ділився своїми потаємними думками та переживаннями, своїми радощами та прикрощами. В листах до Бр. Залеського Т. Шевченко розкриває всю поезію своєї душі. Після від'їзду Бр. Залеського із заслання у кобзаря не залишилося нікого з його вірних друзів, з ким би він розділити свої естетичні почуття. І Т. Шевченко, і Бр. Залеський захоплювалися природою. Під час спільного перебування на острові Мангишлак вони часто ходили разом в долину Ханга-Бабу, щоб помилуватися видами і зробити малюнки. Вони розуміли один одного. Тож, коли Бр. Залеський був далеко від Т. Шевченка, поет дуже шкодував, що поруч немає вірного друга, з яким він міг зачаровуватись природою, тому хоч у листі ділився своїми враженнями: «Вчера был я на Ханга-Бабе, обошел все овраги, поклонился, как старым друзьям, деревьям, с которых мы когда-то рисовали, и в самом дальшем овраге – помнишь, где огромное дерево у самого колодца обнажило свои огромные старые корни? Под этим деревом я долго сидел. Шел дождик, перестал; опять пошел, я все не трогался с места; мне так сладко, так приятно было под ветвями этого старого великана, что я просидел бы до самой ночи, если бы не охотники (чтоб им ни одного воробья не застрелить) меня потревожили. О, какие прекрасные, светлые отрадные воспоминания в это время пролетели над моей головою! Я вспоминал наш каратовский поход со всеми его подробностями, тебя, Турно и кой-где изредка Антонова; и он, хот это весьма редко бывало, иногда похож на человека. Когда же воспоминания мои перенеслись на Ханга-Бабу, я так живо представил себе это время, что мне показалось, будто бы ты сидишь здесь за деревом и рисуешь; я тогда только опомнился, когда позвал тебя и ты не отозвался: а тут и охотники пришли. Поход в Кара-Тау надолго у меня останется в памяти навсегда» (25 вересня 1855 р.).

В іншому листі до Залеського Шевченко пише: «С того времени, как я расстался с тобою, я два раза был на Ханга-Бабе, пересмотрел и перещупал все деревья и веточки, которыми мы с тобой любовались, и признаюсь тебе, друже мой, заплакал. Не было с кем посмотреть на творение руки Божей, – вот причина слез моих: ты был далеко, близкие куропаток и диких голубей искали в поле».

Із листів Шевченка довідуємося, що влітку 1854 р. Бр. Залеський від'їжджав тимчасово з Оренбурга на північ, в Катеринослав, де йому все літо довелось пробути в лісі. Здатний на багату фантазію Т. Шевченко в своїй уяві малює сосновий праліс, «мрачную, как дума Оссиана, ель», і бажає хоч годину пробути з Бр. Залеським у такому лісі: «Вітаю тебе, друже мій, богу милий! Вітаю тебе на лоне девственной, торжественно прекрасной природы! Много бы и много молитв сердечных послал бы я ко престолу живого бога за один час, проведенный с тобою в дремучем сосновом лесу, под темною тенью широковетвистой, мрачной, как дума Оссиана, ели. Хорошо и, боже милый, как хорошо прошел бы этот час с тобою вместе» (6 червня 1854 р.).

Відомо, що ще під час заслання Т. Шевченко нелегально друкував деякі свої твори під псевдонімом Кобзар Дармограй. І Бр. Залеський брав активну участь у виданні цих творів. Через Бр. Залеського Т. Шевченко пересилав до Петербурга свої російські повісті «Варнак» і «Княгиня».

Бр.Залеський разом з іншими польськими і російськими друзями Т. Шевченка намагався допомогти поетові у справі його звільнення із заслання. Після багатьох розчарувань і розпачу Т. Шевченко нарешті отримує від своїх друзів ра-

дісні звістки, що їх клопотання закінчились вдало. Поет з великим піднесенням і захопленням пише Бр. Залеському про свою радість, яка прийшла з надією повернутися на батьківщину. В мріях він сміливо будує світлі, прекрасні плани, «повітряні замки», про своє повернення і творчу працю. В листі до Бр. Залеського від 8 листопада 1856 р. поет пише: «Недавно мне пришла мысль представить в лицах евангельскую притчу о блудном сыне, в нравах и обычаях современного русского сословия. Идея сама по себе глубоко поучительна, но какие душераздирающие картины составил я в моем воображении на эту истинно нравственную тему! Картины с мельчайшими подробностями готовы (разумеется, в воображении), и дай мне теперь самые бедные средства, я окоченел бы над работой».

В цей час Т. Шевченко мріє про оволодіння мистецтвом гравірування. Заради улюбленої роботи, заради здійснення своєї мрії, він готовий відмовитися від матеріальних благ. 26 червня 1857 р. Т. Шевченко записує у своєму «Журналі»: «А я думаю посвятить себя безраздельно гравюре акватинта. Для этого я полагаю ограничить свое материальное существование до крайней возможности и упорно заняться этим искусством. (…) Из всех изящных искусств мне теперь более всего нравиться гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным богу».

Т. Шевченко усвідомлював погіршення свого здоров'я, яке відібрало заслання, і тверезо оцінював свої можливості. В той же час він з такою пристрастю, так натхненно пише в «Журналі» про бажання здійснити свої мрії, свої задуми: «Кроме копий с мастерских произведений, я думаю со временем выпустить в свет в гравюре акватинта и собственное чадо – „Притчу о блудном сыне", приноровленную к современным нравам купеческого сословия… для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как „Жених" Федотова или „Свои люди – сочтемся" Островского и „Ревизор" Гоголя… средний класс – это огромная и, к несчастью, полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности, ему-то и необходима теперь не суздальская лубочная притча о блудном сыне, а благородная, изящная и меткая сатира. Я считал бы себя счастливейшим в мире человеком, если бы удался мне так искренно, чистосердечно задуманный мой бессознательный негодяй, мой блудный сын».

Високо оцінюючи і глибоко поважаючи Т. Шевченка як поета-демократа, як борця за свободу і братство вільних слов'янських народів, Бр. Залеський щиро бажав, щоб із життям і творчістю великого українського кобзаря познайомилися і в Польщі. Про Т. Шевченка і свою дружбу з ним Броніслав Залеський багато розказував польському поету Богдану Залеському. В 1866 році, друкуючи в польському журналі «Rocznik towarzystwa historyczno-literackiego w Paryżu» працю про польських засланців, Бр. Залеський з великою повагою і любов'ю пише і про Т. Шевченка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Шевченко Т.Г.* Листування / Т.Г. Шевченко. – К., 1929.

2. *Шевченко Т.Г.* Повна збірка творів у трьох томах. – Т. І. Поезії / Т.Г. Шевченко. – К., 1949.

3. *Шевченко Т.Г.* Повна збірка творів у трьох томах. – Т. ІІІ. Драматичні твори. Журнал. Листування / Т.Г. Шевченко. – К., 1949.

4. Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. – Warszawa, 1866.

УДК 821.162.1 : Пшибишевський 821.111 Ібсен

Олена ТКАЧУК
Хмельницький національний університет

ХРИСТИЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ ДРАМ ГЕНРІКА ІБСЕНА «БУДІВНИЧИЙ СОЛЬНЕС» ТА СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО «СНІГ»

Статтю присвячено проблемі типології творчості Генріка Ібсена та Станіслава Пшибишевського у ракурсі християнського контексту. Аналіз драматичних творів «Будівничий Сольнес» та «Сніг» свідчить, що, незважаючи на те, що норвезького письменника подекуди називали «ортодоксальним протестантом», а польський митець у дитинстві виховувався у католицькій традиції, спільне християнське підґрунтя властиве обом представникам європейського символізму.

***Ключові слова**: позитивізм, символізм, модерн, віра, Біблія, християнство, моральність.*

This article is devoted to the problem of typology of creativity by Henrik Ibsen and Stanislaw Przybyszewski in light of the Christian context. Analysis of dramatic works «Solnes-builder» and «Snow» shows that despite the fact that Norwegian writer sometimes was called «the orthodox Protestant» and Polish artist was brought up in the Catholic tradition, a common Christian foundation is characteristic of both the representatives of European symbolism.

***Key words:** positivism, symbolism, modern, faith, Bible, Christianity, morality.*

Artykuł poświęcono problemowi typologii twórczości Henryka Ibsena i Stanisława Przybyszewskiego na poziomie kontekstu chrześcijańskiego. Analiza utworów dramatycznych «Solnes budowniczy» i «Śnieg» pokazuje, że pomimo faktu, iż norweskiego pisarza czasami nazywano «ortodoksyjnym protestantem», a polskiego artystę – dzieckiem wychowywanym w tradycji katolickiej, wspólne chrześcijańskie korzenie charakteryzują obu przedstawicieli europejskiego symbolizmu.

***Słowa kluczowe:** pozytywizm, symbolizm, nowoczesność, wiara, Biblia, chrześcijaństwo, moralność.*

Скептичне ставлення до віри у другій половині XIX – на початку XX століття було спричинене зростанням популярності філософії позитивізму у всіх сферах життя: науці, мистецтві, побуті.

Наслідком того, що більшість починала вірити у прогрес та науку, «в їх здатність вирішити чи не всі проблеми людства», стало те, що, як зазначає П. Долженков, «на зміну родинному священику приходить родинний лікар» [4, с. 4].

Саме в цей час «кризи свідомості, коли кожна людина, що має вагу в суспільстві, намагається знайти сенс буття», як зазначає Ж.-Л. Ерве [20, с. 178], в епоху анатомування живої душі констатують появу поетичного символізму, який «висвітлює критичний стан сучасного життя, а творчість його представників вважають прогресом для тогочасної поезії та поетичної концепції» [20, с. 178].

Цьому напряму, за винятком пізнього Верлена, були чужі «спіритуалістично-містичні умонастрої та проекції», за висловом Д. Наливайка, «вся (…) творчість мала протилежне спрямування – на поетичне осягнення й вираження „поцейбічного світу" (…) світу „наукового віку", в якому невпинно зростає роль абстракцій і знаків (символів)» [10, с. 25].

З'явившись у французькій поезії, символізм поступово розповсюдився у інших європейських країнах: Бельгії, Англії, Росії, Швеції, Німеччині, Австрії, Норвегії, Польщі, вплинувши і на розвиток прози та драматургії. Як вказує Є. Киричук, формування символістської драматургії відбулося завдяки «літературній поетиці символізму», а на думку Е. Жаккара, явище театрального символізму означає початок першого етапу руху авангарду у театрі і в цьому річищі відбувається навіть реформування драми як різновиду літератури [8].

Принципи «символістської театральної естетики» формулюються в дослідженнях М. Метерлінка [13, с. 6], витоки символістської драматургії лежать у працях С. Малларме, присвячених сутності феномену театру, а поетика такої драматургії тісно пов'язана з теоретичними положеннями про драму М. Метерлінка та Г. Ібсена [8].

Логічно, що символістська «нова драма» виникла «в атмосфері культу науки, що був викликаний надзвичайно бурхливим розвитком природознавства, філософії та психології, і, відкриваючи для себе нові сфери життя, всотала в себе дух всемогутнього і наукового аналізу, який проникає усюди» [6]. Це не могло не

відбитися на формуванні дещо прагматичного погляду на її роль у розвої суспільства, як зазначає Н. Чистюхін, «деякі символісти, наприклад Ібсен, бачили в цьому (…) передусім засіб впливу на людей, що перетворює їх життя на краще» [17, с. 71].

Неодноразово дослідники творчого доробку Генріка Ібсена, характеризуючи філософсько-естетичні засади норвезького письменника, зазначали його вплив на творчість англійських – Б. Шоу (В. Адмоні,), німецьких – Г. Гауптмана (В. Адмоні,); російських – Ф. Достоєвського, А. Чехова, О. Блока, Л. Андрєєва (А. Белий, В. Адмоні, Т. Шах-Азізова, А. Собєнніков, М. Безродний, В. Заровна, Г. Храповицька, Є. Слесарь, Т. Гаєв, З. Гук), українських – В. Винниченка, Лесі Українки, О. Олеся, В. Пачовського, Г. Лужницького, І. Костецького (О. Семенюк, В. Білоус, Г. Корбич, Ю. Ковалів, П. Летнянчин, С. Хороб, Т. Гаєв, З. Гук) та польських – С. Пшибишевського, С. Виспянського (О. Баранов, П. Летнянчин, А. Матусяк, С. Хороб) митців.

В аспекті рецепцій поетики Станіслава Пшибишевського критики вказували на О. Толстого, О. Блока (Є. Толстая), В. Винниченка, О. Турянського, Лесю Українку, М. Куліша, Олександра Олеся, М. Могилянського, С. Черкасенка, М. Ірчана (Т. Гундорова, О. Семенюк, В. Білоус, С. Шевченко, А. Печарський, Л. Скупейко, С. Хороб). Якщо спроби вказати на певні типологічні особливості п'єс Г. Ібсена і С. Пшибишевського «Будівничий Сольнес» та «Сніг» (О. Ремізов) вже робилися, то увага на дослідження християнського контексту у цих творах досі не зверталася.

Уже на початку XX століття на сценах «умовного» театру-студії Мейерхольда, театрі Комісаржевської йшли п'єси Генріка Ібсена разом із п'єсами Станіслава Пшибишевського (якого називали його наступником) та символістськими драмами О. Блока, Ф. Сологуба, Л. Андрєєва та О. Ремізова.

Олексій Ремізов, один із перших перекладачів віршів та драм польського письменника російською мовою, разом із дружиною вперше здійснив переклад його п'єси «Сніг» одразу після її написання, про що свідчить цензурний екземпляр твору від 16 квітня 1903 року (варто зазначити, що Пшибишевський високо цінував майстерність російського митця, який наполегливо відмовлявся від західноєвропейських запозичень, все ж таки перебуваючи під впливом естетики символізму) [12, с. 168].

О. Ремізов називав «Сніг» «симфонічною поемою», вважаючи її кращою символічною драмою польського драматурга [12, с. 156]. Зазначаючи західноєвропейську рецепцію головних мотивів та ідейно-естетичну спрямованість, саме О. Ремізов у листі до П. Щеголева вперше вказав на «Будівничого Сольнеса» Ібсена.

Як і решта п'єс норвезького драматурга, внутрішня дія твору «опосередкована існуванням символічного підтексту та неоднозначністю конфлікту» [8]. Досі дослідники вбачали тільки велич у трагізмі нездійсненності мрії головного героя, не помічаючи подвійності у ставленні до цього самого автора.

На перший погляд, насправді, ніби автор схвалює потяг будівничого Сольнеса до горішньої, вищої мрії – справжнього мистецтва будувати не «родинні вогнища», не «затишні, славні, світлі будиночки», не «чудові сімейні куточки», а творіння з вежами і шпилями, адже «будувати сімейні вогнища для людей не варто мідного гроша», гірко зауважує герой.

Лейтмотивною є фраза: «Тепер-то я прозрів. Людям і не потрібні зовсім ці сімейні вогнища. Не потребують люди їх для свого щастя!», але зрозуміло стає, що думає Сольнес так і тому, що не отримує ніякого задоволення від їх створення – ані морального, ані естетичного, переживаючи глибокий внутрішній конфлікт.

Виняткова, «обрана натура», як зауважує він сам про себе, надзвичайно обдарована особистість, не тільки здатністю будувати гарні будинки, а внутрішньою силою, здатною втілювати задумане якимось невідомим, загадковим чином. Усе це свідчить про обраність Божу, дар Божий, який дається для здійснення певної місії на землі, але і вимагає повної самовіддачі, зречення від усього земного, іноді навіть від земного щастя, але викуп будь-якого досягнення дорогою ціною є вічний закон трагічності людського буття, питання тільки в тому, кому це присвячено.

Фаустівська внутрішня колізія вирішується не в дусі благочестивого Іова, який все втратив і при цьому наполегливо продовжує залишатися вірним Господу: «Бо Божа рука доторкнулась мене!» (Йов 19: 21), «Хто б із цього всього не пізнав, що Господня рука це вчинила? Що в Нього в руці душа всього живого й дух кожного людського тіла? (…) Мудрість та сила у Нього, Його рада та розум» (Йов 12: 9–13) [3], дякуючи Йому за всі негаразди, якщо це необхідне для свідчення його віри. Служіння собі самому – ось що вибирає Сольнес, самовпевнено споді-

ваючись, що обдурив Всевишнього: «Слухай мене, Всемогутній! Із цього часу я теж хочу бути вільним!», «Не хочу більше будувати храмів Тобі. Тільки родинні вогнища для людей».

Яка причина того, що на перший погляд такий мирний намір робити для людей добро обертається для Сольнеса особистою драмою, втратою довіри, справжнього сімейного щастя та врешті-решт кривавою трагедією? Сам автор дає відповідь: троль всередині, роздвоєність натури Сольнеса. Можна зазначити його спорідненість із головним героєм «Пер Гюнта», який став для норвежців тим, чим «став для англійців „Гамлет", для іспанців „Дон Кихот", а для німців „Фауст"» [5, с. 294].

«Бути собою» чи «бути задоволеним собою» [7, с. 266] – ось вічний біблійний конфлікт людини з самою собою (як зазначав Б. Шоу, не можна не впізнати у Пер Гюнті ідеал сучасного успішного, шанованого та оточеного матеріальними благами героя [21, с. 55]). Але автор наполягає, що цілковито задоволеним собою може бути лише троль, а «бути собою» означає «себе підкорити для тої мети, яку приготував тобі твій Господар» (тут і далі переклад мій. – *О.Т.*). Це і є найскладніше в житті випробування, ініціація, яку не всі можуть до кінця витримати, тому «більшість згодиться лише в переплавку», як виносить вирок людству Кривий, ворог роду людського.

З одного боку, апологет духовної свободи, з іншого – нещадний суддя всього того, що робить людину «створінням печерним» [7], Ібсен в кращих творах «наполягає на моральних обов'язках», на думку А. Хендерсона [19, с. 166], впроваджує мало не апокаліптичний мотив подальшої долі людства без морального імперативу.

В. Толмачов зазначає, що, розшукуючи свого Христа, «Ібсен є найяскравішим поєднанням заперечення християнства, особливого язичництва та богошукацтва» [14, с. 145]. Апологет позитивізму Спенсер, на думку М. Нордау, навів би прикладом Ібсена, говорячи про тих, хто продовжує бути вірним тим ученням, що їх, на перший погляд, ніби заперечують. «Барометр інтелектуальної погоди», як назвав його Генрі Джеймс [18, с. 10], норвезький письменник, дотримуючись християнських ідей, найголовнішими з них вважав сповідь, самопожертву та покуту за заподіяне зовсім не в стилі епохи. Макс Нордау вважав, що Ібсен дотримувався форми протестантизму, дуже близького за своєю суттю до католицизму: «Ібсен залишився (…) протестантом у дусі Кіркегора, тобто дотримувався такого протестантського вчення, яке по своєму містицизму легко призводить до ортодоксальності в дусі католицьких святих» [11, с. 232].

Будучи вихованим у дитинстві на принципах католицизму, Станіслав Пшибишевський в Європі закріпив за собою репутацію речника в першу чергу естетської моралі. Дослідники визнавали орієнтованість польського письменника на драматургію Ібсена, його успіхи у вдосконаленні «нової драми», зазначаючи, що «феномен творчості Пшибишевського у всій повноті ще не розкритий» і потребує подальших досліджень [1].

П'єса «Сніг» не потрапляла в орбіту активних літературознавчих досліджень, попри її перевидання російською мовою у 2000, 2002 та 2003 роках після майже вікової перерви, адже за радянської влади письменника не друкували, тоді як із 1901 по 1911 р. вийшло 52 книги культового автора (на жаль, це не відбилося на його матеріальному становищі, як зазначав А. Бєлий) [2].

У творі той самий любовний трикутник, характерний для багатьох п'єс Ібсена, до того ж створюється він несподівано, як і в норвезького драматурга: молода дружина Бронка запрошує в гості свою шкільну подругу, не здогадуючись, що її чоловіка пов'язує з нею давнє кохання, яке було перерване. Застосовується сюжетний хід як і в п'єсі Ібсена «Будівничий Сольнес»: з'являється дехто третій, хто розбиває затишне родинне гніздо (так само як і в «Ляльковому будинку», «Гедді Габлер», «Дикій качці» та ін.).

Ця третя у п'єсі Пшибишевського «Сніг» – розпещена, загадкова, сумна, надзвичайно впевнена у собі жінка в стилі модерн, Femme Fatale Єва (у Ібсена – Хільда, на перший погляд про яку так не скажеш, але у неї простежується той самий фатальний хист). На думку приходять жіночі образи Прозерпіни, Монни Ванни, Сідонії фон Борк на полотнах одного з перших декадентів, англійця італійського походження Данте Габріеля Россетті, одного із засновників Братства Прерафаелітів та його послідовника Едварда Берн-Джонса, творчість яких справила величезний вплив на французьких імпресіоністів, а також на все мистецтво fin de siècle. Загадкова жінка як об'єкт зображення була також центром естетики і філософії французького символізму.

У творі польського драматурга продовжується характерна для епохи традиція протиставлення жіночих образів – жінки рятуючої

та жінки спокушаючої, яка йде ще від євангельської традиції чіткого розмежування Марії і Єви: єдиного представника роду людського, яка своєю духовною жертвою покори Богу відкупила світ, та першої людини, що ввела світ у гріх.

Одна з модифікацій цього сюжетного ходу – зіставлення ангела і демона, зокрема Бронки і Єви в драмі «Сніг». У критиці трактування образу Бронки зазвичай відбувалося знижено, як особи приземленої, яка своїм намаганням затримати Тадеуша у своєму маленькому світі руйнує його творчі пориви, тоді як розкута та харизматична Єва надихає на подальші досягнення (пор. Аліна – Хільда у Ібсена).

Але не все так однозначно, адже Пшибишевський, які б світи не будував, «створюючи свою космогонію» і навіть звертаючись до інших, відмінних від християнської, культур, перш за все відштовхувався саме від Біблії, зазначає Н. Сперанська [22]. При всій об'єктивності оцінок поведінки героїв, деколи вочевидь невиграшному змалюванні Бронки, в п'єсі простежується тенденція несхвалення автором зухвалої позиції Єви, розвінчання загадкової фатальної жінки, яка явно провокує чоловіка до гріха.

Виразником цієї концепції, так би мовити, ідейним антиподом ніцшеанського вирішення питання виступає персонаж другого плану, досвідчений Казімеж, який об'їздив увесь світ, все бачив, все зазнав і найбільше в житті цінує родинні цінності: «Я вже втомився від вічного блукання з міста до міста, від постійного дрейфування по всьому світу. Крім того, це все обман! Художні враження, музеї, театри, цирк, література, Італія, Париж – все це обман, обман, лише обман! Від цього тільки з'являється нудьга, у цьому світі все завжди однакове, але, нічого не маючи, крім серця, сповненого зростаючої нудьги, ми плентаємось по світу» (тут і далі переклад мій. – *О.Т.*).

Така людина надзвичайно високо ставить моральну цноту, незайманість, Бронку він називає «блукаючим вогником, що летить над брудом і болотом життя», поруч із жінкою з таким чистим і гарячим серцем можна забути весь обман і нудьгу світу. Образ Бронки глибоко пов'язаний із розгалуженою символікою концепту «сніг», який «все покриває»: «Ви сніг, чистий, білий сніг, який падає на морозну землю. Він зберігає її м'якою та теплою, завертає її заціпеніле тіло у білу, пухнасту ковдру, поки воно оживає знову, і поки нові зародки життя починають підніматися з колін». Бронка виявилася саме тою силою, що рятує Тадеуша від страшної душевної туги та загибелі. Вона відігріла його заціпенілу душу, неспроможну на творчі досягнення, і та «знов розправила крила» до моменту появи Єви, проникливо зауважує Казімеж.

Жінок на кшталт Єви він зневажає, даючи їм нищівну оцінку. На його думку, це «дурні, марнославні павичі, які люблять грати роль демонів. Не задовольняючись цим, вони ще можуть влаштувати спектакль із виснажливим жонглюванням темпераменту і пристрасті, нудні, єлейні, слизові ангели натхнення».

Єва, так само як і Хільда в драмі Ібсена, спокушає Тадеуша честолюбними планами, марнославними ідеями, навіюючи йому впевненість у собі як у сильному всепереможному завойовнику всього світу, але ціна потягу Тадеуша до мистецтва, до самоствердження – «витоптані квіти, вирізані стада овець, вирубані найкращі ліси, що приховують чудовий вид» (метафори загубленого щастя і життя Бронки). І Тадеуш, як і Сольнес, іде на компроміс зі своїм сумлінням, вибираючи жереб слави, таким чином застосовуючи ті самі «інструментальні відносини» (за термінологією християнського катехізису).

Для жінок ґатунку Хільди і Єви мета виправдовує засоби, як зазначає А. Матусяк, характеризуючи одну з художніх концепцій зламу століть, «у її межах (…) жінка постає фатальною, нечистою, перверзійною істотою, яка не тільки спокушає чоловіка, а й приводить його до згуби» [9, с. 34].

Таким чином, на думку норвезького та польського драматургів, «засобом впливу на людей» [17, с. 70] мають стати християнські цінності. Пильна увага у п'єсах «Будівничий Сольнес» та «Сніг» прикута до проблем існування у сучасному світі віри, сумління, відповідальності за свої вчинки в християнському розумінні, що відображається у способах досягання життєвої мети, самореалізації, спробах побудови стосунків із людьми, коханні. В основі будь-якого театру лежить храмовий обряд, «суть якого в усуненні викривлень у стосунках Бога і людини», зазначає Є. Киричук [8]. Спроба аналізу крізь призму християнського контексту драматургічних творів Генріка Ібсена та Станіслава Пшибишевського, одних з найяскравіших представників європейського символізму, який сучасні критики багато в чому вважають джерелом еволюції сучасного мистецтва, дає можливість дослідження їх творчості у новому ракурсі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Баранов А.И.* С. Пшибышевский: творческое наследие. Актуальные аспекты изучения / А.И. Баранов // Исследование славянских языков и литератур в высшей школе: достижения и перспективы: Информационные материалы и тезисы докладов международной научной конференции / Под ред. В.П. Гудкова, А.Г. Машковой, С.С. Скорвида. – М. : Изд-во МГУ имени М.В. Ломоносова, 2003. – 317 с.

2. *Белый А.* Между двух революций / А. Белый. – М. : Худож. литература, 1990. – 670 с.

3. Біблія, або Книга Святого Письма Старого й Нового Заповітів: Із мови давньоєвр. й грец. на укр. Дослівно наново перекладена / Іван Огієнко (пер.). – К. : Укр. Т-во, 2002. – 1376 с.

4. *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм / П.Н. Долженков. – 2-е изд., исправл. и доп. – М. : Скорпион, 2003. – 218 с.

5. *Ерхов Б.* Комментарии / Б. Ерхов // Г. Ибсен Пер Гюнт. – М. : Худож. литература, 1980. – 301 с.

6. Зарубежная литература XX в.: Учебник для вузов / Под ред. Л.Г. Андеева, А.В. Карельского, Н.С. Павловой. – М. : Высшая школа, 2003. – 575 с. – Изд 2-е, испр., доп.

7. *Ибсен Г.* Пер Гюнт / Г. Ибсен. – М. : Худож. литература, 1980. – 301 с.

8. *Киричук Е.В.* Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : дис… доктора филол. наук : 10.01.03 / Е.В. Киричук. – Самара, 2009. – 359 с.

9. *Матусяк А.* Молодомузівська Femme Fatale / А. Матусяк // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34–45.

10. *Наливайко Д.* Французький символізм як зміна метамови європейської поезії / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1998. – № 7. – С. 23–27.

11. *Нордау М.* Вырождение. Современные французы / Макс Нордау. – М. : Республика, 1995. – 400 с.

12. *Ремизов А.М.* Письма к П.Е. Щеголеву. Часть II. Одесса. Херсон. Одесса. Киев (1903–1904) / А.М. Ремизов // Ежегодник рукописного отдела пушкинского дома на 1997 год / Под ред. А.В. Лаврова, А.Ф. Лапченко, Н.Н. Скатова, Т.С. Царькова. – М. : Узд-во «Дмитрий Буланин», 1997. – С. 153–206.

13. *Слесарь Е.А.* Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – начале XX векав : дис… канд. искусствоведения : 17.00.09 / Е.А. Слесарь. – СПб., 2006. – 192 с.

14. *Толмачев В.М.* Гамсун и символизм / В.М. Толмачев // Вестник ПСТГУ. – Филология. – 2010. – Вып. 2 (20). – С. 143–150.

15. *Хороб С.І.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / С.І. Хороб/ Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2002. – 432 с. – Бібліогр. : С. 89–432.

16. *Храповицкая Г.Н.* Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г.Н. Храповицкая – М. : МГПИ, 1979. – 89 с.

17. *Чистюхин Н.* О драме и драматургии: Учебник для студентов гуманитарных вузов : ebook, 2002, DOC / Чистюхин Н. – 293 с.

18. *Bowers K.* The Three-Dimensional Heroine: The Intertextual Relatioship between «Three Sisters» and «Hedda Gabler» / K. Bowers // Studies in Slavic Cultures. – 2008. – Issue VII. – P. 9–27.

19. Henderson A. Henrik Ibsen: The Evolution of His Mind and Art // Henderson A. Interpreters of Life and the Modern Spirit / A. Henderson. – London : Duckworth and Co., 1911. – P. 157–284.

20. *Hervé J.-L.* Naissance d'une conception moderne de l'Art dans la poésie symboliste / J.-L. Hervé // l'Art / la direction de C.-G. Gaultier. – Montreuil : Breal, 1984. – C. 178–187.

21. *Shaw G.B.* The Quintessence of Ibsenism / G.B. Shaw. – London : Walter Scott, 1891. – 184 p.

22. Сперанская Н. Синтез Логоса и Камы. Эротическая космогония Станислава Пшибышевского Н. Спеременская // http://abyssland.el-foro.org/t211-topic. – Електронний ресурс.

УДК 821.161.2-1.09:7.036.45

Олександра ЧЕПЕЛИК
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ВІЗІЙНИЙ ДИСКУРС ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ О. ОЛЕСЯ, Г. ГАУПТМАНА, М. МЕТЕРЛІНКА ТА ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті визначено функціонування поняття «візія» та з'ясовано способи його вираження. На основі компаративного аналізу драматичних творів О. Олеся, Г. Гауптмана та М. Метерлінка виявлена типологія візійних форм (візія-сон, візія-марення, візія-забуття).

Ключові слова: *драма, візія, дискурс, гіпнагогічний образ, фантомний об'єкт, типологія.*

The functioning concept «vision» is defined and ways of its expression are exposed in the article. It is disclosed the typology of the vision forms (vision-dream, vision-reverie, vision-drowsiness) on the basis of the comparative analysis of the dramatic works of O. Oles, G. Hauptmann and M. Maeterlinck.

Key words: *drama, vision, discourse, hypnological images, phantom object, typology.*

W artykule określono zakres funkcjonowania pojęcia «wizja» oraz podano sposoby jego wyrażenia. Na podstawie analizy porównawczej dramaturgii O. Ołesia, G. Hauptmanna i M. Maeterlincka wykazano typologię form wizyjnych (wizja-sen, wizja-majaczenie, wizja-zapomnienie).

Słowa kluczowe: *dramat, wizja, dyskurs, widzenie hipnotyczne, fantom, typologia.*

Саме на зламі минулих століть в українській літературі та мистецтві спостерігався відхід від тенденційності, застарілих форм відображення художньої дійсності та «набридливих штампів». Переоцінка цінностей, що відбулася в театральній культурі сприяла поступовому входженню пересічного глядача в символічний театр «глибокої інтуїції», «складних душевних колізій» та «незвичайної мислі».

Досягненням західноєвропейського театру, біля витоків виникнення якого стояли Генріх Ібсен, Генріх Гауптман, Моріс Метерлінк, виявилося звернення до міфопоетичного відтворення світу в людській свідомості, розкриття емоційно-психологічного стану людини у внутрішньому конфлікті із самою собою, екзистенціальне розуміння сутності її буття, зображення подій, фактів чи явищ крізь призму символістської ідейно-естетичної свідомості, відбиття дуалістичного принципу світобудови у двох вимірах (іманентному і трансцендентному) та використання метерлінківської концепції «активного мовчання», що сприяла заглибленню в досі ще не знані грані душі та висвітленню пізнання істинних начал зображених героїв у творах шляхом їх духовного просвітлення.

Розповсюдженню модерністських ідей у польській літературі, де драматургія розвивалася в осереддях національної свободи і самоідентичності, та спорідненій їй українській сприяла поява часописів, журналів («Літературно-науковий вісник», «Українська хата», «Życie»), метою яких було найповніше висвітлення історико-культурних процесів у Європі. На їх сторінках друкували твори адептів новаторської системи художнього мислення і драматургічної поетики, творче надбання яких постало своєрідною реакцією на застарілі пануючі канони в сучасному театрі.

Драматургічна спадщина Олександра Олеся стала яскравим прикладом втілення ідей європейського культурного розвитку у лоні національного мистецтва, що «не прислонює душевний світ героя», його «осібність (…), внутрішнє „я"» [13, с. 29]. У листі до дружини український митець писав, що він «приступив би до драми, взяв би наші взаємовідношення, вони такі складні й оригінальні, що в них сам Ібсен поламав би зуби» [9, с. 38]. Художницький інтерес Олександра Олеся до драматургічно-сценічної моделі був спрямований на найтоншій передачі людських думок і почуттів при відтворенні внутрішнього ритму психологічного стану та майстерну гру акторів за допомогою врівноваженої «музичної співзвучності жестів і рухів».

Поринання у художньо-інтелектуальний простір драматургічних творів представників західноєвропейського символізму здійснювалося через безпосередній вплив «молодополяків» (К. Тетмаєра, С. Пшибишевського, С. Виспян-

ського), зорієнтованих на експлікацію ідеї зображення «абсолюту душі в усіх її проявах, незалежно від того, чи вони добрі, чи злі, чи бридкі, чи прекрасні» (С. Пшибишевський) [16, с. 24]. На переконання Івана Франка, саме такі художники слова «силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [16, с. 365]. Отже, запозичивши мистецький досвід польських драматургів (С. Виспянського, С. Пшибишевського, Ю. Словацького), Олександр Олесь зумів поєднати різні елементи поетики неоромантизму, символізму та імпресіонізму в драматичних творах, що у своїй настроєвості та сугестивності поєднувалися з ідеєю національного самоусвідомлення.

У праці «ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997) Тамара Гундорова підкреслила, що «…символізм служив способом трансцендування існуючого поза його реальні межі, тобто був феноменологічним „зняттям" і зануренням у несвідоме» [4, с. 85]. У зв'язку з цим заслуговує на увагу осмислення відповідної сфери уяви суб'єкта в драматичних творах, що намагається абстрагуватися від реальної дійсності, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації, які стають провідниками до нової ірреальної субстанції. У такому випадку йдеться про окреслення специфіки застосування візій, що створюють особливий тип психологізму, в основі якого – відчуження певної іпостасі свідомості суб'єкта вислову, уявлюваний діалог між ними, вербальне нагнітання ілюзорного дійства [5, с. 269].

Студіювання функціонування поняття візій у драматичному тексті висвітлено Наталею Малютіною у монографії «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родожанрової динаміки» (2006). На думку сучасної дослідниці, оскільки драма передбачала сценічне втілення, то візійність сприймалася як специфічний дискурс уявлюваного поза тим, що реально відбувається на сцені або відтворюється сценічними засобами, переважно, позавербальними [5, с. 270]. Для визначення чіткої структурованості візій перевага надавалася грі як невід'ємному чинникові у створенні візуального магічного дійства в уяві суб'єкта посередництвом низки символічних образів.

Французький словник «Le petit Larousse» під редакцією Поля Мобурже подає принаймні три значення терміна «la vision»: «візія» (лат. – visio-візія) – 1) спосіб бачити, осягнути, розуміти; 2) уявлюване бачення ірреальних об'єктів; галюцинація; 3) надприродне видіння [17, с. 1070]. Тотожність у визначенні поняття «візія» спостерігається і в англійській мові. Так, англомовний словник «The advanced learner's dictionary of current English» під загальною редакцією Артура Хорнбі ілюструє таке визначення поняття «vision»: «візія» – 1) схильність до уявлення; 2) те, що представлено уявою; 3) те, що представлено уві сні чи в стані, подібному екстазу; 4) фантом, видіння [11, с. 1465–1466].

Метою цієї статті є визначення функціонування поняття візії та розкриття засобів його вираження. Компаративний аналіз драматичної поеми «Над Дніпром» Олександра Олеся та творів «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка і «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана зумовлений виокремленням трьох типів візій (сну, марення, забуття), спродукованих у «нижній свідомості» уявлюваними фантомами-об'єктами на рівні візуальної образності суб'єктів, що сприяли конструюванню ієрархічної моделі так званого ірраціонального простору та виявленню глибинних психоемоційних процесів у людській підсвідомості на основі гри уяви, існуючої у двох просторово-часових вимірах: реальному і духовному.

Методологічною основою для встановлення типології візійних форм у творах українського та західноєвропейських драматургів слугували теорія «верхньої та нижньої свідомості» Івана Франка із теоретичного дослідження «Із секретів поетичної творчості», модерністичні концепції французького філософа Жана Поля Сартра («Уява. Феноменологічна психологія сприйняття», 1940), філософа-культуролога Гастона Башляра («Вода та мрії. Досвід про уявлення матерії, 1998; «Мрії про повітря. Досвід про уявлення руху, 1999) та праці Йохана Гейзінга «Homo ludens» (1994) і Карла Густава Юнга «Душа та міф: шість архетипів» (1996).

Для окреслення жанрової особливості твору «Над Дніпром» Олександра Олеся слід наголосити, що це драматична поема, яка, за визначенням Романа Пархомика, репрезентує «зразок мішаної форми, де синтезуються ознаки драми і ліро-епічної поеми» [8, с. 11]. Порівняно з поемою «Над Дніпром» Олександра Олеся твори західноєвропейських митців «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана представлені за свої-

ми жанровими ознаками як драми-казки. Варто зазначити, що і бельгійський, і німецький драматурги в своїх творах зуміли відтворити не тільки «риси літературної казки», а й звернутися до її образів, перетворюючи їх «в темні, туманні символи».

У порівняльно-типологічному аналізі «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана та «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка відправною точкою став символічний характер мовлення уявлюваних персонажів і міфологічних істот у створеному митцями ірреальному світі як космічному вимірі, пов'язаному з визначеними архетипними схемами (земля, вода, повітря і вогонь), що випливають з глибин підсвідомого. Висловлювання героїв, що трансформуються в діалоги, створюють атмосферу недомовленості й таємничості. Підтвердженням цього факту є наявність у творах трьох крапок та акцентованих авторами пауз. Структуротворчим засобом драматичних дій, що відтворює емоційну сферу душевного стану персонажів і створює ефект здогадування, є мовчання.

Драматична поема «Над Дніпром» Олександра Олеся розпочинається зі своєрідного представлення дивовижно зображеного ландшафту («Берег Дніпра. Ніч. Темно»), що сприяє, за законами поетичної уяви, входженню героя у вимір метафізичної дійсності, створеного ним світу. Цей факт зумовлює наявність концепту «ночі», що символізує сферу потойбіччя, яке поглинає підсвідомість Андрія у вирій ілюзорного дійства та зумовлює його відсторонення від реальності. В цьому випадку берег річки Дніпра ототожнюється зі спокоєм та тишею, що підтверджується авторською ремаркою («Тихо»). За висловом Гастона Башляра, вода представляє собою «матеріалізоване мовчання». Можливо передбачати, що, коли Андрій зі своєю дружиною опиняється на березі Дніпра, це вже сприяє народженню візій саме біля його «чистих вод». Визначальним постає той факт, що гру уяви головного героя у сновидійному стані зумовлює саме її спорідненість із першоелементом буття – водою, яка символізує повернення до «преформального» стану – смерті. Це фактично означає, що під час сну людина залишається абсолютно бездіяльною, що зумовлює насамперед «послаблення свідомого розуму та його стриманого ефекту, який обмежує чи гнітить підсвідоме» [1, с. 187]. У зв'язку з цим фантазія Андрія, яка з «еруптивною» силою, породжує в ірреальному вимірі дійсності скомбіновані образи та події, сприяє його зануренню в простір «нижньої свідомості», де відбувається його психологічна роздвоєність зі світом реальності. В цьому випадку слід навести міркування Івана Франка щодо духовного життя людини на межі двох свідомостей: «верхньої» та «нижньої», яка складається з двох категорій явищ: 1) «враження – образи і їх комбінації-думання», 2) «афекти – чуття – пристрасті» [12, с. 75]. Саме такий розподіл і призвів до виокремлення ним двох типів снів: аналітичного та символічного. Згідно з концепцією Івана Франка візія-сон героя Олесевої драми носить символічний характер, що допомагає виявити його внутрішній світ протягом перебування в аполітичному стані.

Власне фон, на тлі якого розвиваються події в «Принцесі Мален» Моріса Метерлінка, відзначається деякими схожими рисами з драматичною поемою «Над Дніпром» Олександра Олеся. Символістський концепт «ночі» в обох драмах означає проникнення в сферу недомовленостей та загадковостей для розкриття таємниць буття. Але різниця в тому, що безпосередньо вже наявний стан природних явищ у першій дії «Принцеси Мален» заздалегідь символізує невідворотні події, які мають раптово статися, при цьому відтворюючи на максимальному ступені уявлення пересічних мешканців картину, розташовану на перетині різних планів відтворюваної дійсності. Так образ-символ «падаюча зірка», що становить астральну сферу космічного простору, означає смерть головної героїні, але при цьому вона не є ірреальною, як у свідомості Андрія з драматичної поеми «Над Дніпром». Цим фактом пояснюється те, що в цьому випадку саме першоелемент буття-небо виступив психологічним асоціативом впливу на сферу підсвідомого принцеси Мален та її нареченого Ялмара. Створені ілюзорно у сфері «нижньої підсвідомості» примари віддзеркалюють стан світовідчування власного універсуму головними героями та виконують функцію медіаторів між світами: реального й уявлюваного, що визначило їх емоційні переживання, одночасно трансформованих у візії-марення.

Подібна до наявної у творах Олександра Олеся і Моріса Метерлінка перетворювана реальність у свідомості Генріха – головного героя драми-казки «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана – провокує народження візії-забуття, що виявляється зручним підґрунтям для створення медіативного простору, за допомогою якого відкриваються межі «нижньої свідомості».

У зв'язку з цим наявний у творі вплив психологічного асоціативу – колодязя, що здійснює невідворотний зв'язок із потойбічним світом, уможливлює простежити вплив «гіпнагогічних образів» у створеному грою уяви світі.

Головні герої у Олександра Олеся, Моріса Метерлінка та Генріха Гауптмана проникають у світ сновидінь, марень і забуття, але при цьому їх свідомість втрачає здатність сприйняття. У зв'язку з цим потрібно говорити про те, що спонукає Андрія, принцесу Мален, Генріха відсторонитися на мить від замкнутої сфери реальності та потрапити в символічно ірреальний світ. Безумовно, слід визначити, що перед тим, як увійти в одну зі стадіальних меж візій, герої опиняються в оточенні фантомних об'єктів, що виступають трансляторами несвідомого переходу зі світу реальної дійсності в ірреальний вимір буття. Але слід зазначити, що це викликано та вмотивовано їх різними діями.

Русалка Оксана у драматичній поемі «Над Дніпром» стає віддзеркаленням уявленого світу, який постає в свідомості Андрія саме з моменту засинання на березі річки Дніпра. Водяна істота завдяки своїм властивостям втілює ідею інтуїтивного занурення в таємниці людської психіки. Вона є наслідком «гіпнагогічного видіння», яким охоплений головний герой. Так Жан-Поль Сартр чітко визначає: «Гіпнагогічні образи супроводжуються певним нервовим збудженням, вони немов опираються зануренню в сон і являють собою нібито багаторазове зісковзування, що проривається в сон» [10, с. 112]. Свідченням цього є діалог між Андрієм та його дружиною Мариною на березі Дніпра. Головний герой відчуває хвилювання, спричинене червоно-жовтим відблиском пожежі, що є знаком стихійного лиха. У зв'язку з цим спомин його дружини про русалок, яких виганяють із сіл огнем, і є імпульсом до проникнення із повсякденного в ілюзорний світ. Нервова поведінка Андрія, що характеризується «падінням уваги» спровокована запитаннями дружини, пов'язаних із його минулим коханням.

Знакове утворення «Тиша» в діалозі між персонажами Олександра Олеся та песимістичний душевний настрій стають підґрунтям для створення «гіпнагогічних образів» та входження в сновидійний стан. Перебуваючи вже на його першій стадії, відбуваються значні зміни в свідомості, яка представляє собою «модифіковану силу, що володіє визначеною дієвістю, що стоїть поза грою та дозволяє явищам розгортатися, зчіплюючись один із одним наосліп» [10, с. 110]. Цей стан головного героя спровокований та викликаний відчуттям провини за зраду дівчини Оксани, яка не витримала психологічного тиску з його боку й у відчаї потонула в хвилях Дніпра. Ця водяна істота – русалка, набуваючи людських рис, є «фантомним об'єктом», що виступає не тотожним об'єктам сприйняття.

Дійсність у свідомості головного героя О. Олеся виступає як магічний світ. Реальні події, пов'язані з його першим коханням – Оксаною, представляють собою історію визначеного життєвого шляху Андрія. За висловлюванням Жана Поля Сартра, «свідомість, яка бачить сон, завжди є не-тетичною свідомістю самого себе, оскільки воно зачароване сновидінням, але воно втратило своє буття в світі й поверне його собі лише після пробудження» [10, с. 287]. Ланцюжок драматичних подій, що відбулися в свідомості Андрія та досягли межі уявленого, раптово зникає. Це передовсім пов'язано з моментом його відходу від сну, причиною якого стала неможливість уявити свою майбутню долю.

Поступове входження в «гіпнагогічний стан» є, за визначенням Жана Поля Сартра, результатом функціонування продуктивної уяви, якій притаманна «можливість придумати щось, ніколи не існуюче» [10, с. 29]. Згідно з його концепцією в підсвідомості головних героїв «Принцеси Мален» Моріса Метерлінка, як і твору Олександра Олеся, ірреальний вимір буття виникає під впливом фантомних об'єктів, здатних перевтілюватися в метафоричні іпостасі. У бельгійського драматурга це простежується з першої зустрічі принцеси Мален та принца Ялмара. В стані очікування у свідомості героя віддзеркалюються метаморфозні явища, внаслідок яких спостерігається схильність до входження в «гіпнагогічний стан». Випадкове перебування головного героя у гаю вночі, розташованому поблизу фонтану, стає поштовхом для виникнення уявної гри свідомості, викликаної «страшною темрявою», скрізь яку неможливо побачити одне одного. Символістський концепт «ночі» створює візію-марення, завдяки якій віддзеркалюється в місячному світі блиск зірок сов, що злетілись зі всього парку, навкруги якого немає нічого, окрім стін та ровів. Хвилини очікування виявляють ознаки агресії у Ялмара, що супроводжується активним бажанням позбутися настирливих повітряних істот. Після чого уява принца миттєво відображає ірреальну трансформацію його рук, що стали схожі на руки могильника, на які безперервно падає листя з плакучої верби. У зв'язку з цим

несвідомий процес діяльності мозку у Ялмара провокує його нервову поведінку.

Поява фантомних об'єктів у свідомості головної героїні Моріса Метерлінка принцеси Мален сприяє виникненню схожих візій-марень, як у принца Ялмара, що виконують функцію сюжетного епізоду, впливаючи на хід подальших подій у драмі. Схвильований психологічний стан героїв сприяє їх якнайшвидшому входженню в ірреальну площину, чим і зумовлюється той факт, що на деякий час свідомість замикається для відтворення страхітливих візій.

За допомогою внутрішнього монологу, що представлений у формі оповіді від першої особи, бельгійський драматург змалював образ Мален як чуттєвої натури. Будучи замкненою у чорній кімнаті, їй ввижаються на шпалерах у повній тиші тіні від кипариса, рух розп'яття на стіні, примари – образи покійників на кладовищах. Внаслідок спровокованих уявою гіпнагогічних видінь місячне сяяння, грім, блискавка постають символами, що з вибуховою «еруптивною» силою передають той загальний неспокій, яким внутрішньо охоплена принцеса Мален. Це за повними ознаками схоже на кошмар – марення, що постає як вираження фіктивного ілюзорного світу.

Раптовість виведення із реальних часово-просторових категорій існування людської особистості приводить до досягнення нею у сфері нижньої свідомості межі візіонерського страху. Цей стан поступово переростає в жах, який посилюється настільки, що призводить «до руйнування зачарованості свідомості та мотивує рефлексію» [10, с. 293]. Це зумовлює переривання візійних марень та виходу зі світу ірреальності. Так пересічні мешканці в драмі-казці Моріса Метерлінка після смерті принцеси Мален та короля Ялмара, знаходячись у стані страху, починають марити, споглядаючи раптово перед собою рухливі видимі речі матеріального світу із визначеною символікою, як-то «чорний військовий корабель», що є ознакою наближення Страшного божого суду за гріхи, падіння великого Хреста як символу небесної кари на порозі Пекла, стукіт у вікна, що був спричинений природним явищем – градом, ототожненим зі страшними душевними муками, та розкрите вікно – символом шляху принцеси Мален у потойбічний світ спокою і краси.

Як вже згадувалося раніше, в драмі-казці Генріха Гауптмана «Затоплений дзвін», на відміну від творів Олександра Олеся та Моріса Метерлінка, спостерігається наступний тип візійних форм – візії-забуття. Головний герой драматичної казки – ливарник церковних дзвонів Генріх, намагаючись втримати своє творіння, падає з гірського виступу з вини лісовика – представника язичницької демонології, схожого «на рогатого лісного духа з козлиними ногами та борідкою». Герой потрапляє одночасно в ситуацію антифактивності, що зумовлює його перебування в стані між світами. Падіння Генріха спровокувало безпосередньо стан забуття. Магічне коло, створене «фантомним об'єктом» – феєю Раутенделейн, символізує замкнутий простір, який вона малює навколо героя, тим самим, підкоряючи його та викликаючи у нього афективні враження, спровоковані ілюзорними почуттями Генріха до зачарованої істоти, схожої на «миле видіння». Його уявлюване «Я» в «межах нижньої свідомості» в хвилини забуття відсторонене від реального, що свідчить про створення ним візійного універсуму – гірської поляни. Головний герой драми фактично не сприймає реального світу, бо існує в замкнутому фатальному просторі, відмежованому від дійсності, яка полягає в тому, що він не створив удосконаленого дзвону з могутнім звучанням. Саме цей фактор і спричиняє його вихід зі стану забуття, скерованого передусім почуттям страху, що зумовлюється втратою того прекрасного образу (фея Раутенделейн), від якого випромінюється світло та надія на пробудження духовної сили для створення в новому гірському храмі гри дзвонів.

Отже, об'єднувальною ланкою в творах українського митця та західноєвропейських драматургів постає спільний емоційно-експресивний стан, що виступає регулятором інтенсивно-асоціативних процесів у межах «нижньої підсвідомості». Розгортанню вивільненої гри уяви в ірраціональному вимірі буття сприяють «гіпнагогічні образи» – «фантомні об'єкти», що уможливлюють входження головних героїв у метафізичну дійсність, виступаючи трансляторами до відкриття паралельної площини сакрального світу. Фантомні об'єкти є самовиявленням тих процесів, що відбуваються в позасвідомому за рахунок «пониженої активності свідомості та відсутності концентрації уваги» [15, с. 91].

На цьому етапі постало можливим означити в творах українського та західноєвропейських митців функціонування не-тетичної (уявлюваної) свідомості, що зумовило ви-

окремлення наступних візійних форм (візія-сон, візія-марення, візія-забуття) на межі медіативного простору.

Візія-сон, що репрезентована у драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся, під час якої ірреальний світ замикається у свідомості героя, постає «не-тетичною» прогом усього сновидіння. Ця візуальна площина з'являється перед створеною уявою «гіпнагогічним образом» – «фантомним об'єктом», що несе в собі елемент фатальності та визначає подальше ірреальне життя, обмежене ілюзорною свободою людини.

Візія-марення в драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, що виникає із відчуття страху, є наслідком функціонуючої продуктивної уяви, яка зумовлює створення фантастичного світу в містично-ірраціональному вимірі, здатного трансформуватися в метафоричні іпостасі.

Візія-забуття, яка притаманна твору «Затоплений дзвін» Генріха Гауптмана, відзначається певним ступенем зачарованості свідомості головного героя, що призводить до втрати ним частково світу реального «Я» та створення візійного універсуму для реалізації уявлюваного «Я».

Найсильнішим чинником породження візій постає відкритий простір в Олександра Олеся та замкнутий – у Моріса Метерлінка і Генріха Гауптмана, що зумовив часткову втечу героїв у містично-ірраціональний вимір буття. У зв'язку з цим не залишається поза увагою і домінуючий фактор виведення свідомості в реальну дійсність. У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся – це неспроможність головного героя спрогнозувати та передбачати подальший хід розгорнутих подій в ірреальній площині свого перебування. У західноєвропейських драматургів Моріса Метерлінка та Генріха Гауптмана такою силою стає відчуття страху, що поступово переростає в жах, уособлюючи руйнівну силу та мотивуючи рефлексію обох героїв.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с. – (Французская философия XX века).

2. *Гауптман Г.* Пьесы / Гергарт Гауптман ; [пер. с нем. П. Мелковая]; ред. С. Мокульский, вступ. ст. А. Дымшица, прим. А. Левинтона]. – М. : Гос. Изд-во «Искусство». – 1959. – Т. 1. – 1959. – 574, [2] с.

3. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.

4. *Гундорова Т.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок XXст) / Тамара Гундорова, // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.

5. *Малютіна Н.П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.

6. *Метерлінк М.* Принцеса Мален / Моріс Метерлінк // Зібр. тв. у 4 т. ; [пер. В.М. Сабліна]. – М. : Чистые пруды, 1903.– Т. 1. – 1903. – С. 9–123.

7. *Олесь О.* Твори: в 2 т. / Олександр Олесь; [упоряд., авт. приміт. Р.П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990.– Т. 2. – 1990. – 682, [6] с.

8. *Пархомик Р.Я.* Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Українська література» / Р.Я. Пархомик. – Львів, 1993. – 16 с.

9. *Радишевський Р.* Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // Олесь О. Зібр. тв. у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 5–50.

10. *Сартр Ж.П.* Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Жан-Поль Сартр; [пер. с франц. М. Бекстова]. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с. – (Сер. «Французская библиотека»).

11. Учебный словарь современного русского английского языка / [авт.-сост. Хорнби А., Гэтенби Э., Уэйкфилд Г.]. – М. : ООО АСТ, 2001. – 1568 с.

12. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 31. – 1976. – С. 45–119.

13. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 33. – 1976. – 676 с.

14. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Кирилюк Є.П. (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976.– Т. 35. – 1976. – 695 с.

15. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг; [пер. с англ.]. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

16. *Helsztyński S.* Stanisław Przybyszewski / Stanisław Helsztyński. – Kraków, 1978. – 455 s.

17. Le Petit Larousse: le dictionnaire encyclopédique / [Direction éditoriale P. Maubourguet]. – Paris : Edition de Larousse, 1996. – 1774 c.

УДК 821.162.1: (477)

Ярослав НАХЛІК
Національний університет «Львівська політехніка»

МАТЕРІАЛЬНЕ У ПОЕЗІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО РАННЬОГО МОДЕРНІЗМУ: В'ЯЗНИЦЯ ДУХА ЧИ ПРИХИСТОК ДУШІ

Статтю присвячено дослідженню розвитку ідей дуалізму людської сутності у польській та українській поезії раннього модернізму на матеріалі творів А. Лянге, Т. Міцінського, К. Тетмаєра, П. Карманського, В. Пачовського, С. Твердохліба, С. Чарнецького. У компаративному ключі з'ясовано основні особливості функціонування топіки душі / тіла у поетичному світі. Найтісніше семантичне поле поняття тіла / душі / духа в модерністській поезії пов'язане з поняттями буття, вічності, ув'язнення / звільнення, смерті та Абсолюту.

***Ключові слова**: матерія, тіло, душа, дух, монізм, дуалізм, трансцендентне, онтологія.*

The present article is devoted to the exploration of the human essence dualism in Polish and Ukrainian poetry of early modernism on the grounds of poetry by A. Lange, T. Miciński, K. Tetmajer, P. Karmansky, W. Pachowsky, S. Twerdohlib, S. Charnecky. With the use of comparative approach the main features of body / soul topoi functioning in poetical world. Most closely semantic field of the body / soul / spirit concept is linked to the concepts of existence, eternity, detention / liberation, death and Absolute.

***Key words**: matter, body, soul, spirit, monism, dualism, transcendence, ontology.*

*Artykuł jest poświęcony badaniu rozwoju idei dualizmu istoty ludzkiej w polskiej i ukraińskiej poezji wczesnego modernizmu na materiale poezji A. **Lange, T. Micińskiego, K. Tetmajera, P. Karmanskiego, W. Paczowskiego, S. Twerdochliba, S. Czarneckiego. W komparatystycznym ujęciu zostały wyjaśnione podstawowe osobliwości funkcjonowania topiki duszy / ciała w świecie poetyckim. Najściślej pole znaczeniowe pojęcia ciała / duszy / ducha w poezji modernistycznej jest związane z pojęciami bytu, wieczności, więzienia / uwolnienia się, śmierci i Absolutu.***

***Słowa kluczowe**: materia, ciało, dusza, duch, monizm, dualizm, transcendencja, ontologia.*

Характерний для поетичних творів митців епохи fin de sciécle екзистенціал страждання, смутку, ситуація екзистенційної пустки, зневіри, безвиході часто артикулюється в поезії раннього модернізму через концепт людини як поєднання душі й тіла, духовного і матеріального. Цей концепт використовується також в оптимістичному, вітальному ключі, щоб передати захоплення повнотою життя, гедоністичну радість. Говорячи про метафізику поезії раннього модернізму, не слід забувати, що в основі модерністської онтології, есхатології і навіть теософії лежить змагання двох основоположних світоглядних ідей: платонівського дуалізму та аристотелівського монізму.

Європейське середньовіччя проходило під знаком дуалізму, Відродженню з його антропоцентризмом ближчою виявилася моністична концепція людини, а позитивізм редукував діалектику душі / тіла, ліквідувавши проблему душі/духа як метафізичну, а отже, таку, що лежить за рамками раціонального пізнання. Однак, спираючись на філософські теорії попередніх епох, європейські мислителі зламу століть у роздумах над сутністю людини знову починають наголошувати на властивому їй дуалізмі. Серед польських філософів це К. Твардовський, В. Лютославський та С. Пшибишевський [6; 10; 15]. Вони стверджували, що такий дуалізм полягає не лише в тому, що тіло – матеріальне, а душа – ні. Це значно глибший дуалізм, який найчіткіше виявляється після смерті: тіло стає прахом, а душа – зазнає ініціації, розпочинає власне незалежне буття. Відповідно, саме душа є носієм самосвідомості, людського «Я».

Водночас В. Лютославський і Є. Жулавський вказували на нерозривний зв'язок тіла й душі. Тіло є в'язницею душі, але водночас єдиним її виразником, способом вияву. Крім цього, це її надійний прихисток у цьому світі, своєрідний саркофаг. Т. Міцинський наголошував на подібності душі й тіла через здатність відчувати біль, а К. Твардовський додавав, що са́ме почуття як конкретні вияви душі (сльози від страждання, посмішка від радості) можуть існувати лише завдяки матеріальній субстанції тіла. Не без впливу позитивістського раціоналізму з'являється також моністична концепція людини як симбіозу душі й тіла.

У добу Молодої Польщі значно частіше використовується дуалістичний підхід, що передбачає

чітке розмежування між тілом і душею, насамперед, на підставі протиставлення їх смертності / безсмертності. Непристосованість душі до самостійного життя у земному світі без тіла і постійна потреба дбати про тіло для продовження власної духової екзистенції видається поетам-модерністам джерелом постійних страждань, ще одним підтвердженням помилковості й муки людського існування. Це своєрідне замкнене коло взаємозалежності спричинює трактування фізичної сутності як саркофагу, гробівця душі, який водночас захищає її та поневолює. Таке сприйняття власної сутності демонструє ліричний герой К. Тетмаєра:

A oto moje pogrzebione ciało, a oto dusza moja pogrzebiona.
[Sonet I, 9, с. 502]

Пишучи про діалектику душі/тіла у творчості цього поета, М. Сталя зазначає, що К. Тетмаєр «переконаний, що тіло є перешкодою в осягненні повноти людськості, у переході до вищої, автентичної форми існування» [12, с. 126]. Так, окремі митці раннього модернізму трактують тіло як перепону, свідчення людської обмеженості, прив'язаність людини до матеріального, а отже, минущого світу, що підлягає руйнуванню. Подібно пише про тіло як в'язницю душі П. Карманський:

Коли-ж бо покине душа пута тіла?
Чи вирвусь з оков, щоб раю зазнати? [18, с. 33]

У наступній збірці П. Карманський поширює концепт ув'язнення в земному світі, порівнюючи у вірші «Осінь» всесвіт із труною, у якій жевріє вогонь людської душі. Через поєднання зі смертним тілом душа виявляється залученою до життя-вмирання:

Всесвіт, здається, чорне трумно,
А ми вмерці з вогнем душі. [19, с. 50]

Не погоджуюся, однак, з М. Сталею щодо твердження про осягнення повноти людськості. Ліричні герої модерністських творів прагнуть не людської повноти, а певної над-людськості, прагнуть вирватися із земного кола сансари, позбутися тіла не як перепони, а як ознаки прив'язаності до земного, причини людського страждання, яке чітко окреслив Ц. Ровінський: «З кола життя немає виходу до якої-небудь трансценденції. Людина і Бог не мають жодної спільної площини, жодної можливості порозумітися» [11, с. 106]. Підтвердженням цієї тези сучасного дослідника може слугувати цитата з вірша С. Твердохліба, який заперечує антропний принцип світобудови:

Все тут має мету, Боже,
Як широкий світ –
Тільки людський дух не може
Віднайти мети... [23, с. 22]

Слід зазначити, що слово *дух* або словосполучення *людський дух*, вжите в цьому уривку, часто використовується у поезії раннього модернізму як синонім слова *душа*. Різницю ж між вживанням понять *душа/дух* у поезії раннього модернізму тонко підмітив Ц. Ровінський, пишучи про творчість Лесьмяна: «Поет не протиставляє духа матерії, душі – тілу; це поняття, що доповнюються, а не протиставляються. Дух не може існувати без матерії, а душа буз тіла. Трагізм існування полягає між іншим і в тому, що смерть приносить якесь розщеплення душі й тіла, а душа не може існувати без тіла, яке розкладається» [11, с. 45]. Таким чином, дух є загальним поняттям, назвою нематеріального первня в дуалістичній парі нематеріальне – емпірична матерія, а душа є поняттям вужчим, більш індивідуальним, що, своєю чергою, належить до пари (яка часто переходить в опозицію) душа – тіло. Дух відповідно належить до царини онтологічної, навіть космологічної, а душа – до антропологічної. М. Сталя зазначає, що «найближчою молодопольським поетам є концепція душі як Божої іскри, як сліду Бога в людському бутті, що прагне злету в безмежжя, поновного поєднання з Абсолютом» [13, с. 113], та все-таки у їхній творчості проступає інакше прагнення – розділити душу як результат дії Бога в людському житті, те, що оживлює тіло, – і дух як частину Абсолюту, що прагне злету і поєднання з Абсолютом. У модерністській поезії зустрічаємо і юдео-християнський підхід – душа постає внаслідок акту творення, одухотворення тіла, і не є частиною Бога, і античну концепцію еманації божества – трактування душі як Божої іскри, ув'язненої в тілі, має виразно античне коріння. Така іскра може також бути результатом не еманації, а прямої дії Абсолюту – як приклад наведу вірш П. Карманського:

Ох, чому та Сила,
Що в плоть вливає іскру Духа, (…)
[Під дубом Т. Тасса, 17, с. 8]

Слід, однак, постійно пам'ятати про відсутність дотримання якоїсь усталеної семантики під час вживанні цих термінів у літературній

творчості митців раннього модернізму й можливість взаємозаміни значень у словах *душа/дух*.

Хоча сучасне несубстанційне психологічне трактування терміна *душа* як «внутрішнього психічного світу людини з її настроями, переживаннями та почуттями» [16, с. 333] щойно зароджувалося в епоху раннього модернізму разом зі становленням психології як окремої галузі знань, що було пов'язане з діяльністю В. Вундта (1832–1920), у поезії раннього модернізму такий підхід чітко простежується у засобі внутрішнього пейзажу, коли душа виступає не окремою сутністю, а станом, вмістилищем почуттів.

У контексті неконвенційного, вільного використання термінів *душа/дух* у митців раннього модернізму, їхнього пошуку власних нетривіальних рішень, доцільно згадати вірш А. Лянґе – виявляючи дуалізм у підході до людської сутності, ділячи людину на тіло-прах і душу-подих, автор виокремлює третій елемент, пов'язаний з коханням, – тінь коханої особи, що теж міститься в людині і звільняється після смерті (таким чином, кохання позиціонується як винятково земне почуття, яке не має продовження у знеособленому потойбіччі).

Obym w godzinie śmierci mógł rozpleść swe
ciało,
I, nim ono w proch pojdzie, nim dusza uleci –
Niech ten cień – eterową strojny szatą białą,
Ani duch, ani ciało, jakiś żywioł trzeci – (...)
Zaświadczy [*kochanej – J.N.*], żem był zawsze
wierny jej duchowi.
Że zawsze byłem przy niej i że ona we mnie
Żyła wciąż bezcielesnym nadziemskim
zjawieniem [IX, 4, с. 24]

Через персоніфікацію духа як крилатої істоти, що прагне звільнення, лету і возз'єднання з трансцендентним, митці раннього модернізму передають контраст між буденною земною суєтою та ідеальним життям і неможливість подолання земних пут. Наведемо найпоказовіші приклади такого використання топосу *духа*:

А. Лянґе:

Z chosu życia rwiemy się ku górze,
Lecz duch się wiecznie na nizinach smęci –
I błądzim niby na krzyżach rozpięci! [II, 4, с. 16]
В. Пачовський:
Дух мій рветься з низьких туг – (...)
А над море вилітає
Вдаль задивлений мій дух
[В світлі сонця, 22, с. 30]
П. Карманський:
Колись я мріяв: духом злину
В надземний рай, до ясних зір...
Ох, даром! З зойком мчу в долину:
[Vorrei morir, 19, с. 28]

І дух мій вічно бореться зусильно
Із традиційним ідолом мірноти
І умліває на верхах Голготи,
І, мов каліка, падає безсильно.
[Поснули вілли, 20, с. 29]
С. Чарнецький:
Туга, що душі рвала ген до зір
В далекий світ розмріяння, спокою
[В томлячу хвилю, 24, с. 66]

Звернімо увагу на трактування людського духа в наведених творах П. Карманського – у першому вірші дух прагне вийти за межі людського тіла, поєднатися з Абсолютом, проте зазнає нищівної поразки (слід також відзначити декадентський епатаж у назві твору, яка водночас виступає епіфорою: Vorrei morir – хотів би вмерти). У другому вірші дух виступає «чужинцем у чужому світі», люди, що живуть за покликом духа, наштовхуються на нерозуміння тих, хто їх оточує (у цьому знайшли вияв особисті рефлексії Карманського – громадського діяча).

Вимовним для демонстрації різниці термінів душа / дух у площині колективного, національного є уривок з вірша В. Пачовського:

Здавили горло, чоло стоптали,
Шарпають душу, та ми живем!
Зродиться месник з кривавих туг,
Встане народ мій, наш вічний дух!
[Вічний народе, 22, с. 118]

Душа є символом індивідуального і часово співвіднесеного – теперішнього, дух же є вічним і загальним. Співвіднесення індивідуума з народом є свідомим вибором – тому народ «мій», дух національного ж перебуває на рівні колективного несвідомого, є загальним архетипом, що поєднує певну спільноту – тому дух «наш» – не вибраний, а апріорний. Дух відповідно є символом боротьби, активізму, а також символом незнищенного первня нації, її інтегрального ядра. Друга наведена строфа вживається у вірші як епіфора, що дозволяє прочитувати її як своєрідне магічно-сугестив-

не заклинання, прагнення творення через повторення усталеної фрази.

Інший молодомузівець – В. Пачовський, – чітко розмежовує поняття душі/духа, описуючи метаморфозу, переродження людської душі – її звільнення, окрилений лет і відродження у дусі:

Душа моя помахом крил
Над зорі вилітає (...)
Душа моя – великий дух,
Відроджений наново [21, с. 178]

Через розширення образу душі / духа як символу пов'язаності людини з трансцендентним – образ скутого духа чи ув'язненої душі – поети декларують ув'язнення нематеріальної людської сутності у земному світі, її приреченість та неможливість осягнути абсолютну гармонію.

Протиставляючи обмеженість земної людини творчій потузі Всесвіту (тут доцільно провести паралель з *élan vital* Бергсона), К. Тетмаєр використовує образ душі, ув'язненої в шкаралупі мозку. Такий підхід можна пояснити й негативним ставленням до позитивістського раціоналізму, й активною рецепцією творів А. Бергсона. Нагадаємо, що саме потребу розвитку інтуїції, яку людина згубила на шляху еволюції, обравши за інструмент прогресу інтелект, проголошує Бергсон у своїй концепції людини як тривання. Водночас через образи вірша проступає архетипний образ вигнання з Едему: позбавлення людини чинної ролі у світовій творчості, її падіння, втрати гнозису-мудрості, приреченості на постійну боротьбу за існування. Поет цілком у дусі шопенгауерівської концепції генія виду чи боротьби видів Дарвіна зараховує кохання до способу боротьби за існування (поруч із боротьбою та здобуванням), наділяючи метафізичним змістом лише творчість, яка, як бачимо з останнього рядка, трапляється нечасто і доступна лише обраним:

(...) i ludzie żyją w serca komórce maleńkiej,
i duszę mają w mózgu łupince zamkniętą.
(...) Nie widzą i nie mają nic boskiej mądrości;
muszą zdobywać, walczyć, kochać,
nienawidzieć,
a wicher twórczych potęg nad głową ludzkości
dmie, sieje, choć się czasem wieki nie da widzieć.
[Dziecinne to igraszki... 9, c. 711]

Найвимовніший образ скутого духа оприявнює творчість Т. Міцинського:

Mój duch łańcuchem skuty do ziemi
zwisa się w przepaść piekielnych łon,
a kiedy targnie skrzydły dźwięcznemi
głuche się echo ozwie jak dzwon [7, c. 48]

Впадає в око модерністський топос прірви, додатково підсилений образом пекельних надр. Земля в наведеному уривку виступає певною проміжною ланкою в існуванні людини, місцем її ув'язнення, наближення до пекельної (потойбічної) прірви через смертельність. Самотність, передана через образ глухої луни-дзвону, підкреслює індивідуально-екзистенційний характер вірша, у дусі філософії к'єркегоріанства наголошуючи на самотності людини перед Абсолютом. В образі прикутого до землі ліричного героя можна помітити й алюзію до міфу про Прометея:

Nie pragnę słońca – osamotniony –
z krzykiem złowieszczym upiornych snów,
bogowie mogił – jam był pojony
jak wy – ambrozją – i mlekiem lwów.

Образ хижого крука, який терзав Прометея, замінено на характерний для раннього модернізму образ гнітливого сну-кошмару. Наявний також мотив богопадіння людини – ліричний герой наголошує на своєму спільному походженні з богами, вживаючи символи з античного міфу: амброзію та лев'яче молоко. Цікавим є словосполучення «bogowie mogił», що його можна інтерпретувати як алюзію до поняття «смерті Бога» Ніцше – старі боги померли, на порожній землі зосталася лише самотня поневолена людина наодинці зі своїми розбурханими позасвідомістю видіннями, яка, попри божественне походження, уже не прагне неба й здатна лише метатися в земних оковах.

Окрім наведеного у творі Міцинського мотиву богопадіння, у молодопольській поезії з'являється також платонівський мотив пригадування попереднього світу. Ідею преекзистенції артикулює, наприклад, ліричний герой А. Лянґе:

Ale ja wiem, żem z innej spłynął tu krainy –
I że ten pobyt tutaj – to kara i brzemię.

Niegdyś żyłem daleko – na jakichś błekitach,
Których pamięć w mej duszy błąka się niejasno
[XXVIII, 4, c. 46]

Роздвоєння людини на тутешнє – земне – тіло і вільний – неземний – дух наявне в іншому вірші

поета, який чітко вказував на спіритуалізм свого світогляду: «Дух є всюди. Немає духу без матерії, так само, як немає матерії без духу» [5, с. 4]:

Bo obcy sobie jestem, jakby rozdwojony:
Ciałem żyję w tym czasie, na tutejszym globie,
Ale duch zamieszkuje odmienne regiony.
[XXXIX, 4, c. 60]

Ліричний герой ідентифікує себе з тілом («Ciałem żyję»), а про дух говорить у третій особі: «duch zamieszkuje». Автор, таким чином, вказує на те, що людині легше ідентифікувати себе з емпірично присутнім тілом й задовольняти його насущні потреби, аніж йти за покликом духа. Тіло є тут-і-тепер, а дух є витвором іншого світу, трансцендентного, вічного, що знаходиться поза часом і простором. Свідомість виступає в творчості А. Лянґе своєрідним медіатором між заангажованістю в земні, буденні справи і зверненням до Абсолюту. Поет проводить чітку межу між земним, стражденним існуванням тіла і прагненням душі до ідеального життя, єдності з трансцендентним.

Після констатації ситуації ув'язнення людського духа та його складних взаємовідносин з навколишнім матеріальним світом поети-модерністи переходять до опису способів його звільнення та конструюють дальший розвиток подій, переходячи від метафоричного опису реальних життєвих станів до метафізичних візій.

Радісну візію такого звільнення описує, зокрема, П. Карманський:

І дух зболілий скине пута плоти
І людську страсть – демонську злобу.
Ще раз обійму зором шпиль Голготи
І радо вийду з пекла проби. (...)
О Лето! Лето! [19, с. 60]

З плоттю, отже, дух скидає і заангажованість в людське («людську страсть»), наратор трактує земне життя як випробування, гідно вийти з якого можливо лише через Голготу – самопожертву в ім'я інших, служіння любові-caritas. Згадка ріки забуття (характерний для раннього модернізму античнo-християнський синкретизм) знову повертає нас до традиційного в ранньому модернізмі мотиву смерті-сну, спасіння у забутті і втраті індивідуальності.

Серед способів звільнення від плоті мислителі раннього модернізму артикулюють також пізнання таємниці буття, першопричину. Як переконував С. Пшибишевський, для звільнення душі необхідно «сягнути до першопричини, якою є Ніщо. Воно – це прабуття (…). Коли людина пізнає цю істину, коли стане втаємниченою (…) – лише тоді вона буде вільною» [1, с. 31]. Нагадаємо, що мотив втаємничення, отримання прихованого знання був ключовим у гностицизмі – саме концепцію пневматика – людини духу – використовує Пшибишевський у своїй концепції «оголеної душі».

У модерністській поезії частим є мотив висхідного руху, коли дух, відкинувши кайдани матерії, а відповідно пов'язану з нею смерть, піднімається вгору – до ідеального буття. Безмежний простір у творчості К. Тетмаєра простягається не тільки по горизонталі (пустеля), а й активно розвивається по вертикалі. Небо постає в уяві поета сферою духу, яку митець рішуче протиставляє земному світові:

Duchu ludzki – z gwiazd twe gzło[1]!
Ponad życie! Wyżej! Wzwyż!
Ponad świata próch i śmierć!
Śmiechem mu się w oczy wświeć!
Pluń mu w twarz i wyżej leć, [VI, 9, c. 909]

Впадає в око вказівка на небесне походження людського духа, поет протиставляє духове й земне, наділяючи світ атрибутами проминання, що веде до знищення (праху) і смерті. Натомість цілком у дусі модерністського епатажу наратор закликає до іронії та погорди щодо світу, утверджуючи через мотив польоту вищі цінності. Сутністю людської екзистенції, відповідно, є скерування в бік Іншого, Не-***Я***, прагнення осягнути свідомого своєї сили духа як частки духового первня Всесвіту.

Щодо теми польоту у світовій культурі доцільно навести спостереження М. Еліаде: «На усіх рівнях культури, попри різницю, і то значну, історичних і релігійних контекстів, символізм польоту завжди висловлює подолання людської долі, трансценденцію і свободу» [3, с. 148]. Образи відриву від землі, злету, польоту належать до архетипних символів духового. Для раннього модернізму було актуальним шопенгауерівське сприйняття східного мотиву польоту як звільнення від земного матеріального світу, яке, безперечно, вплинула на використання згаданого мотиву в поезії епохи fin de siècle. Як слушно зазначає Я. Тучинський, «у ведичному трактуванні птах, який піднімається до неба, є символом визволення, а виражена в такий спосіб індійська

1 gzło (giezłko) – сорочка з білого полотна.

формула тотожності вільної індивідуальної душі й Абсолюту є одним із головних елементів філософії А. Шопенгауера» [14, с. 83].

К. Тетмаєр у своїй творчості розвиває ідею ілюзорності буття, протиставляючи земному буттю вічний Абсолют, пропонує візію спасіння як ілюстрацію ведичної формули *tat twam asi*: проголошуючи ілюзорність життя, ліричний герой вбачає спасіння в осягненні єдності зі Всесвітом, розчиненні в Абсолюті, символом якого є світло. Як слушно відзначила М. Подраза-Квятковська, у Тетмаєра звільнення асоціюється із зануренням в освітлений простір неба, що і за містичними, і за буддійськими концепціями означає осягнення останньої сфери неба, області, позбавленої форми, в якій немає вже ні свідомості, ні позасвідомості [8, с. 45]. Ідея облуди Майї, відома митцям раннього модернізму завдяки її осмисленню в Шопенгауера, проступає й у творах польського модерніста:

Zda mi się – jasność wielka, nieprzejrzana,
w jasności jedność w jedno z nią współzlana.

Ach! gdybyż nigdy nie rzucała mnie
z myśli najlepsza, że ja tylko śnię,
że cała nędza życia jest zwodniczym
widzeniem tylko, że wszystko jest niczym...
[XVII, 9, c. 280]

Атрибутом спасіння-нірвани Тетмаєр отож називає відсутність матеріального, звільненням від оков земного світу. Нагадаємо, що ключовим словом популярної серед модерністів східної концепції нірвани є знеособлення.

Серед поетів Молодої Музи переважає акцент на загробному, трансцендентному, а не тутешньому, матеріальному. Так, у вірші, який вважаємо програмним, П. Карманський, опираючись на християнську риторику, проголошує пріоритет духовного:

Не тіла ради, не тіла
Терпів Спаситель знущання
І випив чашу страждання –
Не тіла ради, не тіла! [19, с. 67]

У іншому творі він протиставляє муці життя вищу загробну ціль:

Весь вік ідуть за мною вірно
Понура скорб і лютий біль –
І кличуть: Цить! Терпи покірно,
Не тут твоя остання ціль!
[Гіркі мозолі точать сили... 19, с. 77]

Загалом, на підставі проведеного аналізу вважаємо, що для польського та українського раннього модернізму характерний актуальний для європейської культури дуалізм, який стосовно людської сутності виражається у її дихотомічному поділі на тіло / душу, або навіть поділі трихотомічному, коли тілу протиставляється душа і дух. У онтологічному вияві такий дуалізм проявляється у протиставленні земного / загробного з акцентуванням цінності першого (Лесьмян) або другого (Тетмаєр, Карманський Лянґе, Пачовський). Виразна дуалістична або навіть трихотомічна антропологія, поділ людини на тіло та душу, або тіло / душу / дух є парадоксом молодопольської поезії, зважаючи на постійні прагнення уніфікувати світобудову й загалом моністичний світогляд, який виражався у релігійному синкретизмі. Успадкована в рамках середземноморського культурного родоводу опозиція матеріальне-духовне виразно простежується у творчості як українських, так і польських митців раннього модернізму.

Фактично єдиним моністом у підході до людської сутності у польському та українському раньому модернізмі є Б. Лесьмян, у поезії якого наявне трактування поєднання душі з тілом як апофеозу людськості, можливості впливати на земне життя, і що найважливіше – кохати і бути коханим, а отже – позбутися часто артикульованої у поезіях епохи самотності. Душу Б. Лесьмян сприймає як сутність людини, те, що робить її живою, забезпечує її екзистенцію. Як ми вже згадували, це Божа іскра, слід Бога в людському існуванні. Душа у поета створена духом і в дух перетворюється по смерті. Сполука душа-тіло є найвищим виявом буття, кульмінацією духового. У Лесьмяна також з'являється «життя душі» – щось немислиме для Тетмаєра чи Лянґе – отож, оскільки душа живе, то вона може і померти. З приводу поезії Лесьмяна додатково зазначимо, що саме тілесність є невід'ємним атрибутом поетової концепції душі. Тілесне буття у його творчості приваблює душу більше ніж буття ідеальне. Тут можемо говорити і про вплив біографічних танатичних факторів. Захоплення тілом і розпач з приводу його ненадійності та минущості є наслідком страху смерті, яка переслідувала поета. Як відомо, Лесьмян надзвичайно болісно пережив смерть брата в молодому віці. Його мати і сестра померли від туберкульозу за життя поета. Сам митець також страждав від цієї недуги. Тіло у Лесьмяна не є ані в'язницею для душі, ані її прихистком. Воно є умовою існування душі, можливістю зазнати найбільш повного буття – буття живою людиною. Топос душі у поета це не так душа-дух, як душа-тіло. Концепція душі

Лесьмяна, своєю чергою, активно перегукується з антропологією біблійною, а найчастіше юдейською, старозавітною – душею-*нефеш*.

Можемо простежити генезу душі, розвиток топосу душі в індивідуальній поетичній світобудові. Насамперед внаслідок акту творення, котрий, з одного боку, суголосно з гностичною традицією, є помилкою, джерелом трагічності земного буття, а з другого – актом постання матеріального світу, що дає можливість прожити життя вповні завдяки його індивідуалізму і з можливістю творення, що ставить людину в рівень з Богом, можливим стає існування душі, яка в розумінні Лесьмяна є втіленим духом. Душа є найвищою стадією духа, тому кожне тіло оточене незліченною кількістю духів, що прагнуть втілитися. Якщо загалом стосовно доби раннього модернізму ми говоримо про топос душі / духа, маючи на увазі трансцендентну спрямованість топосу, його абсолютну природу, походження зі світу ідей, то в поезії Лесьмяна надибуємо радше топос душі / тіла, що підкреслює тілесну закоріненість душі. Важливими властивостями такого топосу є здатність впливати на навколишній світ і кохання як апофеоз цієї здатності, як можливість втілювати духи і перемагати смерть.

Щодо стосунку тіла/душі у молодопольській літературі доцільно навести спостереження М. Сталі: «перед 1900 роком наголошувалась вищість душі та факт її ув'язнення в тілі. Початок XX ст. – реабілітація тілесності. Особливу роль в цьому процесі відіграло нове зацікавлення творами Ніцше, помітне також і в Польщі» [12, с. 85]. Суголосним цій еволюції є процес заміни у польському, та в українському ранньому модернізмі пасивного проголошення трагічності життя, модного спліну та депресії віталізмом та активним пошуком екзистенційного сенсу. В період, коли місце А. Шопенгауера як духовного натхненника Молодої Польщі, починає займати Ф. Ніцше, чільний представник молодопольського декадансу К. Пшерва-Тетмаєр творить ліричного героя поезій, здатного подолати модерністські сумніви і суперечності. Такий герой має бути не лише сильнішим від зовнішнього світу, а й свідомим своїх внутрішніх слабостей, які повинен перемогти.

Протиставлення матеріальне / духовне в добу раннього модернізму несе не лише метафізичний, а й суспільний зміст. Це протиставлення застиглої буденності творчості як вияву духовних сил. Вперше цю ідею зустрічаємо у концепції двох типів дійсності А. Берґсона. У модерністській творчості вона веде до протиставлення митця і натовпу. Наприклад, П. Карманський у своїй передмові до збірки «Пливем по морі тьми» згадує слова Ніцше: «Колись дух був богом, відтак перекинувся в чоловіка, нині стає товпою» [20, с. 4]. Поет відповідно намагається повернути духовному первню його первісний, трансцендентний зміст.

Загальні висновки з дослідження співвіднесення матеріального і духовного у поезії раннього модернізму можемо оформити у вигляді наступних тез:

– У творчості митців першої фази Молодої Польщі та в окремих зразках української модерністської поезії (головно у П. Карманського) тіло пов'язується зі стражданням. Символом земних страждань виступає образ ув'язнення людських душі/духа в тілі, що передає залежність людської сутності від матеріального, яке є крихким, вразливим і проминальним – життя при такому підході є стражденним вмиранням, позбавленим сенсу. Окремо наголошу, що використання співвідношення чи опозиції душа/тіло, навіть у віршах, де образ ув'язненої душі використовується для передачі стражденності земного існування, пов'язане зі спробами подолання постпозитивістського декадансу, є першими провісниками звернення до екзистенціалізму, виявом прагнення подолати буденність, бажанням чину, яке пізніше акумулюється в образі злету звільненого духа.

– Тіло також виступає знаряддям отримання життєвої гедоністичної насолоди (головно сексуальної), а також знаряддям чину, інструментом духу, що особливо артикулюється в українській поезії доби національного піднесення. Дещо інакше трактує тіло Б. Лесьмян – як джерело повноти життя, найвищий можливий щабель індивідуального існування. У своєму трактуванні людського буття він близький до гебрайського, старозавітного підходу.

– Проведений аналіз різниці у вживанні термінів душа / дух дозволяє стверджувати, що можемо ототожнити ці поняття, коли у творі йдеться про опозицію матеріальне / духовне, однак у вужчому розумінні відносимо дух до онтологічної сфери, опираючись на такі приклади його вживання як Світовий Дух, Дух народу, Дух-Абсолют, а душу як духовну сутність, що оживлює тіло, – до сфери антропологічної. У ранньому модернізмі образ духа виступає наступним щаблем розвитку душі, і водночас – символізує її повернення до витоків, звільнення духа означає його поєднання з першопричиною, з Абсолютом. Виключно стосовно духа поети раннього модернізму застосовують семантику польоту, ширяння для передачі стану звільнення людської сутності.

– Частим є мотив смерті як звільнення від тіла. З одного боку, захоплення смертю безперечно слід віднести на карб декадентського епатажу, проте саме через зацікавлення цим феноменом, загальномодерністське конструювання нової есхатології, найповніше виявляється суб'єктивно-екзистенційний характер цього художньо-світоглядного напряму, його дух індивідуальності – адже перед лицем смерті кожна людина постає самотньо. Смерть митці модернізму звеличують як збавлення від матеріального, перехід до стану небуття, який трактується згідно з східною концепцією нірвани. Пошуки звільнення, виходу поза тілесне, різноманітні візії спасіння, актуальні для раннього модернізму, пов'язані з активною рецепцією індивідуалістських східних, зокрема індійських, концепцій, рішучим відмежуванням від колективізму позитивізму.

– Крізь концепцію душі як Божої іскри, ув'язненої в тілі (вживаючи атрибут Божа, маємо на увазі не християнського Бога-Отця, а характерний для раннього модернізму синкретичний Абсолют) проступає виразно гностична світобудова, адже сенсом людського життя у гностицизмі є визволити душу – уламок ідеального, божественного, ув'язнений у матеріальному світі, – з оков земного світу, з-під влади злого Деміурга, через пізнання прихованого знання (гнози).

– Найтісніше семантичне поле поняття *тіла / душі / духа* в модерністській поезії пов'язане з поняттями буття, вічності, ув'язнення/звільнення, смерті та Абсолюту.

Розвиток підходів до трактування *духовного* та його символіки в епоху раннього модернізму, тогочасний процес пошуку відповідей на запитання про людську сутність та сенс існування, що є основним рушієм філософії, є ще одним аргументом на користь зауваги-спостереження сучасного британського мислителя Пауела Девіса «поняття душі завжди буде безнадійно багатозначним» [2, с. 103].

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Boniecki E.* Struktura «Nagiej duszy». Studium o S. Przybyszewskim / Edward Boniecki. – Warszawa, 1993. – 153 s.
2. *Dawies P.* Bóg i nowa fizyka / Paul Dawies; tłum. P. Amsterdamski. – Warszawa, 1996. – 153 s.
3. *Eliade M.* Mythes, râves et mystères / Mircea Eliade. – Paris : Gallimard, 1952. – 370 s.
4. *Lange A.* Poezja wybrana / Antoni Lange; wybór i opracowanie P. Bukowiec. – Kraków : Universitas, 2003. – 184 s.
5. *Lange A.* Studia i wrażenia / Antoni Lange. – Warszawa, 1900. – 37 s.
6. *Lutosławski W.* Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej / Witold Lutosławski. – Warszawa, 1925. – 398 s.
7. *Miciński T.* Poezje / Opracował Jan Prokop // Biblioteka poezji Młodej Polski / Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. – 403 s.
8. *Podraza-Kwiatkowska M.* Kazimierz Tetmajer – metafizyk / Maria Podraza-Kwiatkowska // Między Tatrami a niebem: studia o K. Przerwie-Tetmajerze / wstęp M. Golda-Trajdos i A. Kudasik. – Nowy Sącz : Oficyna Wydawnicza Związku Podhalan, 1987. – S. 39–45.
9. *Przerwa-Tetmajer K.* Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa: PIW, 1980. – 1210 s. – (Biblioteka Poezji i Prozy).
10. *Przybyszewski S.* Na drogach duszy / Stanisław Przybyszewski – Kraków, 1900. – 127 s.
11. *Rowiński C.* Człowiek i świat w poezji Leśmiana / Cezary Rowiński. – Warszawa : PWN, 1982 – 327 s.
12. *Stala M.* Pejzaż człowieka / Marian Stala. – Kraków : W-wo Baran i Suszczyński, 1994. – 287 s.
13. *Stala M.* W kręgu Młodej Polski / Marian Stala. – Kraków : Universitas, 2001 – 425 s.
14. *Tuczyński J.* A. Schopenhauer a Młoda Polska / Jan Tuczyński. – Gdańsk, 1969. – 230 s.
15. *Twardowski K.* Metafizyka duszy / Kazimierz Twardowski. – Wiedeń, 1985. – 396 s.
16. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Упор. Бусел В.Т. – Київ : Перун, 2005. – 1720 с.
17. *Карманський П.* Блудні огні / Петро Карманський. – Львів : накладом М. Петрицького, 1907. – 64 с. – (Серія Молода Муза II).
18. *Карманський П.* З теки самоубийця / Петро Карманський. – Львів : Накладом А. Хойнацького, 1899. – 48 с.
19. *Карманський П.* Ой люлі, смутку / Петро Карманський. – Львів : Накладом Н. Величковського і С-ки, 1906. – 81 с.
20. *Карманський П.* Пливем по морі тьми / Петро Карманський. – Львів: Накладом автора, 1909. – 141 с. – (Серія Молода Муза 11).
21. *Пачовський В.* Ладі й Марені терновий огонь мій... / Василь Пачовський. – Львів: Наклад В. Боберського, б/д. – 200 с. – (Серія Новітня бібліотека № 15–18).
22. *Пачовський В.* На стоці гір / Василь Пачовський. – Львів : Накладом М. Петрицького, 1907. – 128 с. – (Серія Молода Муза IV).
23. *Твердохліб С.* В свічаді плеса / Сидір Твердохліб. – Львів : Накладом автора, Загальна друкарня, 1908. – 78 с. – (Серія Молода Муза 8).
24. *Чарнецький С.* В годині сумерку / Степан Чарнецький. – Львів : Накладом М. Петрицького, 1908. – 94 с. – (Серія Молода Муза VII).

УДК 821.161.2+821.162.1:7.036.7

Світлана ЯМБОРКО
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ЯНА КАСПРОВИЧА

У статті розглянуто особливості такої літературно-мистецької стильової тенденції, як експресіонізм. На прикладі творчості українського новеліста Василя Стефаника та польського поета Яна Каспровича, які були представниками цього літературного напряму, досліджено характерні стильові особливості, а також знайдено та обґрунтовано спільні та відмінні риси у творах письменників.

Ключові слова: *експресіонізм, Василь Стефаник, Ян Каспрович.*

There were examined the particularities of the style tendency in literature and art as expressionism in this article. On the examples of works of ukrainian novellist Vasyl Stefanyk and polish poet Jan Kasprowicz, who where the representatives of this literary style, studied characteristic particularities of the style, and were founded similar and distinguishing traits in the writer's works.

Key words: *expressionism, Vasyl Stefanyk, Jan Kasprowicz.*

W artykule opisano specyfikę ekspresjonizmu jako nurtu literacko-artystycznego. Na przykładzie twórczości ukraińskiego nowelisty Wasyla Stefanyka i polskiego poety Jana Kasprowicza, którzy byli przedstawicielami tego nurtu literackiego, zbadano charakterystyczne wyróżniki stylistyczne, a także wychwycono i omówiono cechy wspólne oraz odmienne w utworach tych pisarzy.

Słowa kluczowe: *ekspresjonizm, Wasyl Stefanyk, Jan Kasprowicz.*

Злам XIX і XX століть – один із найцікавіших і найскладніших періодів не лише в мистецтві, а й у суспільному житті. Суспільство втрачає духовні орієнтири, а література, не задовольняючись формами критичного реалізму, теж немовби опиняється на роздоріжжі. Перед письменниками постає завдання осмислити кризу в соціальному середовищі та мистецтві й віднайти шляхи подальшого розвитку культури. Саме в цей період в усіх європейських літературах розпочинається становлення модернізму – художньої системи, принципово відмінної від критичного реалізму.

У руслі модернізму розвиваються різноманітні течії, найпопулярнішими серед яких стають експресіонізм та символізм. Експресіонізм як літературно-мистецька стильова тенденція оформився в Німеччині на початку XX століття, передовсім у малярському середовищі; його естетика полягає у запереченні не тільки міметичних різновидів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираження миттєвих вражень митця. Проте дослідження сучасних літературознавців доводять, що корені експресіонізму беруть свій початок раніше – у 90-х роках XIX століття, і пов'язують його появу з іменами Юхана Августа Стрінгера та Станіслава Пшибишевського. Для експресіонізму характерні «нервова» емоційність та ірраціональність, використання таких художніх прийомів, як символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо.

Степан Хороб виокремлює дві яскраво виражені генеалогічні засади експресіонізму. Перша, на думку дослідника, полягає у тому, що ця модель авторської ідейно-естетичної свідомості була викликана до життя самою дійсністю, суспільними вимогами часу, різними обставинами існування явищ, подій, рухів тощо. Загалом катаклізми світового масштабу на початку XX століття (війни, революції, технічні відкриття) прямо, навіть імперативно спонукали експресіоністів до виявлення головної сутності й суті людського буття, здебільшого прихованого за зовнішньою видимістю. Адже на їхніх очах руйнувалося все старе, віджиле, анахронічне й народжувалося нове, досі не знане. Власне, у характері часу й обставин Степан Хороб вбачає й другу засаду появи експресіоністського типу художнього мислення – «настійливе прагнення молодого покоління митців видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світотворення, систему образності й засоби поетики, заперечуючи як традиційні філософсько-світоглядні настанови, так і тенденційні прийоми та структури, наприклад реалізму чи

натуралізму» [3, с. 250]. Саме до таких форм авторської ідейно-естетичної свідомості з їх культивуванням зматеріалізованого світу, що переважав над світом духовним, з їх соціальною заданістю в детермінації людської поведінки, експресіонізм був своєрідною опозицією. Більше того, маючи у своїй основі деякі спільні погляди чи в чомусь споріднені філософські й літературно-естетичні положення з такими модерністськими типами художнього мислення, як неоромантизм (приміром, яскраво виражений індивідуалізм та ідеалізм), символізм (скажімо, суб'єктивоване ставлення до зображуваного предмета як певного знака) чи імпресіонізм (наприклад, неприйняття раціоналізму, позитивізму та емпіризму), усе ж експресіонізм у кінцевому підсумку заперечував і їх своїми головними світоглядними й мистецькими приписами, остаточно концептуально сформованими у творчому процесі засадничими вимогами.

Український експресіонізм як мистецько-стильове утворення рецепіювався передусім через розширення засобів поетики – динамізм дії, сюжетно-композиційну замкнутість. На переконання теоретиків та істориків літератури, експресіоністи різко відкидали застарілі структури життя та мистецтва, прагнули вивищити автентичність, незалежність людського духу, вивільнити людину, її «Я» з пут технократичного світу. Поряд з іншими типами художнього мислення експресіонізм помітно модернізував українську літературу і мистецтво 20–30-х років.

На розвиток та появу польського експресіонізму великий вплив мали німецькі корені цього мистецького напряму. Серед перших представників польського експресіонізму чільне місце посідає Ян Каспрович. Так само, як і інші творці експресіонізму, серед яких Станіслав Пшибишевський, Вацлав Берент, Тадеуш Міцінський, Ян Каспрович, мав міцні зв'язки з німецькою культурою: насамперед навчання в німецьких університетах Ліпська та Вроцлава, і політичні контакти Каспровича з німецькими соціал-демократами, і численні переклади письменника з німецької мови. Отже, Ян Каспрович був одним із засновників експресіонізму в Польщі. На етапі становлення стилю він написав одні з найвидатніших творів польського експресіонізму. У 1888 р. з'явилася перша поетична збірка Каспровича «Поезія», куди увійшло 125 віршів, об'єднаних в окремі тематичні цикли, з яких найбільш значним є цикл сонетів «З хати», який відразу привернув увагу читачів і критиків. Цикл присвячений зображенню важкого життя польського селянина, причому виражена тут критична тенденція різкіша і безкомпромісніша, ніж у інших поетів-реалістів, які писали на селянську тематику. Недаремно сучасники називали Яна Каспровича «поетом сумління», зокрема Іван Франко – «селянським богатирем», Марія Домбровська – «співцем пригноблених та неімущих». Так у 15 сонеті циклу «З хати» поет зображує важку долю жінки-селянки, страждання і бідність якої призводять до смерті:

Miała rolę, sprzedali jej rolę –
Były czasy gradu i posuchy,
Kubę dawno zamknął grób już głuchy,
A skąd płacić, gdy pustki w stodole?

Pożegnała ze łzami swe pole,
W służbę poszły nieletnie dziewuchy,
I na plecach kawał starej pstruchy,
Tak na wiatr się puściła – na dolę.

Wędrowała od wioski do wioski:
Tu się najmie do żniwa, tam pierze,
Pokąd lata, pokąd siły świeże...

Ale starość spada funt po funcie:
Trza pójść w żebry, trza żyć z łaski boskiej...
I dziś zmarłą znaleźli na – gruncie [4, с. 135].

Подібні метафори можна застосувати і до українського новеліста Василя Стефаника: він теж був і «селянським богатирем», і «співцем пригноблених та неімущих». Адже відчути настільки глибоко душу селянина, так тонко передати на папері найменш помітні порухи цієї душі, органічно поєднати глибинний зміст із абсолютно досконалою формою не зумів жоден новеліст. «Постать найінтересніша, найбільш свіжа і оригінальна в українському письменстві узагалі», – так 1910 року писав про нього Антін Крушельницький [1, с. 3]. Іван Франко називав автора «Новини» та «Кленових листків» одним із «найбільших наших» митців, «правдивим артистом», «абсолютним паном форми», письменником, яким наша література має право повеличатися перед цілим світом [2, с. 134]. Трагічна подія як композиційний центр новел Стефаника діє на читача миттєво. Так само, як і події, описані у сонетах Каспровича, історії, зображені в новелах Стефаника викликають у читача великий жаль та співчуття героям, які живуть своїм життям, скупим на якісь радощі,

не балуваним щасливою долею. У новелі «Сама-саміська» Стефаник теж зображує знедолене життя старенької, яка помирає в кінці твору: «Замкнула очі. Земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину сточувалася і падала у долину. Летіла все у спід та у спід. Десь у споді чорт ймив її, завдав на себе та й почав летіти з нею, як вітерю Баба рвонулася та й головою грянула до стола. Кров потекла, баба схлипала та й умерла» [1, с. 38].

Прозові твори Василя Стефаника, так само як і сонети циклу Яна Каспровича «З хати», вирізняються глибоким розумінням сільського життя, проникненням у духовний світ покутського трудівника-хлібороба, щирим співчуттям до тяжкої долі скривджених і знедолених. Вони стисло-лаконічні, забарвлені ліричним, психологічним настроєм.

Письменники-експресіоністи часто звертаються до теми смерті. Повноту духовного життя у зіставленні з неповнотою земного Стефаник зобразив символічно у коротенькому етюді «У воздухах плавають ліси...»: «Сонце, якби з нього кров спустив. Саме бліде і проміні такі. Воно засунеться за ті сірі скали над заходом. Обійде, як злодій, і прокрадеться. Якби розбив хто оті примерзлі хмари, то станув би понад сонце. Сотворив би нові зорі, бо їх багато закованих там сидить... Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала! Ліси би зашуміли, заспівали би села» [1, с. 243]. Письменник каже у цьому уривку, що не тільки душа людини закована у скелі тіла, але й весь видимий космос із планетами, зорями і сонцем так само заковані в матерії. Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаника, «скелею» – в'язницею духа, спричинила те, що він, як, зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерті, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії. Твори Стефаника густо пересипані такими образами. Проте і в тих образах зустрічаємо завжди підкреслення руху як виразу життя, а не пасивного застою і застигання у смерті. Тому вони мають полісмислове значення. Перше: марнота і несуттєвість фізичного тіла; друге: перехід від смерті до життя, що експресіоністи називають «віталізацією смерті». У творах Стефаника винесено на поверхню все внутрішнє життя людини, з великою наполегливістю зображена вся істотність її існування. Це занурення у явища життя і смерті, страждання і радості, характерне для експресіонізму, досягається інтуїтивно-суб'єктивним, а не емпірично-позитивістичним сприйняттям дійсності. Негативну віталізацію смерті найвиразніше зобразив письменник у своїх оповіданнях «Палій» та «Сама-саміська». В оповіданні «Палій» агонія смерті змальована так: «Федір лежав у своїй хатині на постелі. Очі його гріли, як грань, від червоних язиків, що тисячами вогників розбігалися по тілі і смажили його на вуголь. Ті язички, як блискавки, літали по всіх жилах і верталися до очей. Гриз кулаки, бив чолом до стіни, аби вогонь з очей випав. Запалився, чув, що з нього бухає полумінь, ймився руками за очі. Один страшний крик, надлюдський зойк! Язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвався. Віконце червоніло, як свіжа рана, і лляло кров на хатчину. Все моє най вігорить! Все, що-м лишив на його подвір'ю. Він скакав, танцював, реготався. Віконце дрижало, тряслося і щораз більше тої крові напливало у хатчину. Вибіг на поріг. Звізди падали на землю, ліс скаменів, а десь з-під землі добувалися скажені голоси і зараз пропадали. Хати ожили, дрижали, смажилися в вогні. – Я чужого не хочу, лиш моє най вігорить!» [1, с. 97]. Федір навіть у хвилину болючої передсмертної агонії, не покаявся і не визнав своєї провини. Навпаки – він радів, що разом із хатами Андрія Курочки горить там його незаплачена праця. Свою сильну гарячку він переживав так, якби горіло його тіло, яке в його свідомості здавалося хатою Федора. Його совісті не допомогло страждання. Ненависть і помста опанували його цілковито. І хоч життя Федора було тяжке і Курочка, сільський багатій, використовував його працю, все ж він не мав права з помсти підпалити все його господарство. Стефаник каже нам, що за зло не вільно віддавати злом. Зло, заподіяне іншій людині, повертається до того, хто його зробив. Віталізація мук і смерті тут має негативні наслідки.

У Яна Каспровича смерть віталізується у життя, повне страждань, XIX та XXV сонети циклу «З хати»:

XIX

...Teraz blady jak ściana i słaby...
Darmo leki przynoszą mu baby,
Śmierć zagląda z każdego otwora.
Trzeba księdza, niech grzechy przebaczy,
A ksiądz łaje: «Jedźcie po doktora – »
Księże, za co?... Doktór dla bogaczy... [4, с. 146];

XXV

«Umarł?..» «Umarł...» «Takie lata zdradne,
Człek snadź młody, a jednak już stary...»
Ale pogrzeb kosztuje talary:
Ksiądz, kopidół, podzwonne, pokładne.

«Jegomości!... ja biedna, nie kradnę...»
A księżulo: «Nie pijcie opary,
Będą grosze na msze i ofiary...
Lecz ja biorę... to, czego dopadnę».

Ha! cóż robić?... pogrzebać go trzeba.
Duch bez księdza nie pójdzie do nieba –
Więc ostatnie zaniesie piernaty...
A wiatr wieje, a czasy tak chłodne,
A mróz siny wciska się do chaty,
A robaczki golutkie i głodne… [4, с. 150].

Дослідники творчості експресіоністів вважають, що поняття віталізму спершу з'явилося у філософії, яка мала натурфілософське спрямування, як реакція проти механічної причинності Дарвіна. Віталізм у філософії намагався дослідити фізичні закони недослідженої автономії проявів життя. Проте з кризою фізики Ньютона вже на зламі XIX століття з'явилася критика механічного розуміння науки. Наукова криза спричинила кризу раціоналізму. Можна припускати, що назва «віталізм» прийнялася в експресіоністів від того напряму, який був теж базою їхнього світогляду. Для Стефаника та Каспровича життя, страждання і смерть на землі не є абсурдом. На відміну від екзистенціалістів, вони для нього є позитивним явищем, потрібним для перетворення і духовного зростання людини.

Приблизно з середини 90-х років у творчості Каспровича починається новий, модерністський етап, зумовлений тим, що на провідні позиції в тодішній літературі вийшов «млодопольский» модернізм. Цей етап у творчості Каспровича відкриває збірку «Anima lachrymans», вірші якої є яскравим зразком поетичного символізму. Головний герой збірки – душа поета, яка приймає образ живої істоти. У 1898 р. Каспрович створив нову збірку – «Кущ дикої троянди», яка була надзвичайно популярною. Песимізм та індивідуалізм, які були провідними мотивами попередньої збірки, тут ще більше посилилися. У центрі збірки – поет, його ліричне «я». Розчарування відразу ж переходить у відчай, і душа поета, за словами Каспровича, йде в пітьму. Народ, який в ранніх творах був мало не найвищою цінністю, перетворюється для ліричного героя в сірий натовп, якому він себе протиставляє. Центральне місце у збірці займає цикл сонетів «Кущ дикої троянди», де протиставляються живий кущ троянди і зламане дерево, які символізують радість і печаль, життя і смерть. Вершиною другого етапу творчого шляху Каспровича став створений ним у 1898–1901 роках фантастично-символічний ліричний цикл «Гімни», який увійшов до збірки «Світ, який гине». Цикл був написаний, з одного боку, під враженням тих песимістичних настроїв, які охопили на межі століть «млодопольску» інтелігенцію, а, з іншого, під враженням нової особистої драми Каспровича, пов'язаної з тим, що його друга дружина, Ядвига, несподівано пішла від нього до Станіслава Пшибишевського, з яким Каспрович підтримував приятельські стосунки. Зокрема «Гімни» Яна Каспровича польський дослідник Ян Юзеф Ліпскі називає каноном експресіоністської поезії. Інші літературознавці вважать це питання більш неоднозначним, приписуючи «Гімни» до символізму та неоромантизму. Але аргументів на користь експресіонізму більше: зокрема, це використання автором символів у «Гімнах». У поемі «Святий Боже...» ми бачимо яскравий приклад використання символу людського страждання – птаха з пораненими крилами:

O niezgłębione, nieobjęte moce!
Skrzydłami trzepocę
jak ptak ten nocny,
któremu okiem kazano skrwawionem
patrzeć w blask słońca...
Święty Boże! Święty Mocny!
Święty a Nieśmiertelny!...
A moje skrzydła plami
krew, która cieknie bez końca.
z mojego serca...
A oko moje zachodzi mgłą,
która jest skonem
i mego serca, i duszy mej! [4, с. 354].

Цикл «Гімни» складається з восьми поем, які пронизані релігійними символічними мотивами, протестом проти людських страждань і світу, який, на думку поета, влаштований несправедливо. Але, як слушно зауважують польські дослідники, Ян Каспрович не зупинявся на досягнутому, та розширював можливості стилю, виходячи за його загальноприйняті рамки, але залишаючись у колі його проблем. Ян Каспрович пройшов шлях від космічної метафізики та саркастичного гротеску до простого світу та життя простих людей. В історію літератури Ян Каспро-

вич увійшов насамперед як поет, котрий проторував у польській поезії нові стежки, ввів нові мотиви, багату колористику, близький до фольклору словник, використовував у свої творах куявський діалект. Майстер художнього слова, він вдавався до найрізноманітніших поетичних форм і розмірів; розробив тонічне віршування («Книга убогих»), збагатив польський вірш виразністю, свободою поетичного висловлювання. Його творчість на тлі кількох літературних поколінь є живою ілюстрацією процесу розвитку польської літератури від постромантичних традицій, через непоетичну поезію позитивізму, натуралізму, аж до наростання символістичних і експресіоністичних тенденцій.

Творчі пошуки Василя Стефаника були органічно суголосними тенденціям розвитку європейського літературного процесу зламу XIX і XX століть. Стильова домінанта його новел – синтез художніх напрямів реалізму та модернізму. Зокрема його індивідуальний авторський стиль сформувався під впливом психологізму, натуралізму, а найбільше – експресіонізму як течії в руслі модерністської літератури. Фактично Василь Стефаник був реалістом у доборі тем для своїх новел і експресіоністом у їх художньому опрацюванні. Його твори проймає напрочуд болісне переживання глибинної трагічності світу. Експресіоністичними художніми засобами він тонко підкреслював глибину реалістичного жаху. Ян Каспрович так само був експресіоністом у художньому опрацюванні своїх творів. Для польського поета експресіонізм не став епізодом у творчості, пов'язаним лише з написанням «Гімнів», а характерним для всіх етапів творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Андрусяк І.* Василь Стефаник. Камінний хрест / Іван Андрусяк. – К. : Школа, 2007. – 272 с.

2. Василь Стефаник у критиці та спогадах. Упорядкування Федора Погребенника. – К. : Дніпро, 1970. – 482 с.

3. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромнатизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

4. *Kasprowicz J.* Hymny, Księga ubogich, Mój świat / Jan Kasprowicz – Warszawa : PAX, 1956. – 466 s.

УДК 821.162.1

Елліна ЦИХОВСЬКА
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ХУДОЖНІЙ ЧАСОПРОСТІР ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Автор досліджує час і простір як основні категорії буття у художньому доробку Леопольда Стаффа. Аналіз подається у компаративному пласті типологічних збігів та відмінностей із постатями й процесами світової літератури. Творчість Леопольда Стаффа розглядається як наслідок не лише міжлітературної, а й міжкультурної комунікації.

Ключові слова: *часопростір, біографізм, модальності, інтертекст, утопія, переклад, синестезія, комплекс Адама / андрогіна.*

The author investigates time and space as basic categories of being in Leopold Staff's works. The analysis is given in the comparative stratum of typological coincidences and differences with figures and processes in the world literature. Staff's creative work is analyzed as a result of not only interliterary but also cross-cultural communication.

Key words: *time and space, biographism, modalities, intertext, utopia, translation, synesthesia, Adam Complex / the complex of androgyne.*

Autorka bada czas i przestrzeń jako podstawowe kategorie bytu w twórczości Leopolda Staffa. Analizę podano w komparatywistycznej warstwie typologicznych zbieżności i różnic z postaciami i procesami światowej literatury; twórczość Leopolda Staffa jawi się nie tylko jak efekt komunikacji międzyliterackiej, ale także międzykulturowej.

Słowa kluczowe: *czasoprzestrzeń, biografizm, modalność, intertekst, utopia, tłumaczenia, synestezja, kompleks Adama / androgina.*

Проблема домінування або взаємозалежності в реляції «час – простір» вирішується можливістю самостійного існування полярно протилежних позицій, кожна з яких має правильні ротації, а саме: як розгляд категорій часу і простору в неподільній єдності, так і необов'язкове їх взаємне відображення. Початкове сприймання тексту як простору ставить існування і вивчення простору на перше місце в художньому творі без можливості усунення його категорії з аналізу, натомість час може й не бути проілюстрований залежно від індивідуального бажання автора акцентувати / не акцентувати на чомусь. Проте останній момент для нас особливо важливий, оскільки відомо, що безчасовість теж є свідченням текстуальної семіотизації. У свою чергу, наполягаємо на різнопропорційності висвітлення дослідником часопростору в аналізі твору, ураховуючи те, що текст – це вільний творчий акт, не зумовлений обов'язковою наявністю рівних обсягів. Хоча, можливо, нами приділено певною мірою більше уваги саме ґіпотіпосису – опису структури й організації простору в літературному тексті. Проте безперечним фактом є те, що у поезії Леопольда Стаффа одночасно функціонують просторові й часові характеристики.

Розширення останнім часом меж міжлітературності до міжкультурної комунікації пояснює процес вписування творчості Леопольда Стаффа у європейські та світові літературні контексти, презентуючи його не стільки «мандрівником» чужими інотекстами (іноземними текстами), а як медіатора між різними просторами. Причому «коннективна інтеграція» [2, с. 166] відбувається як на рівні міжкультурної інтеграції, так і внутрішньокультурної, утворюючи різні моделі просторових людських стосунків, що вимірюються Едвардом Твічелом Холлом чотирма проксемічними зонами, згідно з якими класифікація реляцій Леопольда Стаффа з іншими митцями представлена наступним чином.

Так звана індивідуальна відстань [7, с. 173], заснована на особистих контактах, представлена людьми, з якими Леопольд Стафф мав можливість із тією чи іншою частотністю зустрічатися. «Ближня фаза» «індивідуальної відстані» охоплює коло співвітчизників польського письменника, включаючи найближчих друзів: Остапа Ортвіна, Антонія Мюллера, Юзефа Руффера, Яна Каспровича, Юліана Тувіма, Тадеуша Ружевича. Натомість «дальня фаза» [7, с. 174] стосується контактних зв'язків із зарубіжними митцями, зокрема прикладом таких може

бути особисте знайомство Л. Стаффа з Михайлом Коцюбинським. Інша, «суспільна відстань» [7, с. 175] сконцентрована на несинхронних зв'язках, на відсутності особистого контакту і полягає головним чином у «межі домінації», що виражена інтертекстуальністю. У «дальній фазі» «суспільної відстані» [7, с. 176] реляція «донор – реципієнт» вирішується типологічними сходженнями з текстами представників інших національних літератур (Моріс Метерлінк, Поль Верлен, Фрідріх Ніцше, французькі символісти), а в «ближній фазі» – відповідно текстами співвітчизників (Ян Кохановський, Юліуш Словацький та ін.). «Публічну відстань» [7, с. 178] складено як з імен перекладацького доробку Леопольда Стаффа, між якими відсутня взаємозалежність «донор – реципієнт», так і з імен, завдяки яким можливе здійснення типологічного аналізу між творчістю письменників та творчістю Леопольда Стаффа, що представляють «ближню фазу» «публічної відстані» (Кнут Гамсун, Максим Рильський, українські неокласики).

Останню, «інтимну відстань», ми залишили для ідентифікації реляцій поміж персонажами у межах текстів, що мають справу з міфологічно-язичницьким та християнським підходами. «Інтимна відстань» загалом передбачає присутність іншої особи, контакт з якою сигналізовано посередництвом п'ятьох відчуттів, у свою чергу «ближня фаза» у свідомості обох партнерів базується на фізичній близькості, натомість «подальша фаза» обмежена лише дотиками, відчуттям запаху й тепла партнера. Саме остання фаза – «подальша» – представлена в стосунках, що репрезентують «фатум Лаури, або Беатріче», у стосунках, які спостерігаємо в лицарському культі Прекрасної дами, коли найінтимнішою дією для чоловіка був дотик до руки предмета обожнювання, найбільшим привілеєм – поцілунок цієї руки. «Подальша фаза» продукується розлукою з коханою або її недосяжністю; «ближня фаза» прописується в картинах ілюстрації або спогадів про спільно проведений час інтимності (необов'язково з коханою).

Інтертексти в творчості автора є наслідком діалогічного переплетення як культурних віянь епохи, так і природних ритмів, коли континуальний природний час дробиться особистістю залежно від її психологічного усвідомлення світу. Звідси виокремлюють періоди культурних спалахів – прихильність до ніцшеанства, відданість минулому моменту, зосередженість на тій чи іншій проблемі. На відміну від фінансової піраміди, літературна піраміда інтертекстів безкінечна, і будь-який із її окремих учасників-ланок може започаткувати нову піраміду. Референційну мережу поезії Леопольда Стаффа складають як генофонд в особі автора (його судження, виклад), так і мемофонд у вигляді літературного твору, внаслідок чого інтертекст як синтезовану візуалізацію встановлено на маргінесі зв'язків індивідуальної пам'яті автора, літературної та пам'яті про реальний світ. Кожен інтертекст у творі митця є сам по собі чужою інтенцією, яка, можливо, і береться свідомо / несвідомо автором, щоб переробити її на свій манер, надаючи власного вирішення своїм інтенціям, стати співавтором. Саме наявність чисельності інтертекстів у тексті призвела до неоднорідності сучасної культури, яку називають «конгломератною» [1, с. 12]. Інтертекстуальність привела до компресії часу і простору, культурних нашарувань і передусім літературних компонентів, завдяки чому відбувається зустріч різних зразків в одному універсалі. Кожен із чинників компресорного тексту співприсутній, так само, як за Зігмундом Фройдом, співіснує при будь-якому нашому вчинкові вплив дитячих комплексів.

Біографізм, відображений у творчості митця, – це інтертекстуальний простір, у процесі прочитання якого відбувається ознайомлення з «біографічністю» інших місць, людей, подій, які входять в особистий простір певної людини, а тому через прочитання стаффівського тексту натрапляємо на площину кодів гіпертексту, кожен із чинників якого апелює до іншої біографії. Тому біографізм не завжди розшифровується згідно з топонімами, хрононімами, антропонімами та гідронімами власного досвіду письменника. Біографічний часопростір тексту організовується традиційними модальностями минулого – теперішнього – майбутнього, що підпорядковані чітко розподіленим у Леопольда Стаффа реальному й уявному просторам. Розглянутий як: 1) рікерівський «обжитий простір» [3, с. 204], 2) «книга досвіду» («libro vissuto»), заснована на емпіризмі, 3) сполучення сковородинських понять «житія» і «життя», біографічний часопростір представлений психометрією місць і речей, – останні залежно від приналежності до часового відрізку стають іконічними знаками для минулого, існують як індекси для теперішнього і символи для майбутнього.

Мотив дитинства в текстах Леопольда Стаффа реалізується через:

– контрсублімацію – заміщення втраченої ланки написанням віршів про цей період;

– енантіодромію – віру у зворотність явищ;

– меморіал / музей речей;

– реверсиви предметів, коли семантика предмета обертається іншим боком;

– топофілію – фіксацію радості в речах родинного будинку;

– перехід від дитинства до зрілого періоду життя, що простежується на прикладі творів Леопольда Стаффа й Юліана Тувіма в компаративному аспекті, призводить до протиставлення внутрішнього й зовнішнього, малих розмірів предметів і великих, зміни попередніх сенсів на протилежні, зацикленість на речах, залишених у родинному будинку й місті.

Різночитання рецепції Львова у Леопольда Стаффа залежать від різниці сприймання: по-перше, на Львів як топос міста, що несе в собі всезагальні еманації архетипу «міста», а цей архетип, як знаємо, позиціонувався Леопольдом Стаффом негативно; по-друге, інша візія Львова у польського митця пов'язана передусім із місцем, а саме місцем появи на світ, Аркадією дитинства, місцем – осередком людей і речей, близьких поетові. Не приймаючи Львів як місто, Леопольд Стафф прив'язаний до нього як до місця, що набуло індивідуального статусу локусу sacrum.

Для Леопольда Стаффа сни і мрії стають взаємозамінними синонімами в асоціативній парі передусім із поняттям «активізм». Вони є своєрідним ескапізмом від стану немочі, проекцією класичного спокою постаті поета. Якщо на початку своєї творчості Леопольд Стафф шукає краси в далечині, десь «там» поза відомим йому світом, у пригодах на невідомих землях, то згодом цей пошук сягає модальності «тут», втілюючись у поетиці повсякденності, митець пов'язаний із францисканським замилуванням речами та істотами навколишнього середовища. Для поета важлива не мета подорожі, а сама подорож життям. Однак слід враховувати і профранцисканські настрої: при тому, що митець знаходив щастя в дорозі, стаффівська філософія вічного мандрівника не збігається з концепціями прагнення до пригод Артюра Рембо та Джорджа Конрада, оскільки завдяки львівській класичній освіті Леопольда Стаффа, обізнаного з найкращими зразками культури, а також через францисканську вмотивованість інтересів письменника, він не міг реалізовуватися, залишаючись на одному місці.

Висвітлення **дуальності** площин у творчості Леопольда Стаффа виражене:

1) балансуванням на помежів'ї: **а)** на межі сну та дійсності, продемонстрованій у модифікації проніцшеанського образу коваля та в італійських мандрівках; **б)** на межі дня і ночі, вагомим часовим відрізком між якими зазначено сутінки; **в)** на межі поганського й християнського; **г)** на межі внутрішнього й зовнішнього в алюзіях на Моріса Метерлінка; **д)** на межі минулого і теперішнього, що розкривається то в тяжінні до сугестивної лірики Поля Верлена, то в поцінуванні миттєвості стоїків; **є)** на межі війни і миру, визначеній у харківській збірці «Tęcza łez i krwi»; **ж)** на межі природного й міського просторів; **з)** на межі свого і чужого тексту, наслідком яких є інтертекстуальність;

2) концепцією «coincidentia oppositorum» («збіг протилежностей») [6, 193–194], згідно з якою світ є цілісністю, а тому розірваність не є натуральним станом ані людини, ані Всесвіту, через що відбувається звернення до: **а)** мотиву дитинства як незворотно втраченого ідеального часу й середовища, **б)** визначення моделі ідеального героя, **в)** повернення до природи (руссоїзм), **г)** утопія острова як структура «я» без «іншого», **д)** пошук чоловіком жінки, внаслідок чого культивується «комплекс андрогіна» та «комплекс Адама», де в першому випадку «інший» ідентифікується як «атопос» (невідомий із причини закоханості в нього) щодо «я», в якому сценарій стосунків часто зведений до «фатуму Лаури / Беатріче», натомість у другому варіанті «інший» позбавлений ідентифікації атопічності;

3) первинною культурною опозицією «я – інший», що представлена: **а)** міжкультурною інтеракцією, а саме співіснуванням національної літератури й Weltliteratur, постаті Леопольда Стаффа в реляції з іншими митцями, а в результаті інтертекстуальністю й перекладною літературою, **б)** простором спостерігачів і об'єктів спостереження у Моріса Метерлінка, **в)** переходом від дитинства до дорослості, продемонстрованого на речах у Юліана Тувіма;

4) фройдівською концепцією первісних потягів, складених з інстинкту життя і смерті й висловлених у: **а)** похвалі життю на руїнах у новелах Михайла Коцюбинського, **б)** рясності природи на тлі братовбивчої війни у стаффівській збірці «Tęcza łez i krwi».

Із розглянутого матеріалу стає очевидним: Леопольд Стафф був позбавлений того, що Френсіс Бекон називав помилковими уявленнями людського розуму про світ, – ідолами. Леопольд Стафф сприймав світ як позитивний і діючий, так і негативний і недіючий, а тому був позбавлений *ідолів роду*, калокагатії визнання як релігії язичництва, так і християнства, поет відкритий до сприйняття всього, а не тільки однобічних суджень. Спрямованість Леопольда Стаффа на світову літературу і синтез мистецтв і не зацикленість на настроях «Молодої Польщі» характеризує його відособлення від *ідолів печери*. Розмовляючи мовою, зрозумілою кожній людині, Стафф-поет у своєму мовленні дотримувався оригінальності й незагальноприйнятості, синтезованих у явищах синестезії, семіотики мовчання, сугестії, отже, він не може бути людиною *ідолів площі*. Не підлягав Леопольд Стафф *ідолам театру*, оскільки, хоча й наслідував авторитети, адаптував їх під свої потреби, тобто вибірково звертався до ідей інших митців, залишаючись самобутнім.

Тематика поезії Леопольда Стаффа виявляє різнобічний спектр семантичного поліфонізму: особистісно-психологічна («комплекс Адама» і «комплекс андрогіна»); воєнна (харківський період – відображення війни в збірці «Tęcza łez i krwi»); історична (ґенеза ідеального героя); філософська (рецентивізм, руссоїзм, францисканізм, орієнталізм); релігійна (язичницькі та християнські символи); метафізична (семіотика мовчання, помежів'я сутінок); суспільна (утопія острова) тощо.

Окрім міжкультурної комунікації, приділено увагу перебігу комунікації й на локальних рівнях. Протягом біографічного простору комунікація відбувається у Леопольда Стаффа на площині «львівського», «харківського» та «капрійського» текстів відповідно до відображення у текстах фізичного «місцерозташування» та «переміщення» митця, демонструючи особливості його «обжитого простору» / «одіссеї простору» й «географічного» простору. Протиставлення світу дитинства й наближення дорослості відбивається на речах, за допомогою яких і здійснюється знайомство й комунікація героїв із модальністю минулого й теперішнього життя, що демонструють типологічні сходження поезії Леопольда Стаффа з Юліаном Тувімом. Одночасне здійснення й розірвання комунікації демонструє «львівський» текст, де успішне формування однієї з проксемічних зон впродовж навчання у Львівському університеті (утворення кола найближчих друзів – Остапа Ортвіна, Антонія Мюллера, Юзефа Руффера та ін.) межує зі сприйняттям родинного міста як «смуги відчуження». Так само відбувається і в «капрійському» тексті, де острів подається як площина провалу комунікації при тому, що зокрема острів Капрі навпаки поданий як комунікаційний міст між реальністю й мрійливістю, що супроводжує «італійськість» у Леопольда Стаффа й Михайла Коцюбинського. У «харківському» тексті в абсурді війни людина як «територіальна тварина» губить шляхи до комунікації, вона не оновлюється і після спроб ліричного героя її налагодження через звертання до Бога. Для персонажів інтертекстуального часопростору комунікація теж не завжди вдається, зокрема у метерлінківських п'єсах і у ремінісценціях Леопольда Стаффа на ці п'єси мовчання персонажів, очікування чогось невідомого й присутність таємниці, визначають контакт як проблему.

Комунікація в інтертекстуальному часопросторі відбувається шляхом вибору авторитетного «значущого іншого» («significant other») [4] Стаффом і представлена одразу двома його можливими парадигмами: 1) «визначними іншими», які вплинули на появу інтертекстуальності в текстах Леопольда Стаффа, оскільки значимість іншого визначається змінами, що відбулися в індивіді, а сам індивід розглядається як об'єкт впливу «значущого іншого» (інтертексти Поля Верлена, Моріса Метерлінка, Фрідріха Ніцше, Марка Аврелія, Едгара По, Яна Кохановського та ін.); 2) «значущими іншими», що завдяки перекладам Леопольда Стаффа стали такими для аудиторії читачів, бо індивід тут є суб'єктом взаємодії зі «значущим іншим» (К. Гамсун, Чекко Анджольєрі, Вільям Блейк, Е. Верхарн, Ромен Роллан, Рабіндранат Таґор, Бенвенуто Челліні, Леонардо да Вінчі та ін.).

В інтертекстуальному й семантичному часопросторах комунікація позиціонується спільними темами й мотивами, а саме: схильність до будування перцептуального простору, модифікованого з інтермодальних асоціацій інтенсифікує комунікацію Леопольда Стаффа та французьких символістів, а контакт людини з природою поєднує в одне комунікаційне коло таких різних митців, як Св. Франциск, Жан Жак Руссо, Лев Толстой, Кнут Гамсун, Максим Рильський, у яких ланцюг зв'язків одного приводить до необхідності звернення до взаємозалежного іншого. На початку XX ст. загубленість, боязнь змін і потреба в компенсації неприйнятної

дійсності сприяла створенню митцями моделі ідеального героя «сучасного простору» (Жорж Маторе) [8, с. 291], заснованому в польському літературознавстві на філософії, зокрема превалювала модель ніцшеанської надлюдини, натомість в українському використовується історіософський фундамент, зокрема «пражани» – Юрій Дараган, Юрій Клен, Освальд Бургґардт, Оксана Лятуринська, Леонід Мосендз, Олег Ольжич, Олекса Стефанович, Олена Теліга шукали такого героя в ретроспективі, в княжій добі, емігрант Євген Маланюк – в античності.

Визнання Стаффом так званої релігії культури [9, с. 63] призвело до комунікації язичницької й християнської площин у культурному просторі творчості Леопольда Стаффа, причому синкретизм поганського та християнського начал загалом був притаманний усім митцям «Молодої Польщі». Ієрогамія неба й землі поєднує як міфологічний простір, так і християнський. Про розірвання комунікації свідчить той момент, коли йдеться про специфічний часовий відрізок, названий вічністю, який вимагає окремого середовища й періоду; напівмістичний період сутінок наче розриває день і ніч у Леопольда Стаффа, але майже ніколи не руйнує комунікації в творчості українських митців XX ст. Прагнення до встановлення комунікації й симулякр / видимість комунікації проголошує герой як з «комплексом Адама», так і з «комплексом андрогіна»: в першому випадку побутовий аспект та союз заради позбавлення самотності автоматично приречений на провал через різні горизонти очікування героя від життя і від партнерки, з якою поєднується; в другому випадку нереальність змальованих образів і часта неможливість реалізації надуманого так само закінчується повним фіаско комунікації.

Фактично сутність аналізованих тем зводиться до славнозвісної теорії Іпполіта Тена «раси, середовища й моменту» [5, с. 82], оскільки біографічний часопростір має справу з вродженими, спадковими схильностями, що з'являються на світ разом із людиною, яка залежить від схильностей і традицій своєї «раси», інтертекстуальний часопростір – має справу з середовищем, в якому мешкає людина, оскільки людину оточують інші люди, природа. Все це сприяє нашаруванню на людину другорядних рис. Інтертекстуальні зв'язки, як зрештою й навчання у Львівському університеті, створили певний клімат – середовище для Леопольда Стаффа, а момент зумовлений тим, що один митець частіше за все є послідовником або попередником іншого, а кожна нація на різних етапах і певних стадіях виробляє свій самобутній продукт.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Абрамович С.Д., Тілло М.С., Чікарьова М.Ю.* Культурологія: навч. посібник / С.Д. Абрамович, М.С. Тілло, М.Ю. Чікарьова. – К. : Кондор, 2005. – 352 с.

2. Культурология: учеб. / [Под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана]. – М. : Высшее образование, 2005. – 566 с.

3. *Рикер П.* Память, история, забвение / Поль Рикер; [пер. с франц.] – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. (Французская философия XX века).

4. Словарь практического психолога / [Сост. С.Ю. Головин] [Електронний ресурс] / С.Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1998. – Режим доступу: http://www.koob.ru/golovin_s_u/slovar_prakticheskogo_psyhologa.

5. *Тэн И.* История английской литературы. Введение / Ипполит Тэн // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. С. 72–94.

6. *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 374 с. – (Миф, религия, культура).

7. *Hall E.-T.* Ukryty wymiar / Edward Twitchell Hall / Przeł. Teresa Hołówka; słowem wstępnym opatrzył Aleksander Wallis. – Warszawa : Państ. Instytut Wydawniczy, 1976. – 290 s.

8. *Matoré G.* L'Espace humain / Georges Matoré. – Paris : La Colombe, 1962. – 299 s.

9. *Staff L.* Rekonwalescencja końca wieku (Szkic z literatury ostatnich czasów) / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 55–63.

УДК 821.161.1.81 42 : (477)»19»*

Олеся НАХЛІК
Львівський національний
університет імені Івана Франка

ПОЛЬСЬКИЙ АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС В УКРАЇНІ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 1990-х РОКІВ

Статтю присвячено розгляду досі недосліджуваного питання ролі праць чільних польських інтелектуалів у переосмисленні українцями власного комуністичного минулого. Особливе пожвавлення у публікаціях та обговоренні вказаної проблематики відбулось на початку 90 років після здобуття Україною незалежності. З огляду на тогочасну актуальність потреби реформування радянської свідомості українців з усіма стереотипами, міфологемами, що їх протягом кількадесяти років викладала радянська пропаганда, чимало українських періодичних видань звернулось до негайної публікації заборонених і невідомих широкому читацькому загалові польських письменників XX ст. Їх входження в український культурний простір відбувалося з виразною перевагою тих, хто в різний спосіб чинив активний опір радянській системі, маючи особистий досвід існування у тоталітарній парадигмі.

Ключові слова: *переклад, читач, інтерпретація, дискурс, антитоталітаризм.*

The article is devoted to the analyses of an still unexplored issue of the Polish intellectualists role in the Ukrainians re-examination of their own communistic past. Particular animation of this problems in the publications and discussions occurred in the early 90-th, after declaration of the independence of Ukraine. Taking in the account necessity of the reforms of the Ukrainians Soviet mentality in that time, with all its stereotypes and mythologems, which were an result of the long Soviet propaganda influence, a lot of Ukrainian periodicals took up an immediate publication of the forbidden and unknown to the large sections of the public Polish writers of the XX century. Their entrance into Ukrainian cultural life took place with an clear advantage of those, who by all possible means were standing up to the Soviet system, having a personal experience of existence in a totalitarian paradigm.

Key words: *translation, reader, interpretation, discourse, antitotalitarianism.*

Artykuł poświęcono rozpatrzeniu dotychczas niezbadanej kwestii roli prac czołowych intelektualistów polskich w przewartościowaniu przez Ukraińców ich własnej przeszłości komunistycznej. Szczególne ożywienie tej problematyki w publikacjach i dyskusjach odbyło się na początku lat 90., po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości. Ze względu na ówczesną aktualność potrzeby reformowania radzieckiej świadomości Ukraińców ze wszystkimi jej stereotypami i mitologemami, które były wynikiem kilkudziesięcioletniego oddziaływania propagandy radzieckiej, sporo ukraińskich periodyków rozpoczęło szybką publikację wzbronionych i nieznanych dla szerokiego ogółu dzieł polskich pisarzy XX wieku. Ich wejście do ukraińskiej przestrzeni kulturalnej odbywało się z wyraźną przewagą tych, którzy na wszelkie sposoby stawiali opór systemowi radzieckiemu posiadając osobiste doświadczenie istnienia w paradygmacie totalitarnym.

Słowa kluczowe: *przekład, czytelnik, interpretacja, dyskurs, antytotalitaryzm.*

Один із найвизначніших польських інтелектуалів Л. Колаковський у промові під назвою «Навіщо потрібне минуле», виголошеній у Вашингтоні з нагоди вручення йому Клюгівської премії, сказав: «Ми мусимо привласнити історію, немов свою власну, її жах і потворність так само, як і красу й славу; її жорстокості й переслідування так само, як і прекрасні витвори людського розуму та рук. Мусимо це зробити, якщо хочемо знайти відповідне місце у всесвіті й знати, ким ми є і як маємо діяти» [13, с. 42]. У цьому контексті варто говорити про нагальну потребу, що з'явилася на теренах усіх пострадянських республік на початку 90 – переоцінки тривалого історичного періоду існування геополітичної радянської системи. Переоцінка ця коливалась від спроб таврування усіх, кого запідозрили у колаборації з владою, до пошуку численних невідомих героїв, що здійснили самопосвяту в ім'я національних інтересів.

Одним з перших підтверджень спрямування зусиль частини української інтелігенції на артикуляцію донедавна замовчуваних проблем можна трактувати видання у 1991 році праць чільних польських інтелектуалів – Ч. Мілоша, Т. Конвіцького, З. Бжезінського, К. Прушинського, до котрих згодом додадуться Л. Колаковський, Г. Герлінг-Грудзінський, Р. Капусцінський та чимало інших. Таку численність та різноманітність публікацій власне антитоталітарного характеру на початку 90-х рр. слід вочевидь пояснювати часом, коли «українське антиколоніальне напруження досягло вершини: центр розпадався сам по собі, колонія відходи-

ла, формуючи власну ідентичність» [14, с. 323]. Тому для тогочасного українського культурного дискурсу характерним було майже одночасне звернення до думок одних і тих же польських інтелектуалів, що стосувались актуальних для суспільства проблем. Однією з перших публікацій раніше невідомих українському читачеві польських авторів була стаття відомого американського політолога польського походження Збігнєва Бжезінського, опублікована у 1991 році на сторінках «Всесвіту» [6]. У ній радянолог прогнозує неминучий розпад Радянського Союзу, що відбувся кількома місяцями пізніше. Саме цю публікацію можемо трактувати як одне з перших свідчень переходу журналу «Всесвіт» на безцензурне видання. Додам, що того ж таки 1991 року перекладені були також фрагменти роману польського публіциста і прозаїка, представника так званої літератури факту, Ксаверія Прушинського «Ніч у Кремлі» [22] – спогади про Другу світову війну і безпосередню роль Росії у початку конфлікту. Можливо, згадана публікація відбулась з огляду не лише на актуальність тематики твору, але ще й через українське походження автора [12, с. 30]. Відразу ж через рік, у 1992 році, у тому-таки періодичному виданні з'явились друком розділи з книги З. Бжезінського «Великий провал. Народження і смерть комунізму в XX ст.» [3] з коментарем редакції, де вказувалось, що «здійснений ним ґрунтовний аналіз комуністичного феномена залишається, на наш погляд, і нині цікавим і актуальним для жителів посттоталітарних держав, що роблять тільки-но перші кроки до свободи, демократії, громадянського суспільства» [17, с. 215]. Варто додати, що актуальність політичного субдискурсу, котрий можемо виділити в межах антитоталітарного і пов'язати його передусім з публікаціями текстів З. Бжезінського, зумовлював не лише час краху Радянської імперії, але й тогочасна майже абсолютна відсутність сформованої української політологічної думки, котра б цілковито була звільнена від пострадянської ідеології. У згаданих фрагментах автор докладно аналізує усі етапи розвитку комунізму – від більшовицьких ідей Леніна, сталінських репресивних методів керування до брежнєвських часів та пізнішої «перебудови». Своєрідним підсумком роздумів радянолога стане спогад про дебати 1987 року, викликані реформаторськими зусиллями Михайла Горбачова. Під час дискусії один з провідних радянських інтелектуалів наважився публічно запитати: «Чи створив Сталін свою систему, а чи система створила Сталіна?», на що З. Бжезінський у книзі беззастережно відповів: «Але якщо саме система, як ясно з цього запитання, породила Сталіна, тоді чия ж вона? Це Ленін створив систему, яка зробила можливими сталінські злочини. Але Ленін не тільки забезпечив можливість сталінізму, він зробив більше – ленінський ідеологічний догматизм і політична нетерпимість значною мірою виключили можливість появи будь-яких інших альтернатив. По суті, неодмінною спадщиною ленінізму є сталінізм, і це – найсуворіше засудження ролі Леніна в будівництві соціалізму в Росії» [3, с. 218]. Щодо основних причин розпаду радянської системи, то радянолог докладно висвітлює кілька чітких фаз, що уможливили початок цього процесу саме після смерті Л. Брежнєва 1982 року, оскільки тоді «радянська система перетворилась на закостенілий продукт трьох тісно пов'язаних фаз; 1) за Леніна – тоталітарна партія, націлена на тотальну реконструкцію суспільства; 2) за Сталіна – тоталітарна держава з тотально підкореним їй суспільством; 3) за Брежнєва – тотально загниваюча держава під владою корумпованої тоталітарної партії» [3, с. 221]. Важливу роль відіграло також, на думку З. Бжезінського національне питання, котре попри всі зусилля радянської влади, залишалось актуальним для усіх народів, які знаходились в складі СССР. Майже в один час із «Всесвітом» стаття З. Бжезінського про роль новоствореної української держави на геополітичній мапі світу, інтерв'ю з ним та розвідка авторства історика, громадської діячки на еміграції М. Богачевської-Хом'як з'явились на шпальтах «Сучасності» [7; 2; 8]. Щоправда, еміграційному журналу вдалось опублікувати українську версію однієї зі статей З. Бжезінського у 1984 році, ще до розпаду Радянського Союзу [5]. **На відміну від «Всесвіту», де простежується** акцент у друці насамперед тих текстів З. Бжезінського, що стосуються аналізу радянського феномена, на шпальтах «Сучасності» З. Бжезінський говорить про особливу роль України в євроінтеграційних процесах пострадянського простору. Схожій тематиці присвячені роздуми радянолога під назвою «Передчасне партнерство» [4], що їх надрукує «Всесвіт» у 1994 році. Шукаючи відповідь на запитання, якою має бути стратегія Америки в стосунках з Росією, яка після закінчення «холодної війни» вже не є супротивником, але в якій щораз більше наростають імперські настрої, радянолог проникливо стверджує «Ключовим питанням,

яке в 1994 році може набути гострого звучання, є майбутня стабільність і незалежність України. Необхідно на весь голос заявити, що без України Росія перестає бути імперією, а якщо Україну буде скомпрометовано і знову підкорено, Росія автоматично стане імперією» [4, с. 147]. Без сумніву, позиція З. Бжезінського суттєво посприяла зміні парадигми українсько-американських стосунків. Проте після наведених публікацій наступне десятиліття до публікації думок З. Бжезінського редактори українських періодичних видань не звертатимуться.

Друкуючи у 1993 році есе Ч. Мілоша «Мій досвід марксизму» – фрагмент із книги «Родинна Європа» [19], редакція «Всесвіту» ставить перед українським читачем принципово іншу, аніж можна було б очікувати від тогочасної публікації, проблему. Адже у ній не йшлося про популярну, а зрештою, на думку багатьох інтелектуалів, зумовлену часом, пряму критику комуністичної системи, а йшлося натомість про пошук пояснень впливу комуністичних ідей на самого польського автора та на його інтелектуальне оточення. Вказуючи на повсякчас існуючу людську потребу у спрощеному світогляді, автор запитує: «Чи ж не тим пояснюється магнетична сила марксизму, що з'явився саме в той час, коли подвійне сприймання світу, у категоріях наукових і гуманістичних зробилось надто важким; відтак, чим примітивнішим був розум, тим більшу насолоду він отримував, зводячи невпорядковане багатоманіття до спільного знаменника» [19, с. 136]. Дошукуючись причин власного імунітету до повного підпорядкування ідеям марксизму, Ч. Мілош припускає, що саме мислення митця і як наслідок постійне змагання з суперечностями, схильність до іронії, відшукування прихованих смислів стало його особистою «вакциною» від щораз міцніючих суспільних настроїв захоплення марксистською ідеологією. Цікавими є слова Мілоша, в яких він окреслює своєрідність власної візії російської революції, символом якої для нього став не Ленін, а Маяковський, оскільки «в його творчості революційна теорія з'єдналася зі старим уявленням росіян про себе як про обраний народ, і таким чином два месіанізми – класу-спасителя й народу-спасителя – наклались один на один. (...) Маяковський означав для мене усю їхню революцію і, хтозна, чи не цілу їхню цивілізацію, постійно роздвоєну, таку потужну, людяну й спраглу справедливості у літературі і таку злиденну й жорстоку в земних справах, мовби всі її сили пішли на вчинки неординарні й нічого не залишилось для скромних бажань гармонії й щастя, трактованих лише як зрада і слабість» [19, с. 140–141]. Додам, що польський письменник ще неодноразово повертатиметься на сторінках своєї творчості, зокрема й згаданої «Родинної Європи», до оприявнення свого ставлення до росіян, російської культури та історії

Продовженням роздумів над причинами захоплення європейської інтелігенції комуністичними ідеями стала опублікована того-таки 1993 року промова, виголошена у 1985 році на конгресі Польської культури на чужині, польським філософом, фахівцем з марксизму, певний час – його прихильником, а потім різким критиком Лешеком Колаковським [16]. У ній автор спробував проаналізувати факт, як же сталося, що «міжнародний комунізм, і той, що при владі, і той, що претендує на владу, – ставав у певні історичні періоди плідним у царині культури, тобто здатним надихати творчість, яку можна вважати за частину європейської цивілізації?» [16, с. 193]. Відомо, що комуністичні ідеї захоплювали Артура Кестлера, Теодора Драйзера, Олександра Блока, Володимира Маяковського. Отож, комунізму, хоча лише десь до 30-х рр. – початку масових чисток, посилення тоталітарних проявів влади, які не залишали місця для особистої творчої реалізації, все ж вдалося стати не лише руйнівною силою, яка спустошувала історичну спадщину Європи, але й акумулятором енергії, гравітаційним полем для багатьох європейських інтелектуалів. Причин підтримки, яку не спромоглися завоювати, за словами Л. Колаковського, «нинішні режими, менш кровожерні й жорстокі», було вочевидь багато. Передусім – історичний момент після Першої світової війни, коли інтелектуалів полонила атмосфера початку нової епохи, повний розрив з минулим через ілюзорне звільнення від традиції, культурне знекорінення. А згодом – перша половина 30-х рр. з великою економічною кризою, тріумфом націонал-соціалістів в Німеччині та громадянською війною в Іспанії. Як пригадував Ч. Мілош, «то були 1930–1935 роки. Масове безробіття, нищення збіжжя й кави, прихід до влади Гітлера породжували рішучий протест у кожного, хто не міг змиритися з абсурдом» [19, с. 138]. Тому, на перший погляд, саме історичною детермінованістю можна пояснити те, як більшовизму вдалося на якийсь час стати частиною європейської культури як втілення нового століття, вмінням більшовиків першими відчути відповідність моменту й на

ньому паразитувати: «Від самого початку комунізм як ідеологічно, так і тактично був паразитом. Він успішно паразитував на суспільній справі, яка була не лише істотною й важливою, а й справедливою, близькою до прагнень великої частини інтелігенції, вихованої на ідеалах просвітництва і гуманізму» [16, с. 194][1] – підсумовує польський філософ, вказуючи на жахливий в своїй парадоксальності факт: «В ті роки, коли мільйони людей помирали від штучного голоду в Україні, від тортур, холоду, виснаження і куль у сталінських в'язницях, концтаборах та пересильних етапах, – радянська держава в очах значної групи західної інтелігенції бачилася як оплот миру, вогнище революційного гуманізму, провісник нового світу, де люди вільні від невпевненості у завтрашньому дні, рівні й сповнені віри в майбутнє» [16, с. 194–195].

Згодом ця тематика ще раз повернеться на сторінки «Всесвіту» через друк критичних заміток Ч. Мілоша під назвою «Сон розуму» [20] – як реакцію на видану в США книгу, що викликала в американському інтелектуальному середовищі жваві дискусії, позаяк у ній автор вперше на Заході абсолютно відкрито викривав симптоми «посткомуністичної хвороби» інтелектуального середовища Франції. Натомість польський письменник з відтінком іронії вказував на суголосність спостережень американського дослідника і тих, котрі майже півстоліття тому він висловив у «Поневоленому розумі», вказуючи серед причин підтримки європейськими інтелектуалами лівих ідей не лише боротьбу з абсурдністю як він вважав у «Моєму досвіді марксизму», але й те, що «на засліплення і лицемірство, які наказували голосно засуджувати «американський імперіалізм» і мовчати про злочини комунізму, французьких лівих інтелектуалів штовхали товариськість, чутливість на змінність моди, а також і, можливо, передусім – ігнорування та зневага до культур і народів Центральної Європи» [1, с. 83]. Цікаво, що в українській передмові до публікації перекладу свого твору «Ферма «Рай для тварин» Дж. Орвелл, описуючи досвід перебування під час громадянської війни в Іспанії у 1937 році, коли комуністи здобули владу й почалось масове переслідування так званих «троцькістів» (міліції POVM) з одночасними масовими чистками в СССР за звинуваченнями у змові з фашизмом, Дж. Орвелл як і польський та американський автори вказував, що це була для нього цінна наука того, «як легко тоталітарній пропаганді керувати думкою освічених верств у демократичних країнах. (...) Саме тоді я збагнув негативний вплив радянського міфу на західний соціалістичний рух» [21, с. 78–79]. Проте, наводячи як приклад Англію, Дж. Орвелл натомість переконував, що абсолютно інші історичні умови життя є безпосередніми чинниками відсутності реакції Заходу на злочини радянського режиму: «...де немає громадянської війни, де закони відносно справедливі, а статистичним та інформаційним повідомленням ще можна йняти віри, і, нарешті, де наявність опозиційних поглядів та їх прилюдне висловлювання не пов'язане з небезпекою. У цій атмосфері середньостатистична людина не має реального уявлення, що таке концтабори, масові депортації, ув'язнення без процесу, цензура преси тощо. Коли вона читає про події в такій країні як Радянський Союз, вона перекладає все на мову англійських уявлень і не враховує безсоромної брехливості тоталітарної пропаганди. Аж до 1939 року, а може й пізніше, більшість англійського народу неспроможна була розгадати суті нацистського режиму в Німеччині, а коли йдеться про радянський режим, вони значною мірою ошукані й досі» [21, с. 79–80].

Своєрідною емоційною опозицією до текстів Ч. Мілоша та Л. Колаковського можна вважати надруковані того ж 1993 р. спогади поляків із в'язниць, таборів та заслань в СРСР під назвою «Ми депортовані». Про свій досвід війни, котрий безпосередньо був пов'язаний пе-

1 Зауважу, що до певної міри схожій проблемі присвячена стаття Романа Шпорлюка «Короткий курс російсько-української ленініани», в котрій автор розмірковує над роллю тоталітаризму у відносинах між Україною та Росією, а зокрема про сподівання деяких елементів української лівиці від пакту з Леніним як можливості кращої національної долі. Р. Шпорлюк робить висновок: «Тоталітарний чинник був присутній у російсько-українських стосунках упродовж майже усього XX століття. Саме тоді, коли Росія та Україна перебували під тоталітарним Леніним, їх зробили формально рівними: відповідно до офіційних декларацій, вони стали республіками-засновницями нового політичного утворення, СССР. Сімдесят років по тому і Росія, і Україна все ще під комуністичним, проте вже не тоталітарним правлінням Бориса Єльцина і Леоніда Кравчука, унезалежнилися та визнали незалежність та територіальну недоторканість одна одної». Ще один висновок: «Насправді на українцях та росіянах було розіграно *два* тоталітарних проекти, що почали співпрацювати, розв'язавши Другу світову війну, а згодом самі ж і зійшлися у цій найбільшій із будь-коли бачених в Європі воєн. (...) На перспективу ця війна також створила передумови для подальшого розпаду СССР і появи незалежних України та Росії». [23, с. 25]. Натомість Владислав Гриневич у статті «Міт війни і війна мітів» при розгляді проблеми переоцінки історичного минулого досліджує концепцію радянського міфу про війну як способу легітимізації режиму й особливу роль в радянській ідеології культу пам'яті війни. Окремо дослідник аналізує полярність позицій у ставленні до другої світової війни в українському суспільстві на початку 90-тих, зокрема проблему визнання ОУН-УПА. Автор робить песимістичний висновок про своєрідну консервацію на початку XXI століття радянської історичної пам'яті завдяки «легкому ретушуванню старого міту про Велику Вітчизняну війну» [11, с. 2–-8].

редусім з перебуванням у радянських тюрмах та концентраційних таборах, виселенням на Сибір або Південь Радянського Союзу розповіли польські інтелектуали Густав Герлінг-Грудзінський, Беата Обертинська і Юзеф Чапський [18]. На експресивність як одну з визначальних рис спогадів вказував упорядник текстів Богдан Клюковський, зауважуючи, що «час, коли народилися книги, подані тут уривками, ясна річ, не давав змоги витримувати дистанцію, зрештою, важко вимагати цього від людей, що уникли смерті лише завдяки щасливому збігові обставин» [15, с. 185]. Додам, що цілковито неможливо витримувати емоційну відстань й під час читання цих спогадів, в яких жахіття радянського тоталітарного режиму кричить зі сторінок тисячами замордованих, зганьблених, поставлених на межу виживання жертв репресій. Першим було вміщено український переклад одного з розділів книги «Інший світ. Совєцькі записки» [10] визначного польського прозаїка, літературного критика, есеїста, представника польської еміграційної літератури Густава-Герлінга-Грудзінського. Написаний упродовж 1949–1950-х років «Інший світ» став одним з перших зразків «табірної прози», випередивши на кілька років «Архіпелаг ГУЛАГ» А. Солженіцина. Автор передмови до англійського (воно й було першим) видання «Іншого світу» 1951 року Бертран Рассел писав: «З-поміж багатьох читаних мною книжок на тему того, що довелося пережити жертвам совєтських в'язниць і таборів, «Інший світ» Ґустава Герлінґа-Ґрудзінського справив на мене найбільше враження і є найкраще написаним. Йому притаманна рідкісна сила простого й живого опису, а правдивість жодного з його місць абсолютно неможливо поставити під сумнів» [10, с. 187]. Попри чималу кількість схвальних рецензій, що з'явились після першої публікації, книзі до свого визнання судилось пройти довгий та складний шлях. Так, в Італії, де від 1955 року й до самої смерті жив Герлінґ-Ґрудзінський «Інший світ» десятиліттями не помічався видавцями, у Франції книга жодного разу не вийшла протягом тридцяти п'яти років, незважаючи навіть на «протекцію» Альбера Камю. В Україні Г. Герлінг-Грудзінський вперше також з'явився щойно після 1991 року. Доцільно особливу увагу звернути на обраний українськими редакторами перший фрагмент для публікації, адже стали ним спогади Г. Герлінга-Грудзінського про перебування у таборі такого собі Горцева – слідчого однієї з харківських тюрем, колишнього енкаведиста, що будучи частиною системи в певний момент став її жертвою. З'ясувавши особу Горцева, «Третій відділ відав у жертву в'язням одного зі своїх колишніх людей. У таборі почалась надзвичайна гра, в якій переслідувачі уклали мовчазну згоду з переслідуваними» [10, с. 185]. Про цю своєрідну «легітимізацію» знищення в'язнями свого колишнього ката один із засланців зіронізує: «Що ж, нарешті й ми мали змогу відчути, що революція повернула старий порядок речей. Колись невільників кидали на поталу левам, тепер левів кидають на поталу невільникам» [10, с. 186]. Фізичні катування колишнього слідчого шляхом виконання неймовірної кількості праці, попри його благання про милосердя й співчуття, виконали свою роль – стали причиною повільної смерті від фізичного виснаження. Польський автор не подає власної виразної оцінки вчиненого в'язнями, хоча загалом можна простежити хоч і пасивну, проте підтримку їхніх дій, адже для всіх них Горцев був не лише абстрактним уособленням системи, що заслала їх до таборів, але й безпосереднім знаряддям її катувань. У наступному номері був надрукований ще один уривок «Іншого світу», де Г. Герлінг-Грудзінський замислюється над складним питанням табірної моралі, котра, як зрештою і будь-яка інша, виробила власне лицемірство: «Так, наприклад, нікому б не спало на думку звинуватити молодого хлопця, який задля покращення своєї долі робився коханцем старої лікарки, але гарна дівчина, що з голоду віддається огидному стариганові у «хліборізці» була, ясна річ, «шльондрою»» [10, с. 191] – пише автор, додаючи «коли замислюєшся над причинами такого складного й важкого явища, доходиш висновку, що в кожній ширшій спільноті існує підсвідоме прагнення тягнути до ганебного стовпа «громадської думки» упійманих на гарячому невдах, аби таким дешевим коштом дещо вибілитись самому. Жінки чудово підходили для цього, бо нечасто мали можливість продавати щось інше, крім власного тіла» [10, с. 191]. Описуючи нелюдські умови перебування у таборі, коли жінки, знаючи що згодом їхніх кількамісячних дітей заберуть й повезуть у невідомому напряму, вагітніли аби бути наступні кілька місяців звільненими від непосильної праці, коли слабші гинули через неспроможність дати відсіч сильнішим, що по-звірячому видирали пайки, коли воду отримували з талого снігу, що його можна було збирати довкола табору, колишній польський в'язень з найбільшою емоційністю називає найсильніший спо-

сіб катування людини – голод: «Голод, голод... (...) Де межа його впливу, поза якою приречена на падіння людська гідність знову віднаходить свою розхристану рівновагу? Її немає. (...) Якщо Бог існує, нехай безжально карає тих, котрі нищать людей голодом» [10, с. 191]. Без сумніву, зважаючи на особистий гіркий досвід «поневолення», не духового, а фізичного, радянським режимом, Г. Герлінг-Грудзінський згодом став одним з тих, хто рішуче не погоджувався з деякими положеннями «Поневоленого розуму» Ч. Мілоша, переконуючи, що «комунізм не в силі підкорити людську думку і лише завдяки фізичному терору тримає в покорі населення» [9, с. 167]. Перекладачем уривків табірної прози був український письменник Ю. Андрухович, котрий вперше як перекладач дебютував на сторінках «Всесвіту» у 1991 році перекладом роману Т. Конвіцького «Малий апокаліпсис», а згодом під впливом роботи над українською версією цього твору написав «Московіаду», що стала чи не першим українським здійсненням деконструкції колоніального й антиколоніального дискурсів.

Середина 90-х років стала часом значного сповільнення політичного, культурного, націєтворчого процесів в Україні. Кінець XX ст. поставив перед українцями нові виклики. Саме Польща та її культура знову стали стимулом до активних дебатів на тему самовизначення. В українському культурному дискурсі з'явились вже призабуті від часу далеких публікацій у 90-х рр. у журналі «Всесвіт» чи «Сучасність» імена чільних польських інтелектуалів З. Бжезінського, Л. Колаковського, Ч. Мілоша, Г. Герлінка-Грудзінського. Їхнє філософське, письменницьке, політологічне слово знову з запалом перекладають та обговорюють.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Fiut A.* Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem / Aleksander Fiut. – Kraków, 1999. – S. 83.
2. *Бжезінський З.* «Я щасливий, що маю змогу бути свідком цих справді історичних подій, що відбуваються в Україні» / Збігнєв Бжезінський // Сучасність. – 1992. – № 1.
3. *Бжезінський З.* Великий провал. Народження і смерть комунізму в двадцятому столітті / Збігнєв Бжезінський // Всесвіт. – 1992. – № 1–2. С. 215–222; № 3. – С. 56
4. *Бжезінський З.* Передчасне партнерство / Збігнєв Бжезінський // Всесвіт. – 1994. – № 9.
5. *Бжезінський З.* СРСР – світова великодержава нового типу / Збігнєв Бжезінський // Сучасність. – 1984. – № 1–2.
6. *Бжезінський З.* Тайванський варіант / Збігнєв Бжезінський // Всесвіт. – 1991. – № 5.
7. *Бжезінський З.* Україна має стати європейською державою / Збігнєв Бжезінський // Сучасність. – 1992. – № 9.
8. *Богачевська-Хом'як М.* Слово про З. Бжезінського / Марта Богачевська-Хом'як // Сучасність. – 1992. – № 9.
9. *Валіцький А.* Інтелігенція і комуністичний тоталітаризм в Польщі / Анджей Валіцький ; пер. з пол. В. Степаненко // Всесвіт. – 1991. – № 8, 9. – С. 165–168; С. 175–180.
10. *Герлінг-Грудзінський Г.* Інший світ. Фрагменти / Густав Герлінг-Грудзінський // Всесвіт. – 1993. – № 2, 3–4. – С. 187; С. 191.
11. *Гриневич В.* Міт війни і війна мітів / Владислав Гриневич // Критика. – 2005. – Ч. 91.– С. 2–8.
12. *Гупало С.* Призабуті сторінки вітчизняної історії літератури: Ксаверій Прушинський / Сергій Гупало // Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» каф. культурології РДГУ: Зб. наук. праць. / Упор. Виткалов В.Г., Ярощук В.П. – Вип. 9. – Рівне, 2010. – С. 30–32.
13. *Єдліцький Є.* Лешек Колаковський: історія та відповідальність / Єжи Єдліцький // Критика. – 2010. – Ч. 5–6 (151–152). – С. 42.
14. *Зелінська Л.* Тадеуш Конвіцький і Юрій Андрухович: парадоксальність апокаліптичних візій / Лідія Зелінська // Київські полоністичні студії. – Т. XVIII. – 2010. – С. 323.
15. *Клюковський Б.* Передмова до видання: «Ми депортовані. Спогади поляків із в'язниць, таборів і заслань в СРСР» / Богдан Клюковський // Всесвіт. – 1993. – № 2. – С. 185.
16. *Колаковський Л.* Комунізм як культурна формація / Лешек Колаковський // Всесвіт. – 1993. – № 5–6. – С. 192–196.
17. Коментар редакції до публікації: *Бжезінський З.* «Великий провал» / Збігнєв Бжезінський // Всесвіт. – 1992. –№ 1–2. – С. 215
18. Ми депортовані. Спогади поляків із в'язниць, таборів і заслань в СРСР // Всесвіт. – 1993. – № 2. – С. 185–187.
19. *Мілош Ч.* Мій досвід марксизму / Чеслав Мілош // Всесвіт. – 1993. –№ 1. – С. 136–142.
20. *Мілош Ч.* Сон розуму / Чеслав Мілош ; пер. з пол. А. Могиленка // Всесвіт. – 1996. – № 1. – С. 149–153.
21. Передмова до видання: «Ферма «Рай для тварин». Дж. Орвелла / Джордж Орвелл // Всесвіт. – 1991. – № 1. – С. 78–79.
22. *Прушинський К.* Ніч у Кремлі / Ксаверій Прушинський // Всесвіт. – 1991. – №5.
23. *Шпорлюк Р.* Короткий курс російсько-української ленініани / Роман Шпорлюк // Критика. – 2006. – Ч. 104. – С. 25.

УДК 94 (477) 1907/1940

Марцін ҐАЧКОВСКІ
Вроцлавський університет

ЗНАЧЕННЯ КИЄВА У ХУДОЖНІЙ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ОСИПА НАЗАРУКА

У статті представлено короткий аналіз ролі міста Києва у творах Осипа Назарука. Враховуючи історичний контекст, зроблено спробу з'ясувати вплив стереотипів та регіонального походження на спосіб сприймання галицьким письменником української столиці та окреслити його погляди на майбутнє Києва.
Ключові слова: *Осип Назарук, Київ, Львів, Велика Україна, Галичина.*

This article presents concise analysis of the role of the city of Kyiv in the works of Osip Nazaruk. Having in mind the historical context, there is an attempt to describe influences of stereotypes and local origin on the way of perception of the Ukrainian capital by the Eastern Galician intellectual and establishing his vision of the future of the city of Kyiv
Key words: *Osip Nazaruk, Kyiv, Lviv, Great Ukraine, Eastern Galicia.*

W artykule dokonano zwięzłej analizy roli miasta Kijowa w pracach Osypa Nazaruka. Uwzględniając kontekst historyczny, podjęto próbę określenia wpływu stereotypów oraz pochodzenia regionalnego na postrzeganie ogólnoukraińskiej stolicy przez wschodniogalicyjskiego inteligenta oraz ustalenia jego wizji przyszłości Kijowa.
Słowa kluczowe: *Osyp Nazaruk, Kijów, Lwów, Wielka Ukraina, Galicja Wschodnia.*

Важко переоцінити вплив Осипа Назарука (1883–1940) на розвиток українського культурно-національного та суспільно-політичного життя Східної Галичини першої половини XX століття. Його творча спадщина є ключовою для вивчення українського політичного та інтелектуального дискурсу цього періоду.

Майбутній політичний діяч та блискучий публіцист народився у подільському містечку Бучач. В юному віці він надавав перевагу соціалістичному світобаченні. За освітою юрист, університетське навчання закінчив у Відні. Працював адвокатом. Швидко пов'язав свою долю з політичною діяльністю. Як член Української радикальної партії виявив себе талановитим і дуже плідним публіцистом. У численних статтях та публікаціях, що вийшли окремим друком, ним порушувалися вагомі соціальні та національні питання цієї доби. Пробував своїх сил також на ниві художньої літератури [24, с. 11–13].

Назарук взяв участь у всіх важливих подіях епохи. Зокрема у революційні 1918–1919 роки він працював членом українських урядів з обох боків річки-кордону Збруч. Після поразки українських визвольних змагань Назарук, як близький соратник диктатора Петрушевича, опинився спочатку у Відні. Звідти у якості представника уряду ЗУНР в екзилі подався до Канади і США з метою шукати підтримку та кошти на потреби галицьких еміграційних державних установ [9, с. 178].

За океаном він пережив серйозний світоглядний злам. Розірвавши зв'язки з середовищем галицьких емігрантів, зав'язав співпрацю з консервативним руслом українського політичного життя. Відмовившись від соціалістичних поглядів, став глибоко віруючим греко-католиком. Почав активно пропагувати гетьманські політичні позиції. Після повернення до Львова, увійшов до грона чільних постатей українського католицького політичного табору Східної Галичини та обійняв посаду головного редактора газети «Нова Зоря», демонструючи прив'язаність до християнських цінностей та наголошуючи на перевагах монархічного устрою [20, с. 66–67].

Після входу радянських військ у Львів, боячись репресії, він вирішив емігрувати з рідної Галичини на корінні території Польщі [13, с. 25]. Спочатку перебував у Варшаві, а згодом переїхав до Кракова де помер від інфаркту в 1940 р.

Окремі праці Назарука виходили друком вже у першу декаду XX ст. До 1939 р. з-під його пера вийшло чимало політичних брошур, а також численні статті на актуальні теми, трактати, спогади та репортажі з поїздок. Останні оприлюднювалися як на шпальтах газет і журналів, так і окремими книжками. Особливо помітний резонанс викликали публікації політичного характеру. З художніх творів Назарука, переважно оповідань та романів на історичні теми, сьогодні найвідоміші, перевидані у незалежній Україні, – «Осмомисл» та «Роксоляна» [6, с. 26–29].

У радянські часи творчий доробок Осипа Назарука, його життєвий шлях та історія суспіль-

но-політичної діяльності, як правило, замовчувалися. Тільки після відновлення української незалежності вони стали предметом серйозної уваги доволі численної групи науковців [5; 1; 23].

Опоненти Назарука нерідко закидали йому «безхребетність», називали «політичним хамелеоном» [3, с. 564]. Таке ставлення зумовлене не тільки частими світоглядними переворотами публіциста. Міняючи політичні кольори, він неодноразово вдавався до різкої, іноді несправедливої критики інакодумців.

Незалежно від змін світогляду автора, у його багатій письмовій спадщині можна визначити кілька характерних рис. Передусім Назарук послідовно пропагував концепцію виокремлення рідної Галичини із загальноукраїнського контексту. Вже у ранні роки, згідно із програмою радикальної партії, він бачив свою малу батьківщину частиною великої української території, природним центром якої вважався неодмінно Київ [22, с. 58; 19, с. 11]. Водночас у роки української революції політичне середовище Назарука обстоювало ідею автономії галицьких земель у складі соборної держави [12, с. 5–15]. Не зайве пригадати, що цю вимогу було задоволено шляхом включення Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР) до складу УНР на автономних правах західних областей УНР.

Втім, коли державотворчі зусилля зазнали фіаско, еміграційний уряд відновленої ЗУНР вважав доцільним творити незалежну галицьку українську державність із осередком у Львові. Сам Назарук активно пропагував цю концепцію, неодноразово порушуючи це питання у палких дискусіях у пресі та публічних виступах [7, с. 76].

Після повернення з поїздок до Канади і США Назарук – уже як чільна постать католицького руху – підтримував ідею тимчасової галицької автономії в межах польської держави. Водночас питання соборності українських земель у філософії Назарука дедалі більше ускладнювалося. Чи не найповніше свої думки про бажану роль Галичини в загальноукраїнському житті автор виклав у праці «Галичина й Велика Україна» [11]. У цій книжці Назарук представив суперечливу концепцію окремого розвитку обох частин України, посилаючись на відмінність їхніх історичних і релігійних традицій та культурних цінностей. У праці вказувалось навіть на расову нижчість «наддніпрянців» [2, с. 332–333].

Можна погоджуватися із загальними висновками сучасних українських дослідників, які зараховують Осипа Назарука до числа прихильників соборницької ідеї [1, с. 8]. Проте наявні джерела засвідчують, що його ставлення до ідеї соборності було доволі складним і неоднозначним. На жаль, це питання залишається ще недостатньо висвітленим і, безсумнівно, заслуговує на подальші ґрунтовні дослідження.

Мета цієї статті – дати невеликий поштовх для поглиблення проблеми концепції Галичини у світоглядній системі Назарука. Аби з'ясувати, які тенденції були визначальними для окреслення ним становища цього регіону стосовно решти українських земель, неможливо оминути питання про значення міста Києва. Давня столиця Київської Русі відігравала майже міфічну роль у світобаченні тогочасних українських патріотів як безперечний географічний та духовий центр української національної думки.

Проте серед особистих цінностей Назарука чільне місце займав неодмінно Львів – головне місто «малої батьківщини» і, у деякі періоди, центр української національної ідеї в цілому. Автор «Роксоляни» нагадував, що столиця Галичини завжди була об'єктом ворожих зазіхань. Її мури давали духову силу й оберігали від напастей. Так у «Рокслоляні» автор описував агресію татар на рідну землю: «Йдучи з трьох різних сторін, змагали вони до одної мети, до серця Східної Галичини і впивалися в околицю Львова мов три кріваві мечі в грудь людини» [18, с. 17]. Саме столиця Галичини та її минуле були найчастіше предметом уваги Назарука.

Водночас, можна гадати, що у світоглядній системі Назарука було місце для двох таких осередків. Порівняння, пошуки паралелей та відмінностей між двома духовними центрами українства не були в цю добу рідкістю. Сам автор «Роксоляни» стверджував: «Київ представляє для України таке значіння, як Львів для Східної Галичини, а може навіть більше. Заступити Київа навіть сяк-так не може ні одне українське місто. Одеса тільки матеріяльно вигідніша до певної міри від Київа» [17, с. 23].

Водночас не варто забувати про знаковий епізод, що трапився у листопаді 1918 р. у Білій Церкві. Тоді Назарук, виступаючи делегатом ЗУНР, намагався переконати раду Українських Січових Стрільців у доцільності збройної підтримки для Галичини і спільного маршу проти поляків. Доводив, що саме Львів, а не Київ є «ключем визволення всієї України». Зрештою, за словами очевидця, «Назарук розплакався і, представивши важкі бої у Львові, говорив: „Батьки і матері вас проклянуть, якщо не підете на Львів!"» [8, с. 147] Риторичні зусилля зали-

шилися безрезультатними, оскільки стрільці не збиралися покидати Великої України.

Не зайвим було би простежити ставлення Осипа Назарука та інших галичан до «великоукраїнських» просторів у контексті деяких сучасних теорій, зокрема гуманітарної географії Йі-Фу Туана. Актуальним залишається питання, наскільки прибулець із Західної України здатен був відчувати особисту близькість до міста Києва, приватну прив'язаність до його історичних та сучасних місць – пам'ятників, храмів, цвинтарів. Якою мірою можливим було сприймання цих просторів як власних, а не чужих [25].

Сам Назарук констатував проблему недостатньої наявності Києва в українській літературі. «Докладні описи Києва і печатанні провідники по Київі мають у своїх мовах і Москалі і Поляки і Німці. А Українці не мають. А там є що знати і чим величатися: бо головно в Києві зібрана велика тисячлітня культурна праця і традиція українського народу, його найкращих дітей всіх його поколінь» [14, с. 25], – писав він у 1926 р.

Аналізуючи спосіб, у який автор «Роксоляни» описує столицю України, можна дійти висновку, що дуже часто реальні міські простори слугують лише ілюстрацією для давніх традицій та усталених стереотипів. У працях Назарука Київ часто отримує ім'я «святого міста». Своєю чергою Києво-Печерська лавра була в його думці про Київ «тим, чим зерно в овочу» [14, с. 3]. До того ж складається враження, що місто дуже часто виступає у Назарука метафорою, узагальненням певних рис «надніпрянських» українців та їхніх помилкових виборів. Так у романі «Осмомисл» літній князь Володимирко пояснює молодому Ярославові політичне становище їхньої держави. Із числа ворогів, крім ляхів, він називає «на сході Київ, такий заздрісний о зріст значіння нашого Галича, що навіть не звертає належної уваги на вічну рану, яка йому ятриться від сходу і на нову силу, що росте ціпко в холодному Суздалі» [15, с. 6].

Назарук розвивав цю тему в інших роботах. На його думку, східні українці самі покликали до себе московську владу, оскільки не могли впоратися з надмірною свободою і безладдям: «І прийшов цар восточний, православний. Прийшов з військами своїми і нагайками вигнав основно „свободу". А за те забрав Україну і святу столицю її» [14, с. 23].

Свою першу поїздку до Києва Назарук здійснив улітку 1913 р. З якоїсь причини він згадував потім (у 1924 р.), що його візит був пов'язаний з участю у певній «виставі» [14, с. 3]. Проте зі спогадів Дмитра Дорошенка дізнаємося, що Назарук як член галицької делегації був одним із численних учасників похорону Лесі Українки на Байковому кладовищі [4, с. 11]. Львівський «радикал» очікував надзвичайних вражень від цієї подорожі і, як підкреслював, його сподівання виправдалися [14, с. 5].

Важливим моментом для прибульця із Західної України було, і залишається досі, мовне питання. Через призму цієї проблеми дивився Назарук і на визначні місця золотоверхого граду. Так, відвідуючи печерський монастир, Назарук звернув увагу на «молодих „малоросів" з-під австрійської границі, котрі говорили по-московськи, а щойно згодом показалося, що знаменито знають українську мову» [14, с. 11]. Галицький гість констатував, що старші кияни іноді використовували українську мову, але юне покоління говорило виключно «по-моськовски». «Скрізь, скрізь бігали гарні і симпатичні білоглові діти і наповнювали вулиці Подола звуками московської мови. Якже прикро тут у Київі на Подолі» [14, с. 19], – згадував.

Саме ця частина міста виявилася найближчою Назарукові, який відзначав, що архітектура та атмосфера Подолу дозволяли галичанам почуватися як удома [14, с. 19]. Відвідуючи Київ, публіцист не хотів обмежуватися виключно гарними картинами. Коли в нього з'явилося бажання «побачити щось прикре», він подався на прогулянку поблизу Лук'янівської тюрми [14, с. 15]. З інших об'єктів, які справили на нього враження, він називає головний корпус Університету Св. Володимира, який, мовляв, «почервонів від сорому», коли навпроти нього було встановлено пам'ятник царю Миколі I [14, с. 21]. Багатовікова домінація північного сусіда залишила, на думку Назарука, фатальні наслідки в ментальності населення Києва.

Назарук пропагував тезу, що однією з основних помилок київських еліт як доби середньовіччя, так і сучасних йому, було недооцінювання галицького питання. Підкреслював, що саме галичани захищали Київ від татар за часів короля Данила [10, с. 4]. Його лицарі брали участь у кривавих боях на Калці – подібно, як 700 років пізніше солдати Галицької армії мужньо протистояли більшовиком [10, с. 5]. Автор «Осмомисла» наголошував на цьому, що Велика Україна ніколи особливо не рахувалася з галичанами, які, зрештою, стали першими носіями національної потужності та традицій. У свою чергу, галицькі жителі завжди ставилися з належною пошаною до «матері городів

руських». Тезу цю прекрасно ілюструє художній опис захоплення Києва військами Ярослава Осмомисла: «Спокійно падав сніг великими платками і засипав улиці, доми й церкви вічного города, що мерехтіли в його білих мірядах ніжних хрусталів, невиразним золотим сяйвом. Галицько-волинські полки входили в улиці святого Київа. Не чути було кровожадних окликів побідників. Вони входили тихо, мов до церкви. Тільки тут і там якийсь старий дружинник, що бував вже в Київі, показав якому молодцеві, що там церков Десятинна, а там Хрещатик, а там Печерська Лавра; той тихо зітхнув і перехрестився тай почав відмовляти молитву. І не пропала ні одна ікона з церкви, ні одна цеглина з його домів» [15, с. 125]. Варто зауважити, що зовсім по-іншому поводяться на сторінках твору загарбники із Суздальського (пізніше Московське) князівства. Вони не пошанували святого міста, профанували і грабували його монастирі і храми, не шкодуючи навіть святої Софії Київської [15, с. 215].

Не викликає сумнівів, що особисте ставлення Назарука до Києва зумовлювалося актуальною політичною ситуацією. Напрямок авторських роздумів знайшов віддзеркалення у художній формі. Знаменні слова лунають у пересторозі князя Володимирка для молодого Ярослава: «Твій одинокий, дійсний противник – йде від сходу сонця з руської землі... Він називається: Київ. Не той старий могутній Київ, батько городів наших, що вмів колись держати в одній руці всі наші землі, тільки той ослаблений Київ, що через свою слабкість утратив своє право й хоче його відзискати в спілці з Ляхами й ордами інших чужинців – против одного Галича» [15, с. 6]. Слід пам'ятати, що події роману відбуваються у XII столітті – ще до заснування Львова. «Осмомисла» Назарук писав під час війни [16, с. 6]. Можна прийняти, що Галич як політичний центр Галичини ототожнюється у цьому тексті зі Львовом. «Тепер Галич, не Київ голова всім землям нашим, бо Галич найсильніший!» – оголошує Володимирко [15, с. 17].

Процитована фраза не з'явилася на сторінках роману випадково. Думка про те, що Київ утратив своє державотворче значення, лунає у працях Назарука неодноразово. Волею історії саме Львову судилося відіграти роль українського національного центру. Виходячи з концепції «галицького П'ємонту», автор «Роксоляни» мріяв про майбутнє захоплення Великої України галицькими військами. У цьому контексті наводився приклад Прусії, яка завоювала гегемонію в Німеччині [11, с. 42–43].

Характерно, що також герой оповідання Назарука «Ой Морозе, Морозеньку...» (вперше опубліковано в 1918 р.) – Станіслав Мрозовицький, королівський сенатор із Теребовлі, який перейшов на бік Хмельницького проти поляків, не виявив особливого захоплення старовинним містом: «Київ не зробив на нього глибокого враження. Тільки один Дніпро заговорив до нього своїм невиразним шумом, може тому, що там, на його низу сподівався він побачити нове життя і оснувати власний осідок» [21, с. 14]. Як бачимо, скептичне ставлення до «вічного Києва» не заважало думати про поселення на території Наддніпрянщини.

У підсумку слід сказати, що галичанин Назарук, попри всі культурні та релігійні відмінності, відчував ідентичність та інтимний зв'язок з історичною спадщиною давньоруської столиці. Він не заперечував традиційну роль Києва та його першорядну позицію серед українських міст. Водночас культурним центром сучасного йому українства вважав рідну Галичину з її найважливішим осередком – Львовом. Наголошував на тому, що в результаті довготривалих історичних процесів саме там найчіткіше збереглися організаційні здібності та культурні переваги української нації. Територію Великої України зі «святим» Києвом вважав бажаним напрямком для культурної та військової експансії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бурачок Л.* Громадсько-політична діяльність Осипа Назарука (1883–1940): автореферат дис. ... канд. іст. наук / Л. Бурачок – Івано-Франківськ, 2006.

2. *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота / Я. Грицак. – Київ, 2006.

3. *Дашкевич Я.* Постаті. Нариси про діячів історії, політики, культури / Я. Дашкевич. – Львів, 2007.

4. *Дорошенко Д.* Мої спомини про давнє минуле (1901–1914 роки). Уривки зі спогадів [електронний ресурс] / Д. Дорошенко. – Режим доступу: http://gorod.dp.ua/history/doc/doroshenko_dmytro.pdf (08.09.2011).

5. *Зелена О.* Суспільно-політичні погляди Осипа Назарука / О. Зелена. – Дрогобич, 2010.

6. *Качкан В.* Публіцистична спадщина Осипа Назарука / В. Качкан // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 6: Західно-Українська Народна Республіка: історія і традиції. – Львів, 2000. – С. 26–29.

7. *Кедрин[-Рудницький] І.* Життя, події, люди / І. Кедрин-Рудницький. – Нью-Йорк, 1976.

8. *Кучабський В.* Січові стрільці. Воєнно-історичний нарис / В. Кучабський // Корпус січових стрільців. Воєнно-історичний нарис / Ред. О. Бабій, В. Зарицький, Д. Герчанівський, Б. Білинський. – Чікаґо, 1967. – С. 1–253.

9. *Лисяк-Рудницький І.* Назарук і Липинський: історія їхньої дружби та конфлікту / І. Лисяк-Рудницький // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – Київ, 1994. – Т. 2. – С. 167–236.

10. *Назарук О.* Галицька Делегація в Ризі (5) / О. Назарук // Нова Зоря, Ч. 22. – 23 березня 1930. – С. 3–5.

11. *Назарук О.* Галичина й Велика Україна. Трактат присвячений українським жінкам і військовим / О. Назарук. – Львів, 1936.

12. *[Назарук О.]* За що ми боремося? / О. Назарук. – Кам'янець, 1919.

13. *Назарук О.* Зі Львова до Варшави. Утеча перед совітами в пам'ятних днях 2–13 жовтня 1939 року / О. Назарук. – Львів, 1995.

14. *Назарук О.* Київ і значіннє Традиції / О. Назарук. – Шікаґо-Ілл[інойс], 1926.

15. *Назарук О.* Осмомисл. Українська історична повість з XII століття / О. Назарук. – Львів, 1991.

16. *Назарук О.* Про сучасну українську літературу. Відповідь на анкету «Нового Часу» / О. Назарук // Нова Зоря. – Ч. 87. – 11 листопада 1928. – С. 6–7.

17. *Назарук О.* Рік на Великій Україні. Конспект споминів з української революції / О. Назарук. – Відень, 1920.

18. *Назарук О.* Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого Завойовника і Законодавця. Історична повість з 16-го століття / О. Назарук. – N[ew]. Y[ork]. C[ity], 1955.

20. *Назарук О.* Як називається наш рідний край і нарід? / О. Назарук. – Львів, 1915.

19. *Сирота Л.* Редакторська робота Осипа Назарука в газеті «Нова Зоря» у 1920–1930-і рр. / Л. Сирота // Мандрівець. – 2009. – № 4. – С. 66–76.

21. *Чекановський А.* [Назарук О.]. «Ой Морозе, Морозеньку...» / А. Чекановський. – Тернопіль, 1990.

22. *Чекановський А.* [Назарук О.] По перших виборах на підставі загального права голосування. Огляд сил і тактики українсько-руських партій / А. Чекановський. – Львів, 1907.

23. *Швагуляк М.* Осип Назарук – журналіст, публіцист, редактор / М. Швагуляк // Теоретичні та організаційні проблеми формування репертуару української книги та періодики. Матер. міжн. наук. конф. 25–26 серпня 1995 р. / Відп. ред. Л.І. Крушельницька. – Львів, 1996. – С. 56–64.

24. *Szwahulak M.* Osyp Nazaruk i jego «ucieczka» przed Sowietami / M. Szwahulak // Nazaruk O. Ucieczka ze Lwowa do Warszawy. Wspomnienia ukraińskiego konserwatysty z pierwszej połowy października 1939 r. – Przemyśl, 1999. – S. 11–29.

25. *Tuan Y-F.* Przestrzeń i miejsce / Y-F. Tuan. – Warszawa, 1987.

УДК [821.162.2 : 821.162.1]-144

Лариса ВАХНІНА
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ПАРАЛЕЛІ У БАЛАДІ «ОЙ СТАЛАСЯ НОВИНА»

Основою аналізу став давній драматичний сюжет про вбивство жінкою свого чоловіка (часто за намовою коханця) та її смерть від рук його братів-месників, який зберігся у фольклорному репертуарі в надзвичайно близьких варіантах у поляків та українців до сьогоднішнього дня на Волині та в Східній Польщі, привернув увагу дослідників слов'янських країн. Вивчення різномовних варіантів дозволить показати не лише географічний ареал його поширення, а й динаміку українсько-польської фольклорної взаємодії, особливо на пограниччі, де її продовжують фіксувати науковці обох країн.

Ключові слова: *балада, варіант, пограниччя, фольклорний репертуар.*

This ballad is an ancient plot about a woman who killed her husband (in some versions this murder was inspired by her lover) and buried him in the garden near the house and placed the flowers at the place of his burial. Later the wife dies from the hands of the dead's man brothers. This plot was preserved in many closely related versions in the folk repertoire of Polls and Ukrainians and functions actively among contemporary performers in Volyn and in Eastern Poland. The study of Polish and Ukrainian versions will help not only to better understand the dynamics of the Ukrainian-Polish folk interactions, especially at the bordering areas, where this plot is still recorded by the scholar from Poland and Ukraine.

Key words: *ballad, versions, the bordering areas, the folk repertoire.*

Za podstawę analizy obrano dramatyczną treść starej ballady o zabiciu przez żonę (za namową kochanka) swego męża i późniejszej jej śmierci z rąk jego braci-mścicieli, która zachowała się do dziś w folklorze, w bliskich wariantach u Polaków i Ukraińców na Wołyniu i we Wschodniej Polsce i zwróciła uwagę badaczy krajów słowiańskich. Studia nad różnojęzycznymi wariantami pozwoliły na prezentację nie tylko areału geograficznego jej bytowania, ale również – dynamikę ukraińsko-polskich kontaktów folklorystycznych, zwłaszcza na pograniczu, gdzie pracują badacze obu krajów.

Słowa kluczowe: *ballada, wariant, pogranicze, repertuar folklorystyczny.*

Без фольклорної балади, яка спричинила появу та розвиток балади літературної, що стає одним із найпопулярніших жанрів як у творчості українських, так і польських романтиків, не можна уявити романтичної літератури. У творчості романтиків прослідковується чимало варіантів сюжетів, згаданих та систематизованих вже сучасною фольклористичною наукою. Йдеться про каталог українських народних балад О.І. Дея, опублікований у його монографічному дослідженні [2], та польських народних балад у редакції Ядвіги Ягєлло (Jadwiga Jagiełło) [4], які до сьогодні не мають аналогів у сучасній фольклористиці країн Центральної та Східної Європи.

Цікаво, що цей жанр, який набув особливої популярності та посів особливе місце в романтичних літературах усієї Європи, саме завдяки її тематичній спрямованості, яка відповідала самій суті романтичної поетики, її загадковості, міфологічним мотивам, трагізму та містицизму, продовжує своє існування в сучасному фольклорному процесі обох народів, особливо на українсько-польському пограниччі, де в репертуарі фольклорних носіїв найкраще збереглись саме балади чи, як їх ще називають – баладні пісні. Це стосується текстів як українських балад, які продовжують активно побутувати на Східних теренах Польщі, зокрема на Підляшші, де їх було зафіксовано науковцями Інституту мистецтв ПАН та українськими дослідниками й місцевими збирачами, так і польських балад, що збереглися в багатьох селах Волині, Полісся і навіть на Поділлі.

Одним із найпопулярніших творів на цю тематику, який побутує до сьогодні в різноманітних варіантах на українсько-польському пограниччі, є балада про вбивство дружиною свого чоловіка «Ой сталася новина», яка поширена в польському та українському мовних варіантах обох народів. Вона, незважаючи на глибокий трагізм, стала класичним зразком української баладної лірики, одним із найулюбленіших до сьогодні як в Україні, так і в Польщі.

Польський дослідник Е. Кухарський (Eugeniusz Kucharski) вважав її шедевром середньо-

вічної шляхетської поезії [5]. Його розвідка, присвячена саме цьому сюжету, – одна з найґрунтовніших до сьогодні в Польщі. Він не тільки намагається проаналізувати причини зацікавлення цим сюжетом та його втілення в літературних творах, зокрема в поезії Адама Міцкевича, а й намагається здійснити спробу реконструкції тексту відомої польської балади. Слід відзначити, що до її порівняльного аналізу та впливу на чеські балади звертався чеський фольклорист І. Горак.

Цей сюжет в українському мовному варіанті фіксують у XIX ст. відомі польські фольклористи, збирачі українського фольклору Зоріан Доленга-Ходаковський, Жегота Паулі, Оскар Кольберг. До її вивчення зверталися українські дослідники минулого, зокрема І. Франко, Ф. Колеса, Нудьга, О. Дей, М. Гайдай, та сьогодення С. Грица, А. Іваницький, А. Ясенчук. Кілька її українських та польських варіантів опубліковано в окремих книжках [1; 3].

Чому цей давній драматичний сюжет про вбивство жінкою (часто за намовою коханця) свого чоловіка, а незабаром її смерть від рук його братів-месників, зберігся у фольклорному репертуарі в надзвичайно близьких варіантах у поляків та українців до сьогоднішнього дня на Волині (села Затишшя, Пулемець Любомльського району) та в Східній Польщі на Підляшші, в місцевостях, де проживає українське населення.

Характерно, що балада «Ой сталася новина» поширена в багатьох слов'янських країнах: Україні, Польщі, Чехії, Словаччині та Білорусі. В Україні вона побутує в двох версіях – центральноукраїнській та західноукраїнській, яка споріднена з польськими, словацькими, моравськими варіантами. Вона була зафіксована також на Закарпатті в українській та словацькій версіях.

Сюжетні та структурно-типологічні паралелі в українських та польських баладах можна прослідкувати на цілому ряді сюжетів, які до сьогодні залишаються в сучасному репертуарі, особливо українсько-польського пограниччя. Відзначені паралелі детерміновані мовними, історико-генетичними та просторовими факторами, обумовлені географічним ареалом пограниччя. Можна говорити і про подібність віршованої структури та художніх особливостей як у польському, так і в українському варіантах балади «Ой сталася новина». Найбільша кількість варіантів цього сюжету трапляється на етнофольклорному порубіжжі України, Польщі та Білорусі.

Серед українсько-польських текстів балад, крім сюжету «Пані вбиває пана», де йдеться, як правило, про дружину, що вбиває свого чоловіка, на аналізі якого можна зупинитися окремо, можна згадати цілий ряд сюжетів про вбивство, згубництво чи отруєння. Зокрема мотив «Дітовбивця», «Брати-розбійники». Так брати жінки чи дівчини вбивають чоловіка своєї сестри або карають коханця сестри, що стала «покриткою».

У сучасному репертуарі поляків України досить відомий текст балади «W Warszawie na ulicy», де розповідається про дівчину-українку, що поїхала з «ляхами» до Кракова і там залишилася сама з новонародженою дитиною. Брати дівчини їдуть до Польщі, знаходять свою скривджену сестру та вбивають її кривдників.

Так серед жителів села Федорівка Новоград-Волинського району на Житомирщині популярний текст згаданої балади «W Warszawie na ulicy»:

W Warszawie na ulicy.
Hej, hej, w Warszawie na ulicy
Pijut piwo pułkownicy.(2)
Pijut piwo, naliwajut,
Hej,hej, pijut piwo, naliwaut,
Suboju Kasiu podmuwlajut. (2)
– Siadaj, Kasio, na kolano,
Hej, hej, siadaj, Kasio, na kolano,
Pojedziemy w Polszczu naszu. (2)

(Записано експедицією ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН УКРАЇНИ 20 червня 1973 р. у с. Федорівка Новоград-Волинського району Житомирської обл. від Поплавської Антоніни Миколаївни, 1897 р.н. Рукописні фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, ф.14-5, од.зб.429/2).

У цій баладі ми бачимо типовий для романтиків мотив долі дівчини-покритки. Тільки замість «москалів», як у «Катерині» Т.Г. Шевченка, бачимо «ляхів». За зовні окресленою побутовою ситуацією та життєвими трагічними колізіями молодої дівчини, яку поїхали шукати брати, в мотиві помсти проглядають незримо конфліктні моменти українсько-польських історичних взаємин.

Дослідження різномовних варіантів дозволить показати не тільки географічний ареал її поширення, а й динаміку українсько-польської фольклорної взаємодії, особливо

на пограниччі, де її продовжують фіксувати дослідники обох країн.

Своєрідним пограничним острівцем збереженості польської баладної традиції в Україні можна назвати с. Пулемець Любомльського району Волинської області, де фольклорним експедиціям Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України пощастило записати 1971 р. декілька надзвичайно рідкісних старовинних народних балад. Можливо, деякі з них міг чути та відтворювати у своїх поетичних образах А. Міцкевич. Адже с. Пулемець знаходиться на українсько-польсько-білоруському пограниччі, в краю казкових озер та фантастичної природи. Сьогодні польські народні балади побутують у цьому селі в українському мовному середовищі, оскільки більшість його жителів складають представники українського етносу. Характерно, що типові для цього середовища виконавці балад, як, наприклад, Марія Берко чи Катерина Лошак, виконуючи їх польською мовою, самі підкреслюють давність цих творів, які збереглися в місцевих фольклорних традиціях як своєрідні реліктові явища.

Сюжет вбивства (покарання) чоловіком дружини (або навпаки) за намовою трапляється і польських баладах, записаних у другій половині XX ст. в Україні. Носіями польських баладних традицій на пограниччі досить часто виступають українці, що засвоїли згадані тексти від своїх сусідів, продовжуючи їх підтримувати навіть в українському мовному та етнічному середовищі.

Це підтверджує, наприклад, балада, записана фольклорною експедицією ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України від Марії Берко, – «We wsi Malinówce stała chatka mała», текст якої наводимо нижче повністю, оскільки він зберігає в традиційному сюжеті трагічних взаємин чоловіка та жінки всю притаманну для пограниччя специфіку:

We wsi Malinówce stała chatka mała,
Stara kowalicha męża nie lubi[a]ła.
W nocy, u północy miał się kowal w kuźni,
A młody czeladnik żył z kowalką drużny.

Czasem się podsował, czasem pożartował,
Czasem ją przycisnął, czasem pocałował.
A jednego razu mówi kowalicha:
– Zabij mego męża, zabij go do licha.

(Записано експедицією ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України в с. Пулемець Любомльського р-ну Волинської обл. від Берко М.П. у 1971 р. Рукописні фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, ф. 14-5, од. зб. 421/2, арк. 32).

В цитованому тексті дружина не сама вбиває свого чоловіка, а підмовляє це зробити свого коханця.

Український музикознавець Людмила Єфремова відзначає, що наведена балада «старовинний архаїчний, принципово одноголосний мінорний наспів, що у стильовому плані наближає її до давньої обрядової пісенності» (Л. Єфремова, 259). Хоча в даному тексті очевидний вплив української фольклорної традиції, як і окремі вкраплення вже пізнішої лексики.

Балада для носіїв фольклору завжди була й залишається до певної міри «зразковим» жанром, тому не випадкове її досить широке побутування в Україні. Так на Житомирщині українським фольклористам пощастило зафіксувати кілька десятків польських народних балад, які сьогодні в Польщі менш поширені в активному репертуарі. Усвідомлення власної національної ідентичності залишилося у поляків України, незважаючи на руйнацію цілого комплексу культурних, освітніх та релігійних традицій. Цікаво, що в багатьох селах, де спільно проживають поляки та українці, обійстя села, де знаходяться будинки поляків, самі жителі образно назвали «Варшавами».

Популярним жанром балада завжди була і залишається також на Поділлі, природа якого надихала представників «української школи» польського романтизму. Це також засвідчують записи, що зберігаються у відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, зроблені, зокрема, ще в 20-і роки XX ст. відомим українським фольклористом Гнатом Танцюрою. Цікаво, що він записав чимало зразків польського фольклору, який лише сьогодні вперше введено до наукового обігу. Коло виконавців обмежувалося кількома особами, серед яких відома Явдоха Зуїха, що уславилася як народна співачка в основному українських народних пісень. Серед записів Гната Танцюри можна згадати, зокрема, такі твори, як «Wyjdu na podwórze», що відзначається особливим драматизмом:

Wziął Jaś Kasiuniu
Za białyji boky,
Ta rzucił Kasiuniu
U Dunaj głybokyj.

(Записав Г.Танцюра від Я.Зуїхи в с. Зятківці на Вінниччині 1920 р., Рукописні фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, ф. 31-2, од. зб. 29, арк. 22-25).

Трагічний кінець наведеного твору посилює традиційний образ Дунаю, куди кинув свою наречену герой балади. Аналізуючи текст цього твору, можна помітити безперечний вплив на польську мову української мовної традиції, тобто вкраплення та вживання українізмів у польському тексті, зокрема таких слів, як «золоті», «білий», «Дунай глибокий» і т. ін., що загалом є характерним явищем для польських народних пісень, які побутують в Україні.

Ним зафіксована на початку XX ст. на Поділлі і відома польська балада, на яку ми звертаємо основну увагу в нашій розвідці, вона була також записана Гнатом Танцюрою «Stała się nam nowina»:

Stała się nam nowina:
Pani pana zabiła.
W ogródeczku schowała,
I lilii sadyła.: (2)

(Записав Г.Танцюра від Я.Зуїхи 1922 р. у с.Зятківці на Вінниччині, Рукописні фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, ф. 31-2, од. зб. 29, арк. 28-29).

У наведеному прикладі помітний український вплив на мову твору, зокрема бачимо вкраплення українських слів в останньому рядку «I lilie sadziła» («І лілії садила»).

Окреме місце варто було б приділити аналізу виконавської майстерності носіїв фольклору, яка заслуговує на більшу увагу. Це стосується як самого виконання творів, так і проблеми сприйняття цих творів слухачами. Домінування епічної традиції в поєднанні з індивідуальністю самого виконавця, як це мало місце з Катериною Лошак та Марією Берко, вміння зорієнтуватися на слухача та чудовий імпровізаційний і музичний талант дозволяють говорити і про усталеність своєрідної баладної школи та традицій в Україні, що стосується як українських, так і польських балад, які популярні не тільки серед поляків, а й українського населення. Гнат Танцюра записав цілу низку фольклорних творів, переважно українських, від відомої співачки з Поділля Явдохи Зуїхи, в репертуарі якої ним було зафіксовано серед 30 польських балад також твір з сюжетом «Пані пана забила».

До українсько-польських балад, які побутують у двох мовних варіантах, крім балади «Пані вбиває пана», можна віднести також такі відомі твори. як «Подолянка», «Дітовбивця», «Краковянка, король та кат», «Брати-розбійники», «Дружина-розбійника», «Ясь-звабник» та цілий ряд інших. «Сюжети всіх українських балад, в тому числі перейнятих від сусідів, були породжені або «відшліфовані» (якщо йдеться про запозичені) побутовими та історичними обставинами національного життя» [1, с. 13].

Та на відміну від польських варіантів, український сюжет балади «Ой сталася новина» має цілу низку текстів, де мотив вбивства дружиною чоловіка конкретизується до реального середовища та імен. Можна згадати тексти, у яких вказується місце, де відбувається конкретна подія: «У нашому селі та й стала новина», «Ой у місті Богуславі сталася новина». «Ой на нашій Україні там случилася новина» тощо. Далі вже в наступних рядках розповідається про вбивство чоловіка своєю дружиною або її коханцем на її прохання.

Часом тексти починаються зі звернення до слухачів: «Чи чули ви, люде, о такій новині, згублено Петруся…». Якщо у класичному тексті «Пані пана забила», який поширений на пограниччі України та Польщі в обох мовних варіантах зберігається анонімність, місце, час та ім'я вбитого чоловіка не подаються, то в центральноукраїнських варіантах цього сюжету імена вбитих чоловіків подаються в текстах балад. Це Петрусь, Михась, Івасейко, Івась, Іваненько. Часом варіант балади починається із посилання на героя («Вельможная пані Петруся кохала…»), а далі вже йдеться про родинний конфлікт, що переростає у трагічне вбивство. Звичайно, можна зробити висновок про певну регіональну специфіку в українських варіантах балади із сюжетом про вбивство дружиною свого чоловіка. Поширення цього сюжету у фольклорному репертуарі також в центральних регіонах України, незважаючи на його трагічність, відображає і певні національні риси українських жінок, для яких протягом століть були характерні такі риси, як гордість, впевненість у собі, домінування в родинному оточені та право приймати рішення, які стосувалися навіть людського життя чи то власного чоловіка, чи коханця. Навіть у весільній обрядовості в деяких регіонах зберігався звичай, коли дівчина сама посилає сватів до хлопця.

Окремо можна було б зупинитися на аналізі певного психологічного бачення цієї трагедії як самими її учасниками, так і спостерігачами, які

часом залишалися байдужими до трагічного вчинку чи злочину.

Чи можна говорити про певну замкненість родинного життя, де відбувалося вбивство, про його причини та наслідки на різних історичних етапах, як бачимо, ця трагічна колізія, характерна для народних балад різних слов'янських народів, залишається і в сучасному фольклорному репертуарі саме в баладах.

Балада стала втіленням «романтичних ідеалів, романтичної душі», які сьогодні збереглися у народній творчості, віддзеркалюючи трагічні переживання та образи минулого. Не випадково дослідження баладних мотивів, підготовка міжнародних покажчиків народних балад залишається в центрі уваги Міжнародної комісії з вивчення народних пісень та балад при SIEF в різних країнах світу. Вже відбулося 40 міжнародних баладних конференцій у різних країнах світу, організованих згаданою Комісією.

2005 р. вперше на пострадянському просторі така конференція відбулася в Києві в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, 2008 р. – в Мінську. В ній також брав участь голова Комісії з дослідження слов'янського фольклору при МКС проф. Любінко Раденкович (Сербія).

Балади залишаються одним із найдинамічніших жанрів у сучасному фольклорному репертуарі на українсько-польському пограниччі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балади. Родинно-побутові стосунки. (Серія «Українська народна творчість») / Упоряд.: О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук (тексти), А.І. Іваницький (мелодії). – Київ : АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського, 1988. – 528 с.

2. *Дей О.І.* Українська народна балада / О.І. Дей. – Київ : Наукова думка, 1986. – 261 с.

3. Пісенна культура польської діаспори в Україні / Упоряд. Л. Вахніної. – Київ : Голов. спец. ред. літ. мовами національних меншин України, 2002. – 288 с.

4. *Jagiełło J.* Polska ballada ludowa / Zeszyt pod red. Marii Renaty Mayenowej / J. Jagiełło. – Wrocław: Ossolineum, 1975. – 156 s.

5. *Kucharski E.* «Pani Pana zabiła» jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej // Pamiętnik Literacki. – 1931. – Cz. 28. – S. 349–537.

УДК 82-3 (821.162.1): 930.11«947»

Леся ХАЛЮК
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України

УСНА ПРОЗА ПРО ПЕРЕСЕЛЕННЯ 1947 РОКУ УКРАЇНЦІВ У ПОЛЬЩІ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглянуто основні етапи вивчення усної прози про переселення 1947 року. Подано огляд найважливіших періодичних видань, монографій та збірників, присвячених цій проблемі.
Ключові слова: *усна проза, наративи, фольклор.*

The basic stages of studying of oral prose about resettlement of 1947 are considered in the article. Survey of the most important periodicals, monographies and the collections devoted to this problem is submitted.
Key words: *oral prose, narratives, folklore.*

W artykule poddano analizie najistotniejsze etapy badań ustnej prozy o deportacji 1947 roku. Dokonano przeglądu najważniejszych wydań periodycznych, monografii i prac zbiorowych, poświęconych tej kwesti.
Słowa kluczowe: *proza ustna, narracje, folklor.*

Діахронічний погляд на дослідження духовної культури українців Лемківщини, Холмщини та Підляшшя у ХХ столітті засвідчує, що здійснювалися вони досить нерівномірно. Очевидно, що суспільні, політичні та культурні чинники мали безпосередній вплив як на розвиток традиційної народної творчості українців Польщі, так і на зростання наукового інтересу до її збирання, публікування, вивчення та організацію дослідницьких центрів із цієї проблеми.

У колишній УРСР до 60-х років ХХ ст. народознавчі питання стосовно українців Лемківщини, Холмщини та Підляшшя залишалися поза увагою дослідників. Тогочасна радянська ідеологія позначалася на змісті наукової праці, в результаті чого вітчизняні та зарубіжні установи і архіви часто були недосяжні для науковців. Як відомо, представники офіційної партійної і державної влади колишнього СРСР, а за ними й УРСР, не просто ігнорували долю національних меншин, а й приховували її.

Деяке пожвавлення наукового інтересу до цієї теми відбулося в Польщі разом із розпочатим у 1955 році кафедрою польської мови Люблінського університету ім. Марії Кюрі-Склодовської збиранням матеріалу до атласу говорів тогочасного Люблінського воєводства [32, с. 91]. Записуванням і опрацюванням фольклорного матеріалу займався науковець, професор, завідувач кафедри української філології Люблінського університету М. Лесів. Записи фольклорних текстів наведені в деяких його публікаціях [31; 34], а також у монографії «Українські говірки в Польщі» [33]. Визначальною ознакою цих записів є філологічна точність говіркових особливостей мови фольклорних зразків. Свої дослідницькі погляди на фольклор Холмщини й Підляшшя, спираючись на власні записи та спостереження, М. Лесів подав у розвідці «Фольклор польсько-українського пограниччя» [64]. У цій праці особливо цінними є зауваження й судження вченого про сучасний стан і характер змін в усній словесності українців досліджуваних регіонів.

У Польщі, починаючи із середини 50-х років і до сьогодні, фольклористи Інституту мистецтв Польської академії наук (Варшава) здійснюють систематичні записи народної творчості по всіх регіонах своєї країни. Симптоматично, що у величезній збирацькій роботі польських фольклористів щодо фіксації сучасного репертуару різних етнічних груп Польщі, основна їхня увага була зосереджена на творах лише польського фольклору.

Також варто згадати статтю Ф. Селецького «Про потребу подальших досліджень зв'язків українського фольклору з польським та білоруським» [66], опубліковану в щорічнику «Проблеми українознавства» Варшавського університету, де звернено увагу не лише на пісенні жанри, а й на порівняльне вивчення казок, легенд та прислів'їв. На жаль, на той час (1987) це була поодинока стаття із зазначеної тематики.

Згодом краєзнавці, етнографи, дослідники фольклору, а також збирачі-аматори по-

чали публікувати свої розвідки в періодичних виданнях. Фольклору українців-переселенців відводилося, зокрема, одне з чільних місць на сторінках новостворюваних україномовних друкованих органів Польщі. Деякі з них і досі виконують функції популяризаторів народної творчості українців, активно репрезентуючи публікації на фольклорно-етнографічну тематику. Україномовні видання на польських теренах мають не таку вже й тривалу історію – її початок пов'язаний із новою хвилею українського руху в Польщі, адже до 80-х років про польських українців ніхто й не згадував, а україномовні видання були там напівлегальними.

Нині серед українських друкованих органів Польщі важливе місце посідає тижневик «Наше слово», перше число якого побачило світ у червні 1956 року. Тижневик, за наміром тодішньої влади, мав передусім виконувати роль своєрідного транслятора між польською владою та українським населенням, зокрема, пояснювати політику держави щодо української людності, насильно депортованої у 1947 році в рамках операції «Вісла» з етнічних південно-східних земель на північно-західні окраїни Польщі. За задумом влади, тижневик мав сприяти економічній та суспільній стабілізації розпорошеного українського населення, а також поширювати інформацію про громадсько-політичне та культурне життя Радянської України. Однак у дійсності «Наше слово» в цей період перетворилося на відкриту трибуну скарг і нарікань українського населення на ситуацію, у якій воно опинилося, на прояви національної дискримінації, на асиміляційну загрозу, урешті, воно було своєрідною збірною заявою переселенців, які вимагали повернути їх на рідні землі [52]. Водночас тижневик відігравав важливу роль зв'язкової ланки між розпорошеними по всій країні українськими громадами. З огляду на зміст, він не набув широкого розповсюдження у Радянському Союзі й УРСР. 1990 року часопис припинив виконувати роль видавничого органу Українського суспільно-культурного товариства і почав виходити з друку як український тижневик.

Для фольклористів, етнографів та народознавців це видання цінне, зокрема, тим, що містить матеріали з українських етнічних територій, які лежать поза адміністративно-територіальними межами України. «Наше слово» є важливим джерелом для вивчення українського фольклору на сучасному етапі його побутування. Серед чималої кількості публікацій, уміщених у виданні, вважаємо за доцільне зупинитися на найважливіших, стисло окресливши їхню тематику та проблематику.

Названий тижневик, попри свою громадсько-політичну спрямованість та територіальну неприв'язаність, періодично ознайомлює читачів з фольклором українців-переселенців Лемківщини, Холмщини та Підляшшя. Серед опублікованих матеріалів на особливу увагу заслуговують ті, які містять спогади про переселення 1947 року та культурне життя українців-переселенців на північно-західних землях Польщі по завершенні акції «Вісла». До таких відносимо насамперед публікації С. Заброварного [19, с. 3–4], І. Дуклянича [16, с. 6], М. Паньків [41, с. 9], І. Бакуновича [4, с. 7; 5, с. 1, 3], Я. Кобилка [26, с. 9] та деякі інші.

У кожному номері видання присутні дві постійні рубрики – «Лемківська сторінка» та «Свідчення». Перша присвячена лемківській проблематиці в країні, друга – історії визвольних змагань на території Закерзоння в 1944–1947 роках, а також нинішньому стану етнічної культури в Польщі.

Увагу дослідників-фольклористів до тижневика «Наше слово» може привернути також рубрика «Рецензії та огляди». Цікава вона насамперед тим, що періодично інформує про нові видання, які з'являються як у Польщі, так і в Україні. Рубрика містить анотації та рецензії нових праць [22, с. 11; 44, с. 11].

Оскільки «Наше слово» не є фольклористичним виданням, то й публікації фольклорних матеріалів на його сторінках є несистематичними. Часом фольклорні тексти, власне зразки прозової творчості українців-переселенців, містяться у публікаціях їхніх спогадів.

Характерною рисою історії українського друкованого слова в Польщі був виразний поділ періодичних видань на загальнопольські та регіональні. До перших слід віднести «Наше слово», а до других часопис – «Над Бугом і Нарвою».

У 90-х роках публікація фольклорно-етнографічних матеріалів пожвавилася саме завдяки створенню Союзу українців Підляшшя та його друкованого органу – «Над Бугом і Нарвою», перший номер якого вийшов улітку 1991 року. Спочатку це був щоквартальник, а з 1994 року – двомісячник. Часопис містить численні розвідки й дослідження (українською та польською мовами), де народознавчі питання розглядаються в широкому контексті історичної, культурологічної, мовної, релігійної та фольклорної

проблематики, що сприяє пробудженню національної свідомості й духовному відродженню української меншини. Автори статей звертаються до вивчення духовної культури мешканців цього регіону, їх минулого й сьогодення, різних аспектів культурного життя та взаємин. У деяких номерах можна знайти тексти різноманітних фольклорних жанрів (українські казки, пісні, прислів'я та приказки) [39, с. 32–33], записані переважно на Північному Підляшші. На сторінках часопису іноді публікуються спогади [11, с. 31–32], записані від українських переселенців Південного Підляшшя та Холмщини, проте, на жаль, вони поодинокі.

На початку демократичних перетворень у Польщі (1989 – початок 1990-х років) інтеграційну роль виконував «Український альманах» – друкований орган Організації українців у Польщі. Цей щорічник складається з історичного календаря та тематичних рубрик, які охоплюють найважливіші сторони українського політичного й культурного життя. Коротко окреслимо тематику й проблематику публікацій цього видання, які торкаються досліджуваного нами аспекту.

Значна частина статей носить історіографічний характер [15; 17; 47], але, на жаль, інколи вони не мають належного наукового рівня. Варшавський щорічник презентує переважно статті науково-популярного характеру.

В «Українському альманасі» привертають увагу статті про українців, які жили й живуть у Польщі та протягом багатьох років виборюють право навчатися рідною мовою [18; 35; 54]. Вельми цікавими є публікації М. Сирника, який звертається до теми української освіти в Польщі [48; 49]. Привертають увагу статті, присвячені сучасним аспектам життя переселенців у Польщі: розвиткові культурного життя, питанням ідентифікації тощо [7; 43; 56]. Особливо цінними є публікації поодиноких оповідань-спогадів про переселення українців у 1947 році, а також про подальше життя на нових землях. Варті уваги спогади Й. Бака про переселення українців із Селиськ до М'ястки [3], Я. Зарічного – із Корнів до 35 сіл Куявсько-Поморського та Вармінсько-Мазурського воєводств [21] тощо.

Не можна залишити поза увагою також періодичне видання «Ватра», яке друкується українською літературною мовою, лише спорадично трапляються тексти, написані лемківською говіркою чи польською мовою. На сторінках зазначеного видання друкуються матеріали про культурне життя [42], історію Лемківщини [36] та численні спогади лемків про переселення як 1945–1946 років в Україну [10], так і 1947 року на північно-західні землі Польщі [29; 30].

Варто згадати часопис «Вісник Закерзоння», який висвітлює сторінки з життя та культури українців Польщі. Так привертають увагу статті про збереження національної ідентичності, причини та наслідки асиміляції тощо. Цінним джерелом для фольклористів можуть стати, на нашу думку, авторські спогади про переселення 1947 року та життя на Повернених Землях [2; 38], фрагменти спогадів про село Торки у вигляді рукопису [27], документальний збірник листів переселенців [52] тощо.

Нині вивчення українства по всіх куточках Польщі, де ще збереглися прояви українського національного життя, потребує систематичної і цілеспрямованої роботи. На нашу думку, саме періодичні видання можуть відіграти в цьому неоціненну роль.

Що стосується власне наукових досліджень, то однією з найвагоміших праць, де народна культура українців у Польщі вперше розглядається в контексті політичних та історичних проблем, стала докторська дисертація М. Трухана «Українці в Польщі після Другої світової війни (1944–1984)» [53], яку він захистив на факультеті права і суспільних наук в Українському вільному університеті Мюнхена 1985 року. Окремою книжкою вона була опублікована 1990 року. Ця праця є спробою якнайповнішого висвітлення українського питання у сучасній Польщі. Автор використав не лише доступні джерела українською та польською мовами, а й неабиякий власний досвід молодого учасника і діяча громадського життя української спільноти в Польщі по війні.

Загалом М. Трухан охопив усі сторони життя українців, проаналізувавши їх у 22-х розділах монографії. Дослідник відтворив історичне тло української національної меншини в сучасній Польщі (під час та після Другої світової війни), залучаючи документальні свідчення про переселення, діяльність УПА та каральну акцію «Вісла» 1947 року, наслідком якої стало розпорошення українського населення по всій Польщі. Автор використав демографічні матеріали про загальну кількість українців у Польщі (тих, хто відкрито визнає себе українцями і тих, хто приховує свою ідентичність) і дійшов висновку, що їх може бути від двохсот до п'ятисот тисяч осіб. Також М. Трухан здійснив демографічний аналіз українського етносу, дослідив географічне розташування, госпо-

дарські заняття та інші проблеми українського населення, яке було позбавлене свого централізованого територіального проживання, на відміну від білоруської меншини у Польщі.

М. Трухан висвітлив видавничу діяльність газети «Наше слово», не оминувши творчої діяльності українських письменників, літературознавців, мистецтвознавців тощо. Окремі розділи книжки він присвятив розвиткові української освіти та навчанню української мови, описові релігійного життя українців Польщі. Також автор зупинився на лемківській проблемі, що торкається не лише становища українців у Польщі, а й труднощів, породжуваних у самій українській етнічній групі. Названу працю можна вважати енциклопедією майже півсторічної історії українського етносу в Польщі.

У 1997 році побачила світ книжка Б. Гука із серії «Закерзоння»: «Пропам'ятна книга. „1947"» [12]. Це збірник спогадів про українські села й містечка на теренах Бойківщини, Лемківщини, Надсяння, Підляшшя й Холмщини, знищені в 1947 році внаслідок акції «Вісла». «Пропам'ятна книга. „1947"» охоплює історію 47-ми повітів: Перемишль, Ліско, Новий Сонч, Сянік, Сокаль, Рава Руська, Добромиль, Грубешів, Любачів, Береш, Ярослав, Сянок, Березів, Білгорай, Володава, Біла Підляська. 77 спогадів стосуються подій 1930-1940-х років, іноді оповідь доведено аж до наших днів. Варто зазначити, що в матеріалах ідеться не лише про болісну акцію «Вісла» та її наслідки, а й про щоденний побут і громадське життя українців до 1947 року.

1947 рік для українців Польщі означає кінець старого і початок нового життя на північно-західних територіях. Але чи справді це кінець? Сам автор у своїй передмові пише: «Скільки ж то вже років не здатні зрозуміти хто ми, звідки й куди йдемо, що діється з нами? Зло сягнуло до самих основ – відняло ґрунт з-під ніг. Як зрозуміти та як відчувати? Нема ґрунту, з якого ми росли й відчували себе як себе. Змінливий «світ» акції «В» не дає себе вловити, стримати – він іде та й іде, а ми йдемо в нім услід за ним. Нема нам місця серед білого світу, що не було б сповнене безликістю Злого.

І все ж стоїмо перед високим наказом – скинути з себе оцей тягар. Не можемо не перемогти. Мусимо рятуватися як чутливі й розумні…» [12, с. 9].

Кожний спогад починається зі згадки про назву місцевості, звідки здійснювалося переселення, поряд із датою подається паспортизація матеріалу: ім'я та прізвище респондента (якщо це авторка, подано й дівоче прізвище), дата й місце народження, назва повіту за адміністративним поділом Польщі на 1 вересня 1939 року. Більшість – це авторські спогади очевидців та учасників переселення 1947 року, які або були записані Б. Гуком під час польових досліджень (незначна частина), або надходили на адресу редакції «Нашого слова», де частину з них опубліковано.

Недоліком зазначеної праці є той факт, що за наявності кількох спогадів на певну тему, автор об'єднав їх в один текст, уважаючи, що спогади доповнюють один одного. Б. Гук поєднав записи спогадів про людські долі та індивідуальні погляди на описувані події. Крім того, деякі тексти відредагував, хоча, як він зазначив, елементи говірки, по можливості, зберіг.

Не можна не згадати діяльності Фундації св. Володимира Хрестителя Київської Русі у Кракові, створеної 1989 року, основною метою якої стала популяризація української науки й культури в Польщі та польсько-українського зближення. Так спільно з Ягеллонським університетом з 1992 року Фундація почала видавати «Краківські українознавчі зошити» [61], а 1995 року – часопис «Краківські обрії», присвячений культурі та духовності національних меншин.

1997 року в Кракові та Горліцах відбулася конференція «Русини, лемки-українці в Польщі. 50 років після акції виселення „Вісла"» (1947–1997)», матеріали якої опубліковано в збірнику «Проблеми українців у Польщі після акції виселення „Вісла" 1947 року» [65] під редакцією В. Мокрого – відомого громадського діяча, одного з перших українських депутатів Сейму Польщі від «Солідарності», професора Ягеллонського університету. Згаданий збірник заслуговує на особливу увагу, оскільки в ньому висвітлюються питання історії, культури, освіти українського населення в Польщі після 1947 року. Вступна стаття В. Мокрого не тільки ознайомлює читача з перебігом переселенської акції «Вісла» 1947 року, а й окреслює основні моменти українсько-польського діалогу. Матеріали збірника мають переважно історичний характер, присвячені оглядові та вивченню причин і наслідків переселення українців у 1947 році, умов та проблем їхнього життя у повоєнні роки. Збірник містить також статті та окремі оповідання про в'язнів концтабору Явожно, їхню повоєнну долю та документи Сейму Польщі, що стосуються цього питання. Варто зазначити, що автори деяких статей про переселення використовують не лише історич-

ні документи, а й свідчення та спогади самих переселенців [62, с. 200].

1997 року Інститут української філології Університету Марії Кюрі-Склодовської, що в Любліні, організував діалектологічну експедицію на Північне та Південне Підляшшя, під час якої студенти й дослідники-діалектологи зібрали значний масив текстів, які й лягли в основу збірника «Голоси з Підляшшя» [1]. Тематика текстів торкається питань про сім'ю, звичаї та обряди, про те, «що й досі болить». Крім того, науковці шукали відповіді на питання, яке цікавить і самих мешканців Підляшшя: якою мовою вони розмовляють?

Записи, уміщені в книзі, датуються 1997–2006 роками і географічно охоплюють 35 населених пунктів північної та південної частини регіону. Розповіді інформантів, передані у фонетичній транскрипції, паралельно транслітеровано засобами сучасної української графіки при максимальному збереженні говіркових відмінностей. Записані тексти подано за географічним принципом – відповідно до розташування населених пунктів із півдня на північ.

Згадаємо також книжку «Зі щоденника переселенця» А. Барни [59], що вийшла у 2004 році. У ній автор розповідає про трагічну долю свого села Чорне, про перебіг переселення та життя на західних землях. Книжка побудована у формі оповіді-спогаду. У додатках подано ілюстративний матеріал з історії села.

Систематично виходять книжки та статті, присвячені історії окремих сіл на Закерзонні, де автори подають історію свого села, своєї родини, розповідають про хід переселення та про подальше життя українців на нових для них землях. Вони переважно мають характер авторських спогадів. Такі праці часто містять мапи сіл і тексти, насичені переліком прізвищ переселенців та ілюстративним матеріалом. Іноді в додатках автори подають оповідання, пісні, описи звичаїв та обрядів рідного села. Недоліком є редагування цих розповідей, наближення викладу до літературної мови, лише часткове збереженням місцевих говірок. Для прикладу назвемо праці: «Наша громада. (Минуле сіл: Ясюнка, Крива і Баниця на Лемковині)» Т. Доклі [14], «Кавальчык тернистой історіі села Чорне на Лемковині. 1870–1970» А. Барни [6], «Nasz Łemkowski los» («Наша лемківська доля») Р. Хомяка [60], «Nad Bieszczadami słońce zgasło» Я. Курака («Над Бещадами сонце згасло») [63].

На особливу увагу заслуговує видання лемківського прозового фольклору у 2-х частинах «Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Ługów i okolic. Część pierwsza» («З лемківської скрині. Історії з Лугів та околиць. Частина перша») [67] та «Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Brzozy i okolic. Część druga» («З лемківської скрині. Історії з Бжози та околиць. Частина друга») [68]. Зазначені праці є збірками оповідань трьох поколінь лемків, які змушені були жити далеко від своєї «малої» батьківщини. Оповідання, подані польською мовою, поділено на три групи: спогади найстарших лемків, які пам'ятають життя в горах і яких було виселено в 1947 році, спомини середнього покоління, для якого ностальгія за Лемківщиною є передовсім сумом їх родичів, і роздуми наймолодшого покоління, що називає Лемківщину родинним домом – міфічним, утраченим, який пізнають більше із цікавості, ніж через ностальгію [67, с. 5]. На жаль, паспортизація, подана перед кожним текстом, дуже нечітка, часто пропущено інформацію про дату народження інформанта, місце його проживання тощо. Тематика збірників – це передусім переселення 1947 року, подальше життя на західних землях, стосунки з поляками, освіта, мовні питання, звичаї, обряди, спогади старшого покоління та уявлення молодшого про свою «малу вітчизну».

Проте варто зауважити, що збирачі та видавці, які переважно були аматорами, розглядаючи розповіді про переселення передусім як історичний матеріал, не ставили за мету дотримуватися фольклористичних методів записування й опублікування. Тому ці тексти зазнають значного олітературнення, що призводить до помітної втрати автентичності народного висловлювання, а отже, і ознак фольклорності.

В Україні лише з проголошенням незалежності з'явилися відповідні умови та можливості для вивчення фольклору українського «зарубіжжя». Студії з фольклору й етнографії Лемківщини, Холмщини та Підляшшя пов'язані з іменами таких українських дослідників, як В. Борисенко, Л. Вахніна, В. Головатюк, С. Грица, Р. Кирчів, Н. Кравчук, Л. Лукашенко, О. Фабрика-Процька, В. Юзвенко та ін.

З 1989 року в Україні з'явилося кілька потужних центрів вивчення переселення українців, появу котрих стимулювала наявність наукових кадрів, здатних осягнути глибину проблеми.

Ґрунтовну роботу здійснено у Львові, де переселенськими акціями 40-х років займаються науковці Інституту народознавства Національної академії наук України (Р. Кирчів),

Львівського національного університету імені Івана Франка та Інституту українознавства ім. Крип'якевича НАН України. Саме у львівському осередку побачили світ три томи збірника «Депортації. Західні землі України кінця 1930-х – початку 1950-х років» під редакцією Ю. Сливки. Вони охоплюють документи про причини й передумови трансферу між Польщею та Україною (т. 1), перебіг акції в Польщі та адаптацію переселенців в УРСР (т. 2), спогади українців з Польщі (т. 3) [13].

На особливу увагу заслуговують матеріали Міжнародної науково-практичної конференції з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців із Польщі, видані Бучацьким інститутом менеджменту й аудиту, Львівською національною академією мистецтв та Об'єднанням «Закерзоння». Названа праця має науково-популярний характер, як зазначено на редакційній сторінці, проте це жодним чином не применшує її вартості. Так збірник «Українці Закерзоння» [55] презентує статті власне про хід примусового переселення українців у 1944–1947 роках [9, с. 38–49; 46, с. 24–37], у деяких статтях порушено питання збереження національної та історичної пам'яті депортованих українців [40, с. 50–58]. Цінними у названому виданні є також спогади самих переселенців. Особливо привертає увагу спомин Є. Співака [50, с. 121–133], який подає цікаву інформацію про відому українцям у Польщі родину Співаків.

Основна цінність видання «Закерзоння. Історико-мемуарний нарис. Спогади» [58] – спогади С. та М. Черкесів про село Глідно Березівського повіту, розташоване на українсько-польському етнічному пограниччі, у якому на сьогодні не залишилося жодного українця. Автори детально аналізують походження назви села, релігійні, культурні та освітні питання у 20–30-х роках XX століття, наводять найпоширеніші прізвища людей, чи не вперше у літературі подають відомості про жертви Глідно (15 осіб) тощо [58, с. 38–39].

Книга «Закерзоння 1939–1947. (Лемківщина, Надсяння, Холмщина, Підляшшя). Хроніка подій» Ю. і Д. Судинів [51] присвячена польсько-українському протистоянню в 1943–1947 роках на Закерзонні. Автори видання поставили за мету зібрати відповідні факти з історії краю, що дістав назву Закерзоння, і подати їх у хронологічній послідовності.

У Рівному знаходяться керівні органи «Світового конгресу українців Холмщини та Підляшшя», завдяки якому з'являються публікації та видання, пов'язані саме з цими регіонами. Варто згадати монографію О. та А. Боровиків [8], присвячену боротьбі холмщаків за свої права у незалежній Україні, де також подано спогади переселенців.

У Києві до питання переселення звертаються в основному історики, серед яких передусім варто назвати В. Сергійчука. Дослідник присвятив темі трансферу населення окрему монографію [45], що є збірником документів передусім із центральних київських архівів і стосується як переселення українців, так і поляків. Зауважимо також, що автор спирався не лише на документальні дані, а й широко використав народні оповідання-спогади про переселення.

Опубліковано в Україні й авторські спогади про історію українських сіл та переселення. Так нариси про лемківські села Святкова Велика, Святкова Мала (Святківка), Свіржова Руська, Котань і Крампна зібрано й видано 2004 року в збірнику «Лемківщина у верхів'ї ріки Вислоки» І. Красовського та А. Тавпаша [28]. Ця книжка – своєрідний життєпис кількох лемківських сіл, написаний ґрунтовно, із вдало продуманою композицією та оригінально підібраними фактами. У додатках уміщено важливий ілюстративний матеріал з історії сіл.

Книжка Л. Мончака, І. Полиняк та Н. Юськів «Лабова. Лемківське село нашої пам'яті» [37] вийшла у світ 2006 року і теж написана у формі спогадів про історію села Лабова. У додатках подано ілюстрації, перелік прізвищ односельчан, перелік людей, виселених із села в 1947 році. Розповідь ведеться лемківською говіркою.

Лише в 90-х роках в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України була започаткована серія видань, присвячених різноаспектному вивченню народної культури українців зарубіжжя. У першій книжці цієї серії «Фольклор українців поза межами України» (1992) увагу авторського колективу зосереджено на сучасному стані побутування фольклору українців у різних країнах світу. Зокрема привертає увагу стаття С. Заброварного, у якій за допомогою методу анкетування показано ставлення українців-переселенців у рамках операції «Вісла» до своєї національної ідентичності [20].

Етапною для історично-етнографічного вивчення регіону стала поява в 1997 році монографії «Холмщина і Підляшшя» [57]. Колектив авторів, серед яких В. Борисенко, Г. Вишневська, Ю. Гаврилюк, М. Лесів, В. Сергійчук, Т. Кара-Васильєва, І. Ігнатюк, В. Головатюк, Є. Рижик та

інші дослідники, репрезентує у книзі розвідки з історії, діалектології, фольклору та етнографії регіонів. Різноаспектність та інформативність опублікованого матеріалу дає всі підстави вважати цю працю однією з перших спроб узагальненого, комплексного вивчення історії та традиційної культури Підляшшя й Холмщини.

Важливими є дослідження Р. Кирчіва з історії вивчення фольклору Холмщини, Підляшшя та Лемківщини [23; 25]. Посилення інтересу до фольклору цих регіонів загалом пов'язане з багаторічною науковою діяльністю цього вченого, до широкого кола дослідницьких інтересів якого входять проблеми українсько-польських літературних та фольклорних взаємин, сучасного стану української народної творчої традиції.

Основні факти історії збирання, опублікування та вивчення місцевого фольклору, його загальні риси вчений розглядає у розвідці «Фольклор Холмщини і Підляшшя» [24], наголошуючи на взаємозв'язках народнопоетичної традиції регіону з загальноукраїнською в різних аспектах – жанровому, тематично-змістовому, художньо-стильовому.

Отже, незважаючи на зацікавлення цією проблемою низки відомих науковців в Україні та Польщі, вона залишається ще недостатньо вивченою. На жаль, як бачимо, публікації народної прози українців-переселенців є поодинокими. Хоча можемо стверджувати, що навіть ці нечисленні видання фольклорних збірок усе ж певною мірою сприяють нагромадженню цінного фактичного матеріалу, закладають підґрунтя для дослідження локальних та регіональних особливостей прозової фольклорної словесності Лемківщини, Холмщини та Підляшшя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Аркушин Г.* Голоси з Підляшшя (Тексти) / Г. Аркушин. – Луцьк : Вежа, 2007. – 536 с.

2. *Баб'як М.* Польонізаційне звідки й куди / М. Баб'як // Вісник Закерзоння. – Перемишль, 2002. – № 1–3. – С. 16–20.

3. *Бак Й.* Селиська над Сяном / Й. Бак // Український альманах. – Варшава, 1997. – С. 239–245.

4. *Бакунович І.* Камо грядеш, Холмщино? / І. Бакунович // Наше слово. – Варшава, 2008. – № 43 (2673). – С. 7.

5. *Бакунович І.* Місцеві могилки – ось там тепер Полоски наші / І. Бакунович // Наше слово. – Варшава, 2011. – № 31 (2817). – С. 1, 3.

6. *Барна А.* Кавальчык тернистой історії села Чорне на Лемковині. 1870–1970 / А. Барна. – Лігниця, 1996. – 209 с.

7. *Бачик П.* Третє покоління / П. Бачик // Український альманах. – Варшава, 2007. – С. 178–182.

8. *Боровик О.* Трагедія Холмщини / О. Боровик, А. Боровик. – Рівне, 2004. – 232 с.

9. *Вишневська Г.* Хресний хід Холмщини і Підляшшя / Г. Вишневська // Українці Закерзоння: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі (Бучач, 29–30 верес. 2005 р.). – Львів : ЛНАМ-СПОЛОМ, 2007. – С. 38–49.

10. *Возняк С.* Спогади про село Білцарева та життя переселенців на вигнанні / С. Возняк // Ватра. – 2000. – № 3 (58). – Рік XVI. – С. 8–10.

11. *Гаврилюк Ю.* Вогнем і мечем. Виселення українців з Південного Підляшшя / Ю. Гаврилюк // Над Бугом і Нарвою. – Bielsk Podlaski, 1997. – № 2. – С. 31–32.

12. *Гук Б.* Пропамятна книга «1947» / Б. Гук. – Варшава: Тирса, 1997. – 647 с.

13. Депортації. Західні землі України кінця 30-их – початку 50-их років. Документи, матеріали, спогади: у 3 т. / За ред. Ю. Сливки. – Львів : Інститут Українознавства НАН України. – 1996. – Т. 1; 1998. – Т. 2; 2000. – Т. 3.

14. *Докля Т.* Наша громада. (Минуле сіл: Ясюнка, Крива і Баниця на Лемковині) / Т. Докля. – Нью-Йорк, 1969. – 127 с.

15. *Дрозд Р.* Із джерел акції «Вісла» / Р. Дрозд // Український альманах. – Варшава, 2007. – С. 89–92.

16. *Дуклянич І.* Миколай Моряк – 100 років життя / І. Дуклянич // Наше слово. – Варшава, 2006. – № 24 (2549). – С. 6.

17. *Заброварний С.* Акція «Вісла» – геноцид української меншини / С. Заброварний // Український альманах. – Варшава, 1997. – С. 74–79.

18. *Заброварний С.* Відродження українського шкільництва (1952–1958) / С. Заброварний // Український альманах. – Варшава, 1997. – С. 256–258.

19. *Заброварний С.* Інституційні форми життя українців у Польщі після 1947 року / С. Заброварний // Наше слово. – Варшава, 2006. – № 25 (2550). – С. 3–4.

20. *Заброварний С.* Ставлення переселенців з операції «Вісла» до своєї національної тотожності / С. Заброварний // Фольклор українців поза межами України. Збірник наукових статей. – К., 1992. – С. 101–112.

21. *Зарічний Я.* З-над Солокії до Балтики / Я. Зарічний // Український альманах. – Варшава, 2006. – С. 55–57.

22. Із Закерзонням у назві // Наше слово. – Варшава, 2008. – № 28 (2658). – С. 11.

23. *Кирчів Р.* Вивчення фольклору Холмщини і Підляшшя / Р. Кирчів // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 263–294.

24. *Кирчів Р.* Фольклор Холмщини і Підляшшя / Р. Кирчів // Народознавчі зошити. – 1996. – № 5. – С. 279–282.

25. *Кирчів Р.* Фольклорна традиція лемків / Р. Кирчів // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 165–213.

26. *Кобилко Я.* «Не дамось!» Початки організованого українського життя на Венґожівщині – Ґіжиччині 1947 року (Спогад Івана Павлика) / Я. Кобилко // Наше слово. – Варшава, 2010. – № 28 (2762). – С. 9.

27. *Костик О.* Зі сторінок майбутньої книги / О. Костик // Вісник Закерзоння. – Перемишль, 2001. – № 11–12. – С. 48–60.

28. *Красовський І.* Лемківщина у верхів'ї ріки Вислоки / І. Красовський, А. Тавпаш. – Львів : Думка, 2004. – 160 с.

29. *Кузяк Т.* Трагічні роки Бортного (депортація села 1947) / Т. Кузяк // Ватра. – 2007. – № 2 (57). – Рік XVI. – С. 4–5.

30. *Кузяк Т.* Трагічни роки Бортного (депортація села 1947) / Т. Кузяк // Ватра. – 2007. – № 3 (58). – Рік XVI. – С. 4–6.

31. *Лесів М.* Мова фольклору на польсько-українському пограниччі / М. Лесів // Наша культура. – Варшава, 1974. – № 192.

32. *Лесів М.* Особливості говору українців Холмщини і Підляшшя / М. Лесів // Холмщина і Підляшшя : історико-етнографічне дослідження. – К., 1997. – С. 86–100.

33. *Лесів М.* Українські говірки в Польщі / М. Лесів. – Варшава, Український архів, 1997. – 496 с.

34. *Лесів М.* Фольклорні записи з Люблінського воєводства / М. Лесів // Український календар на 1970 рік. – Варшава, 1969. – С. 77–80.

35. *Мігус С.* Українська школа на прикордонні / С. Мігус // Український альманах. – Варшава, 2004. – С. 29–33.

36. *Місило Є.* Календар акції «Вісла» / Є. Місило // Ватра. – 2007. – № 2 (57). – Рік XVI. – С. 14–17.

37. *Мончак Л.* Лабова. Лемківське село нашої пам'яті / Л. Мончак, І. Полиняк, Н. Юськів. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2006. – 102 с.

38. *Морох Ю.* Моє повертання / Ю. Морох // Вісник Закерзоння. – Перемишль, 2001. – № 8–9–10. – С. 12–19.

39. Над Бугом і Нарвою. – Bielsk Podlaski, 1997. – Вип. 5 (33). – С. 32–33.

40. *Падовська О.* Проблеми збереження пам'яті депортованих українців / О. Падовська // Українці Закерзоння: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі [«Міжн. наук.-практ. конф. з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі»], (Бучач, 29–30 верес. 2005 р.). – Львів : ЛНАМ-СПОЛОМ, 2007. – С. 50–58.

41. *Паньків М.* Про село Переводів / М. Паньків // Наше слово. – Варшава, 2006. – № 24 (2549). – С. 9.

42. Події ювілейного свята лемківської культури // Ватра. –2007. – № 4 (59). – Рік XVI. – С. 14–15.

43. *Присташ Я.* Культурне життя української національної меншини в Польщі після 1947 року / Я. Присташ // Український альманах. – Варшава, 2007. – С. 174–177.

44. *Пульковський М.* Роздуми на тему «Українського альманаху» на 2009 рік / М. Пульковський // Наше слово. – Варшава, 2009. – № 20 (2702). – С. 11.

45. *Сергійчук В.* Трагедія українців у Польщі / В. Сергійчук. – Тернопіль, 1997. – 438 с.

46. *Середа В.* Злочин і реалії примирення та взаємопрощення / В. Середа // Українці Закерзоння : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі [«Міжнар. наук.-практ. конф. з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі»], (Бучач, 29–30 верес. 2005 р.). – Львів : ЛНАМ-СПОЛОМ, 2007. – С. 24–37.

47. *Сивіцький М.* Українці на Ряшівщині 1952 року / М. Сивіцький // Український альманах. – Варшава, 1997. – С. 90–93.

48. *Сирник М.* Досвід організації українського шкільництва в Польщі після 1947 року / М. Сирник // Український альманах. – Варшава, 2006. – С. 103–117.

49. *Сирник М.* Навчання мови національних меншин у Польщі – оцінка державних структур. Стан у 2005 / 2006 шкільному році / М. Сирник // Український альманах. – Варшава, 2007. – С. 197–215.

50. *Співак Є.* Варварська депортація / Є. Співак // Українці Закерзоння : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі [«Міжнар. наук.-практ. конф. з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі»], (Бучач, 29–30 верес. 2005 р.). – Львів : ЛНАМ-СПОЛОМ, 2007. – С. 121–133.

51. *Судин Ю.* Закерзоння 1939–1947. (Лемківщина, Надсяння, Холмщина, Підляшшя). Хроніка подій / Ю. Судин, Д. Судин. – Львів : Сполом, 2007. – 276 с.

52. Tam mój dziadek żył, i ojciec żył, i ja pragnę tam żyć i umrzeć w ziemie rodzonej – документи поворотів // Вісник Закерзоння. – Перемишль, 2001. – № 8–10. – С. 30–76.

53. *Трухан М.* Українці в Польщі після Другої світової війни 1944–1984 рр. / М. Трухан. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1990. – 404 с.

54. Українське шкільне питання в документах Міністерства освіти в 1952 році / [пер. з польськ. М. Сивіцький] // Український альманах. – Варшава, 1997. – С. 259–266.

55. Українці Закерзоння: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі [«Міжнар. наук.-практ. конф. з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі»], (Бучач, 29–30 верес. 2005 р.). – Львів : ЛНАМ-СПОЛОМ, 2007. – 292 с.

56. *Филимонюк Л.* Українське життя в Білостоці / Л. Филимонюк // Український альманах. – Варшава, 2006. – С. 97–103.

57. Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження [монографія / Відп. ред. В. Борисенко]. – К. : Родовід, 1997. – 383 с.

58. *Черкес М.Д.* Закерзоння. Історико-мемуарний нарис. Спогади / М.Д. Черкес, С.Й. Черкес. – Львів : Край, 2006. – 194 с.

59. *Barna A.* Z pamiętnika wysiedleńca. Wspomnienia / A. Barna. – Legnica, 2004. – 152 s.

60. *Chomiak R.* Nasz Łemkowski los / R. Chomiak. – Stary Sąsz, 1995. – 105 s.

61. *Kmita M.* Cerkiew greckokatolicka w życiu Ukraińców w Polsce po akcji «Wisła» 1947 roku / M. Kmita // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Kraków, 1997. – T. V–VI. – S. 203–209.

62. *Kmita M.* Wpływ akcji «Wisła» na życie kulturalne ukraińców w PRL / M. Kmita // Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji «Wisła» 1947 roku. – Kraków, 1997. – S. 185–211.

63. *Kurak J.* Nad Bieszczadami słońce zgasło / J. Kurak. – Warszawa, 2008. – 104 s.

64. *Łesiów M.* Folklor pogranicza polsko-ukraińskiego / M. Łesiów // Literatura ludowa i literatura chłopska. Materiały z ogólnopolskiej naukowej sesij folklorystycznej 16–18.II.1973. – Lublin, 1977. – S. 173–194.

65. Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji «Wisła» 1947 roku / Pod red. W. Mokrego. – Kraków, 1997. – 465 s.

66. *Sielecki F.* O potrzebie dalszych badań nad powiazaniami folkloru ukraińskiego z białoruskim i polskim / F. Sielecki // Z problemów ukrainoznawstwa. – Warszawa, 1987. – S. 49–56.

67. Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Ługów i okolic / Pod red. M. Szyszko-Graban, A. Szyszko, ks. A. Graban. – Strzelce Krajeńskie, 2004. – T. 1. – 151 s.

68. Z łemkowskiej skrzyni. Opowieści z Brzozy i okolic / Pod red. M. Szyszko-Graban, A. Szyszko, A. Rydzanicz, ks. A. Graban. – Strzelce Krajeńskie, 2004. T. 2. – 280 s.

УДК 02 (477 «XXVII/XVIII») Ян Потоцький

Ірина ЦІБОРОВСЬКА-РИМАРОВИЧ
Національна бібліотека України
імені В.І. Вернадського

ТУЛЬЧИНСЬКА БІБЛІОТЕКА І ЯН ПОТОЦЬКИЙ

Публікація присвячена польському письменнику, історику, мандрівникові, видавцеві Яну Потоцькому та його творам у контексті історії бібліотеки Тульчинського палацу руського воєводи, згодом маршалка Торговицької конфедерації С.Щ. Потоцького.

Ключові слова: *Ян Потоцький, Тульчинська бібліотека.*

The article is devoted to the Polish writer, historian, the traveler, the publisher Jan Potocki and his works in the context of the history of the library of Tulchyn Palace belonging to the Russian governor, who later became the marshal of the Confederation of Targowica St. Sz. Potocki.

Key words: *Jan Potocki, Tulchyn palace's library.*

Artykuł jest poświęcony pisarzowi, historykowi, podróżnikowi, wydawcy polskiemu Janowi Potockiemu oraz jego utworom w kontekście historii biblioteki Pałacu Tulczyńskiego należącego do wojewody ruskiego, późniejszego marszałka Konfederacji Targowickiej St. Sz. Potockiego.

Słowa kluczowe*: Jan Potocki, biblioteka w Pałacu Tulczyńskim.*

Бібліотека Тульчинського палацу магнатів тульчинської лінії гетьманської гілки роду Потоцьких герба «Срібна Пилява» постала в середині XVIII ст. Її фундатором був руський воєвода, пізніше – голова Торговицької конфедерації Станіслав Щенсний Потоцький (1752–1805). Тульчинська книгозбірня була однією з найбільших і найбагатших бібліотек у другій половині XVIII ст. на Волині й Поділлі. Вона є історико-культурною пам'яткою доби Просвітництва на теренах давньої Речі Посполитої, а відтак і України. Тому її історія та книжковий фонд привертали увагу не одного вченого-книгознавця. Низка публікацій про Тульчинську бібліотеку польських дослідників з'явилася у другій половині XX – на початку XXI ст. Це, зокрема, роботи З. Вішньовської [20, с. 373] А. Дзьонцєл [7, с. 14–17], Г. Роляк [14, с. 157–181; 15 с. 157–181], Я. Рудницької [16], М. Струтинської [18, с. 161–217; 19, с. 183–184]. На початку XXI ст. побачили світ дві книгознавчі статі білоруських дослідниць – Л. Ковкель [10, с. 510–521; 11, с. 111–143] та А. Савчук [17, с. 523–536] про книжки з Тульчинської бібліотеки в Історико-археологічному музеї у м. Гродно (Білорусь) [24, с. 373]. Реконструкції історії та бібліографічній реконструкції фонду Тульчинської книгозбірні присвячено розділ у нашій монографії про родові шляхетські бібліотеки Правобережної України XVIII ст. [27, с. 195–137; с. 355–388] та публікація про стародруки з Тульчина у фондах Вінницької державної обласної універсальної наукової бібліотеки імені К.А. Тімірязєва [28, с. 242–268].

Нині стародруки Тульчинського палацу зберігаються в Україні у Національній бібліотеці України імені В.І. Вернадського (далі – НБУВ): у відділі стародруків та рідкісних видань – близько 194 видань (у 269 тт.), у фонді книжкової колекції «Бібліотека академіка Агатангела Кримського (1871–1942)» у відділі наукової організації основного фонду НБУВ – 4 видання; у відділі рідкісної книги Наукової бібліотеки Київського національного університету імені Тараса Шевченка – є відомості про сім видань (6 тт.). На початку 90-х рр. XX ст. у Музейній частині Тульчинського обласного науково-методичного центру знаходилося два видання з палацової книгозбірні Потоцьких. Нині, на превеликий жаль, їх доля залишається невідомою. У Вінницькій державній обласній універсальній науковій бібліотеці імені К.А. Тімірязєва зберігається 60 видань (у 96 тт.) з фонду Тульчинської бібліотеки. У Польщі тульчинські стародруки зберігаються сьогодні у відділі стародруків Національної бібліотеки (Варшава) у складі Віляніївської бібліотеки Потоцьких – близько 200 тт.; у Науковій бібліотеці Королівського замку в Варшаві – 38 видань (61 тт.); Публічній бібліотеці столичного міста Варшави – є відомості про три видання в її фондах; у Бібліотеці Музею-Замку в Ланьцуті – 472 видання (693 тт.); Бібліотеці Закладу Народового імені Оссолінських (Вроцлав) – 141 видання (245 тт.); у від-

ділі стародруків Бібліотеки Університету імені Миколая Коперника (Торунь) – 80 видань; у Курницькій бібліотеці ПАН (Курник) – 10 видань. У Білорусі – у Державному історико-археологічному музеї м. Гродно зберігається 1080 томів., у Росії – у Всеросійській державній бібліотеці іноземної літератури імені М.І. Рудоміно – кількість невідома. У Франції польський історик Є. Лоєк бачив стародруки з провенієнціями Тульчинської бібліотеки у будинку колишнього палацу Потоцьких, нині Палаті торгівлі та промисловості в Парижі (Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris) на вулиці Фредланд (avenue Friedland, 27) – кількість невідома [12, с. 199].

Бібліотечний фонд Тульчинської бібліотеки, як свідчать її рукописні каталоги та самі стародруки, мав універсальний характер. На книжковому фонді чітко простежується вплив ідей доби Просвітництва, який проявляється в енциклопедичному характері складу фонду, присутності творів ідеологів Просвітництва, домінуванні видань XVIII ст. та французької мови, наявності наукової літератури, видань орієнтальної тематики, енциклопедій та енциклопедичних словників, що є характерними рисами магнатських бібліотек того часу.

Яскравим уособленням духу доби Просвітництва у своїй науковій та літературній діяльності був Ян Потоцький, представник ланьцутської лінії гетьманської гілки давнього магнатського роду Потоцьких.

Ян Потоцький (8.03.1761–20.12.1815) – відомий польський літератор, політичний діяч, мандрівник, історик, публіцист і видавець [21, с. 36–42]. Він був кавалером орденів св. Станіслава та Білого Орла, таємним радником російського імператорського двору, мальтійським кавалером. Син великого коронного крайчого Юзефа Потоцького та Анни Терези з Оссолінських, народився у Пикові, що на Поділлі (нині село Калинівського р-ну Вінницької обл.). Разом із братом Северином навчався у Женеві та Лозанні. Шлях пізнання для нього проходив не тільки через навчання і книги, але й через подорожі. В Європі він подорожував Францією, Австрією, Англією, Прусією, Голландією, Данією, Іспанією, Італією, побуав на Мальті. В Африці та Азії він відвідав Єгипет, Туніс, Марокко, Туреччину, Монголію, побував на Кавказі та в Сибіру. У 1788 р. Ян Потоцький заснував у Варшаві власну друкарню, яку назвав «вільною», бо не мала королівського привілею і не підлягала маршалковській юрисдикції.

У другому шлюбі був одружений із Констанцією Потоцькою (1781–1852), дочкою пана на Тульчині Станіслава Щенсного Потоцького і його другої дружини Юзефи Амалії з Мнішків (1752–1798). Як зять Станіслава Щенсного він якийсь час мешкав у Тульчині, згодом відвідував Тульчинський палац, був обізнаний із палацовою бібліотекою і колекційними раритетами маєтку. Перебуваючи в Тульчині, Ян Потоцький спілкувався із відомим поетом Станіславом Трембецьким (1739–1812), який тоді мешкав у маєтку С.Щ. Потоцького, займався творчістю і каталогізацією Тульчинської бібліотеки. С. Трембецький увійшов до польської літератури як автор славнозвісної поеми «Софіївка», в якій змалював однойменний парк в Умані, закладений С.Щ. Потоцьким для своєї третьої дружини Софії (у першому шлюбі дружини майбутнього коменданта Кам'янець-Подільської фортеці Юзефа Зеферина Вітте, 1739–1815). У Тульчині два інтелектуали, Ян Потоцький і Станіслав Трембецький, проводили дискусії на тему слов'янських старожитностей [13, с. 439–440], які цікавили обох. Я. Потоцький у своїх слов'янознавчих працях обстоював тезу про автохтонність слов'янських народів.

З ім'ям Я. Потоцького пов'язаний один із дарів Софії Потоцької Волинській гімназії у Кременці (з 1819 р. – Волинський ліцей). У 1810 р. Софія Потоцька надіслала з Тульчина до Кременця давню кам'яну стелу з написом (грецькою мовою), яка стояла на могилі десь поблизу Звенигорода і була перевезена звідти до Тульчина С.Щ. Потоцьким. Опис цієї стели зробив Ян Потоцький у контексті свого загального історичного опису Херсонської губернії. Інформація про надіслання стели з грецьким написом із Тульчина до Кременця міститься у супровідному листі освітянського діяча, бібліофіла, засновника Волинської гімназії у Кременці Тадеуша Чацького (1765–1813), датованому 12 лютим 1810 р. [26, с. 46]. У 1822 р. у Софіївці на пам'ять про перебування тут письменника й мандрівника було встановлено погруддя Яна Потоцького [1, с. 127].

Я. Потоцький був обраний членом Польського товариства друзів науки, обіймав посаду члена Азійського відділення Міністерства закордонних справ Російської імперії (з 1804 р.). У 1805 р. він став керівником наукової секції російського посольства до Китаю, очолюваного Ю.О. Головкіним. Внаслідок плідної праці наукової секції під час подорожі до Китаю (посольство дісталося тільки до Угрі (нині Улан-

Батор) Я. Потоцького було обрано почесним членом Російської Академії наук (1806 р.), почесним членом «Збройної палати» та Московського університету (1808 р.). Після відкриття Волинської гімназії у Кременці Потоцький підтримував тісні контакти із професорами цього навчального закладу, працював у ліцейській бібліотеці і був її благодійником. Деякі його праці побачили світ у Кременецькій друкарні Ліцею, а саме: «Principes de chronologie, pour lis temps anterieurs aux olimpiades. Liv. III» (1813), «Principes de chronologie pour les quatorze siecles, qui ont precede la premiere Olympiade vulgarie. 2-de partie» (1815) [9, с. 505]. Знаючи багато мов, Я. Потоцький усі свої наукові праці та літературні твори писав винятково французькою, якою володів досконало.

Останні роки життя Я. Потоцький провів у своєму маєтку в Уладівці (тепер село Літинського р-ну Вінницької обл.), де в грудні 1815 р. його життя трагічно обірвалося.

Бібліотека є свідченням інтелектуальних уподобань власників, їхніх фахових зацікавлень, естетичних та художніх смаків, віддзеркаленням ідеологічних, наукових і культурних течій тогочасного суспільства. З іншого боку, склад книжкового фонду бібліотеки при врахуванні провенієнцій, які збереглися на сторінках та форзацах книжок, дає унікальний фактографічний матеріал про розповсюдження і побутування творів конкретних авторів. Збережені рукописні каталоги Тульчинської бібліотеки початку XIX ст. подають інформацію про примірники видань праць Яна Потоцького в цій бібліотеці. При дослідженні його творчості ці скромні відомості набувають додаткової ваги із двох причин. По-перше, через те, що прижиттєві видання його праць видавалися невеликими накладами, не більше 100 примірників, наприклад: «Examen critique du fragment Egyptien connus sous le nom d'Ancienne chronique» (Петербург, 1808) – 100 примірників, «Histoire primitive des peuples de la Russie» (Петербург, 1802) – 100 примірників, «Atlas archeologique de la Russie Europeenne» (Петербург, 1805) – 45 примірників [9, с. 504]. Вже у XIX ст. вони стали бібліографічними раритетами [8, с. 436]. А по-друге, через те, що під час Другої світової війни книжкові фонди бібліотек і документальні фонди архівів Польщі, України, Білорусії дуже постраждали, значна частина цінної інформації, вочевидь, незворотно втрачена.

Рукописні каталоги Тульчинської бібліотеки подають інформацію про те, які твори автора зберігалися в Тульчині. Однак необхідно зазначити, що в Тульчині могли знаходитися й інші видання праць Яна Потоцького, які з різних причин не було внесено до каталогів. Окрім того, наведені дані не можуть вважатися вичерпними через те, що в рукописних каталогах подається неповний бібліографічний опис видань, назви книжок часто внесені у видозміненій формі, в деяких випадках без вказівки імені автора.

За даними київського каталогу Тульчинської бібліотеки, який нині зберігається у фондах Центрального державного історичного архіву України у м. Києві (далі – ЦДІАУК), в палацовій книгозбірні зберігалися сім творів Яна Потоцького: «Fragments historiques et geografiques sur la Scythie la Sarmatie et les Slaves…» (Брауншвейг; Берлін, 1796), «Dynasties du second livre de Manethon…» (Флоренція, 1803), «Histoire ancienne du gouvernement de Cherson» (Петербург, 1804), «Chronologie des deux premiers livres de Manethon» (Петербург, 1805), «Histoire anncienne du gouvernement de Podolie…» (Петербург, 1805), «Histoire ancienne du gouvernement de Wolhynie…» (Петербург, 1805), «Principes de chronologie pour les temps extérieurs aux Olympiades…» (Петербург, 1810) [25, с. 8, 10, 12, 14, 151]. У каталозі бібліотеки Станіслава Щенсного Потоцького, який зберігається тепер у Кракові в Бібліотеці ПАН, занотовано одну працю Яна Потоцького – «Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe, pour la recherche des antiquites Slaves ou Vendes…» (Гамбург, 1795) [23, с. 141]. У фонді Тульчинської бібліотеки знаходився також примірник видання праці Я. Потоцького «Essay sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie» (Варшава, 1789), який тепер зберігається в Історико-археологічному музеї м. Гродно. Примірник має провенієнційний запис «Stan Sz Potocki», що засвідчує приналежність книжки у минулому С.Щ. Потоцькому [17, с. 535]. Потрібно зазначити, що деякі з названих видань, як стверджують бібліографічні записи рукописного каталогу палацової книгозбірні, містилися у Тульчинській бібліотеці в кількох примірниках. Так, «Principes de chronologie pour les temps extérieurs aux Olimpiades…» (Петербург, 1810) було чотири примірники [25, с. 8], а «Histoire ancienne du gouverment de Cherson» (Петербург, 1804) – два [25, с. 12–14].

Перераховані роботи присвячені українським землям: давній історії Подільської, Волинської та Херсонської губерній, історії давніх

слов'ян, історії Давнього Єгипту та хронології. Прижиттєві видання праць Яна Потоцького побачили світ у друкарнях Брауншвейга–Берліна, Варшави, Гамбурга, Кременця, Петербурга, Флоренції. У Петербурзі книжки Яна Потоцького друкувалися в друкарні Російської Академії наук, у друкарні Ф. Дрехслера та друкарні Олександра Плюшара (1777–1827) [22, с. 495].

Цілком імовірно, що у фонді Тульчинської бібліотеки могло бути віденське видання 1815 р. Антона Страусса поеми Станіслава Трембецького [6, с. 66] «Софіївка» польською та французькою мовами. Переклад поеми французькою мовою був зроблений французьким літератором Августом Мессенс графом де Лагардом (Auguste Messence, comte de Lagarde). Август де Лагард емігрував із Франції під час Французької революції 1789–1794 рр., опинився на теренах Речі Посполитої і певний час гостював у Тульчинському маєтку Станіслава Щенсного Потоцького. Книжку прикрашали шість ілюстрацій – краєвиди парку «Софіївка», виконані шотландським художником Уїльямом Алланом (Allan, 1782–1850) [2, с. 300] і гравійовані Вільгельмом Фридріхом Шльотербеком (Schlotterbeck, 1777–1819) [2, с. 117], та портрет Станіслава Трембецького роботи Давида Вайса (Weiss, 1775–1846) [3, с. 324-325]. Це видання поеми було передплатним. Список передплатників містить імена 44 осіб: представників королівських європейських родин, російського дворянства, польських шляхетських родів, членів роду Потоцьких: Софії Потоцької, Станіслава Потоцького, Артура Потоцького. Книжка готувалася до видання під час проведення Віденського конгресу (1.XI.1814–9.VI.1815), на якому представники європейських держав розробляли нову систему міжнародних відносин на Європейському континенті після поразки наполеонівської Франції і втрати нею домінантних позицій у політичному та економічному житті Європи. Всі монархи, які перебували тоді у Відні, підписалися на це видання. У ньому, як коментар, вміщено перший життєпис Станіслава Щенсного Потоцького пера Яна Потоцького обсягом 14 сторінок. Гарне з поліграфічного погляду видання своєю появою мало на меті не тільки популяризацію літературного твору, а й суспільно-політичні мотиви, які полягали в тому, щоб обілити політичну діяльність власника Тульчина у ролі маршалка Торговицької конфедерації. Тож хай який малий був наклад видання, логічно було б його мати у Тульчинській бібліотеці. Вже у середині XIX ст. віденське видання поеми С. Трембецького поповнило збірки бібліографічних раритетів, що підтверджують бібліографічні праці Ж.Ш. Брюне та Ж.Г.Т. Грессе [4, с. 935; 5, с. 66].

Навряд чи не було в Тульчині й фантастично-філософського роману Яна Потоцького «Рукопис, віднайдений у Сарагосі», в якому автор пропагував ідеї французьких просвітителів XVIII ст. Із погляду теорії літератури, як зазначає М.Е. Жултовська, «Рукопис, віднайдений у Сарагосі» є свого роду антологією різновидів французьких повістей XVIII століття [21, с. 39]. За життя автора роман видавався частинами і повністю не був опублікований.

Викладений матеріал дає підстави говорити про те, що особистість Яна Потоцького, родинні зв'язки, статус Тульчинської резиденції, певна увага до комплектування палацової книгозбірні її власників були причиною надходженнях до бібліотечного фонду творів Яна Потоцького. Подальше історико-книгознавче дослідження книжкових фондів, пошук нових архівних документів можуть надати нову інформацію про примірники праць Я. Потоцького у книгозбірні Тульчинського палацу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Aftanazy R.* Dzieje rezydencji na dawnich kresach Rzeczypospolitey. – Wyd. 2-e. – T. 10: Woiewództwo bracławskie / R. Aftanazy. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1996. – S. 127.
2. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler / Herausgegeben von U. Thieme, F. Becker. – Leipzig, 1907. – T. 1. – S. 300.
3. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler / Herausgegeben von U. Thieme, F. Becker. – Leipzig, 1942. –T. 35. – S. 324–325.
4. *Brune J.Ch.* Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Ed. 5 / J. Ch. Brune. – Paris, 1864. – T. 5. – Col. 935.
5. *Graesse J.* G.T. Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique / J. Graesse. – Dresden; Genève; Londres; Paris, 1867. – T. 6, p. 2. – P. 193.
6. Grand Dictionnaire Universel du XIX-e siecle / Par P. Larousse. – Paris, s. a. – T. 10. – S. 66.
7. *Dzięcioł A.* Książki Potockich z Tulczyna w zbiorach starych druków w zamku Krolewskim / A. Dzięcioł // Kronika Zamkowa. – Warszawa. – 1987. – № 4. – S. 14–17.
8. Encyklopedyja powszechna. – Warszawa : Nakład, druk i własność S. Orgelbranta, 1864. – T. 21. – S. 436.
9. *Estreicher K.* Bibliografia polska XIX stólecia / K. Estreicher. – Kraków, 1876. – T. 3. – S. 504–505.

10. Kowkiel L. Prywatny księgozbior Potockich z Tulczyna w kolekcji Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie / L. Kowkiel // Ród Potockich w odmęcie historii (XVII–XX w.) / Pod red. Z. Janeczka. – Katowice : Wyd-wo Akademii Ekonomiczney im. Karola Adamieckiego w Katowicach, 2007. – S. 503–521.

11. Kowkiel L. Ślady polskich księgozbiorów historycznych w Muzeum Historyczno-Archeologicznym w Grodnie (na podstawie badań proweniencyjnych) / L. Kowkiel // Bibliologia, literatura, kultura. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesor Wacławie Szelińskiej / Pod red. M. Konopki, M. Zięby. – Kraków, 1999. – S. 111–143.

12. Łojek J. Potomkowie Szczęsnego. Dzieje fortuny Potockich z Tulczyna. 1799–1921. – 4-e wyd. / J. Łojek. – Warszawa : Alfa, 1996. – S. 199.

13. Rabowicz Ed. Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł / Ed. Rabowicz. – Wrocław; Warszawa; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. – S. 439–440.

14. Rolak G. Fragmenty księgozbioru Josefiny z Mniszchów Potockiej w zbiorach Działu starych druków Zakładu Narodowego im. Ossolińskich / G. Rolak // Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. – Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, 2004. – Z. 15. – S. 157–181.

15. Rolak G. W kręgu Potockich z Tulczyna. Fragment kolekcji Biblioteki Tulczyńskiej w zbiorach Działu starych druków Zakładu Narodowego im. Ossolińskich / G. Rolak // Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. – Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, 2004. – Z. 15. – S. 157–181.

16. Rudnicka J. Biblioteka Wilanowska. Dwieście lat dziejów (1741–1932) / J. Rudnicka. – Warszawa : Bibl. Narodowa, 1967. – 215 s.

17. Sauczuk A. Proweniencje Stanisława Szczęsnego Potockiego książkach w kolekcji Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Grodnie / A. Sauczuk // Ród Potockich w odmęcie historii (XVII–XX w.) / Pod red. Z. Janeczka. – Katowice : Wyd-wo Akademii Ekonomicznej im. Karola Adamieckiego w Katowicach, 2007. – S. 523–536.

18. Strutyńska M. Stare druki proweniencji Potockich z Tulczyna w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toryniu / M. Strutyńska // Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznemi: Wyniki perspektywy. – Warszawa : Wyd. Uniw. Warszawskiego, 1992. – T. 14. – S. 161–217.

19. Strutyńska M. Stare druki proweniencji Potockich z Tulczyna w zbiorach biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Adenda / M. Strutyńska // Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi: Zbiory rozproszone. – Warszawa : Wyd. Uniw. Warszawskiego, 1993. – T. 15. – S. 183–184.

20. Wiśniowska Z. Katalog starych druków biblioteki Muzeum-Zamku w Łańcucie / Z. Wiśniowska. – Łańcut : Muzeum, 1974. – 373 s.

21. Żółtowska M.E. Potocki Jan h. Pilawa / M.E. Żółtowska // Polski słownik biograficzny. – T. 28/1, z. 116. – S. 36–42.

22. Баренбаум И.Е. Плюшара А.А. издательство // Книга: Энциклопедия / Редкол.: И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров и др. – Москва : Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 495.

23. Бібліотека Польської Академії наук, Краків : Rps PAN kr. 1425/1, арк. 141.

24. Каталог выдання ў XV-XVI стагоддзяў. З фондаў Гродзенскага дзяржаўнага гісторыка-археалагічнага музея. – Гродна, 2003.

25. ЦДІАУК, ф. 49, Потоцькі, оп. 2, спр. 14, арк. 8 зв., 10, 12, 14 зв., 151.

26. ЦДІАУК, ф. 710, Волинський ліцей, оп. 2, спр. 18, арк. 46.

27. Ціборовська-Римарович І.О. Родові бібліотеки Правобережної України XVIII століття (Вишневецьких-Мнішеків, Потоцьких, Мікошевських): історична доля та сучасний стан / І. Ціборовська-Римарович. – Київ, 2006. – С. 95–137, 355–388.

28. Ціборовська-Римарович І.О. Стародруки Тульчинської бібліотеки магнатів Потоцьких у фондах Вінницької державної обласної універсальної наукової бібліотеки ім. К.А. Тімірязєва: шляхи надходження та історико-книгознавча характеристика / І. Ціборовська-Римарович // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Київ, 2007. – Вип. 19. – С. 242–268.

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА

УДК 81'27:32 (4-191.2)

Artur BRACKI
Uniwersytet Gdański
Narodowy Uniwersytet
imienia Tarasa Szewczenki w Kijowie

TRANSFORMACJA PRZESTRZENI EUROPY CENTRALNEJ – ASPEKTY SOCJOLINGWISTYCZNE

W artykule poruszono zagadnienie dostosowywania znaczeń słów wcześniej istniejących i utrwalonych w kulturze użycia do zmieniających się realiów w obszarze Polski i Ukrainy. Na podstawie wybranych przykładów podjęto próbę wyodrębnienia mechanizmów rządzących tym zjawiskiem. W tekście zaproponowano własną systematyzację elementów składowych procesu.

Słowa kluczowe: *leksyka polska i ukraińska, neologizmy, neosemantyzmy, socjolingwistyka*

Стаття присвячена проблемі адаптації значення вже існуючих та закріплених у культурі вжитку слів до мінливих реалій в польському та українському просторах. На підставі окремих прикладів зроблено спробу виокремити механізми, що регулюють це явище. У тексті подано власну пропозицію систематизації складових такого процесу.

Ключові слова: *польська та українська лексика, неологізми, неосемантизми, соціолінгвістика*

This paper addresses the problem of adapting the meanings of words pre-existing and established in culture using the changing realities in the Polish and Ukrainian. On the basis of selected examples of attempts to isolate the mechanisms governing this phenomenon. The text proposes a systematization of its own components of the process.

Key words: *Polish and Ukrainian lexicon, neologisms, neosemantisms, sociolinguistics*

Tematem niniejszego artykułu są efekty przemian społecznych na obszarze europejskim, zawężonym tu do areału Polski i Ukrainy, odzwierciedlające się w języku społeczeństw zamieszkujących wskazane terytorium, obiektem – wybrane innowacje językowe i zabiegi w zakresie zmiany zakresu znaczeniowego określonych słów, a celem – wskazanie mechanizmów, aktywujących proces aktualizacji istniejącego leksykonu. Można wymienić szereg badaczy opisujących oddzielnie specyfikę obu wskazanych przestrzeni – A. Dąbrowska, J. Bralczyk, A. Markowski, Ł. Masenko, O. Serbenska, Ł. Stawycka [1; 2; 3; 4; 5; 6; 8; 10; 11] – w ostatnim czasie ukazała się nawet obszerna monografia autorstwa Władysława Lubasia, która przyniosła kompleksową informację o polityce językowej całej współczesnej Słowiańszczyzny w tym, rzecz jasna, obszaru objętego niniejszą analizą [9], jednak sygnalizowany w tytule problem badawczy jest wciąż zbyt słabo opisany, stąd też aktualność podjętych tu studiów wydaje się być w sposób oczywisty uzasadniona. Wrażenie nieodzowności podjęcia sygnalizowanych badań potęguje widoczna choćby we wspomnianej monografii W. Lubasia wielce skromna liczba źródeł ukraińskich przy analizie polityki językowej tego państwa, w porównaniu z dowolnym innym państwem słowiańskim, co skłania do konkluzji, że w Polsce odp. literatura ukraińskojęzyczna jest mało znana, a także wskazuje na fakt, że nowym elementem podjętej tu analizy będzie próba konfrontacji tych dwóch areałów językowo-kulturowych pod wspólnym mianownikiem innowacji językowych, spowodowanych przemianami społecznymi omawianej przestrzeni.

Niniejsza praca bazuje na szeregu założeń wstępnych, regulujących zakres podjętych działań i ich kolejności:

1. jednym ze sposobów na dostosowywanie leksyki do zmieniających się realiów jest <u>dobór</u> – sięganie po znane leksemy (albo rzadkie lub spetryfikowane w wąskim, homogenicznym znaczeniu, albo używane często, mające rozbudowaną polisemię);

2. wyznacznikiem doboru słowa do nowo powstałego znaczenia jest jego dopasowanie pod względem <u>powiązania</u> znaczeń (istniejącego i nowego) lub też <u>nawiązania</u> do zespołu cech (albo jednej cechy prymarnej) przedmiotu czy też zjawiska oddawanego wcześniej tym właśnie słowem;

3. utrwaleniem nowego znaczenia przypisanego danemu słowu jest jego <u>dopełnienie</u> stałym kontekstem użycia bądź też częste (choć niebędące warunkiem koniecznym) <u>dopełnienie</u> słowa w nowym znaczeniu odp. charakteryzującym go wyrazem.

W lepszym zrozumieniu tych założeń wielce pomocny jest klucz do deskrypcji stałych fraz w pieśniach ludowych, użyty w jednej z wcześniej-

szych prac. Stwierdzono tam, że słowo w folklorze może pełnić – poza wieloma innymi[1] – 3 funkcje podstawowe: «nazywać dany przedmiot lub zjawisko, odtwarzać rzeczywistość, ale może również kreować tę rzeczywistość poprzez tworzenie w świadomości ludzkiej obrazu otaczającego świata, przez co realizuje się systematyzacja naszej wiedzy o nim i dokonuje się akt «oswojenia» rzeczywistości» [7, s. 7]. Innymi słowy, kluczowe słowo w tradycji ustnej bazuje na «swoistej trójwymiarowości – nazywaniu, znaczeniu i wiarygodności prawidłowego użycia w danym zobrazowanym wydarzeniu (...) te trzy składowe są stałe i stanowią podstawowy wyznacznik specyficznego funkcjonowania wspomnianych stałych elementów w tekstach pieśni ludowych, ponieważ warunkują ich samodzielność, a przez to nadają im zdolność do „przemieszczania się" między różnymi cyklami wspomnianych utworów (...) ogół wszystkich możliwych wariantów wykorzystania danego obiektu bądź obrazu w różnych pieśniach składa się na całościowy jego obraz, który przechowywany jest w zbiorowej świadomości danej społeczności (...) przytoczenie w tekście pieśni konkretnego obiektu bądź obrazu aktywizuje ten obszar wiedzy społeczności o otaczającym świecie, w którym zawarta jest całościowa stereotypowa wizja danego obiektu bądź obrazu, a ostateczne sprecyzowanie tego, w którym znaczeniu funkcjonuje on w danym tekście zależy od kontekstu sytuacyjnego» [7, s. 106].

Ze zrozumiałych przyczyn nie można utożsamiać zbiorowej pamięci ludu, przechowującej genomy etnokodu w postaci ogółu przekazów ustnych, ze społecznością użytkowników danego języka, korzystającą z jego zasobów w komunikacji codziennej – w pierwszym przypadku mowa o języku (mowie) utrwalonym tradycją i o jego odtwarzaniu, a w drugim – o posługiwaniu się językiem (w swej naturze zmiennym i wciąż ewoluującym) na poziomie czysto użytkowym, pragmatycznym, co sprzyja nie tylko odtwarzaniu kodu ale też jego innowacji. Ponadto folklor jako taki stanowił kompleksowy zespół (naiwnej) wiedzy o świecie i jego kultywowanie oznaczało bycie «swoim» czyli członkiem tej społeczności (folkloryzm, a w jego ramach: utwory, pieśni, zespoły folklorystyczne itp., jedynie nawiązują do tradycji ludowej), a więc i mowa konkretnego folkloru stawała się mową danej osoby, a tymczasem wprawne posługiwanie się językiem polskim bądź ukraińskim na poziomie neologizmów, neosemantyzmów czy wyrażeń okazjonalnych nie czyni z danej osoby «automatycznie» Polaka lub Ukraińca[2]. Tym niemniej – zgodnie z założeniem przyjętym w niniejszym artykule – mechanizm dekodowania słów szczególnych, skrywających pod swą formą znaczenia dodatkowe, będzie w obu przypadkach bardzo podobny: a) dobrane słowa wyróżniać będzie albo aprioryczne przypisywanie im znaczeń szczególnych, wyjątkowych, albo też – najwyższa częstość użycia, spowodowana powszechnością, wszechobecnością nazywanych przez nie rzeczy bądź zjawisk; b) będą one wyrażały myśl nadrzędną (akcent logiczny) danej wypowiedzi; c) możliwe będzie użycie ich w różnych typach wypowiedzi.

Z kolei różnicę między udowodnioną trójdzielną charakterystyką słów-kluczy w folklorze (nazywanie – znaczenie – oznaczanie potwierdzone kontekstem) i takąż założoną restytucją słów w ramach innowacji językowych (dobór – powiązanie / nawiązanie – dopełnienie) tłumaczy podkreślony wyżej różny zakres używalności i profilu użytkowników tych odmiennych przecież typów komunikatu.

Na koniec warto zaznaczyć, że proponowana analiza bazuje tylko na wybranych przykładach, które stanowią jedynie materiał analityczny, nie są zaś w żadnym razie całością bądź zamkniętym elementem publikacji o charakterze leksykograficznym. Ponadto, podane w pracy sposoby klasyfikacji i wyodrębniania omawianych wyrażeń mają charakter pracy autorskiej i formę – definicji roboczych.

* * *

Zmiany społeczne we współczesnej Europie Środkowej zwykle sprowadzane są do wymiarów dalekich filologii – wymienia się jako ich przyczyny bądź też zjawiska równoległe transformację gospodarczą, ustrojową, tzw. skok technologiczny itp. Nie ulega jednakże wątpliwości, że nawet te nazwane wyżej przyczyny czy też zmiany towarzyszące przemianom społecznym od strony językoznawczej również są swoistymi zmianami, innowacjami, bo *transformacja*, czy *skok* jako słowa jeszcze pokolenie temu nie kojarzyły się ani z gospodarką, ani ustrojem, a już tym bardziej – z technologią. Rzecz jasna, wymienione tu przykłady można bez głębszej analizy zakwalifikować do grupy frazeologizmów z komponentem stałym (*transformacja*; *skok*) i zmiennym (*gospodarcza*, *ustrojowa*; *technologiczny* – ale też: *rynkowa*; *cywi-*

1 Mowa tu, np. o wierze w moc sprawczą słowa na poziomie słów-symboli z zakresu wierzeń, jednak w tym przypadku w pełni może uczestniczyć w procesie kreowania rzeczywistości poprzez słowo tylko ta osoba, która jest członkiem danej społeczności (jest «swoja») i przyjmuje jako swój system wartości, uznawany przez daną społeczność za własny.

2 Dobrym przykładem są umiejętności absolwentów zagranicznych katedr polonistyki czy ukrainistyki, spośród których niewielu jest obywatelami Polski bądź Ukrainy.

lizacyjny itd.), jednakże ciągną one za sobą dużą grupę innych tego typu wyrażeń, których pojawienie się ma na celu podołanie opisowi nowej i szybko zmieniającej się rzeczywistości.

W niniejszej pracy wyodrębniono kilka spośród większej liczby kategorii tematycznych, grupujących nowe wyrażenia, w których użyto słów w nowych kontekstach i z nowym znaczeniem. Kategorie te odzwierciedlają najwyraźniej zmieniające się sfery współczesnego życia: 1. Rodzina i obyczajowość; 2. Społeczeństwo i edukacja; 3. Polityka i finanse; 4. Nowe technologie i postęp techniczny; 5. Życie codzienne.

Ad 1. Bodaj najbardziej rozpoznawalnym *novum* w obrębie instytucji rodziny stała się kwestia zastępczego macierzyństwa. Technologia pozwalająca na wprowadzenie embriona, poczętego poza ustrojem ludzkim, do narządów rodnych kobiety nie będącej dawczynią żeńskiej komórki płciowej, z której powstał zarodek, spowodowała (poza – rzecz jasna – szeregiem pytań o stronę etyczną takiego zabiegu) pojawienie się luki w nazewnictwie takiego stanu rzeczy, bo kobieta nosząca w sobie obcy embrion aż do porodu to po części i matka (*rodzicielka*), i nie matka (*poczęty* «owoc miłości» jest cudzy). W tych okolicznościach dobór (pierwszy etap) właściwego słowa polegał na wyszukaniu takiego wyrazu, który jednocześnie nazywał rzecz bądź zjawisko specyficzne (swego rodzaju element leksyki fachowej, na określenie zamiennika), a z drugiej – mógł być łatwo wprowadzony do powszechnego obiegu ze względu na akceptowalną i łatwą do zapamiętania formę i, co oczywiste, zawierał w sobie element godzący te dwie formalne sprzeczności. Słowo *surogat* niemal dokładnie oddawało opisaną sytuację bo, zgodnie z definicją nazywa ono «produkt, materiał zastępczy zbliżony w swoich podstawowych właściwościach do artykułu zastępowanego, wytwarzanego z surowców naturalnych; namiastkę, np.: Surogat kawy, miodu. Surogat skóry» [12 III, s. 346].

Głównym problemem (drugi etap) pozostawało powiązanie tego «odczłowieczonego» leksemu z zastępczym macierzyństwem i nawiązanie do prymarnej cechy nazywanego obiektu – kobiecości, stąd też ostateczną postać leksemu w nowym znaczeniu opatrzono końcówką żeńską, charakterystyczną dla form osobowych (np. *biegaczka*, *klientka*, *pacjentka* itp.). Wreszcie dopełnienie (trzeci etap) w przypadku tego leksemu sprowadza się do samego kontekstu użycia; nie są tu potrzebne słowa uzupełniające czy podkreślające znaczenie, ponieważ w wyrazie *surogatka* zawarta jest już dość obszerna informacja o nazywanym obiekcie. W języku ukraińskim ma on swój odpowiednik w wyrażeniu *сурогатна мати*.

Drugi z wybranych leksemów – *galerianka* – nie ma na razie odpowiednika w języku ukraińskim, choć nazywa element rzeczywistości typowy dla współczesnego zindustrializowanego świata, potencjalnie mogący zaistnieć właściwie wszędzie. *Galerianka* to młoda dziewczyna (zazwyczaj w wieku szkolnym) proponująca usługi seksualne (w zamian za kupienie wskazanego ubrania, kosmetyku, biżuterii itp.) w *galeriach handlowych* (ukr. *торговельний центр* – szerzej o tym wyrażeniu przy omawianiu kategorii 5). Dobór słowa spowodowany był prostą obserwacją – osoby te kojarzy się z galeriami, nawiązanie / powiązanie nastąpiło tu niejako samorzutnie (mowa o osobach przesiadujących w galeriach, tam spotykanych itd.) przez dodanie końcówki żeńskiej oznaczającej przynależność m.in. do pewnego terytorium (np. mazowszanka, warszawianka, mokotowianka itp.), a ze względu na specyfikę opisu, zawartą w samym leksemie, kontekst jego użycia jest zupełnie jednoznaczny.

Ad 2. W tej umownej kategorii na uwagę zasługuje bardzo pojemne znaczeniowo wyrażenie *wspólnota* – «Słownik języka polskiego» przynosi trzy jego znaczenia: «**1.** odznaczanie się wspólnymi cechami, wspólne posiadanie, użytkowanie czegoś; **2.** to, co łączy, zespala; więź, spójnia; **3.** organizacja, społeczność związana wspólnym pochodzeniem, wspólnym życiem, wspólnymi interesami, wspólną własnością itp.» [12 III, s. 713] – któremu nowe czasy dodały jeszcze jeden odcień znaczeniowy – *wspólnota mieszkaniowa* (ukr. *об'єднання співвласників багатоквартирного будинку*). O doborze zadecydował niewątpliwie element rozwiniętej polisemii tego słowa, przy nawiązaniu i powiązaniu nie było też potrzebne ani specjalne doszukiwanie się elementów wspólnych między starym i nowym znaczeniem, ani wskazywanie zespołu cech, bo wynikały one z pierwotnego znaczenia tego leksemu (patrz punkt **3** z powyższego hasła słownikowego), a ponadto na trzecim etapie dookreślono owo wybrane słowo dopełnieniem *mieszkaniowy*, precyzującym całość nowego pojęcia. Dzięki temu możliwe jest używanie tego wyrażenia poza kontekstem dłuższej wypowiedzi, ponieważ nazywa ono jednostkę organizacyjną o cechach osobowości prawnej (tzw. ułomna osoba prawna) – typ mikrosamorządu mieszkańców jednego bądź kilku wielopiętrowych domów mieszkalnych.

Drugie z wybranych wyrażeń odzwierciedla nieprosty i powolny proces ujednolicania systemu edukacji europejskiej w ramach procesu bolońskiego na poziomie szkolnictwa wyższego; mowa o

licencjacie. Właściwie w każdym kraju zachodnioeuropejskim *licencjat*, *bachelor*, *baccalauréat* itp. od końca średniowiecza oznaczają zupełnie inne stopnie, a nawet odnoszą się do innych poziomów szkolnictwa (np. we Francji to odpowiednik matury, a w Szwecji stopień pośredni w połowie nauki na studium doktoranckim); z kolei w Rosji i na Ukrainie *бакалавр*, teoretycznie odpowiadający polskiemu *licencjatowi* (stopień pośredni przed magisterium), w praktyce wymaga dłuższego okresu nauki (zwykle 4-5, a nie 3 lata). W polskiej nomenklaturze słowo *licencjat* jest typowym przykładem odświeżenia nieco zapomnianego leksemu, który ongiś oznaczał uzyskanie przez studenta prawa na prowadzenie wykładów. Etap pierwszy – dobór – jest tu dość oczywisty, bo w historii *bakałarz* / *licencjat* był również określeniem na młodszego studenta, etap drugi nawiązanie i powiązanie został uruchomiony automatycznie, bo słowo zarówno przedtem, jak i obecnie nie wyszło poza sferę edukacji, a etap trzeci – dopełnienie – uwarunkowały przepisy procesu bolońskiego, ustanawiające trzystopniowy układ studiów *licencjat – magisterium – doktorat*.

Ad 3. W tej grupie znalazły się dwa słowa dość znacząco oddalające się we współczesnym rozumieniu ich znaczenia w polskim i ukraińskim leksykonie, choć do niedawna były w pełni tożsame.

Pierwsze z nich to *exposé – Słownik języka polskiego* podaje następującą jego definicję: «wypowiedź programowa szefa lub innego członka rządu w parlamencie, przedstawiająca ogólną linię polityczną rządu lub jego zamierzenia w określonej dziedzinie; wygłaszane zwykle po powołaniu nowego rządu, np.: Exposé premiera, ministra. Wygłosić exposé» [12 I, s. 528]. W istocie podobną definicję można odnaleźć w słownikach języka ukraińskiego, jednakże kładą one nacisk na powszechność, pospolitość tego zjawiska podkreślając, że w praktyce parlamentarnej jest to krótkie wystąpienie jednego z członków rządu, dotyczące bieżącej polityki. Tymczasem w Polsce od co najmniej dwudziestu lat *exposé* to domena świeżo desygnowanego Premiera, a samo wystąpienie nie ogranicza się do bieżącej polityki i – bez wątpienia – nie jest krótkie (np. przedostatnie *exposé* Premiera Donalda Tuska z 23 listopada 2007 roku trwało blisko 185 minut).

Mechanizm doboru (bo, rzecz jasna, w polskiej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej jest to innowacja wcześniej istniejącego terminu) zadziałał w sposób łatwy do przewidzenia – wybrano słowo o dość specyficznym zakresie użycia, mieszczące jednakże nieprecyzyjną informację o przedmiocie wystąpienia (bo w rzeczywistości proporcjonalną zawartość spraw politycznych, ekonomicznych i in. w swym wystąpieniu każdy kolejny Premier III RP dobierał wedle własnego uznania). Również nawiązanie do poprzedniego znaczenia i powiązanie z zespołem cech bądź cechą prymarną nie było tu skomplikowane – nastąpiło zawężenie używalności tego pojęcia z ogółu Rady Ministrów do jej Prezesa. Dopełnienie wygląda tu zupełnie inaczej niż w dotychczas opisanych przykładach – następuje w tym przypadku silne wyostrzenie perspektywy, w której bytuje wskazane słowo; była to od «zawsze» w jego utrwalonym znaczeniu sfera polityki, jednakże samo *exposé* było deklaracją tylko częściowo polityczną, bardziej zaś ekonomiczno-społeczną, natomiast w chwili obecnej jest to przede wszystkim manifestacja polityczna, jeden z elementów PR.

Drugie ze słów – *koalicja* – przeżywa w Polsce od czasu do czasu swoją restytucję podczas kryzysu rządowego, gdy traci on poparcie większości parlamentarnej. Pojawia się wówczas pojęcie *koalicja techniczna* nazywające doraźny alians kilku sił politycznych w celu przegłosowania ograniczonej liczby projektów, mających na celu zakończenie przesilenia w rządzie. Zgodnie z hasłem słownikowym *koalicja* to «związek, porozumienie służące osiągnięciu wspólnego celu; zwykle związek polityczny dwu lub kilku państw zawierających sojusz w celu wspólnego prowadzenia wojny przeciwko państwu lub grupie państw» [12 I, s. 884]. Właściwie takie same znaczenie tego słowa podają słowniki ukraińskie, jednakże w polskim źródle leksykograficznym następuje bardzo jednoznaczne doprecyzowanie «Koalicja rządowa, Koalicja wyborcza» [12 I, s. 884], prowokujące odczytywanie współczesnego znaczenia tego leksemu przede wszystkim w sferze polityki.

Dobór był tu podyktowany nie tylko faktem dość długiego egzystowania tego słowa na pograniczu polityki i innych sfer życia jak choćby wojskowości czy ekonomii, ale też tradycyjnym już anektowaniem do leksykonu politycznego wielu wyraziście brzmiących słów, np. *partia* i *stronnictwo*. Nawiązanie i powiązanie polegało w tym przypadku na petryfikowaniu wykazanego przesunięcia semantycznego ku terminologii politycznej, a dopełnienie tylko doprecyzowało poprzez słowo *techniczny* rodzaj owej koalicji – *a priori* politycznej.

Ad 4. Tę bodaj najliczniejszą z wymienionych grup zdominowały innowacje słowne odnoszące się do przestrzeni informatyki i technologii komputerowych. Wystarczy wymienić kilka z nich i zajrzeć do haseł słownikowych określających te leksemy, np.: *forum* [12 I, s. 535] (ukr. *форум*), *ikona* [12 I, s. 724] (ukr. *ярлик*), *listwa* [II, s. 40] (ukr. *мережевий фільтр*), *małpa* [12 II, s. 104] (ukr. *собака*), *mysz* [12 II, s. 222] (ukr. *миша*), *podkładka* [12 II, s. 701]

(ukr. *килимок*), *pulpit* [12 II, s. 1025] (ukr. *робочий стіл*), by zorientować się, że tylko w przypadku hasa *mysz* Słownik w ogóle odnotował znaczenie nazywające ten element wyposażenia komputera. Jeszcze ciekawszy wniosek płynie z odczytania hasła *listwa*: **1.** «podłużny, wąski kawałek drewna, zwykle stosowany jako element łączący płaszczyzny, wzmacniający konstrukcję lub jako szczegół zdobniczy; **2.** «wąski pasek materiału do obszywania brzegów ubrania, serwet, obijania mebli itp.; brzeg obszyty, naszyty takim paskiem; **3.** wąski, poziomy występ w murze, na zboczu skały itp.; gzyms; **4.** *leśn. ogr.* «podłużne zgrubienie na pniu drzewa powstałe w miejscu pęknięcia od mrozu lub od uderzenia pioruna» [12 II, s. 40]. W tym bogatym opisie znaczeń zabrakło miejsca na pojęcie *listew przepięciowa* (ukr. *мережевий фільтр*), które nazywa element łączący właściwie każdy komputer z siecią elektryczną, a więc od chwili pojawienia się PC w domach, rzecz bardziej pospolitą niż większość opisanych w powyższym haśle słownikowym.

Można jednakże z poczynionej obserwacji wyciągnąć nie tylko wniosek o nienadążaniu słowników za postępem technicznym, ale także – wskazać na bardzo charakterystyczne strategie innowacji leksykalnych z dodaniem nowego znaczenia. W końcu *forum* (ukr. *форум*), *ikona* (ukr. *ярлик*), mimo że w nowych znaczeniach są jednakże słowami towarzyszącymi ludzkości od wielu tysięcy lat, a *małpa* (ukr. *собака*), *mysz* (ukr. *миша*) to wręcz figury wtórujące jej od zarania dziejów. Wydaje się nie być to dziełem przypadku – poza oczywistymi elementami doboru, nawiązania / powiązania i dopełnienia (odp. ze względu na zakres używalności, zakres znaczeniowy i stałość kontekstu w tekstach tematycznych) budującymi pełne dopasowanie «starych» leksemów do «nowych» znaczeń z poczynionych zabiegów przeziera chęć kontekstualnego usytuowania słowa i nazywanej przez nie treści w kategorii «od zawsze». Można to rozpatrywać jako element gry marketingowej: «produkt dobry bo istniejący od zawsze, sprawdzony, do którego mamy zaufanie, oswojony, przewidywalny, nieskomplikowany w użyciu itd.».

Oddzielną podgrupę stanowią tu czasowniki, typu *ściągnąć* [12 III, s. 409] (ukr. *стягнути*, *скачати*), *załadować* [12 III, s. 862] (ukr. *завантажити*). Ich rozbudowana polisemia (w pierwszym przypadku cytowany *Słownik* M. Szymczaka podaje 13, a w drugim 5 znaczeń) wskazuje na kreatywne wykorzystanie w terminologii informatycznej popularnych czasowników, używanych na wszystkich poziomach języka ogólnego.

Ad 5. Ostatnią z przewidzianych w niniejszym tekście kategorii reprezentują słowa *galeria handlowa* (ukr. *торговельний центр*) i *pasaż handlowy* (ukr. *торговельний пасаж*). Pierwsze z nich opisuje następujące hasło słownikowe: galeria – **1.** «rodzaj podłużnego balkonu biegnącego na pewnej wysokości wewnątrz lub na zewnątrz budynku, także przejście łączące dwie części budynku albo dwa budynki, czasem ujęte po bokach kolumnadą lub arkadami; **2.** w pałacach XVII i XVIII w. długa sala reprezentacyjna, oświetlona z jednej strony rzędem dużych okien, łącząca dwie grupy pomieszczeń lub dwie części budowli, mieszcząca często kolekcje malarstwa i rzeźb; **3.** kolekcja dzieł sztuki istniejąca jako samodzielna instytucja lub stanowiąca osobny dział w muzeum; salon wystawowy połączony ze sprzedażą dzieł sztuki; zbiór jednostek, przedmiotów charakterystycznych, odrębnych pod jakimś względem, odznaczających się osobliwymi, niecodziennymi cechami; **4.** ostatnia, najwyższa kondygnacja widowni w teatrze; publiczność zajmująca tę część widowni; **5.** kryty pasaż o przeznaczeniu handlowym łączący zwykle dwie ulice» [12 I, s. 587]. Druga opisana została tak: pasaż – **1.** «przejście między budynkami lub ulicami, kryte najczęściej szklanym dachem (często ze sklepami, wystawami)» *Sklep w pasażu; **2.** *muz.* «w muzyce wokalnej i instrumentalnej: struktura figuracyjna oparta na rozłożonym akordzie, utrzymana w równych, drobnych wartościach rytmicznych» [12 II, s. 588].

W pierwszym przypadku treść 5 znaczenia, a w drugim – 1 znaczenia w odp. haśle słownikowym burzy sens samych wyrażeń, gdyż okazuje się, że słowa *galeria* i *pasaż* same w sobie zawierają informację o pomieszczeniu przeznaczonym do celów handlowych. Dobór obu słów jest dość czytelny – to słowa łączące w swych znaczeniach prozaiczny handel z elegancją sztuki i architektury, zatem powołanie ich do nowych znaczeń ma z założenia nobilitować deskrybowaną przestrzeń. Nawiązanie i powiązanie również jest przejrzyste – zespół cech oraz stare i nowe znaczenie po prostu się uzupełniają. Za to dopełnienie w postaci słowa *handlowy*, w założeniu mające doprecyzować przeznaczenie nazywanych obiektów, są w rzeczy samej elementem czy też rodzajem amplifikacji, tak samo niefortunnej jak w wyrażeniach *dzień dzisiejszy* (zamiast: *dzisiaj*, *dziś*, bo jest to *dziś*, a nie *wczoraj*, czy *jutro*) czy *uprzejma prośba* (zamiast: *prośba*, bo ta nie bywa nieuprzejma). Tym niemniej tak jak owe niefortunne zwroty, tak też te nowe określenia na pewno zagoszczą w naszym języku na dłużej. Słowo *galeria* w nowym znaczeniu ma już swój wyraz pochodny, o czym mowa wyżej, co świadczy ponadto o jego ugruntowaniu się w świadomości użytkowników języka.

* * *

Przeprowadzona analiza udowodniła istnienie mechanizmów rządzących procesem łączenia nowych pojęć czy zjawisk do zakresu znaczeniowego istniejących od dawna leksemów. Materiał analityczny, wykorzystany w niniejszym tekście stanowi ledwie znikomy skrawek ogółu podobnej leksyki, wartej przeanalizowania dla uzyskania pełniejszej odpowiedzi na pytanie o naturę zasygnalizowanego zjawiska. Wskazana jest kontynuacja nakreślonych poszukiwań naukowych, idąca w kierunku bardziej precyzyjnego wykazania grup tematycznych leksemów podlegających temu zjawisku, jak i dokładniejszego ujęcia samego mechanizmu.

LITERATURA:

1. *Масенко Л.Т.* Мова і політика / Лариса Терентіївна Масенко. – Київ : «Соняшник», 2004. – 120 с.

2. *Масенко Л.Т.* (ред.), Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду / ред. Лариса Терентіївна Масенко. – Київ : «КМ Академія», 2006. – 399 с.

3. *Масенко Л.Т.* Суржик: між мовою і язиком / Лариса Терентіївна Масенко. – Київ : «КМ Академія», 2011. – 135 с.

4. *Сербенська О.А.* Культура усного мовлення. Практикум / Олександра Антонівна Сербенська. – Київ : «Центр навчальної літератури», 2004. – 216 с.

5. *Ставицька Л.О.* Арґо, жарґон, сленґ. Соціяльна диференціація української мови. / Леся Олексіївна Ставицька. – Київ : «Критика», 2005. – 464 с.

6. *Ставицька Л.О.* Українсько-російська двомовність. Лінґвосоціокультурні аспекти. / ред. Леся Олексіївна Ставицька. – Київ : «Пульсари», 2007. – 200 с.

7. *Bracki A.* Językowy obraz świata w tekstach słowiańskich pieśni ludowych (na materiale kaszubskim i ukraińskim) / Artur Bracki. – Gdańsk : Wydawnictwo UG, 2009. – 286 s.

8. *Kłoskowska A.* Kultury narodowe u korzeni. Wyd. 2 / Antonina Kłoskowska. – Warszawa : PWN, 2005. – 469 s.

9. *Lubaś W.* Polityka językowa / Władysław Lubaś. Seria: Komparacja Systemów i Funkcjonowania Współczesnych Języków Słowiańskich. – Cz. 4. – Opole : Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2009. – 560 s.

10. *Markowski A.* Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne. / Andrzej Markowski. – Warszawa : PWN, 2009. – 293 s.

11. *Masenko Ł.*, Język i społeczeństwo. Wymiar postkolonialny. / Łarysa Masenko: tłum. i red. nauk. A. Bracki. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008. – 197 s.

12. *Szymczak M.* Słownik języka polskiego / Mieczysław Szymczak. – Warszawa : PWN, 1998. – T. 1. – 1033 s.; t. 2. – 1034 s.; t. 3. – 1032 s.

УДК 81'38:821.162.1

Тетяна ЧЕРНИШ
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ВЄХ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ЗНАКА

Стаття присвячена мовностилістичним та семіотичним особливостям видатного польського письменника-сатирика Стефана Вєхецького. Автор показує, що використання персонажами Вєхецького варшавської міської говірки не лише слугувало реалістичному зображенню їх мовлення, а й виконувало інші суттєві художньо-модельні функції, адже ця говірка виступала як особлива форма мовного знака для вираження позамовного художнього змісту.

***Ключові слова**: сатирична проза, міська говірка, польська мова, Стефан Вєхецький, знакова форма, вєх.*

The article's subject matter is semiotic and stylistic peculiarities of the works of Stefan Wiechecki, an outstanding Polish satirist. The author shows that the Warsaw urban vernacular as used by Wiechecki's characters serves not only as a means of realistic depiction but also as a means of artistic modeling, this vernacular operating as artistic sign form expressing language-external senses.

***Key words**: satirical prose, urban vernacular, the Polish language, Stefan Wiechecki, artistic sign form, wiech.*

Artykuł poświęcono językowo-stylistycznym oraz semiotycznym osobliwościom utworów wybitnego polskiego pisarza-satyryka XX w. Stefana Wiecheckiego. Wykazano w nim, iż używanie przez bohaterów jego utworów miejskiej gwary warszawskiej nie tylko służy realistycznemu przedstawieniu ich mówienia, lecz w równej mierze pełni funkcję modelowania świata przedstawionego, ta gwara bowiem występuje jako specyficzna forma znaku językowego wyrażająca pozajęzykową treść artystyczną.

***Słowa kluczowe**: proza satyryczna, gwara miejska, język polski, Stefan Wiechecki, forma znakowa, wiech.*

Цього року відзначатиметься 115-річчя із дня народження одного з найвідоміших і найпопулярніших польських письменників-сатириків Стефана Вєхецького (1896–1979). У польській літературі, славній і видатними особистостями, і високим рівнем загальної письменницької культури, цей автор посідає особливе місце. Стефан Вєхецький (який писав і під псевдонімом Вєх) належить до тих майстрів слова, стосовно яких особливо справедливим видається твердження, згідно з яким головним героєм літературного твору є його мова. Через це вивчення мовностилістичних особливостей його творів є актуальним та цікавим предметом лінгвополоністичних студій.

Цей автор працював у різних власне літературних і, так би мовити, довколалітературних жанрах, але найціннішими і найцікавішими у його доробку є ті його твори, мова яких, повністю чи частково, становить художньо перероблену варшавську говірку. Як зазначають укладачі енциклопедичного довідника з польської літератури у статті, присвяченій Вєхецькому (автор статті Я. Войновський), він, спираючись на свій досвід судового репортера, створив власний жанр гумористичної побутової замальовки, мова якої поєднувала елементи міської говірки, жаргону варшавських околиць, головно з соціального пограниччя між дрібною буржуазією та люмпен-пролетаріатом [10, с. 581]. Цей авторський ідіолект навіть дав підставу видатному польському мовознавцеві В. Дорошевському для створення спеціального терміна пол. *wiech*, що є відонімним апелятивом, який тлумачиться у словнику польської мови за редакцією згаданого лінгвіста таким чином: «повсякденно-побутовий ненормативний різновид мови, який відзначається експресивністю, не регулюється суворими правилами вжитку, властивими літературній мові; міська говірка, польська паралель фр. *арго* і англ. *сленг*» [3]. Однією з ілюстрацій у цій словниковій статті є фрагмент із праці самого Дорошевського, де йдеться про мовний феномен *вєха*: «Вєхом є спосіб мовлення, що порушує або розхитує усталений культурно-мовний узус, а, отже, найбільшою мірою відхиляється від усяких урочистих, набундючених, вишуканих, бюрократично-серйозних і пафосно-піднесених мовних різновидів» [3]. Наведемо також і визначення з сучасного джерела, Вікіпедії, згідно з якою «*wiech* – це варшавська говірка, а надто її літературне відтворення на кшталт того, як це робив у своїй творчості Стефан Вєхецький (Вєх). Також це риси варшавської говірки, що трапляються у висловах загальнопольською літературною мовою. У лі-

тературі роль вєху полягає в тому, щоб надавати, особливо діалогам, рис побутового мовлення й комізму…» [6].

Знаменно, що саме Вєха називав своїм учителем Леопольд Тирманд (1920–1985), дія найвідомішого твору якого, роману «Лихий» («Zły», перше видання 1955 р.) [5], розгортається саме у варшавських низах перших повоєнних літ.

Ключовим персонажем низки творів Вєха й одночасно найвиразнішим носієм однойменного ідіому є пан Пєцик. Поряд із текстами, де репліки і дії цього персонажа виступають у викладі від автора, який виступає у першій особі і не є йому тотожним, існують також і тексти, де саме Пєцик є т.зв. внутрішньотекстуальним суб'єктом викладу. Прикладом останніх може слугувати, приміром, збірка фейлетонів «От тобі полька!» («A to ci polka!») [7], натомість перший тип побудови тексту виступає у збірці «Гелена в нехлюйському вбранні» («Helena w stroju niedbałem») [8]. Саме ця збірка є об'єктом наших філологічних спостережень.

За своїм змістом «Гелена в нехлюйському вбранні» становить збірку оповідань, що їх суб'єкт загального внутрішньотекстуального викладу вислуховує, зустрічаючись із уже згаданим паном Пєциком на вулицях післявоєнної Варшави. Спільною темою цих коротких оповісток є історія Польщі, починаючи з династії П'ястів (X ст.) і закінчуючи останнім королем незалежної Польщі Станіславом Августом Понятовським, т.зв. Чотирилітнім сеймом і прийняттям «Конституції 3-го Травня» у 1791 р.

У цьому творі цікавим, звісно ж, є не сама історія, не ті історичні події, які становлять тему окремих оповідей, а характер і спосіб їх подання: автор репрезентує зазначені події, користуючись дискурсом варшавської говірки, а також, і це найважливіше, властивою цій говірці картиною світу. І тут доречним видається зіставлення з «Енеїдою» І. Котляревського. В обох випадках йдеться про вже відоме, але якщо у бурлескно-травестійній поемі Котляревського об'єктом «перевдягання» є міфологічна історія Давнього Риму, то у Вєха історичні постаті говорять і поводять себе як персонажі з сучасних письменникові варшавських суспільних низів. У цей спосіб історичний виклад у Вєха, відображаючи тверезо-приземлений, грубо-матеріальний погляд, становить ніби альтернативу піднесено-романтичному, екзальтованому історико-патріотичному дискурсу, а також і комуністичній новомові (пор. думку В. Дорошевського про те, що «…у вєху знаходить своє вираження експансивна сила мас, їх критицизм, гумор як невід'ємні риси кмітливості й дотепності» [1, с. 11–12].

Ось як, приміром, подається діалог між майбутнім королем Болєславом Кривоустим і його батьком, королем Владиславом Германом: «Ojciec...nieraz wygląda oknem z Wawelu ...i dyszczypliną mu wtenczas groził i krzyczał: „Bolek, na górę, lekcje odrobić!" „Tata da spokój, tata idzie spać!" – odpowiadał chłopak. „Ale ja ci mówię, chodź na górę, ciastko dostaniesz!"» [8, с. 25]; діалог між монархом і його нащадком зображується як типова дворова сценка обміну репліками між батьками і дітьми.

Присутність сучасних реалій вносить не лише елемент комізму; вона також служить, як, утім, і вся репрезентована у цей спосіб історія давньої Польщі, власне для зображення Польщі нової. Так, переказуючи події, пов'язані з легендарним гнєзненським князем Попєлем і називаючи його *król Popiołek*, пан Пєцик, серед іншого, зазначає, що той постійно був зайнятий розливанням у пляшки *Złotej Renety* – популярного у Варшаві дешевого фруктового вина [8, с. 92] (цей же вираз, *złota reneta*, позначає у Вєха й один із королівських клейнодів: «z berłem i kosztelą, czyli też złotą renetą w ręku» [8, с. 16]; *kosztela* – теж сорт яблук). Коли король Болеслав Хоробрий справджує якість золота в отриманій від германського імператора короні, оцінник зневажливо каже йому: «Lipa, tombak, amerykanskie złoto» [8, с. 16] (корону з якісного золота Пєцик характеризує як *trójka dentystyczna*, тобто золото третьої проби, уживане для коронок і пломб). Щодо короля Сигізмунда III Вази оповідач (назвавши його *inwalidą z powstania* – пам'ятник цьому королю був зруйнований під час окупації) відзначає, зокрема, що той «...Rybną Centralę założył, trzysta potraw z dorsza obmysłił...» [8, с. 63]. Як пише Роберт Штілер, рибні центри (мережа рибних магазинів із добрим постачанням) в соціалістичній Польщі становили важливий складник продовольчої політики, спрямованої на зменшення споживання м'яса, оскільки воно в основному йшло на експорт. Що ж до тріски, то її нав'язливе рекламування викликало прямо протилежний ефект, що знайшов своє відображення у фрашці Ст. Штрумф-Войткевича: «Jedzcie dorsze, gówno gorsze» [4, с. 102] – подібним чином зазнали невдачі, за Пєциком, і спроби короля Зигмунта відучити варшав'ян від скоромного.

Оскільки ж Польща незадовго перед тим частково входила до Російської імперії, то у

мовній картині світу пана Пєцика як народженого на схилку XIX ст. залишилися і відповідні сліди цього: розповідаючи, у зв'язку із походом Болеслава Хороброго, про Київ, він говорить не лише про Золоті ворота, а й про киянок, що «na bałabajkach podgrywają „Oczy czarne", „Dwie gitary" albo „Ach, zaczem eta nocz..."» [8, с. 23].

Цьому відповідають і досить численні росіянізми, поширені у Вєха: *apiać, na szczot, w drebiezgi, paszoł wont, pierepałki, krugom, zakapior* [пор.: 2, с. 101]. Назвою суто російської реалії є слово *świnka* «царська золота монета вартістю п'ять рублів» (внутрішня форма назви мотивується тим, що як затулити певну частину профілю Миколи I на аверсі монети, то частина, яка залишиться, буде нагадувати зображення свині).

Рисою як міської говірки, так і її відтворення у творах Ст. Вєхецького є зміна літературно-нормативної форми слів: *tranwaje* (літ. *tramwaje*), уже згадана *dyszczyplina* (літ. *dyscyplina*), *legularny* (літ. *regularny*), *uryna* (літ. *urna*), *tretuar* (літ. *trotuar*) тощо. Крім того, імена власні й невласні набувають властивого говірці граматико-дериваційного оформлення: *Poniatoszczak* замість *Poniatowski* (мається на увазі Юзеф Понятовський); *chomonciaki* (пор. *chomąt* «неотесана, неосвічена, безкультурна людина» [3]). Король *Bolesław IV Kędzierzawy* стає *Kindziorowaty* і просто *Kindziorek*, а *Henryk I Brodaty – Heniek Szpicbródka* [8, с. 30–31].

Явищем, спільним як для апелятивної, так і для онімної лексики у Вєха, є народно-етимологічне перетлумачення: так назва династії П'ястів, *Piastowie,* у пана Пєцика називається *Piastuszkiewicze* (пор. *pastuszek* «пастушок», *Pastuszkiewicz* (прізвище), *piastować* «пестити»; слово *reumatyzm* «ревматизм» уподібнюється, хоча й не цілком, до слова *romantyz*, а *folksdojczka* – до *fokstrotka*.

Таким чином, є підстави твердити, що застосування Стефаном Вєхецьким міської говірки Варшави слугувало не лише для того, щоб надати автентичного звучання й вигляду мовленню його персонажів – представників простого люду столиці Польщі. Крім такого суто мовного мімесису й, відповідно, мовної характеризації персонажів, письменник вирішував за допомогою цього ідіому інші, складніші, художньо-естетичні завдання: у вирішенні цих завдань зазначений мовний різновид із властивою йому моделлю світу та способом світосприймання відігравав роль знакової форми, що відповідним чином виражала той чи інший позамовний зміст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Doroszewski W.* Rozmowy o języku / W. Doroszewski. – Warszawa : PIW, 1948. – S. 11–12.

2. *Kurkowska H.*, *Skorupka St.* Stylistyka polska. Zarys / H. Kurkowska, St. Skorupka. – Warszawa : PWN, 1974. – 400 s.

3. Słownik języka polskiego / Pod red. W. Doroszewskiego. – Warszawa : PWN, 1958–1969. – T. 1–11. – Przedruk elektroniczny. – Warszawa : PWN, 1996. – Wersja 1.0.

4. *Stiller R.* Przypisy // Wiech. Helena w stroju niedbałem czyli królewskie opowieści pana Piecyka / R. Stiller. – Kraków : Etiuda, 2002. – S. 91–109.

5. *Tyrmand L.* Zły / L. Tyrmand. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 2004. – 542 s.

6. Wiech. // http://pl.wikipedia.org/wiki/Wiech

7. Wiech. A to ci polka! – Warszawa : Czytelnik, 1974. – 308 s.

8. Wiech. Helena w stroju niedbałem czyli królewskie opowieści pana Piecyka. – Kraków : Etiuda, 2002. – 112 s.

9. *Wieczorkiewicz B.* Współczesna gwara warszawska. Próba charakterystyki / B. Wieczorkiewicz // Literatura Ludowa. – 1967–1968. – № 4–6. – S. 61–79.

10. *Wojnowski J.* Wiechecki / J. Wojnowski // Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny. – Warszawa : PWN, 1985. – T. 2. – S. 581–582.

УДК 811.161.2.82-92 «15/16»

Олеся ЛАЗАРЕНКО
Інститут мовознавства
імені О.О. Потебні НАНУ

ПОЛЬСЬКА МОВА В ПОЛЕМІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРИ В УКРАЇНІ КІНЦЯ XVI–XVII СТОЛІТЬ

У статті розглянуто особливості функціонування польської мови у православній полемічній літературі кінця XVI–XVII ст. Вибір польської мови українськими духовними діячами у своїх працях був зумовлений тогочасними геополітичними та культурно-історичними подіями в багатонаціональній Речі Посполитій.

***Ключові слова**: польсько-українські мовні і культурні взаємини кінця XVI–XVII ст., історія польської мови, історія українського і польського письменства.*

The specifics of the functioning of Polish language in the Orthodox polemic literature in late 16th – 17th centuries has been researched. The choice of Polish language by Ukrainian religious writers was caused by geopolitical tendencies and cultural events in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

***Key words**: Polish-Ukrainian language and cultural relations in late 16th – 17th centuries, the history of Polish language, the history of Ukrainian and Polish literature.*

*W artykule przeanalizowano **osobliwości funkcjonowania języka polskiego w prawosławnej literaturze polemicznej końca XVI–XVII wieku. Wybór języka polskiego przez ukraińskich działaczy duchowych w ich pracach był podyktowany ówczesnymi wydarzeniami geopolitycznymi oraz historyczno-kulturalnymi w wielonarodowościowej Rzeczypospolitej.***

***Słowa kluczowe:** polsko-ukraińskie stosunki językowe i kulturalne końca XVI–XVII wieku, historia języka polskiego, historia literatury ukraińskiej i polskiej.*

Дослідники вважають, що поява такого напрямку в історії українського письменства як полемічна література кінця XVI і XVII ст. була зумовлена кількома причинами – «зачіпками од католиків (книга Петра Скарги „O jedności kościoła Bożego”) і такими подіями, як реформа з наказу папи Григорія календаря (1581 р.) та офіційне оповіщення унії на Соборі Берестейськім (1596 р.). Особливо останнє» [3, с. 120]. Берестейська унія, без сумніву, була непересічним явищем в історії України, Білорусі Литви і Польщі, що на той час були політично об’єднаними, а її наслідки були відчутними в різних сферах суспільного життя цих країн – військовій, релігійній, культурній, в тому числі і літературній. Метою укладення цього церковного союзу було передусім порозуміння і примирення православно-візантійського Сходу та римо-католицького Заходу у догматичних питаннях. Відомо, що такі спроби були започатковані ще за «київського митрополита Ісидора, котрий на Флорентійському соборі у 1439 р. прийняв акт з’єднання Східної та Західної Церков» [7, с. 213], протягом усього часу до 1596 р. такі ініціативи підтримувалися з боку Риму, велися переговори і не без успіху з українськими політичними діячами. Так, наприклад, князь Василь-Костянтин Острозький писав у 1585 р. до папи: «Нічого гарячіше не бажаю, як єдності віри й згоди усіх християн, і якби справа вимагала за таке велике добро віддати життя, я б не завагався» [7, с. 214].

Основні питання, які були в центрі релігійної полеміки кінця XVI–XVII ст., стосувалися визнання примату (зверхності) апостола Петра і Папи римського як його намісника на землі, походження Святого Духа (від Отця чи від Отця і Сина, т. зв. Filioque), чистилища, використання прісного чи квасного хліба при Євхаристії, нової календарної реформи, хресного знака та інших обрядових відмінностей між римською та православною церквами. Однак «на першому місці стояв завжди спір про першенство папи й додаток «і від Сина» в словах символа віри про походження Св. Духа» [1, с. 461]. Відомо, що усі зусилля полемістів обох таборів переконати опонентів у вірності своїх постулатів були даремними – їхню роботу на полі ідеологічних боїв український літературознавець М. Возняк назвав «Сізіфовою», оскільки кожна зі сторін конфесійних перемовин залишилася на тих самих позиціях, з яких починала свого часу полемізувати. На думку польського історика А. Брюкнера, релігійна полеміка нікого «ані навернула, ані примирила» [8, с. 643]. Однак попри це сучасні дослідники мають у своєму розпорядженні багатющий історичний та

культурологічний матеріал для вивчення суспільно-релігійних стосунків у багатонаціональній Речі Посполитій XVI–XVII ст., для студій візантійської та римської (латинської) філософії, а також української і польської літератур: «Хоч уся та полеміка важніша для історика взагалі й історика української церкви зокрема, ніж для історика письменства, все-таки з огляду на її релігійно-церковне й культурно-національне значення, не може мовчки поминути й історик письменства, бо ж брали в ній участь письменники, які вложили свою цеголку в скарбницю нашого письменства й духовного життя» [1, с. 462]. Не можуть оминути своєю увагою полемічних творів також мовознавці – особливо історики української і польської мов, оскільки величезний масив полемічної літератури був написаний як руською (староукраїнською), так і польською мовами.

«У літературознавстві лише недавно почав враховуватися факт багатомовності давнього українського письменства. Тогочасна «руська» література творилася латинською, польською, грецькою, церковнослов'янською, білоруською, а пізніше – і російською мовами. Тому часто одні і ті ж літературні пам'ятки належать до кількох культур – польської, української, білоруської, литовської, російської, молдавської, незалежно від конфесійної приналежності їхніх авторів» [5, с. 479]. Підтвердженням цього може слугувати книга Івана Вагилевича «Pisarze polscy Rusini», яка була написана ще в 1843 р., довгий час зберігалася у відділі рукописів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника, а побачила світ у 1996 р. в Перемишлі завдяки дослідницьким зусиллям українського славіста Р. Радишевського. Це хрестоматія творів, переважно релігійного характеру, письменників кола української культури XVI–XVII ст., які творили польською мовою. Тут представлені їхні біографії, характеристики творів та короткий переказ. Друга частина книги – додаток «Pisarze łacińscy Rusini», де відповідно викладено огляд латиномовних творів українського письменства.

В українській літературі нурт полемічного писання існував ще до подій 1596 р., згадаймо твори Івана Вишенського, Герасима Смотрицького, Василя Суразького, збірки апологетичних творів із Супрасльського монастиря та інш., творені слов'яноруською (словенороською) мовою. Після укладення Берестейської унії основною мовою міжконфесійних літературних дебатів стає польська. Ця традиція склалася у Польщі ще за часів реформації і контрреформації, коли протестанти намагалися донести до народу свої догмати мовою, якою народ власне спілкується, тобто польською мовою, а не мовою Костьолу – латинською. У цій полеміці католицькі проповідники, «намагаючись відбити напади протестантів, змушені були вдатися до зброї супротивника і перейти з латини на польську мову» [12, с. 112]. Якщо йдеться про полеміку між католиками, православними й уніатами, то в цьому випадку мовами конфесійних суперечок були руська (староукраїнська) та польська, інколи латинська. «Першим ініціатором полеміки зі східною церквою, справжньої полеміки і по-польськи (!) був Петро Скарга» [11, с. 59], опублікувавши вже згаданий твір «O jedności Kościoła Bożego» («Про єдність Божої Церкви» (Краків, 1577). З православного боку одним з перших, хто виступив в полеміці польською мовою, був Стефан Зизаній у своєму творі «Катехизис» («Казання») (1595), який, на жаль, не дійшов до нашого часу (про його існування довідуємося опосередковано – з творів-відповідей католицьких проповідників). Вважається, що було дві версії цього трактату – руська і польська, при цьому «польський текст «Казання» повніший; очевидний знак, що воно написане по-польськи й перекладене на тодішню нашу літературну мову» [1, с. 468]. Так було і з полемічною пам'яткою Христофора Філалета (псевдонім) «Апокрізіс» – польський варіант видано у Вільно у 1597 р., натомість руський опублікований у 1598 р. в Острозі [1, с. 470–471]. Варто зазначити, що деякі твори як уніатських, католицьких, так і православних діячів спочатку були написані по-руськи (по-староукраїнськи), а згодом їх перекладали польською, напр., трактат уніата Іпатія Потія, власне відповідь на «Апокрізіс», «Αντρρεσις, abo Apologia przeciw Krzystofowi Filaletowi» вийшов друком по-староукраїнськи в 1599 р., а по-польськи у 1600 у Вільно. Виступ Мелетія Смотрицького, на той час він ще належав до табору православних, під назвою «Θρυνος, To iest Lament ... Wschodniej Cerkwie...» (Вільно, 1610) також був двомовним [14]. При цьому староукраїнська версія – «це написана кириличними літерами і з деякою зміною фонетичних особливостей та ж польська» [6, с. 87] (як у випадку із твором П. Скарги «Описання і оборона собору руського Берестейського» (1597).

Пізніше, як стверджує А. Брюкнер, «полеміка, що проходила до цього часу (тобто до початку XVII ст. – *О.Л.*) по-польськи і по-руськи, по-

чала проводитися виключно польською мовою, а ініціаторами виступили православні, котрі на русько-польську «Harmonisa» відповіли польським «Antigrafi» (1608) (автор Мелетій Смотрицький. – *О.Л.*)» [8, с. 608]. Відомі польськомовні твори українських полемістів – це «Exegis» (Київ, 1633) Сильвестра Коссова, «Επανορυωσις Abo Perspectiwa» (Краків, 1642) Касіяна Саковича, що прийняв латинський обряд, перейшовши спочатку з православ'я на уніатство, «Λιθος abo kamień…» (Київ, 1644) Петра Могили, що був власне відповіддю на «Perspectiwa» та ін. Зокрема, обґрунтовуючи використання польської мови православними у своїх догматичних працях, Петро Могила писав: «Русини, як обивателі Речі Посполитої, повинні знати мови, без яких не могли б виступати ані в Сеймі, ані в судах, ані порозумітися з мешканцями Корони чи взагалі виступати у політичних справах… Навіть, роз'яснюючи питання віри, потрібно вміти дати відповідь тією мовою, якою прозвучало питання, тобто або латинською, або теж польською з багатьма латинськими домішками (вставками)» [13, с. 27–28]. Суголосною цьому твердженню є думка львівського єпископа Йосипа Шумлянського, який у 1687 р. писав: «Сама справедливість і необхідність вимагають від нас, жителів Польської Корони, щоби ми могли відповісти римо-католицькому духовенству його мовою, щоби священики могли розмовляти зі шляхтою по-світськи так, щоби відповідь не складала їм труднощів. Тому потрібно, щоби наше православне духовенство знало не тільки церковнослов'янську мову, але також польську, а якщо це можливо, то і латину» [2, с. 52; 9, с. 34]. Цього принципу дотримувалися теологи і у II пол. XVII ст. Догматичні питання, представлені в релігійній полеміці на початку XVII ст., залишилися актуальними і для наступного покоління священиків. Однак була одна особливість – в ідеологічну боротьбу з православного боку вступили учені мужі, які здобули освіту західноєвропейського рівня. Проти католицьких кліриків виступили достойні супротивники, які знали і любили європейську культуру і науку, які не боялися релігійних дебатів. Особливо це стало відчутно після заснування Києво-Могилянського колегіуму: «…ґрунт, який так ретельно обробляв Могила, вродив бажаними плодами; до боротьби стали такі люди, як Галятович, Баранович і Гізель, вчені-теологи, які більше не використовували аргументів протестантів, як це робили колись Зизаній, Філалет чи Ортолог» [8, с. 617]. Літературознавець С. Єфремов зазначає, що «самі методи полеміки, під впливом нової, з заходу позиченої освіти, і нових набирають форм – схоластичної вченості, академічного богословствування», а далі продовжує: «Характерно, що вже друге покоління наших письменників XVII ст., що помазалось академічною освітою, волить писати більше польською мовою, а коли й звертається до своєї, то знову ж збивається частіше на холодний і безбарвний „словенно-россскій языкъ"» [3, с. 134–135].

В історії полемічних змагань, які відбувалися переважно у друкованій формі, відомі два публічні диспути між католицькими і православними діячами. Перший з них відбувся у 1646 р. у Києві між єзуїтським місіонером Міколаєм Ціховичем та тогочасним ректором Києво-Могилянського колегіуму Інокентієм Гізелем про походження Св. Духа [8, с. 638]. Друга релігійна дискусія пройшла у 1663 році в Білій Церкві між єзуїтом Андріяном Пекарським та архімандритом Іоанникієм Галятовським, що на той час також очолював Могилянський колегіум. Останній висвітлив її перебіг у польськомовній праці «Rozmowa Białocerkiewska…» (Новгород-Сіверський, 1676), на яку було відредаговано з католицького боку полемічним твором «Refutacja» [8, с. 640]. Почався новий виток полеміки. У 1668 р. віленський єзуїт, прихильник унії, Павло Бойма написав трактат «Stara Wiara…». На думку А. Брюкнера, «цей твір став відомим саме завдяки тому, що проти нього виступили усі київські знаменитості, в тому числі і Баранович» [8, с. 640]. Певно, полемічний тон П. Бойми був досить гострим і дратівливим, якщо вже у 1670 р. архієпископ Лазар Баранович пише своєму колезі архімандритові Києво-Печерської Лаври Інокентію Гізелю про те, що «в жодному випадку не можна нам мовчати, щоби про нас не сказали: Нікому нічого не сказали, бо боялися (Марка 16–8) і Бойма тоді скаже, що ми боїмося його…» [4, с. 116]. Того ж року Баранович передає до Лаврської друкарні відповідь на першу частину закидів єзуїта з проханням перекласти польською мовою великі латинські цитати і зробити коректуру власного тексту: «Спірне його питання не таке просте (порожнє), щоби нам не відповідати на нього, тому що він явно дорікає нам, що нібито у нас не так багато таких, які би уміли правильно розумувати», «варто було б його провчити, щоби він дізнався, що і на неосвіченій Русі є свій розум», «нехай і вони знають, що на Русі є польські літери (письмо)» [4, с. 107, 110, 155]. Полемічна праця Л. Барановича «Nowa miara starej wiary» була видрукувана у 1676 р. у Новгород-Сівер-

ському (друге видання у Чернігові). Архієпископа підтримали його колеги – проти П. Бойми виступили архімандрити І. Гізель та І. Галятовський, як про це вже згадувалося вище. Перший написав «Prawdziwa wiara czyli odpowiedź…» (1671, рукописний варіант), а другий – опублікував у 1678 р. «Stary Kościół Zachodni...» (Новгород-Сіверський). Власне цими творами і завершується церковна полеміка в XVII ст. Як зазначав С. Єфремов, «кінець XVI і початок XVII ст. взагалі був часом розцвіту нашого письменства, що явило тоді кращі й талановитіші зразки свої. Оборона православної віри і взагалі церковна полеміка не змовкає ще довго потім і тягнеться через усе XVII ст. і пізніше» [3, с. 135].

Загалом полемічна література – це «дзеркало епохи, [яке]… дозволяє простежити розвиток історичного змісту в полеміці, способу мислення тогочасної еліти, значення цього змісту, а також різниці між уніатами і православними» [10, с. 584].

Попри те, що полемічна література характеризувалася злобою, ущипливістю і гострим стилем, і врешті-решт в ній так і не знайшли свого вирішення болючі питання, пов'язані з догматами східної та західної церков, вона стала цікавим і оригінальним явищем в історії культур обох народів – польського й українського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Возняк М.* Історія української літератури у 2 кн. / М. Возняк. – Львів : Світ, 1992. – Кн. І. – 696 с.

2. *Возняк М.* Історія української літератури у 2 кн. / М. Возняк. – Львів : Світ, 1994. – Кн. ІІ. – 560 с.

3. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.

4. Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями. – Чернигов, 1865. – 364 с.

5. *Радишевський Р.* Питання Берестейської Унії та праця Івана Вагилевича «Pisarze polscy Rusini» / Р. Радишевський // Unia Brzeska, geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich. – Kraków : Universitas 1994. – S. 474–490.

6. *Русанівський В.М.* Історія української літературної мови / В.М. Русанівський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.

7. *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – К. : Критика, 2005. – 584 с.

8. *Brückner A.* Spory o unię w dawnej literaturze / A. Brückner // Kwartalnik Historyczny. – Rocznik X. – Z. III. – Lwów, 1896. – S. 578–644.

9. *Charłampowicz K.W.* Polski wpływ na szkolnictwo ruskie w XVI i XVII stuleciu / K.W. Charłampowicz. – Lwów, 1924. – 125 s.

10. *Czech M.* Świadomość historyczna Ukraińców pierwszej połowy XVII w. w świetle ówczesnej literatury polemicznej / M. Czech // Slavia Orientalis. – T. XXXVIII. – № 3–4. – 1989. – S. 576–584.

11. *Jabłonowski A.* Akademia Kijowsko-Mohylańska (Zarys historyczny na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej na Rusi) / A. Jabłonowski. – Kraków, 1899–1900. – 312 s.

12. *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej (Alegoryzm, preromantyzm) / J. Krzyżanowski. – Warszawa, 1974. – 654 s.

13. *Ševčenko I.* Różne oblicza świata Piotra Mohyły // Ukraina między Wschodem i Zachodem. Eseje i studia, red. J. Axer / I. Ševčenko. – Warszawa, 1996. – S. 19–44.

14. *Wagilewicz I.* Pisarze polscy Rusini / I. Wagilewicz. – Przemyśl, 1996. – 318 s.

УДК 81.282=161.2=162.1

Оксана МОГИЛА
Українсько-американський гуманітарний інститут
«Вісконсинський міжнародний університет (США) в Україні»

ЗІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ДІАЛЕКТНОЮ ЛЕКСИКОЮ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ

У статті шляхом зіставлення ареалів контактуючих лексем розглядаються українсько-польські лексико-семантичні паралелі. Дається їх лексико-семантична, ареальна та генетична характеристика.

Ключові слова: *лексико-семантична група, польсько-українські мовні контакти, метеорологічна лексика, праслов'янська лексика, етимологія, семантична реконструкція.*

The article is dedicated to the investigation of specific features genesis, semantics and areal peculiarities of one of the most ancient lexis-semantic groups of the meteorological lexis in the Ukrainian dialects in contrastive aspect.

Key words: *lexis-semantic group, Polish-Ukrainian language contacts, meteorological lexis, Slavonic lexis, etymology, semantic reconstruction.*

W artykule omówiono kontakty językowe na pograniczu ukraińsko-polskim. Wymieniono najważniejsze drogi przenikania polonizmów do dialektów ukraińskich.

Słowa kluczowe: *grupa leksykalno-semantyczna, kontakty językowe polsko-ukraińskie, leksyka meteorologiczna, leksyka prasłowiańska, etymologia, rekonstrukcja semantyczna.*

Дослідження діалектної метеорологічної та темпоральної лексики показало, що це одні з давніх і найбільш стійких лексичних груп, для яких характерна як глибока архаїчність, так й інновації як наслідок безперервного мовотворення; багатьом елементам притаманна значна територіальна і семантична здиференційованість. З генетичного погляду ця лексика неоднорідна: до її складу входять як давні, так і пізніші найменування. Найдавніший шар утворюють назви, що належать до праслов'янської епохи, проблема реконструкції семантики яких є надзвичайно важливою для простеження історії окремих слов'янських мов.

Серед темпоральних та метеорологічних назв українських говорів можна виділити такі, які до слов'янської прамови прийшли з індоєвропейської мовної єдності. Як правило, частина з них відома у всіх або багатьох індоєвропейських мовах з певними відмінностями у фонетичному оформленні. Індоєвропейський компонент у словниковому складі українських говорів представлений значно ширше, ніж в українській літературній мові. У слов'янських мовах для основних лексем цих тематичних груп характерні спільні тенденції семантичного розвитку, проте деякі з цих праслов'янських назв у них семантично розійшлися, утворюючи лексико-семантичні паралелі. Подібні процеси спостерігаємо і в лексиці українських говорів, коли давні назви утворюють лексико-семантичні паралелі із західнослов'янськими чи південнослов'янськими мовами. Оскільки українська мова найтісніше контактує із західнослов'янськими мовами, то і найчисленнішими є лексико-семантичні українсько-західнослов'янські паралелі. Дослідження ж мовних погранич ускладнюється наявністю як літературних мов, так і діалектів, які взаємодіють між собою в процесі комунікації.

Більшість досліджуваних назв, які належать до загального індоєвропейського фонду праслов'янської лексики, характеризуються словотворчою нерегулярністю, для них не характерна на діалектному рівні синоніміка. Пояснити це можна тим, що усталена картина світу, яка ввібрала в себе життєві й культурні стереотипи, пронизана наскрізь емоціями. Пізнаючи об'єкти навколишньої дійсності, людина намагалася одночасно визначити їхню користь для себе, ті ж предмети, які не відігравали значну роль у житті людини, залишалися поза сферою її діяльності й не оцінювалися. Саме тому явища природи, назви небесних світил і залежні від них темпоральні назви, які розглядалися як позитивні щодо людини, позначалися одним, двома й дуже рідко трьома та більше словами. Досліджуючи лексичні та семантичні сходження в говірках українсько-польського пограниччя, можна говорити про дві групи номенів: 1) слова праслов'янського походження, які в обох мовах виникають па-

ралельно, та 2) пізніші слова, які детальніше показують міграційні рухи народів та виявляють лінгвістичні риси назв, що адаптувалися на українському ґрунті. За допомогою етимологічного аналізу, спираючись на основні принципи семантичної організації темпоральних та метеорологічних назв, можна частково відновити терміни або ж їхню первісну семантику, що були втрачені або спорадично засвідчені на іншій слов'янській території. До таких слів належить лексема *стрижога*, яку відзначив І. Верхратський у лемківських говірках із семантикою «лід на гілках дерев»; відома вона тут також у значенні «шуга, дрібний лід, що з'являється на річці перед весняним льодоходом» [15, с. 294]. Ізоглосу продовжують: ч. *střiž* «лід на річці», слц. *stříž*, *sriež* «іній, льодова кора», вл. *srěž*, *srěš*, нл. *srjež*, *strěš* «тонкий лід», пол. *śreż*, *stryż* «тонкий лід», схв. *srež*, *strež* «лід», болг. *скреж* «іній, мороз» [24, с. 482]. Ця група слів утворилася від псл. **strěžь* і поширена в південно- та західнослов'янських мовах. Лише у лемківських говірках української мови збереглася назва *стри|жога*, семантично споріднена із **strěžь*.

Одним з найважливіших складових частин моделі світу є уявлення про час, або хронотип, який у давнину докорінно відрізнявся від сучасного; так, із семантикою «весна» відзначається лексема *йар*(«) у лемківських [12, с. 425; 28, карта № 293] та західній частині закарпатських говірок. Відома ця лексема також у наддністрянських говорах.

Із семантикою «весною» функціонують в українських говорах і відіменникові прислівники з різним ступенем адвербіалізації відмінкових форм іменника *йар-*: *йароў* (Березники Зк), *вйа|ры* [зак. – 8, с. 128], *ид|йари* (Торунь Зк), *по|йа|ри* (Лімна Лв, Зняцеве Зк), *на|йа|ри* (спорадично закарпатські говірки Свалявського, Ужгородського, Перечинського, Великоберезнянського р-нів Зк). Фіксуються подібні утворення і в українських говірках Словаччини: *ў|йа|ри(і), на|йар'* (Новоселиця, Стриговець) [детальніше див. 1, с. 128].

Варто відзначити той факт, що лексема *йар* «весна» в українських говорах, крім лемківських та закарпатських, не вживається, але майже на всій українській діалектомовній території фіксуються деривати цієї давньої слов'янської назви. Найбільш широко представлена лексико-семантична група «рослини»: *йари|на* «сходи або посіви ярих культур» (спорадично волинські, подільські говірки), *йарови|на* «лише посіви ярих культур» (Воловець Зк), *йа|ринка* «овочі» (бойківські); *ярица* «ярова пшениця» [5, с. 542], *|йари(і)ца*, *йа|рушка* «ярина» [поліські – 13, с. 239], *ярник* «підсніжник (Galanthus)» [5, с. 543], *ярка* «конюшина, підсіювана навесні в ярі посіви і скошувана восени (переважно на зелений корм)» [10, с. 266], *|йаре(и,і)ц* «ячмінь» (бойківські, закарпатські, лемківські говірки). Я.Рігер вважає *ярець* у лемківських говірках архаїзмом, який був підтриманий впливом польських говірок [27, с. 156.]. Від цього фітоніма походить і дериват *|йарчана му|ка* «борошно з ячменю» [лемківські – 2, с. 488; закарпатські – 8, с. 128].

Утворення низки лексем в українських говорах мотивовано назвою *йари|на* «ярі культури», так «поле, з якого знято пшеницю» називають *йари|на* (Вівсяники Вн), *йа|ришче* (Дмухайлівка Днп), *йа|ри|нишче* (Велика Димерка, Лецьки Кв), *йа|рин:а зем|л'а* (Крушинка Кв) – [1, с. 88]. Від цієї лексеми у бойківських говірках за допомогою продуктивного в українській мові суфікса *–ік* утворений відсубстантивний іменник на позначення людей за родом діяльності *йар'іў|ник* «плугатар навесні» та «людина, яка наймається на весняні роботи» [14, с. 403].

Від кореня *яр* утворилося, ймовірно, й ім'я язичницького слов'янського бога сонця *Ярила*, який був втіленням образу весняного рівнодення, воскресіння й розквіту природи. У віруваннях давніх слов'ян *Ярило* (*Яр, Ярун, Яровит, Яр-Тур, Ярило-Тур, Яр-Хмель*) – ключник, який відмикає небо і випускає на землю тепло, дощ та росу, а також воює з нечистою силою. На честь Ярила українці святкували початок посівів (у кінці квітня), а в кінці весни проводжали його з почестями до наступної весни [4, с. 614].

Аналізуючи систему значень лексеми *йар* у слов'янських мовах, Б. Ларін наводить таку схему її семантичного розвитку: «літо ~ весна» > «жара, спека» > «рік». Таким чином, спочатку це слово вживається для позначення природних явищ безвідносно до людини: «весна, літо, спека», потім «час польових робіт» і далі більш абстрактне поняття «рік». Розвиток значення прикметника *ярий* проходив таким чином: «весняний» > «той, що народився на початку літа, річний» [11, с. 93–94]. Подібний семантичний розвиток спостерігаємо й у говорах української мови.

Прикметник *|йарий (йар|ний)* входить до складу атрибутивних словосполучень, семантика яких так чи інакше пов'язана з приходом весни: *|йарный дошч(ж')* «перший весняний дощ» (Голубине, Солочин, Уклин Зк), *йар'о|вый*

дошч «перший грозовий дощ» (Березове, Голубине Зк), *ˈйарный ˈв'іхор* «холодний весняний вітер» (Свалява, Солочин, Уклин Зк), *ˈйарный ˈв'іхор*: *ˈйарный ˈв'іхор – сˈкоро йар* «теплий вітер весною» (Голубине Зк), *йар'оˈві ˈзаморозкы* (Березове Зк), *ˈйарн'і ˈзаморозкы* «весняні заморозки» (Поляна, Свалява, Солочин Зк), *ˈйаре зˈбіж':а* «ярина» [14, с. 403], *ярий дуб* «дуб, який розпускається весною» [5, с. 541]. Фіксується він і в складі ботанічних та зоологічних назв: *ярий ріпак* «медоносна рослина», *яра блекота* «польовий бур'ян», *яра муха*.

В українських говорах прикметник *ярий* вживається також із семантикою «молодий; однорічний; той, хто народжується весною»: *йарˈні куˈр'ата'* «курчата, які народилися весною» (Голубине, Кальник, Поляна Зк), *ˈйарн'і пˈчоли* «молоді весняні рої» (Свалява Зк). Деякі двокомпонентні назви зазнають у говорах універбізації: *ˈйарка* «молода вівця» (волин.), «молода, ще не стрижена вівця (поліські говірки), «вівця з першим ягням» (середньополіс.), «молода ягниця (віком після першого року і аж поки не окотиться)» [7, с. 54]; *ярчу́к* «ягня» [5, с. 543], *яро́та* «вівці віком до одного року»; *яро́тина* «шерсть однорічної вівці' [5, с. 542]. На Поліссі (Овруцький р-н Жт) відзначають *яркушну нєдєлю* «свято через тиждень після Пасхи» [13, с. 240].

В українській мові семантичне поле лексеми *йар* значно розширюється: ряд назв відходить від семантичного ядра й початкова семантика «весна» або все, що з нею пов'язане, у них частково затемнюється: *йар* «пахуча болотяна трава» (Гніздище, Домашлин, Моложава Чнг – 1, с. 164); *ярий віск* «білий віск від бджіл першого року» [5, с. 541], *ярчанка* «груші, які достигають одночасно з ячменем» [5, с. 543].

Оскільки лексема *яр* вживається в українській мові ще й у значенні «глибока довга западина, що утворилася внаслідок розмиву осадових порід», у деяких степових говірках спостерігається контамінація цього значення із значенням «городні культури»: «городи, які знаходяться в низинних місцях» (Шолохове Днп), «низина, де сіють городні культури» (Червоне Жт, Прядівка, Кринички, Письмечеве Днп – 1, с. 164). Відійшло від семантичного ядра і значення лексеми *йар* – «нива, поле», що фіксується в степовій говірці с. Білозерка Хрс [1, коментар № 136].

Праслов'янський характер лексеми *яр (<*jarъ)* та її дериватів підтверджується й наявністю лексико-семантичних паралелей у низці інших слов'янських мов: рос. *ярый ветеръ, вьюга, морозъ, ярый воскъ* «розплавлений або білий і чистий» від *ярых пчелъ*, тобто «від молодого рою або від третього покоління протягом одного літа», *ярыя овцы, баранъ яровичекъ, яру́шка, ярка, ярышъ* «вівця», *ярятина* «овеча шкурка», *яреті́на* «перша шерсть з ярки», *грибъ яровик* «ранній гриб», *яро́вой хлебъ, яро́ое* «ярина», *яро́ое поле* «поле, на якому посіяна ярина», *яричный, яровинный, яру́шный* «яровий», «вівсяний», *яру́шникъ* «вівсяник, яровий печений хліб» та ін. [6, с. 679], пск. *яровѝна* «овочі весняної посадки», *яровня* «козуб, з якого сіють пшеницю», калуз., смол., пск. *яровѝще, яровина* «зжате ярове поле», смол. *яремина,* ростов., архан., олон. *яровѝца* «солома ярових хлібів», *олон. яро́вник, яро́вница* «робітник, робітниця, яких найняли на час весняної сівби» [22, с. 105]; блр. діал. *ярушка* «ярове жито, пшениця», *ярышча* «зжате поле після ярини» [21, с. 431]; пол. *jarka* «ярина», «молода корова, вівця», *jare zboże* «ярина», *jarzynka* «молода городина, новина» [16, с. 359], *jarczak* «ярове поле», *jarka, jarkisz* «ярове (як іменник)», *jarmuż* «листкова капуста», *jarosz* «вегетаріанець», *jarowizacja* «яровизація», *jarowizować* «яровизувати», *jarski* «вегетаріанський», *jarstwo* «вегетаріанство», *jarzyna* «городина, овочі», «ярове (як іменник)», «овочева страва», *jarzynka* «страва з молодих овочів», *jarzynowy* «овочевий» [25, с. 168–169]; слц. *jar* «весна», *na jar* «весною», *jarný* «весняний», «ярий», «яровий», *jaryna* «ярина», *jarná pieseň* «веснянка», *jarovizácia* «яровизація» [19, с. 40]; ч. *jaro* «весна», «рік», *jarý* «буйний, свіжий, молодий», *jarní* «весняний», *jar* «весняні хліба» [11, с. 93], серб. *jâр* «ярина», *посејано је жито на jâр* «жито посіяно як ярина», *бабини јарци* «весняний сніг», *јаре́ница* «козяча шкура», «козяча шерсть», *jâрӣ* «яровий», *jâро жито* «ярова пшениця», *jàрӣк* «яровий», *jàрина* «шерсть ягняти», *јарѝна* «весняний або літній урожай (напр., фруктів)», *ја́рица* «молода пшениця», *јäрич бот.* «молодило; заяча капуста» [18, с. 302–303]. Аналогічні способи номінації маємо і в болгарській мові, де подібні семи маніфестуються лексемою *пролет* «весна» та її похідними: *пролетен* «яровий», *пролетна пшеница, пролетница* «ярова пшениця», *пролетни жита* «ярові», *пролетница* «ярь» [17, с. 793].

Міжмовне контактування українців з поляками дає багатий матеріал для дослідження історії мови, матеріальної та духовної культури обох народів, які перебувають у тісних економічних, політичних та культурних зв'язках.

Оскільки зараз у сучасній лінгвістиці досить часто об'єктами зіставлення стають фрагменти мовних картин світу різних народів, особливості національного характеру носіїв мов, можливості порівняльного вивчення мов розширюються. Активно сприяє цьому процесові й розвиток етнолінгвістики, лінгвокультурології та комунікативної лінгвістики. Зміни в лексико-семантичній системі внаслідок взаємодії мов, як зазначає С.В. Семчинський, можуть здійснюватися у трьох напрямках: безпосереднього запозичення лексичних одиниць однієї мови іншою; структурного калькування будови лексичних одиниць та семантичного запозичення. Для українських говірок українсько-польського пограниччя характерний перший тип інтерференції, хоча запозичення лексичних одиниць, як правило, супроводжується семантичними зсувами – утворенням нових значень. Запозичена лексема входить до говору з одним вихідним значенням, яке потім на діалектному ґрунті зазнає семантичних змін: спостерігається деталізація реалії або ж утворюються нові значення внаслідок трансформації поняття. У результаті в одних випадках ці слова зберігають значення мови-джерела, в інших – у запозиченого слова утворюється нове: спостерігається деталізація реалії або ж утворюються нові значення внаслідок трансформації поняття.

Серед запозичень із польської мови можна виділити різні хронологічні групи. Й.О. Дзендзелівський у розвитку українсько-польських мовних зв'язків розрізняє два періоди: перший – коли українська і польська мови виступали як рівноправні, незалежні; другий – коли після поступового завоювання польською шляхтою українських земель починається полонізація українського народу [9, с. 6].

Аналізуючи лексичний склад запозичень з польської мови в українській, Я. Рігер стверджує, що до найбільш давніх належать географічні терміни, що стосуються явищ природи. Ці запозичення або адаптувалися до фонетичної та граматичної системи українських говорів, або ж є виразами, утвореними на зразок польських лексем [26, с. 184–185]. Найчастіше це лексеми, що мають ближчу форму до мови-першоджерела, при розгляді семантичної структури яких, варто визначити їх семантичний обсяг у момент запозичення. Етимологічні дослідження дають змогу констатувати як достовірні, так і гіпотетичні лексичні запозичення. Так у говірках українсько-польського пограниччя широко представлені на позначення метеорологічних явищ лексеми – похідні псл. *šed-: *ошада*, *ошадина* (*ошадіна*, *ошедина*, *ошедіна*) [2, с. 445], *ошадина* [15, с. 222], *шедина* [15, с. 347] «лід, іній на гілках дерев» – лемківські говірки; *озадь, шадь* «наморозь» (Поповичі Лв) [12, с. 217] – надсянські. Відоме тут і дієслово *ошадіти* «(про дерева) покриватися інеєм» [2, с. 445; 15, с. 223], *ошадіти* «посивіти» [15, с. 223]. Походять ці лексеми від псл. кореня * *šed-* [20, с. 590] і в українських говірках є полонізмами: пор. пол. *szadź* «іній» [23, с. 539]. До аналізованих лексем належить і лексема *шідь* «сніг та іній на деревині, від чого деревина сивіє» [3, с. 126].

Розглянутий матеріал свідчить, що контакти між українськими говорами та говорами польської мови виявляються як у вигляді спільних міждіалектних утворень (деякі з них сягають ще праслов'янської доби), так і у вигляді запозичень, які на українському ґрунті асимілювалися, зазнаючи фонетичних, морфологічних та семантичних змін.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Атлас української мови. – Т. III. – К. : Наук. думка, 2001. – 856 с.

2. *Верхратський І.* Про говір галицький лемків / Іван Верхратський. – ЗНТШ. – Т. V. – Львів, 1902. – С. 299–489.

3. *Верхратський І.* Про говір долівський / Іван Верхратський. – ЗНТШ. – Кн. 3 і 4 (Т. 35, 36). – Львів, 1900. – 128 с.

5. *Войтович В.* Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

6. *Грінченко Б.* Словарь української мови / Борис Грінченко. – Т. IV. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – Т. 1 – 494 с., Т. 2 –573 с., Т. 3 – 506 с., Т. 4 – 563 с.

7. *Даль В.И.* Толковый словарь великорусского языка: В 4-х т. / Владимир Иванович Даль. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 1 – 669 с., Т. 2. – 779 с., Т. 3. – 555 с., Т. 4. – 684 с.

8. *Дзендзелівський Й.О.* Словник специфічної лексики говірок Нижнього Подністров'я / Йосип Олексійович Дзендзелівський // Лексикогр. бюл. – Вип. 4. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958.– С. 36–54.

9. *Дзендзелівський Й.О.* Спостереження над термінологією народної метрології говірок Закарпатської області / Йосип Олексійович Дзендзелівський // Наук. зап. Ужгород. держ. ун-ту. Т. XIV. Діалектологічний збірник. – Ужгород, 1955. – С. 81–141.

10. *Дзендзелівський Й.О.* Українсько-західнослов'янські лексичні паралелі / Йосип Олексійович Дзендзелівський. – К., 1969. – 211 с.

11. *Корзонюк М.М.* Матеріали до словника західноволинських говірок / Микола Миколайович Корзонюк // Українська діалектна лексика. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 62–267.

12. *Ларин Б.А.* История русского языка и общее языкознание: Избранные работы / Борис Александрович Ларин. – М. : Просвещение, 1977. – 106 с.

13. *Лесів М.* Українські говірки у Польщі / Михайло Лесів. – Варшава : Український архів, 1997. – 492 с.

14. *Лисенко П.С.* Словник поліських говорів / Панас Силович Лисенко. – К. : Наук. думка, 1974. – 260 с.

15. *Онишкевич М.Й.* Словник бойківських говірок. У 2-х ч. / Михайло Йосипович Онишкевич. – К. : Наукова думка, 1984. – Ч. 1. – 495 с, Ч. 2. – 515 с.

16. *Пиртей П.* Короткий словник лемківських говірок / Петро Пиртей. – Івано-Франківськ : Сіверсія МВ, 2004. – 364 с.

17. Польсько-український словник: У 2-х томах (трьох частинах) / Редколегія: А.І. Генсьорський, Л.Л. Гумецька (головний редактор), І.М. Керницький та ін. – Київ : Вид. АН УРСР, 1958–1960. – 696 с., 576 с., 608 с.

18. Руско-български речник / Под. ред. на С.Влахов. В 2-х т. – София : Наука и Изкуство, 1960. – Т. II. – 814 с.

19. Сербско-хорватско-русский словарь / Составил Н.И. Толстой. – М. : Изд-во иностран. и национ. словарей, 1958. – 735 с.

20. Українсько-словацький словник / Уклав І. Попель. – Братіслава : Словацьке педагогічне видавництво, 1960. – 496 с.

21. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского язика / Максимилиан Фасмер. – Т. IV. – М. : Прогресс, 1973. – 855 с.

22. *Янкова Т.С.* Дыялектны слоўнік Лоеўшчыны / Т.С. Янкова. – Мінск : Навука і техніка, 1982. – 432 с.

23. *Этерлей Е.Н.* О связи слов с корнем яр- / Елена Николаевна Этерлей // Диалектная лексика. 1975. – Ленінград : Наука, 1978. – С. 102–114.

24. *Brückner A.* Słownik etymologiczny języka polskiego / Aleksander Brückner. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1974. – 806 s.

25. *Machek V.* Etymologický slovník jazyka českégo a slovenskégo / Václav Machek. – Praha : Nakladatelství Československé Akademie VĚD, 1957. – 627 s.

26. Podręczny słownik polsko-rosyjski / Pod red. M.F. Rozwadowskiej. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1974. – 856 s.

27. *Rigier J.* O polskich wpływach leksykalnych na gwary ukraińskie (na przykładzie gwar bojkowskich) / Janusz Rigier // Studia z filologii polskiej i słowiańskiej. 33.–Warszawa : Sławistyczny ośrodek wydawniczy, 1996. – S. 181–192.

28. *Rigier J.* Jeszcze o wpływach polskich i słowackich na gwary łemkowskie (Z problematyki słownictwa) / Janusz Rigier. – Studia lingwistica memoriae Zdislav Stieber dedicata. – Wrocław, 1983. – C. 156.

29. *Stieber Z.* Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny / Zdzisław Stieber. – T. VI. – Łódź–Wrocław : ŁTN/Ossolineum, 1960. – 56 s.

УДК 811.162.1

Наталія СОВТИС
Національний університет «Острозька академія»

ЛЕКСИЧНІ ЗАПОЗИЧЕННЯ З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ЗБІРЦІ ЛЬВА ВЕНГЛІНСЬКОГО «ПОЛОВА І ЗЕРНО»

У статті проаналізовано українські лексичні запозичення у збірці Льва Венглінського «Полова і зерно», встановлено особливості їх використання у творах, а також з'ясовано специфіку функціонування цих лексем у польській літературній мові XIX ст.

Ключові слова: *українізм, джерело запозичення, лексичне запозичення.*

This article is dedicated to an analysis of Ukrainian language lexical borrowings in Leo Venglinskiy's compilation «Chaff And Grain» and their usage in literature. Also the specificity of the functions of those lexemes in the 19th century literature language of Poland is highlighted in the article.

Key words: *ukrainism, sours of borrowing, lexical borrowings.*

W artykule przedstawiono analizę ukraińskich zapożyczeń wyrazowych w zbiorku literackim Lwa Węglińskiego «Plewa i ziarno» oraz zakresu ich wykorzystania w utworach. Opracowano specyfikę funkcjonowania tych leksem w polskim języku literackim XIX wieku.

Słowa kluczowe: *ukrainizm, źródło zapożyczenia, zapożyczenie leksykalne.*

У польському мовознавстві й літературознавстві існує чимало наукових праць, присвячених вивченню творчості польських письменників, які походили з етнічних українських територій. На особливу увагу сучасних дослідників заслуговує творчість Льва Венглінського, який писав твори українською та польською мовами. Свої праці підписував псевдонімами: Лірик Наддністрянський, Кость Правдолюбець із Єзуполя, Годземба. В Україні ім'я і творчість Льва Венглінського стали відомими завдяки Ростиславу Радишевському, який віднайшов ці праці в бібліотеці Ягеллонського університету Кракова наприкінці минулого тисячоліття. Про життєвий і творчий шлях поета маємо небагато відомостей. Серед них цікавою є згадка у статті «Азбучна війна в Галичині 1859 р.» Івана Франка: «...Про час його рождення, життя та виховання не знаємо нічого. Свою письменницьку діяльність він розпочав іще 1848 р. польськими та руськими віршиками, а в р. 1858 розвинув досить велику плодючість, випустивши окремими книжками три збірки поезій під заголовком „Łuczy» (в трьох частях), „Oman" і „Rusałka", які всі автор уважав одною цілістю, додавши до них спільний словарець менше вживаних руських слів… Майже десять літ пізніше, здається в р. 1896, мав я нагоду особисто познайомитися з тим письменником, який відвідав мене в моїм помешканні… Від нього я довідався, що він віддавна живе при дворі властителя Єзуполя гр. Войтіха Дзєдушицького, не маючи там ніякого особливого заняття і маючи досить вільного часу для літературної праці» [4, с. 630]. Про життя поета можна також довідатися, а іноді й здогадуватися з передмов до збірок і з самих творів. У передмові до збірки «Snopek z niw sławiańskich i obcych» Лев Венглінський пише, що народився і виховувався на прекрасному березі Дністра, а руське село від дитинства стало для нього ідеалом краси. Далі вказує, що довелося прожити кілька років у «чужій стороні» (як свідчить україномовна творчість, такою стороною, очевидно, була Волинь), а згодом доля його закинула до «підгорян», де він познайомився із місцевими звичаями, обрядами, віруваннями та фольклором [цит. за: 1].

Окрім збірок «Лучи», «Оман», «Русалка», «Звуки наших сіл і нив», «Гіркий сміх. Казки й образки з життя в Галичині», написаних українською мовою, автор видав польськомовні твори: «Pieśni od znoju i z boju», «Echo z-za Tatr i Karpat», «Snopek z niw sławiańskich i obcych», «Echo z ziemi łez i krwi i parallela historyczna», «Migotki», «Plewa i ziarno», «Dźwięki z polskich siół i pól».

Вибір автора писати українською та польською мовами, а отже, його культурної, соціальної та національної ідентифікації, можна пояснити, лише здійснивши ґрунтовний аналіз усього двомовного доробку поета. Особливе зацікавлення викликає аналіз творів Льва Вен-

глінського з погляду на взаємопроникнення та взаємовплив двох мов, що не лише підтвердить приналежність автора до певної мовної спільноти, а й віддзеркалить загальні тенденції розвитку двох мов цього періоду. Особливо важливим для нас є україномовні впливи, оскільки українська мова перебувала не в рівних умовах з польською. Саме тому ми ставимо собі за мету дослідити наявність лексичних запозичень з української мови у польськомовних творах на прикладі збірки «Plewa i ziarno».

Слід нагадати, що автор був поетом українсько-польського пограниччя, саме тому аналіз запозичень з української мови викликає певні труднощі. Якщо говорити про характер впливу т.зв. південних кресів на культурне життя Польщі, а також на формування і розвиток польської мови, то це питання й досі залишається дискусійним. Дослідники говорять або про глибокі зміни в граматичній структурі польської мови, або повністю заперечують цей вплив [11, с. 66–67]. Тому на особливу увагу в цьому контексті заслуговує творчість письменників, які походили з етнічних українських земель, і у своїх польськомовних творах використовували українські запозичення, що сприяло проникненню українських елементів із мови літератури до польської мови в усіх її різновидах. Дослідження такого плану мають велике значення, оскільки белетристичний стиль, як зазначав Віталій Русанівський [87, с. 2], був завжди провідним у формуванні національної літературної мови.

Серед мовознавчих досліджень, присвячених вивченню мови творів польських письменників, які зазнали у своїй творчості впливу української мовної стихії, варто виділити праці Вітольда Дорошевського про мову творів Теодора Томаша Єжа [7], Стефана Грабця про окраїнні діалектні явища польських письменників XVI–XVIII ст. – вихідців з етнічних українських територій [9], дослідження Анджея Болесього [6], Мар»яна Юрковського [10] мови творів Юліуша Словацького тощо.

Нашою метою є виявити українські запозичення в польськомовній збірці «Plewa i ziarno», встановити особливості використання запозичень у творах Льва Венглінського, з»ясувати специфіку функціонування цих лексем у польській літературній мові XIX ст.

Українізмами називаємо українські лексеми, які проникли до польської мови безпосередньо з української мови або через її посередництво.

Отже, у зазначеній збірці поезій нами зафіксовано 42 українізми. Серед запозиченої іменникової лексики виділяємо назви осіб та груп людей, анатомічну лексику: bohatér «сильний, сміливий воїн, міфічний герой»: wiek ten kona jak bohatér podczas boju [15, с. 212]; czerep «голова»: i co»m już powiedział zrobić ci wypada: kulą po czerepie – to najlepsza rada! [15, с. 95]; horda «військо», «юрба, гурба людей»: dzikiego Mongoła niszczyły nas hordy [15, с. 278]; hultaj «волоцюга»: hultaj sobie i nieroba, z takim to wej bida! [15, с. 182]; hultajstwo «неробство»: co mnie dniem i nocą dręczy, i hultajstwa człeku stręczy [15, с. 181]; Kacap «зневажлива назва росіянина»: a w domu najczystszej wody jest Kacapem [15, с. 287]; teszcza «матір дружини»: a i teszcza tu i synek [15, с. 114]. Виробнича та побутова лексика: bajdak «невеликий човен»: ej rybaku, nieboraku! czyś nie widział ty z bajdaku... to co»m stracił? [15, с. 111]; doróżka «критий візок»: to z krytéj doróżki najjaśniéj wynika [15, с. 137]; krynica «джерело, виритий колодязь»: dziéwczę piosnkę głosi idąc do krynicy [15, с. 103]; rubl «грошова одиниця»: z rublem w rysich szponach, z wódką i harapem – taki oto potwór... ma być głową, wodzem, opiekunem Sławian!? [15, с. 287]. Назви житла, поселень, місцевостей: chata «невеликий сільський будинок»: nad tą grzadką bez, w chacie – strumień łez [15, с. 18]; komnata «назва частини приміщення»: spi w edredonach, w ogrzanéj komnacie [15, с. 221]; jar «провалля»: potok niczém niewstrzymany żłobi jary i otchłanie [15, с. 214]; kurhan «високий насип над могилою»: twa kochanka śpi – pod darnią tam kurhanka [15, с. 113]; sioło «село, невеликий населений пункт»: osad mało, rzadkie sioła [15, с. 205]; step «великий безлісий рівнинний простір»: karawanę para ciągnie w lot skwapliwy przez puszcze i stepy, przez bory i niwy [15, с. 222]. Міфологічна лексика: bis «нечистий»: co za bis w posyłce i w pospiechu siedział? [15, с. 148]; upiór «міфологічна істота»: upiór rewolucyi i sprzysiężeń ślady, broń i amunicya(!?) dowód stanu zdrady [15, с. 267]. Назви тварин та рослин: bachmat «невеликий витривалий кінь»: z tyłu służba, – herb ją zdobi – na bachmatach dziarskich kroczy [15, с. 205]; niezabudka «незабудка»: odtąd turkus szafir nad wszystkie kamienie, niezabudki, fjołki ze wszech kwiatów cenię [15, с. 42]. Військова лексика: czakan «військова сокира»: bo kto zacznie grzebać uprzedzeń czakanem [15, с. 290]; kajdany «залізний ланцюг для скування рук або ніг в»язням»: w setnicę grabieży wyjarzmił nam Bóg, by stargał kajdany, pogoił ich rany [15, с. 253]; mir «мир»: póki mir i zgoda i miłość nie

zwiąże jednym węzłem bratnim ludzi jak narody [15, с. 224]; sajdak «сумка для зберігання стріл»: amorek, to hultaj-dziecina! Z sajdakiem, z strzałami nadleci [15, с. 169]. Абстрактна лексика: duma «пісня»: pocóż-że piać dumy? [15, с. 16]; hałas «голосні звуки, крик»: toż baczność uciech! Aby twym hałasem, nie zbudził się sąsiad przed czasem [15, с. 260]; hołota «бідність, відсталість»: co nie z Francyi – to hołota! [15, с. 225]; ohyda «погань, мерзота»: to też z modą razem weszła w świat i biéda, i zbytek i przepych, hańba i ohyda [15, с. 227]. Інші назви: kozera «суперечка»: i cała kozera [15, с. 147]; ramota «щось бездарне»: Oklepane rzeczy! Psą słomę młoci! Androny, ramota [15, с. 16].

Фіксуємо прикметникову та прислівникову лексику: chyży «швидкий»: rok – znikomość, chwila chyża, to kropelka w oceanie [15, с. 247]; hoży «вродливий»: na północy, tam od morza każda szczéra, zdrowa, hoża [15, с. 124]; hulaszczy «гулящий»: złoty wiek studencki, hulaszczy, wesoły [15, с. 133]; kacapski «російський»: na modę kacapską Chachołów (!) przetopić [15, с. 284]; rozhulany «той, що гуляє»: nasz gość rozhulany, bohatér powieści, zapragnął się wkupić do jej łaski datkiem jakimś nadzwyczajnym, upominkiem rzadkim [15, с. 133].

Серед дієслівної лексики засвідчуємо такі запозичення: bałamucić «крутити», «фліртувати»: tu, to tam w umizgi, wszędzie bałamuci, dwie, trzy naraz zwodzi, dla czwartej porzuci [15, с. 57]; borykać «змагатися, боротися»: raczéj się borykał niż błota dotykał [15, с. 189]; hulać «гуляти, веселитися»: hulaj zatem! Pókić młoda, póki służy ci uroda [15, с. 96]; wahać się «вагатися»: tu, mając na wybór przed sobą dwie drogi, nie wahał się wcale, którą-by iść wprzosy [15, с. 131]; zohydzić «зробити гидким, зіпсувати»: wszystko powywracał, zohydził, co święte [15, с. 265].

Серед аналізованих запозичень виділяємо суто українську лексику, спільнослов»янську, активізовану в польській літературній мові під впливом української: bałamucić, bis, borykać się, doróżka, hoży, hulać, hulaszczy, chyży, czerep, hałas, hołota, hultaj, kacap, krynica, sioło, teszcza, upiór, слова, що ввійшли в українську розмовну або літературну мову із церковнослов»янської, через яку – з грецької: ramota, а також слова, запозичені українською зі східних та інших мов: bachmat, bajdak, bohater, chata, duma, horda, czakan, jar, kajdany, kozera, kurhan, sahajdak, step [3, с. 194–199].

Окрім українських запозичень у поезії Лев Венглінський використовує також запозичення з російської мови: krasawica: I tym miejskim krasawicom dość»się nabluźnił [15, с. 86]; naród – to nie człowiek, co go ukaz zmienia w zdrajcę, w aresztanta, w trupa lub sałdata [15, с. 287]; gromko: głos Rocha w ganku gromko bym zagrzmiał [15, с. 129]; rubl: z rublem w rysich szponach, z wódką i harapem – Taki oto potwór: Gorylo czy Pawian [15, с. 287]. Під час встановлення приналежності деяких запозичень до російської чи української мов стикаємося з певними труднощами, саме тому варто звертати увагу на фонетичні, морфологічні, лексичні, територіальні критерії, час запозичення лексеми до літературної мови тощо.

Щодо частотності використання, то найбільш уживаними у творах є такі лексеми: chata – десять разів, bohatér, hulać, hultaj, hałas, step – чотири рази, bałamucić, kajdany – тричі. Автор двічі використовує слова czerep, horda, hoży, kurhan, sioło. Інші лексеми нотуються лише один раз.

Слід зазначити, що значна частина засвідчених запозичень уже має літературну традицію, тобто фіксується в польській літературній мові у попередні епохи. Багато таких слів уже відомі в польській мові в XVI-XVII ст.: bachmat, bajdak, bałamucić, bis, bohatér, chata, chyży, czakan, duma, hałas, hołota, horda, hoży, hulać, hultaj, jar, kajdany, kozera, krynica, kurhan, sajdak, sioło [3, с. 200–203].

Лев Венглінський також використовує запозичення, які в польській літературній мові відомі лише з XIX ст.: czerep, doróżka, kacap, borykać się. Щодо походження лексеми borykać się, то Фелікс Славський пол. borykać się вважає українізмом, який проник у польську мову в XIX ст. зі значенням «змагатися, боротися» [14, 1, с. 39]. Анджей Баньковський зазначає, що ця лексема поширилася в польській літературній мові завдяки використанню Адамом Міцкевичем у творі «Пан Тадеуш» [5, 1, с. 68]. Як бачимо, це дієслово використав і Лев Венглінський. У XIX ст. лексема ramota, відома в польській мові з XVI ст. зі значенням «документ», набуває значення «банальний чи гумористичний невеликий твір», «бездарний твір» [3, с. 147], Лев Венглінський вживає зі значенням «бездарність».

Під час аналізу запозиченої лексики інколи важко встановити приналежність певного слова до активного чи пасивного запасу польської мови, для цього використаємо словник польської мови за редакцією Вітольда Дорошевського [8] і порівняємо з особливостями використання у творах інших польських письменників XIX ст. Як загальновживану лекси-

ку Вітольд Дорошевський подає такі лексеми, ілюструючи цитатами з творів польських письменників: лексему chata використовують Еліза Ожешкова, Александр Фредро, Адам Асник, Юліуш Словацький, Болеслав Прус; bohatér – Адам Міцкевич, Адольф Дигасінський, Юліуш Словацький, Еліза Ожешкова, Станіслав Пшибишевський, Болеслав Прус, Ципріан Каміль Норвід; kozera – Антоні Слонімський, Генрик Сенкевич, Юзеф Крашевський, Францішек Заблоцький; kurhan – Марія Конопницька, Юліуш Словацький; step – Генрик Сенкевич, Адам Міцкевич; czerep – Стефан Жеромський, Адольф Дигасінський, Генрик Сенкевич, Юліуш Словацький, Клеменс Юноша; bałamucić – Францішек Заблоцький, Адольф Дигасінський, Юліан Урсин Нємцевич, Марія Домбровська, Еліза Ожешкова, Зигмунт Качковський тощо; bajdak – Генрик Сенкевич; wahać się – Еліза Ожешкова, Адам Міцкевич, Марія Конопницька; bis – Адам Міцкевич; borykać – Адам Міцкевич, Еліза Ожешкова, Марія Домбровська; bachmat – Генрик Сенкевич, Францішек Заблоцький, Вінценті Поль; zohydzić – Стефан Жеромський; chyży – Ян Парандовський, Владислав Лозінський, Зигмунт Красінський, Адам Міцкевич, Францішек Князьнін; jar – Антоні Слонімський, Адам Асник; horda – Александр Фредро, Владислав Реймонд, Єжи Анджеєвський, Адам Міцкевич, Алойзи Фелінський; hoży – Александр Фредро; hałas – Віктор Гомуліцький, Генрик Сенкевич; ramota – Генріх Сенкевич.

Лексему hulać використовували у своїх творах Адам Міцкевич, Зигмунт Красінський, Юзеф Крашевський. Щодо прикметника rozhulany, то Вітольд Дорошевський подає лише дієслово rozhulać, яке класифікує як рідковживане та цитує Яна Лама, Генрика Сенкевича. Біля похідних назв hultaj, hultajstwo стоїть класифікатор застаріле та подано цитати з творів Генрика Сенкевича, Зигмунта Качковського, Францішека Заблоцького (hultaj) та Марії Домбровської, Елізи Ожешкової, Войчєха Богуславського та Юліуша Словацького (hultajstwo). Як застаріла лексика подано такі назви: sioło (Марія Конопницька, Адам Міцкевич, Владислав Лозінський), mir (Францішек Заблоцький), czakan (Зигмунт Качковський), sałdat (Марія Конопницька, Теофіл Ленартович). Лексему sajdak (варіант sahajdak) Вітольд Дорошевський кваліфікує як історизм і в словнику подає цитати з творів письменників, які цю лексему вживають зі значенням військової амуніції: Стефан Жеромский, Адам Міцкевич, Зигмунт Красінський. Лев Венглінський вживає зі значенням як обов»язковий атрибут амура, яке використовували в ліричній поезії польські письменники-вихідці з етнічних українських земель у XVI–XVIII ст. [9, с. 42].

До т.зв. регіональної лексики Вітольд Дорошевський відносить назви: niezabudka (Адам Асник, Еліза Ожешкова, Зигмунт Красінський), у словнику подано власне польський варіант niezapominajka; doróżka (Віктор Гомуліцький, Александр Фредро, Тадеуш Конвіцький, Владислав Реймонт, Стефан Жеромський); krasawica (Генрик Сенкевич, Адам Міцкевич).

Деякі українські або російські запозичення у словнику кваліфікуються як власне польська застаріла лексика або як говіркові елементи без зазначення джерела походження: sioło, mir, krynica, niezabudka. Такі відмінності у трактуванні походження дослідниця Оксана Остапчук пояснює тим, що взаємовпливають мовні системи, які мають різний статус і престиж, саме тому вплив української та російської мов може обмежуватися підтримкою власних архаїзмів і діалектизмів у польській мові пограниччя [13, с. 316].

Лев Венглінський деякі лексеми використовує в переносному значенні. Вітольд Дорошевський теж фіксує ці переносні значення й ілюструє цитатами з творів письменників: kajdany (Болеслав Прус, Юзеф Крашевський, Станіслав Трембецький), hołota (тільки цитата зі Збігнєва Уніловського – XX ст., у XIX ст. – відсутнє).

Лев Венглінський вживав українізми для надання змісту піднесеного, інколи навіть пафосного характеру: bohatér, bachmat, duma, kajdany, ramota, zohydzić. Для змалювання певного місцевого колориту українські запозичення використовувалися рідко: krynica, hoży. Для надання іронічного забарвлення було вжито запозичення: krasawica, czerep, hołota. Надають негативну конотацію тексту bałamucić, horda, bis. Слід зазначити, що запозичення з російської мови вживали переважно для надання іронічного забарвлення (krasawica) або для підсилення пейоративності змісту у творах на російську тематику: szajka, sałdat, rubl.

Окрім запозичень письменник вживає польські відповідники: sioło – wieś, gromko – głośno.

Варто виділити лексеми, використані автором, які функціонують у сучасній польській мові та її різновидах як власне польські слова, і у носіїв мови вже не асоціюються з українізмами: bohater, borykać się, hałas, jar, hulać, step.

Якщо порівняти використання українських елементів у творах інших письменників у по-

передні епохи, наприклад у XVI ст., то у творах Станіслава Ожеховського фіксуємо 64 лексеми, Міколая Рея – 46, Себастьяна Фабіана Кльоновіца – 37 [15, с. 37–38].

Під час дослідження мови творів письменників XIX ст. теж спостерігаємо активне використання українізмів. У 1949 році Вітольд Дорошевський видав працю «Język Teodora Tomasza Jeża», в якій проаналізував українські запозичення у творах письменника. Всього було зафіксовано близько сімдесяти українізмів [7, с. 19–27]. Анджей Болеський у праці «Słownictwo Juliusza Słowackiego» фіксує 118 запозичень з української мови [7, с. 139–140].

Отже, можемо зробити висновок, що Лев Венглінський використовував українські лексичні елементи у своїй творчості, але без «зловживання». Можливо, це можна пояснити високою освіченістю автора, а також добрим володінням мовними нормами того часу. У творах письменника використано українізми, які мали певну літературну традицію, їх вживання не зумовлено українською тематикою творів. Більшість назв увійшла до польської літературної мови того часу. Деякі лексеми сприймаються як власне польські слова і надалі функціонують у сучасній польській літературній мові. Після аналізу однієї польськомовної збірки автора можна зробити висновки лише про певні тенденції впливу української мови на творчість Льва Венглинського, саме тому варто здійснити комплексне дослідження усіх збірок, написаних польською мовою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Радишевський Р.П.* Лев Венглінський як перекладач і переспівувач поезії / Р.П. Радишевський. – Режим доступу : korekta.io.ua/rostislav_radishewskiy._lev.
2. *Русанівський В.М.* Польська ділова мова XVI–XVII ст. як джерело вивчення її історії взаємин з українською / В.М. Русанівський // Славістичний збірник. – Київ: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1963. – С. 86–96.
3. *Совтис Н.М.* Українські лексичні запозичення в польській мові: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.03 «слов'янські мови» / Н.М. Совтис. – Луцьк, 2005. – 234 с.
4. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / І. Франко. – Т. 47. – К. : Наукова думка, 1986.
5. *Bańkowski A.* Etymologiczny słownik języka polskiego / A. Bańkowski. – Warszawa: PWN, 2000. – T. I–II.
6. *Boleski A.* Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825–1849) / A. Boleski. – Lódź, 1956. – 246 s.
7. *Doroszewski W.* Język Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego) / W. Doroszewski. – Warszawa, 1949. – 417 s.
8. *Doroszewski W.* Słownik języka polskiego / Pod red. W. Doroszewskiego. – Warszawa : PWN, 2000. – Przedruk elektroniczny.
9. *Hrabec S.* Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVIII w. / S. Hrabec. – Toruń, 1949. – 159 s.
10. *Jurkowski M.* Ukrainizmy w języku Juliusza Słowackiego / M. Jurkowski // Z dziejów stosunków literackich polsko–ukraińskich. – Wrocław : PAN, 1974. – S. 105–135.
11. *Kurzowa Z.* Polszczyzna Lwowa i kresyw południowo–wschodnich do 1939 roku / Z. Kurzowa. – Warszawa – Kraków : PWN, 1983. – 474 s.
12. *Minikowska T.* Wyrazy ukraińskie w polszczyźnie literackiej XVI w. / T. Minikowska. – Warszawa, Poznań, Toruń : PWN, 1980. – 172 s.
13. *Ostapczuk O.* Polszczyzna w warunkach dwujęzyczności: język polski w dorobku literackim Tymka Padury (połowa XIX w.) / O. Ostapczuk // Dawna i współczesna polszczyzna na kresach: Studia nad polszczyzną kresową. – T. XI. / Pod red. J. Riegera. – Warszawa, 2004. – S. 297–321.
14. *Sławski F.* Słownik etymologiczny języka polskiego / F. Sławski. – Kraków : PWN, 1952–2000. – T. I–VIII.
15. *Węgliński L.* Plewa i Ziarno / L. Węgliński. – Kraków, 1885. – 373 s.
16. *Wiśniewska H.* Leksyka regionalna w pismach Stanisława Orzechowskiego / H. Wiśniewska // Rocznik Przemyski. – T. XXXIII. – Z. I. Literatura i język. – Przemyśl, 1997. – S. 31–39.

УДК 81'373.7=112.2=162.1=161.2

Людмила МОЙСЕЄНКО
Міжнародна школа україністики НАНУ

ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ: НІМЕЦЬКІ, ПОЛЬСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКІ ПАРАЛЕЛІ

У статті проведено порівняльний аналіз механізмів створення фразеологічних одиниць у німецькій, польській та українській мовах, вивчено їхні структурні й семантичні особливості, показано специфіку модифікацій та використання у різних функціональних стилях.

***Ключові слова**: фразеологічна одиниця, ідіома, класифікація, механізм створення.*

The paper conducted a comparative analysis of formation mechanisms of phraseological units in German, Polish and Ukrainian languages, examined their structural and semantic peculiarities, indicated the specificity of modification and use in various functional styles.

***Key words**: phraseological unit, idiom, classification, formation mechanism.*

W artykule przeprowadzono analizę porównawczą mechanizmów tworzenia jednostek frazeologicznych w języku niemieckim, polskim i ukraińskim, zbadano ich osobliwości strukturalne i semantyczne, wskazano specyfikę modyfikacji i wykorzystania w różnych stylach funkcjonalnych.

***Słowa kluczowe**: jednostka frazeologiczna, idiom, klasyfikacja, mechanizm tworzenia.*

Актуальність теми дослідження обумовлена потребою подальшого вивчення механізмів та специфіки модифікацій, варіацій та трансформації структурного і семантичного складу фразеологізмів сучасної німецької, польської та української мов, особливостей їх актуалізації в різних функціональних стилях мови. Об'єктом нашої розвідки є фразеологічні одиниці (ФО) як особливі мовні ускладнення. Поняття фразеології та ФО, як і всі похідні терміни, визначаються за погодженням з основними визначеннями, прийнятими у згаданих наукових дискурсах. Предметом дослідження є вибрані механізми створення ФО як приклади аналізованих різновидів цих мовних формацій. Метою роботи є висвітлення спектру вивчення фразеологізмів, різного і спільного у висвітленні в окремих згаданих дискурсах з урахуванням їх національно-культурної специфіки. Завданням є критичний порівняльний аналіз літератури з даної тематики.

Модифікації ФО є одним із найскладніших питань у мовознавстві, оскільки вони суперечать одній з основних характеристик ФО – стійкості, стабільності компонентного складу. Незважаючи на це, творчі трансформації ФО, їх оказіональне вживання стають дедалі популярнішими, особливо у таких сферах як реклама, телебачення та преса. Звідси наукова новизна роботи – зіставлення теоретико-методологічних засад дослідження фразеологічних одиниць. Зокрема доповнено поняття «фразеологізм» із погляду представників різних шкіл лінгвістики та різних країн, наведено різні класифікації фразеологізмів.

Фразеологічний склад мови – скарбниця знань про культуру і менталітет народу. У фразеологізмах сконцентровані і закріплені уявлення народу про міфи, обряди, звичаї, традиції, ритуали, звички, мораль, поведінку, а також стереотипи і соціально-історичні чинники [16, с. 24]. На думку В.М. Телії, фразеологічний склад мови – це «дзеркало, в якому лінгвокультурна спільнота ідентифікує свою національну самосвідомість» [8, с. 82].

На відміну від лексики, фразеологія «відображає головним чином повсякденний емпіричний, історичний і культурний досвід мовного колективу, пов'язаний з його культурними традиціями» [8]. Відображення цього досвіду здійснюється через образну уяву, яка лежить в основі внутрішньої форми фразеологізмів. Мовна картина світу здебільшого зумовлена явищем ідіоматичності – як внутрішньомовної, так і міжмовної, але не зводиться до неї, тому що є тим продуктом мисленнєвої та мовної діяльності, який вносить семантичний розподіл дійсності, унікальний для будь-якої мови [13].

У науковій літературі фразеологія визначається як сукупність фразеологічних одиниць даної мови (мов) з одного боку, або як розділ мовознавства, з іншого. Досить прозору низку умов, потрібних для того, щоб зарахувати окреме сполучення слів до фразеології, називає

польський дослідник Анджей М. Левіцький. На його думку, у такому вислові мають бути наявні дві із трьох визначальних рис мовно-структурної самостійності: а) не менше двох значеннєвих акцентів у наявних словах; б) не менше двох окремих слів, що будують вислів; в) слова має характеризувати непостійність сполучення (тобто можна їх міняти місцями або вставляти між ними інші слова) [11, с. 77].

Тож фразеологія вивчає специфіку фразеологізмів як знаків вторинного утворення, зокрема як продукту особливого виду вторинної непрямої номінації, представленої різного роду синтагматичною взаємодією слів-компонентів у процесах переосмислення і формування нового значення вихідного словосполучення або окремого слова; особливості знакової функції фразеологізмів, їх значення, структурно-семантичну специфіку, що виявляються в основних ознаках фразеологічності – стійкості і відтворюваності; досліджує природу лексичних компонентів фразеологізмів, їх синтаксичну і морфологічну будову, характер синтаксичних зв'язків з іншими одиницями мови і форми реалізації в мові [9].

Існують теоретичні розбіжності з приводу обсягу фразеології і характеру тих мовних одиниць, які ми називаємо фразеологізмами.

С.В. Семчинський, наприклад, взагалі вважає неправомірним віднесення фразеологізмів до системи мовних одиниць. На його думку, фразеологічні одиниці утворюють проміжну систему лексичних многочленів, які за своєю будовою належать до синтаксичної системи, а за умовами функціонування характеризуються як величини семантичної системи мови [7, с. 13].

Різні дослідники по-різному визначають віднесеність до фразеологізмів різних груп словосполучень. Так, наприклад, якщо Г.Л. Перм'яків до складу фразеологізмів включає прислів'я і приказки, крилаті слова, афоризми, то Е. Агрікола відносить до них лише прості фразеологічні сполучення, фразеологічні єдності й ідіоми. [1; 3; 12].

Визначення загального характеру фразеологізмові вперше дав Ш. Баллі: «сполучення, що міцно увійшли в мову, називаються фразеологічними одиницями» [2, с. 63]. В.М. Телія визначає фразеологізм як мовну одиницю, для якої характерні такі ознаки, як метафоричність, еквівалентність і синонімічність слову [8, с. 18]. В.В. Виноградов висував як найбільш суттєву ознаку ФО її еквівалентність і синонімічність слову [5, с. 41]. Проте на думку Н.М. Шанського, метафоричність властива також і багатьом словам, а еквівалентність – далеко не всім стійким сполученням. Він зазначав, що ФО – це відтворювана в готовому вигляді одиниця мови із двох і більше наголошуваних компонентів слівного характеру, фіксована (тобто постійна) за своїм значенням, складом і структурою. Вчений підкреслював, що правильна дефініція фразеологізму неможлива без зазначення його відмінностей від слова і вільного сполучення [10, с. 56]. ФО відрізняють від лексичних одиниць відтворюваність, цілісність значення, стійкість складу і структури, і, як правило, непроникність структури. Вони можуть вивчатися у різних аспектах, але вихідними, визначальними завжди будуть ті, які сприятимуть розкриттю основних ознак, що робить фразеологізм фразеологізмом, що виділяє його в окрему одиницю мови. Відмінності ФО від слів, як вважає вчений, такі: слова складаються з елементарних значимих одиниць мови – морфем, а фразеологізми – з компонентів слівного характеру; слова виступають як граматично суцільнооформлені утворення, а фразеологізми – як роздільнооформлені.

Дещо інші ознаки фразеологічних одиниць виокремлює В.М. Мокієнко. Він вважає, що «фразеологізми визначаються трьома постійними для стійких сполук характеристиками: роздільною оформленістю, відносною стійкістю (відтворюваністю в готовому вигляді) й експресивністю» [9, с. 17]. Виділяючи ці характеристики як основні ознаки фразеологізму, дослідник відзначає, що перші дві з них властиві мові, а третя – мовленню, що саме аналізом взаємодії кожної із зазначених характеристик можна виявити суперечливу суть фразеологічного сполучення і обмежити обсяг фразеології.

Можна назвати характерний набір диференціальних ознак фразеологізмів:

а) це готові мовні одиниці, які не створюються в процесі спілкування, а цілком відтворюються; б) це мовні одиниці, для яких характерна сталість у значенні, складі і структурі (аналогічно окремим словам); в) це утворення з двох або більше компонентів з властивими їм формами словозміни, які функціонують і поза межами фразеологізму; г) в акцентологічному відношенні це такі звукові комплекси, в яких компоненти, що їх утворюють, мають два (або більше) основні наголоси.

Згідно з концепцією Л. Скрипник, фразеологізм визначається як «лексико-граматична єдність двох і більше нарізнооформлених компонентів, граматично організованих за моделлю словосполучення чи речення, яка, маючи цілісне значення, відтворюється у мові за традицією, автоматично». Це визначення спирається на традиційне тлумачення фразеологічних одиниць, із ним погоджується більшість фразеологів – В. Виноградов, Б. Ларін, А. Федоров та ін. При цьому лише підкреслюється відносність таких вагомих рис фразеології, як стійкість та семантична цілісність. Фразеологізм починається там, де закінчується семантична реалізація його компонентів, які є складовими частинами фразеологічної одиниці, часто позбавленими основних прикмет слова. В дійсності, фразеологізм – це деактуалізоване слово [6, с. 11–15]. Отже, фразеологізми і слова – відмінні одне від одного поняття, але їх можна характеризувати певними спільними рисами, а саме наявністю значення та здатністю виконувати синтаксичні функції.

До систематизації та класифікації ФО вперше звернувся видатний французький мовознавець Ш. Баллі в книзі «Французька стилістика». Протиставляючи галузь фразеології вільним словосполученням, він встановив у ній два види словесних комплексів (у порядку росту ступеня спаяності компонентів) – фразеологічні групи та фразеологічні єдності (з шістьма підгрупами в межах одних та інших) [2].

Цю класифікацію доповнив російський мовознавець В.В. Виноградов. За нею фразеологізми поділяють на фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності та фразеологічні сполучення.

1. Фразеологічні зрощення – це семантично неподільні фразеологічні одиниці, значення яких не випливає зі значень їх компонентів [2, с. 244].

Фразеологічні зрощення називають ще *ідіомами* (від гр. Idioma «самобутній зворот»), під якими розуміють фразеологізми з повною втратою форми. Пояснити, як склалося значення ідіом, – складна етимологічна проблема. Ідіоми неможливо дослівно перекласти на іншу мову. Слід відшукати ідіому-відповідник, або перекласти одним словом чи вільним словосполученням.

2. Фразеологічні єдності – це семантично неподільні фразеологічні одиниці, цілісне значення яких умотивоване значенням їх компонентів.

Значення фразеологічної єдності виникає внаслідок узагальненого переносного значення вільного словосполучення. Це результат образного метафоричного переосмислення словосполучення. Для фразеологічних єдностей характерна двоплановість. В окремо взятих, ізольованих від контексту, таких зворотах не можна однозначно встановити їх семантику, бо такі словосполучення можуть уживатися як вільні у прямому значенні і як фразеологічні в переносному, тобто вони є омонімічними [2, с. 245].

3. Фразеологічні сполучення – це звороти, в яких самостійне значення кожного слова є чітким, але один із компонентів має зв'язане значення [14, с. 246].

Теорія В.В. Виноградова значною мірою перегукується з так званою класичною класифікацією відомого польського вченого-лексикографа Станіслава Скорупки, який виділив три типи побудови фразеологізмів (фрази, звороти, вислови) та три ступені сполучуваності (стійкі фразеологічні сполучення, тобто ідіоми; сполучувані фразеологічні сполучення) [15]. Хоча у сучасній польській фаховій літературі цю класифікацію називають «історичною» або просто «застарілою», все ж важко не помітити формальні аналогії між нею та найновішою й зараз актуальною в Польщі типологічною класифікацією Анджея М. Левіцького [11], про яку йтиметься далі. Отже, у польських фразеологічних дослідженнях наступні класифікації не будувалися на простому запереченні попередніх тверджень, а радше з'являлися як оновлюючий голос у дискусії.

Певною мірою це стосується й продовження та поповнення названої вище класифікації В.В. Виноградова в російському та українському наукових просторах.

4. Фразеологічні вирази. Цей клас ФО виокремив М.М. Шанський.

Фразеологічні вирази – це фразеологічні вислови, до яких належать «такі стійкі в своєму складі і вживанні фразеологічні звороти, які не тільки є семантично подільними, але й складаються цілком із слів з вільним значенням [10, с. 84].

За характером зв'язків слів, що входять до їх складу, і загальним значенням фразеологічні вирази нічим не відрізняються від вільних словосполучень і речень. Їх специфіка полягає в тому, що вони не створюються мовцями, а відтворюються як готові структурні і значеннєві одиниці.

Серед фразеологічних виразів М.М. Шанський розрізняє дві групи:

а) фразеологічні вирази комунікативного характеру, які являють собою предикативні словосполучення, рівноцінні реченню, є цілим висловленням, виражають те чи інше судження;

б) фразеологічні вирази номінативного характеру, що є сполученням слів, ідентичним лише певній частині речення, є словесною формою того чи іншого поняття і, як і слова, виконують у мові номінативну функцію [10].

Функціональний підхід забезпечує дослідження мови як цілеспрямованого живого організму, представленого численними мовленнєвими продуктами у відповідних актах комунікації. Він передбачає аналіз множинної функціональної природи мовних явищ виходячи з їхньої семантики, структури, взаємодії з іншими одиницями, категоризації, функціонування у мові [9].

Найбільш яскравим виразником цієї методології у мовознавстві був німецький лінгвіст і філософ В. фон Гумбольдт, який сформулював головну мету науки про мову як спробу перейти у вивчені мови від «ергону» до «енергії», тобто від досліджень системно-мовних явищ до їх функціонування в мовленні [13]. Вагому роль у переході до лінгвістики-енергії виконує саме функціональна лінгвістика як наука про мову у дії, головним постулатом якої є положення про те, що мова виступає інструментом, знаряддям, засобом, механізмом для реалізації людиною певних намірів як у сфері пізнання дійсності, так і в актах спілкування [16].

У польських дослідженнях найбільш відома функціональна класифікація належить Пйотру Мільднеру-Нєцковському, в якій він розрізняє три типи ФО з огляду на механізм творення фразеологічних сполучень:

1. Відкриті фразеологізми – автономні за значенням формації, що приймають остаточний вигляд на підставі існуючої базової форми та в яких можна виокремити дві складові: а) постійні (рамка кожної базової форми); б) відкриті (знаходяться поруч або поміж постійними складовими та позначають місця, які можуть формуватися підчас виникання фразеологізму).

Можливий внутрішній розподіл відкритих фразеологізмів на:

– **відтворені**, що виникають шляхом заміни відкритих складових наприклад зі схеми «хтось, щось» рветься «до чогось» може виникнути: *вона рветься до роботи*; *людина рветься вперед* тощо;

– **перетворені**, які будуються через заміну змінної складової – іншою, наприклад: *дія* (роману, фільму, твору) *розгортається*; часто формою модифікації цього різновиду є залишення вихідної форми незалежно від предмету розповіді;

– **складні**, де поєднуються риси відтворених і перетворених фразеологізмів, наприклад: («чиїсь, чогось») *акції* (ідуть вверх, ростуть).

2. Закриті фразеологізми – автономні за значенням вербальні утворення, які не мають відкритих елементів; нараховують не менш, як два слова (фраземи на зразок: *усмішка радості*; ідіоми на зразок: *білий ворон*; фраземи/ідіоми на зразок: *один з другим*); не є продуктами мови, а словниковими одиницями; вони мають постійну будову, але складові можуть зміщатися або розділятися іншими словами.

До цього ж різновиду зараховуються також фразеологізми окремих соціальних, професійних та субкультурних груп, а також – гасла.

3. Формальні фразеологізми – короткі вислови, побудовані з декількох слів, які мають лише одне значення й одну, непорушну форму.

Можна виокремити два різновиди цього типу фразеологізмів: а) **команди** і **розпорядження** (хоча їх джерелом є жива мова, вони виникли штучно, шляхом обдуманих ситуаційних потреб), наприклад військова команда *кроком руш*; б) терміни, тобто сполучення слів з усталеним значенням, що вживаються в певних царинах професійної або суспільної діяльності, які сприяють точності спілкування, без необхідності детального пояснення, про що йдеться, наприклад: *прикметниковий займенник* [13].

Представники численних шкіл та напрямів функціоналізму вважають термін «функція» багатозначним і виокремлюють різні аспекти цього поняття: потенційний (значеннєва специфіка одиниць у мовній системі), цільовий (реалізація одиниць у мовленні), рольовий (синтаксична або семантична роль одиниць у висловлюванні), реляційний (зв'язок між одиницями у реченні), позиційний (граматичне місце мовних одиниць у дереві трансформації) та ситуативно-комунікативний (призначення мовних одиниць у певних категорійних ситуаціях і комунікативному акті) [9].

Будь-які функції одиниць мови, у нашому випадку – ФО, пов'язані із процесом функціонування цих одиниць, а саме процесом їх актуалізації та взаємозв'язку з іншими одиницями, з їх участю у формуванні цілісного висловлювання в мовленні та різних текстах, тобто в певному контексті.

Контекст відіграє головну роль у становленні функції будь-якої мовної одиниці, оскільки він не лише реалізує, дає статус існування цій одиниці, а також є засобом відбору необхідного значення одиниці, модифікує її зміст у межах одного значення, формує оказіональні значення слова. У ньому реалізуються закріплені у мові регулярні синтагматичні зв'язки слів, що обумовлюють функціональні особливості одиниць мови [9].

Поняття функції вміщує і механізми реалізації потенційних особливостей мовного знака в конкретних мовленнєвих актах, у процесі взаємодії з тими чи іншими одиницями як того ж мовного рівня, так і тих, які відносяться до інших прошарків структури, тому необхідно враховувати системно-структурні особливості конкретної мови, де поряд з операцією вибору мовцем тієї чи іншої одиниці для реалізації функцій висловлювання відбувається і вибір її синтагматичного оточення [16]. Функція в дискурсі являє собою реалізацію прихованих у мовній одиниці потенцій, її семантичних, морфологічних, синтаксичних, прагматичних та семіотичних показників: потенції мовної одиниць, які дозволяють їй брати участь в передачі певного семантичного та/або синтаксичного змісту, обумовлюють вибір саме цієї одиниці мовцем та створюють перспективу для її функціонування [13]. Принципова зміна загального напряму досліджень від структури до функцій, від коду до тексту не могла не відобразитися на характері фразеологічних досліджень. Зазначимо про те, що незважаючи на значну кількість праць з цієї проблематики [1; 3; 4] функціональний аспект на рівні фразеології знаходиться ще на початковій стадії вивчення [16], а тому заслуговує на увагу.

Найновішим у польському науковому просторі, згаданим вже вище способом класифікації ФО, є метод того ж таки Анджея М. Левіцького, який називають ще «типологією Левіцького». У ній виокремлюються п'ять складових типів фразеологізмів та два різновиди функціонування їхніх значень. Її характеризує спосіб висвітлення фразеологізмів як морфологічних типів та постає вона як ефект дослідження вже існуючих (готових) текстів або записів мовлення. Вона спирається на правила логічної семіотики.

З уваги на складові функції фразеологізми розподіляються тут на:

1. Фрази – вони можуть вживатися як окремі, закінчені речення, що не вимагають жодних доповнень.

Вони можуть входити також до складу довшого тексту або бути реплікою у випадку діалогу, наприклад: *вуха в'януть*.

2. Звороти – вони виконують функцію дієслів.

Щоб створити речення, треба його поповнити складовою на кшталт іменника, який визначить, кого або чого стосується фразеологізм, наприклад: *тремтіти як осика*.

3. Іменникові вислови – виконують функцію іменників, наприклад: *міцний горішок*.

4. Окреслювальні вислови – їх визначають іменники, дієслова, прикметники, прислівники, наприклад: *перший ліпший*.

5. Фразеологічні індикатори – виконують допоміжні функції (1) прийменників, (2) сполучників, (3) часток, наприклад: (1) *у зв'язку з чимось*, (2) *або… або*, (3) *ясна річ*.

З уваги на спосіб функціонування значення фразеологізми діляться на:

1. Ідіоми, ідіоматичні одиниці – фразеологізми з непорушним складом;

2. Фраземи, фразеологічні сполучення – тривалі сполучення, сенс яких міститься в обсязі значення першорядного слова [11].

Вивчення мовленнєвого функціонування ФО дає змогу по-новому поглянути на ці стійкі утворення, воно засвідчує, що хоча ФО властива, певна стійкість (стабільність, фіксованість) синтаксичної структури та лексичного складу, а їх здатність до видозмінювання зводиться до мінімуму [16]. Вони не є «закам'янілими» сполуками. Актуалізуючись у мовленні, фразеологізми здатні модифікуватися. Ці модифікації (перетворення, трансформації, деформації) є результатом впливу як граматичної системи мови, так і комунікативної спрямованості висловлювання та інтенцій мовця. На їх функціонування значною мірою впливають такі властиві мові тенденції, як збереження тотожності знака в системі мови та безперервність його зміни в мовленнєвому вжитку [9].

Отже, функціональні властивості досліджуваних механізмів творення ФО безпосередньо пов'язані з процесами їх функціонування, актуалізації та взаємозв'язку з іншими мовними одиницями, з їх мовленнєвою поведінкою у певному контексті, який модифікує зміст одиниці, і в якому реалізуються її синтагматичні зв'язки. Трансформування ФО як надзвичайно поширений стилістичний прийом і в художніх, і в публіцистичних текстах, з одного боку, сприяє певній перебудові традиційної фразеологічної системи, а з другого, – є потужним імпульсом до оновлення її виражальних засобів [4; 5; 13].

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Алефіренко М.Ф.* Теоретичні питання фразеології / М.Ф. Алефіренко. – Харків : Вища школа, 1987. – 135 с.

2. *Балли Ш.* Французская стилистика / Ш. Балли. – Перевод К.А. Долинина. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. – 394 с.

3. *Баран Я.А.* Основні питання загальної та німецької фразеології / Я.А. Баран. – Львів : Вища школа, 1980. – 156 с.

4. *Білоноженко В.М.*, *Гнатюк І.С.* Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В.М. Білоноженко, І.С. Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1989. – 156 с.

5. *Реформатский А.А.* Введение в языковедение: Учебник / А.А. Реформатский / Ред. В.В. Виноградов. – 5-е изд., испр. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 536 с.

6. *Зорівчак Р.П.* Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р.П. Зорівчак. – Львів : Вища школа, 1983. – 172 с.

7. *Семчинський С.В.* Загальне мовознавство / С.В. Семчинський. – К. : «Око», 1996. – 416 с.

8. *Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.

9. *Шанский Н.М.* Фразеология современного русского языка / Н.М. Шанский. – М. : Высшая школа, 1985. – 160 с.

10. *Шанский Н.М.*, *Быстрова Е.А.* 700 фразеологических оборотов русского языка. 2-е изд. / Н.М. Шанский, Е.А. Быстрова. – М., 1978. – 278 с.

11. *Lewicki A.M.* Składnia związków frazeologicznych / A.M. Lewicki. – Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego. – Zesz. XL, 1983. – S. 75-83.

12. *Lüger H.* Satzwertige Phraseologismen. Eine pragmalinguistische Untersuchung / H. Lüger. – Wien : Edition Praesens, 1999. – 310 S.

13. *Müldner-Nieckowski P.* Frazeologia poszerzona. Studium leksykograficzne / P. Müldner-Nieckowski – Warszawa : Oficyna Wyd. «Volumen», 2007. – 309 s.

14. 50. *Palm Ch.* Phraseologie: Eine Einführung / Ch. Palm. – 2. durchges. Aufl. – Tübingen : Günter Narr, 2005. – XIII, 130 s.

15. *Skorupka S.* Słownik frazeologiczny języka polskiego / S. Skorupka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1967–1968. – T. 1. – 788 s.; T. 2. – 904 s.

16. *Wierzbicka A.* Słowa klucze: różne języki – różne kultury / A. Wierzbicka; przekł. Izabela Duraj-Nowosielska. – Warszawa : Wydawnictwa UW, 2007. – 563 s.

УДК 811.162.1'373.7

Марія ЧЕРНЯК
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ФАНТАСТИЧНІ ТВАРИНИ У ПОЛЬСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

У статті аналізується наявність у польській фразеології найменувань фантастичних тварин. Подається опис мовного образу дракона, Цербера, вовкулаки та єдинорога. Здійснюється поглиблений семантичний аналіз фразеологізмів із цими зоонімами. Розглядається символіка названих персонажів в етнокультурному контексті.
Ключові слова: *фразеологізм, зоонім, мовна картина світу.*

A presence in Polish phraseology of the names of fantastic animals is analyzed in the article. Description of a linguistic image of dragon, Cerberus, werewolf, and unicorn is given. A profound semantics analysis of a group of idioms with these units is conducted. A set of symbols of the mentioned personages in an ethnic and cultural context is described.
Key words: *set phrase, animal name, world's linguistic picture.*

W artykule dokonano analizy obecnych w polskiej frazeologii nazw zwierząt fantastycznych. Podano opis językowego obrazu smoka, Cerbera, wilkołaka i jednorożca. Zbadano semantykę frazeologizmów, zawierających te zoonimy. Rozpatrzono symbolikę wspomnianych postaci w aspekcie etnokulturalnym.
Słowa kluczowe: *frazeologizm, zoonim, językowy obraz świata.*

У фразеології польської мови існує значна кількість одиниць, до складу яких входять зооніми. Опрацювавши більшість найвідоміших фразеологічних словників, ми відібрали близько 3500 ФО, у структурі яких зафіксовано 150 зооназв. Це переважно тварини (термін «тварина» ми розуміємо широко: маються на увазі також птахи, риби, комахи), які існують або колись існували в реальності та з давніх-давен оточували носіїв польської мови. Найбільшу кількість із них становлять ті, яких утримували або вони проживали недалеко від людського помешкання, тобто такі тварини, спостерігати за якими було найлегше й поведінку яких людина знала найкраще. Автори «Енциклопедії польської культури XX ст.» стверджують, що стереотипові уявлення про тварин і рослин належать до найдавніших і мають особливе культурне значення. Це пов'язано з багатовіковою традицією говорити про людські справи під маскою тваринних постатей [12, с. 376].

Царство тварин як фрагмент реального світу, який дано етносу в емпіричному досвіді, виступає могутнім ініціюючим фактором створення вторинної образної картини світу. Номени тварин уже неодноразово ставали об'єктом вивчення з погляду їх метафоричного емотивного переосмислення, зокрема у працях Е.А. Гутмана [2] та А. Чапіги [11]. І.О. Голубовська, зокрема зазначає, що «вони являють цінний матеріал як для вивчення особливостей зооморфної метафори, так і для дослідження конотативних значень» [1, с. 163]. Загалом найменування представників тваринного світу були об'єктом аналізу у працях польських мовознавців. Так Я. Анусевич вивчав мовний образ коня та кота в польській мові [4; 5], Є. Гурбіш – коня та корови [14]; К. Мосьолек-Клосінська – собаки, коня та кота [16–19]. Окремі фразеологізми із зоонімічною лексикою аналізували С. Бомба [8–10], Є. Бартмінський [6; 7], А. Кравчик-Тирпа [15], А. Грибосьова [13], В. Височанський [23], А. Новаковська [20; 21], Й. Зімновода [24] та ін.

Метою цієї розвідки є спроба простежити, чи наявні в польській фразеології назви нереальних, фантастичних, міфологічних тварин і проаналізувати, які мовні образи мають ці персонажі.

Ретельно переглянувши фразеологічні словники польської мови, ми помітили, що фразеологія зберігає образи таких міфічних персонажів, як (пол.) *smok (7 ФО), Cerber (1 ФО), wilkołak (1 ФО), jednorożec (1 ФО)*. Слід зауважити, що міфічність певною мірою притаманна багатьом зооперсонажам. Наприклад, такі персонажі, як щука, ведмідь, вовк, змія, кріт у народному уявленні пов'язані з нечистою силою, що часто відображається у фразеології. Але разом із цим вони мають і реальних прототипів, тоді як *Cerber, wilkołak, smok, jednorożec* є персонажами вигаданими, нереальними, що й мотивує дослідження їх в окремій розвідці.

Найяскравіше з цієї групи у польській мовній картині світу представлений пол. *smok* (укр. *дракон*). Згідно із описом Е. Соболь, пол. *smok* у народних уявленнях та казках постає як чудовисько з однією або кількома головами, з яких вирива-

ється вогонь. Нерідко ця істота має крила, пазурі і хвіст, як у змії [PSJP, с. 935]. Цей персонаж поєднує ознаки і плазуна, і птаха. Образ летючого змія наявний у багатьох культурах світу. Згідно з народними польськими уявленнями, літаючим змієм стають змії, жаби або коропи після закінчення відповідного терміну або за певних обставин. Слід зазначити також, що лексема *smok* на Кашубах уживається також для номінації равлика [СД I, с. 492]. Із назвою цього казково-міфічного персонажа в польській фразеології ми виявили сім фразеологічних одиниць. При цьому одні з них пов'язані із традиційним, фольклорним образом дракона, інші з образом т.зв. Вавельського дракона. Драконові, згідно з його функціями в уявленнях народу, приписуються такі епітети: пол. *smok bajeczny, jadowity, ognisty, potworny, siedmiogłowy, straszliwy; smok podwawelski, wawelski, smok ogniem ziejący* [SFJP II, с. 156]. При цьому автор словника після першої групи словосполучень ставить крапку з комою, що дає нам підстави говорити про розмежування цих двох образів драконів.

В основі уявлень про дракона, за відомостями видання «Мифы народов мира», лежить постать міфологічного змія, який спочатку був схожий на звичайну змію, тільки великого розміру. У мистецтві періоду верхнього палеоліту відоме протиставлення змій і птахів як мешканців верхнього й нижнього світів [МНМ I, с. 469]. Пізніше набув поширення образ літаючого, крилатого, або «пернатого» (як у давній Мексиці) змія-дракона, який поєднав у собі ознаки і змій, і птахів.

Дракон уважається дуже сильною твариною, про це свідчить порівняння типу пол. *konie jak smoki* [SFJP II, с. 156], яке позначає сильних, великих, гарних коней. Він одночасно вважається твариною небезпечною, що відтворює ФО пол. *leźć w gardło/w paszczę smokowi* «наражатися на смертельну небезпеку» [SFJP II, с. 156] і є синонімічною до фразеологізму із зоонімом *lew*. Порівняння типу пол. *pić/golić/ciągnąć (wódkę) jak smok* [SFJP II, с. 156] мають ознаку інтенсивності, а також сили.

У польській мовній картині світу з-поміж усіх драконів присутній т.зв. Вавельський дракон, який, за краківською легендою, сидить у карстовій печері, вхід до якої знаходиться поблизу Злодійської вежі замку Вавель у Кракові, а підземний вихід із неї провадить до берега Вісли. Звідси походить порівняння пол. *siedzi jak smok* [NKPP III, с. 184], яке означає «довго сидіти на одному місці». Через те, що з пащі дракона виривається вогонь, який обвуглює його, уважається, що він є чорним, пор. пол. *czarny jak smok; gruby jak (wawelski) smok* [SFJP II, с. 156].

У польській фразеології трапляються також одиниці, що представляють міфічних тварин. Одним із таких персонажів є пол. ***Cerber*** (укр. *Цербер*), назву якого в польській фразеології зафіксовано лише один раз: пол. *czuwa/pilnuje jak cerber* [NKPP I, с. 234], що означає «пильно стежити, добре охороняти, уважно пильнувати». Кербер або Цербер є персонажем грецької міфології і являє собою пса, сторожа брами пекла, чудовиська із трьома головами та тулубом, усіяним головами змій, і зміїним хвостом [МНМ I, с. 640], він дозволяв кожному увійти до підземного світу, але нікого не випускав звідти [22].

У фразеології є поодинока, але промовиста згадка про міфологічний персонаж пол. ***wilkołak*** (укр. *вовкулака*). У слов'янській міфології це людина-перевертень, наділена надприродною властивістю перетворюватися у вовка [МНМ 1998 I, с. 242]. О.Р. Чмир стверджує, що у багатьох європейських міфологіях поширені уявлення про те, що людина, яка вчинила тяжкий злочин і вимушено опинилася поза межами свого роду, ставала істотою без роду і землі, виродком, чудовиськом, перевертнем в образі вовка – вовкулакою. У зв'язку із цим, авторка вважає обґрунтованим запропоноване Ф. Міклошевичем та Й. Мікколою порівняння псл. **vorgъ* з д.-ісл. *vargr* «вовк, злодій», яке відкидав М. Фасмер. Адже вигнанець одночасно був жертвою, яку переслідували, і хижаком – убивцею, що переслідує свою жертву [3, с. 7]. За допомогою образу вовкулаки у фразеології виразно засуджуються лінощі, які вважаються гіршими за оборотництво, пор. пол. *lepiej być wilkołakiem niźli nieborakiem* [NKPP III, с. 704]. Виникнення вовкулацтва може також бути пов'язане з обрядами ініціації молодих воїнів, із їхнім «ритуальним перевтілення у звіра». Під час такого обряду молодих воїнів поїли одурманюючою рідиною та з метою магічно-релігійного досвіду доводили до великої агресивності. Виразом цього, а одночасно і звільненням від норм людської поведінки, повинна була слугувати накидка зі шкури хижака [22].

Натрапляємо в польській фразеології на згадку про міфічну тварину пол. ***jednorożec*** (укр. *єдиноріг*), котра позначає істоту з тілом коня (іноді бика, козла) і одним довгим прямим рогом на чолі [SJP I, с. 1287; МНМ I, с. 429]. Лише в одній ФО трапляється ця назва – пол. *stąd kot, a stąd jednorożec* [NKPP II, с. 170], яка все ж таки більшою мірою пов'язана з образом кота, а не однорога. Мотивом виникнення такої ФО, на нашу думку, була метафорична подібність рога однорога і хвоста кота.

Важливо відзначити, що в українській фразеології ми не знайшли жодної ФО, у структурі якої згадувалися б *дракон, вовкулака, Цербер* чи *єдиноріг*. Цей факт дає нам можливість припустити, що в польській фразеології сильніше проявляється акумулятивна функція мови. У більшій мірі притаманна їй і міфологічність. Найяскравіше представляє світ фантастичних тварин пол. *smok*, який виступає символом сили, небезпеки та інтенсивності. Вовкулака, Цербер та єдиноріг трапляються у польській фразеології епізодично. Лексема пол. *wilkołak* вживається у ФО лише для засудження лінощів, у образі єдинорога фразеологія підкреслює його ріг, а ФО із пол. *Cerber* фіксує у мові образ пильного охоронця та символізує посидючість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Голубовська І.О.* Етнічні особливості мовних картин світу: монографія / І.О. Голубовська. – [2-е вид., випр. і доп.] – К. : Логос, 2004. – 284, [1] с.

2. *Гутман Е.А.* Сопоставительный анализ зооморфных характеристик (на материале русского, английского и французского языков) / Е.А. Гутман, Ф.А. Литвин, М.И. Черемисина // Национально-культурная специфика речевого поведения. – М. : Наука, 1977. – С. 147–165.

3. *Чмир О.Р.* Лексика права у старослов'янській та давньоруській мовах: семантична мотивованість, шляхи концептуалізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.03. «Слов'янські мови» / О.Р. Чмир. – К., 2005. – 20 с.

4. *Anusiewicz J.* Językowo-kulturowy obraz kota w polszczyźnie / J. Anusiewicz // Etnolingwistyka / [pod. red. Jerzego Bartmińskiego]. – Lublin : Wydawnictwo UMCS, 1991. – S. 95–141.

5. *Anusiewicz J.* Koń – jaki jest – w języku polskim / J. Anusiewicz // Prace Filologiczne. – 1992. – T. 37. – S. 201–212.

6. *Bartmiński J.* Stereotyp jako przedmiot lingwistyki / J. Bartmiński // Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej. – 1985. – T. III. – S. 25–53.

7. *Bartmiński J.* Zwierzęta, ptaki i rośliny w relacjach ludowych / J. Bartmiński, S. Niebrzegowska // Etnolingwistyka. – 1995. – T. 7. – S. 135–178.

8. *Bąba S.* Biały kruk / S. Bąba // Język Polski. – 1993. – R. LXXIII. – Z. 4–5. – S. 391–393.

9. *Bąba S.* Łabędzi śpiew / S. Bąba // Język Polski. – 1994. – R. LXXIV. – Z. 4–5. – S. 390–393.

10. *Bąba S.* Oddać (wyświadczyć, wyrządzić) niedźwiedzią przysługę – niedźwiedzia przysługa / S. Bąba // Język Polski. – 1998. – R. LXXVIII. – Z. 3–4. – S. 278–280.

11. *Czapiga A.* Uskrzydlona przenośnia – na materiale metafor pola semantycznego ptaki (w języku polskim, rosyjskim i angielskim) / A. Czapiga // Słowianie w Europie. Historia, kultura, język. – 2004. – S. 295–302.

12. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. – T. II: Współczesny język polski / [pod red. J. Bartmińskiego]. – Wrocław, Lublin : Instytut Filologii Polskiej UMCS, 2001. – 659 s.

13. *Grybosiowa A.* Jak historyk języka polskiego rozumie opozycję homo – animal / A. Grybosiowa // Język a Kultura. – 2003. – T. 15: Opozycja homo – animal w języku i kulturze. – S. 9–17.

14. *Gurbisz J.* Połączenia wyrazowe z leksymami zoosemantycznymi. Próba interpretacji ankiety frazeologiczno-paremiologicznej / J. Gurbisz // Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, Filologia Rosyjska. – 1982. – № 10. – S. 79–86.

15. *Krawczyk-Tyrpa A.* Niedźwiedzie i ludzie – opozycja rozmyta / A. Krawczyk-Tyrpa // Język a Kultura. – 2003. – T. 15: Opozycja homo – animal w języku i kulturze. – S. 243–250.

16. *Mosiołek K.* Stereotypy psa zawarte w języku polskim // Poradnik Językowy. – 1992. – Z. 4. – S. 301–304.

17. *Mosiołek-Kłosińska K.* Antropocentryzm leksyki «zwierzęcej» / K. Mosiołek-Kłosińska // Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi / [Pod red. R. Grzegorczykowa, Z. Zaron]. – 1997. – S. 71–78.

18. *Mosiołek-Kłosińska K.* Motywacja związków frazeologicznych zawierających wyrazy «pies» i «kot» / K. Mosiołek-Kłosińska // Etnolingwistyka. – 1995. – T. 7. – S. 156–168.

19. *Mosiołek-Kłosińska K.* Stereotypy konia przekazywane przez język polski i francuski // Język a kultura. – 1998. – T. 12: Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne. – S. 265–271.

20. *Nowakowska A.* Człowiek jak zwierzę. Sfrazeologizowane porównania doczasownikowe na podstawie Słownika frazeologicznego języka polskiego / A. Nowakowska // Język a Kultura. – 2003. – T. 15: Opozycja homo – animal w języku i kulturze. – S. 97–103.

21. Nowakowska A. Obraz świata zwierząt we frazeologii polskiej a francuzkiej / A. Nowakowska // Poradnik językowy. – 1991. – Z. 9–10. – S. 361–368.

22. Towarzysz człowieka // Dogoterapia: [електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dogoterapia.blogspot.com/2007/09/tematytowarzysz-czowieka.html

23. *Wysoczański W.* Opozycja homo – animal z perspektywy reguł postępowania (na materiale frazemów wybranych języków) / W. Wysoczański // Język a Kultura. – 2003. – T. 15: Opozycja homo – animal w języku i kulturze. – S. 81–97.

24. *Zimnowoda J.* Opozycja homo – animal w ekspresywnych zwrotach językowych / J. Zimnowoda // Język a Kultura. – 2003. – T. 15: Opozycja homo – animal w języku i kulturze. – S. 103–117.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ НАЗВ ДЖЕРЕЛ:

СД – Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [Т.А. Агапкина, Л.Н. Виноградова, А.В. Гура и др.; РАН; Институт славяноведения и балканистики; отв. ред. Н.И. Толстой]. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. I.: А–Г. – 1995. – 584 с.

МНМ – Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. / [Гл. ред. С.А. Токарев]. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 1980–1982. – Т. I. – 1980. – 672 с.

МНМ 1998 – Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. / [Гл. ред. С.А. Токарев]. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 1998. – Т. I. – 1998. – 736 с.

NKPP – Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich: w 3-ch t. / [pod red. J. Krzyżanowskiego]. – Warszawa: PIW, 1969-1978. – T. I. – 1969. – 881 s., T. II. – 1970. – 1165 s., T. III. – 1972. – 996 s.

PSJP – Podręczny słownik języka polskiego / [opr. Elżbieta Sobol]. – Warszawa : PWN, 1996. – 1304 s.

SFJP – Skorupka S. Słownik frazeologiczny języka polskiego: w 2 t. / S. Skorupka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1975. – T. II. – 1974. – 905 s.

УДК 81-115:81373.7

Олена ПЕЛЕХАТА
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ФУНКЦІОНУВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ З АНТРОПОНІМНИМ ТА ТОПОНІМНИМ КОМПОНЕНТАМИ У ПОЛЬСЬКІЙ МОВІ (у зіставленні з української мовою)

У статті класифіковано фразеологізми з антропонімним та топонімним компонентами в сучасній польській та українській мовах за наявністю сем «позитивний» або «негативний». Розглянуто семантичні особливості фразеологізмів зі спільним антропонімним та топонімним компонентами у споріднених мовах. Проаналізовано подібне та відмінне на матеріалі зазначених груп фразеологізмів у мовній картині світу польського та українського народів.

***Ключові слова**: аксіологія, фразеологія, антропонім, топонім, мовна картина світу, споріднені мови.*

In the article are classified phraseological units with anthroponomical and toponymical components in the modern Polish and Ukrainian languages in the presence of semes «positive» and «negative». There are considered semantic features of phraseological units which have common anthroponomical and toponymical components in the related languages. Is analyzed similar and different based on the material of the mentioned groups of phraseological units in the linguistic picture of the world of Ukrainian and Polish folks.

***Key words**: axiology, phraseology, anthroponym, toponym, linguistic picture of the world, related languages.*

W artykule sklasyfikowano frazeologizmy z komponentami antroponimicznymi i toponimicznymi we współczesnym języku polskim i ukraińskim z uwagi na obecność semów «pozytywny» i «negatywny». Przedstawiono osobliwości semantyczne frazeologizmów z antroponimicznymi i toponimicznymi komponentami w językach pokrewnych. Przeanalizowano podobieństwa i różnice na materiale wybranych grup frazeologizmów w językowym obrazie świata Polaków i Ukraińców.

***Słowa kluczowe**: aksjologia, antroponimia, toponimia, językowy obraz świata, języki pokrewne.*

Фразеологія є порівняно молодою лінгвістичною дисципліною і є об'єктом досліджень багатьох польських (Станіслав Бомба, Емілія Козашевська, Анна Пайдзінська, Станіслав Скорупка, Станіслав Роспонд, Ришард Токарський та ін.) та українських (Леонід Авксентьєв, Микола Алефіренко, Надія Бабич, Іван Білодід, Леонід Булаховський, Надія Батюк, Галина Їжакевич, Борис Ларін, Ірина Кононенко, Микола Олійник, Леонід Паламарчук, Григорій Удовиченко, Володимир Ужченко та ін.) мовознавців.

Як відомо, з початку свого зародження фразеологія виконувала функцію практичного довідника правильного мовлення, пізніше перетворившись у серйозну науку, яка почала вивчати особливості структури фразеологічних одиниць, закони, за якими сполучення слів перетворюються у семантичну цілісність та функціонують у мові.

Що відбувається, які причини спонукають у кожній мові світу утворюватися стійким словосполученням, раз у раз дивуючи мовця яскравими барвами народної мудрості, культури, духовного багатства? Саме фразеологізми є неповторним відображенням національної мовної картини світу, адже вони відіграють надзвичайну роль у складному процесі мислення людини, сприяючи глибокому, змістовному відображенню об'єктивної дійсності від давніх часів до сьогодення. Фразеологізми не тільки розкривають складні проблеми буття, аналізують та узагальнюють життя людини, але й оцінюють це життя.

Аналізуючи фразеологічний склад будь-якої мови, неможливо не зауважити, що саме людина, її життя, поведінка, моральні чесноти, одвічні прагнення до справедливості, добра, здоров'я, сімейного благополуччя є основою семантики фразеологізмів, їх дотепності, мудрості, значеннєвої експресії. Розуміння багатьох з них потребує не тільки ознайомлення з Біблією, історичними та культурними подіями, але й вимагає від мовця неабиякої обізнаності з національною культурою народу, його світоглядними та ціннісними позиціями.

Метою даної статті є опис аксіологічних аспектів функціонування фразеологізмів з антропонімним та топонімним компонентами у польській мові (в зіставленні з української мовою).

Спробуємо проаналізувати розуміння двома слов'янськими народами понять «добра» і «зла» на матеріалі вищезазначених груп фразеологізмів, виокремити певні закономірності та відмінності у функціонуванні останніх, що дасть можливість говорити про відмінне та спільне у мовних картинах світу споріднених народів. Адже саме ці філософські поняття є передусім тими світоглядними характеристиками, що дають змогу зрозуміти внутрішню сутність носіїв польської та української мови.

Зупинимося на самому понятті «фразеологізм», оскільки немає однозначних поглядів на предмет розуміння самого цього поняття, його меж. В українських та польських фразеологічних студіях широкого визнання набули семантичні класифікації фразеологічних одиниць Віктора Виноградова та Станіслава Скорупки, в основу яких покладено принцип нерозкладності значень фразеологізмів. За класифікацією В. Виноградова, зрощення – це абсолютно неподільні, нерозкладні стійкі одиниці, цілісне значення яких не випливає із значень їх компонентів, тобто є невмотивованими [4, с. 142].

Основною ознакою фразеологічних зрощень є абсолютна неможливість виведення значення цілого словосполучення із його компонентів. Подібне перетворення словосполучення у фразеологічне зрощення відбувається з різних причин, серед яких немалу роль відіграє переосмислення, втрата прямого значення словами-компонентами, поява нового образу, емоційні та експресивні фактори. Розкрити механізм становлення фразеологічних зрощень і з'ясувати причини появи у них цілісного значення допомагають спеціальні етимологічні дослідження.

Фразеологічні єдності – це теж стійкі одиниці, які характеризуються цілісним значенням та семантичною неподільністю. Але на відміну від зрощень, вони мають вмотивовану семантику. Значення цілого фразеологізму пов'язане із розумінням внутрішнього образного стрижня фрази, потенційного смислу слів. Образність значення, яке сприяє нерозкладності фразеологічного зрощення і єдності, не дозволяє замінити компоненти фразеологізму без втрати значення цілого, а отже і втрати виразу як цілісної одиниці.

При зіставленні вітчизняної та польської семантичної класифікацій бачимо, що Станіслав Скорупка об'єднує в одну групу – сталих фразеологізмів – фразеологічні зрощення та фразеологічні єдності. Отже, ідіомам в українській мові співвідносні сталі фразеологізми. Як бачимо, значення цих фразеологізмів не мотивуються значеннями складових компонентів або можуть бути вмотивованими ними.

Фразеологічні сполучення (за Віктором Виноградовим) – це в семантичному плані відносно подільні аналітичні сполуки, що характеризуються певною самостійністю складових частин. Одне слово у фразеологічному сполученні є стрижневим. Воно є фразеологічно зумовлене і не може бути заміненим на інше, а ті слова, що його характеризують, можуть мати синонімічні відповідники [4, с. 144]. Слова-компоненти фразеологічних сполучень синтаксично пов'язані між собою, що відповідає живим нормам мови. Щодо своєї семантики, то фразеологічні сполучення набувають певної метафоричності, зумовленої наявністю фразеологічно зв'язаного значення слів-компонентів.

Звернімо увагу на групу зв'язаних фразеологізмів (за класифікацією Станіслава Скорупки). Це такі фразеологічні одиниці, яким притаманний досить значний ступінь поєднання компонентів, але існує певна самостійність складових частин. Основною їх властивістю є те, що один із компонентів допускає взаємну заміну чи підстановку кількома іншими.

У таких фразеологізмах один з компонентів може бути замінений іншими, а другий є фразеологічно зв'язаним, тому залишається незмінним і може сполучатися з обмеженим колом слів або з одним словом.

Пор. «salomonowa mądrość». Цей прикметник може сполучатися тільки з даним іменником, а ні з яким іншим.

На межі сталих і зв'язаних фразеологічних одиниць знаходяться порівняльні вирази і звороти, в яких порівняння є стереотипним, закріпленим в певній формі, але за семантикою не відрізняється від суми значень компонентів [16, с. 6]. Пор. «mądry jak Salomon».

Закріпленими у певній формі і не відмінними за семантикою від значень своїх компонентів є також прислів'я, які Станіслав Скорупка теж залучає до фразеологічних одиниць [16, с. 8]. Прислів'я (невелика кількість) у розумінні Станіслава Скорупки можна співставити з фразеологічними виразами Миколи Шанського, до яких він залучає стійкі звороти із вільним значенням. До їх складу належать вирази комунікативного характеру (рівноцінні реченню і виражають певні судження), а серед них – прислів'я [9, с. 8].

До класифікації фразеологічних одиниць Станіслава Скорупки віднесені також вільні словосполучення. Це такі словосполучення, що творяться кожного разу. А їх значення виникає щоразу із звичайного поєднання значень складових компонентів, а отже не є цілісним. Слід зауважити, що немає чіткої та строгої відмінності між зв'язаними і вільними фразеологізмами (за класифікацією Станіслава Скорупки).

Вільні фразеологізми подібні до фразеологічних виразів номінативного характеру Миколи Шанського [9, с. 8], тобто стійких зворотів, які складаються із слів із вільним значенням та мають форму словосполучення. Подібні словосполучення на відміну від фразеологічних виразів творяться щоразу і не є предметом української фразеології, бо їм не притаманні диференційні ознаки фразеологічних одиниць. Отже, ми не будемо розглядати подібні словосполучення у якості аналізованого матеріалу у нашій статті.

Аналіз фразеологічних одиниць за класифікацією Віктора Виноградова та Станіслава Скорупки дає можливість говорити про те, що сталі фразеологізми (пол.) співвідносяться із фразеологічними зрощеннями та єдностями (укр.), зв'язані фразеологізми (пол.) – із фразеологічними сполученнями (укр.); стереотипні порівняння (пол.) – із фразеологічними єдностями (укр.), а вільні фразеологізми (пол.) не мають відповідників у семантичній класифікації Віктора Виноградова.

Умовно фразеологізми будь-якої мови можна поділити на певні групи відповідно до наявності певного структурного компонента. Особливе місце серед усіх груп займають фразеологізми з антропонімним та топонімним компонентами, адже ім'я людини та географічні назви, які є основою творення таких фразеологізмів, мають неабияке значення у житті народу і у давні часи, і навіть тепер, у третьому тисячолітті. Власні імена та назви є своєрідним довговічним дзеркалом, у якому відбиваються певні історичні події, життя й культурні цінності народу, його зв'язки з іншими народами.

Розглянемо групу фразеологізмів з антропонімним компонентом у польській та українській мовах. Слід зауважити, що до цієї групи будемо залучати фразеологізми не тільки з патронімами, метрононімами, андронімами, але й чисельну групу з менш дослідженими теонімами та міфонімами у якості компонентів аналізованих фразеологізмів.

Слід зауважити, що будь-яке ім'я, входячи до складу фразеологізму, стає засобом типізації, безпосередньо яскраво демонструючи позитивну чи негативну ознаку чи то певної події у житті людини, чи навіть дає характеристику самій людині у спосіб доволі експресивний і разом з тим достатньо влучний. Особливо це стосується так званих антропонімів-інтернаціоналізмів (давньогрецькі та давньоримські, біблійного походження та узяті з шедеврів світової літератури та історії імена), коли носій будь-якої мови розуміє значення.

Пор. pocałunek Judasza – поцілунок Іуди, mądrość Salomonowa – соломонова мудрість, pięta Achillesa – ахіллесова п'ята, niewierny Tomasz – невірний Хома, beczka Diogenesa – бочка Діогена, nitka Ariadny – нитка Аріадни, pirrusowe zwycięstwo – Піррова перемога, judaszowe srebrniki – іудині срібняки, balzakowski wiek – бальзаківський вік.

Значення таких фразеологізмів є зрозумілим, вони часто вживаються у літературі та у мовленні і не потребують жодного спеціального тлумачення.

Цікавим є той факт, що одні й ті ж самі антропоніми – інтернаціоналізми (давньогрецькі та давньоримські, біблійного походження та узяті з шедеврів світової літератури та історії) можуть утворювати різні, навіть протилежні за семою «позитив» – «негатив» фразеологізми.

Пор. córki Ewy, synowie Ewy, wesołe córy Ewy, ciekawa jak pierwsza Ewa. Ім'я першої жінки Єви ми не зустрічаємо у фразеологізмах української мови, хоча у польській маємо декілька прикладів з негативною конотацією (жінки легкої поведінки). Що ж до фраземи «адамове ребро», яке вживається у жартівливому контексті української мови, у польській такого позитивного ставлення не спостерігаємо.

Або пор. Herod-baba. Образ Ірода у польській фразеології входить до складу фраземи на позначення сварливої жінки, натомість в українській мові це ім'я часто вживається на позначення чоловіка жорстокого, тирана, деспота (проклятий ірод). Тобто на ментальному рівні носіїв української мови чітко фіксується асоціативний зв'язок з людиною тільки чоловічої статі, безжалісної та жорстокої. Жінка ж, навіть сварлива, викликає в українців «філософський» сміх, і не може слугувати в жодному випадку прикладом тиранії. У польській фраземі chytry Judasz підкреслюється семантичне значення «хитрий», чого не спостерігаємо в українській мові.

Або dotknięcie Midasa – пор. мідасів дотик – неприємна несподіванка. Але зовсім немає тут значення «підприємництво», як у польській мові. Згадаймо образ Лазаря. Українська фразема «співати (заводити, скорчити) Лазаря» характеризує людину, яка просто вдає із себе нещасну, прикидається бідною. У польській мові такого семантичного нашарування як «гра на жалість» немає – istny Łazarz.

Семантичні розбіжності вказують на національно-культурну адаптацію інтернаціонального антропоніма, яка пов'язана із світоглядом різних народів, навіть сусідніх за місцем проживання.

Зіставивши та проаналізувавши фразеологізми з антропонімним компонентом у польській (близько 200 одиниць) та українській (близько 200 одиниць) мовах, можна говорити про те, що найбільшу групу у двох мовах становлять фраземи з негативною оцінкою. Близько 60% від усього числа зазначених фразеологізмів у польській мові та дещо більшу (близько 70%) процентну співвіднесеність фразем із негативною оцінкою нараховуємо в українській мові.

Пор. **głupia Kaśka, głupi Jaś, kucharka od świętego** Marka (погана кухарка), co chłop, to Bartek (вживається з метою приниження та образи), **mądry jak salomonowe portki (про дурну та пи**хату людину), **wyliczać tablicę Mendelejewa (го**ворити замудрі речі, що не стосуються справи), wyobrażać **sobie coś jak mały Kazio (бути наїв**ним, далеким від реальності у дорослому віці), uczył Marcin Marcina (про людину, яка вчить когось, а сама нічого не розуміє), bredzić (pleść) jak Piekarski na mękach (говорити дурниці, як Пекарський на тортурах, тобто говорити щось безглузде, що не має сенсу.

Пор. говорив Мирон рябої кобили сон (говорити дурниці), дурний, як Омелько, як Мартин до мила (сміятися ні з чого, тобто бути нерозумним), з Кіндратиком у голові (бути божевільним), розумний, як Хведькова кобила (бути дурним), дурний, як Омелько.

Цікаво, що людина не тільки передавала інформацію про певні події, пов'язані з типізованими вже іменами людей, але й висловлювала своє ставлення до таких подій та людей. Звичайно, людям властиво краще запам'ятовувати погане, реагувати на якесь зло. Так побудована людина, що, у першу чергу, закарбовується негативне, а на щось «добре, хороше» людина реагує менш сильно і говорить про «добро» менш яскраво.

Серед аналізованих топонімних компонентів є гідроніми (Вісла, Лета, Дніпро), хороніми (Крим, Єгипет, Парнас – гірська місцевість у Греції), ойконіми та урбаноніми (Єрихон, Київ, Рим, Краків).

Пор. zawracanie kijem Wisły, wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, gdzie Rzym, gdzie Krym та язик до Києва доведе, пройти Рим і Крим, бути в Римі й папи не бачити.

Зіставивши та проаналізувавши фразеологізми з топонімним компонентом у польській (близько 100 одиниць) та українській (близько 100 одиниць) мовах, зауважимо, що кількість фразем з негативною оцінкою у двох мовах є меншою, ніж у групі фразем з антропонімним компонентом. Натомість спостерігаємо велику кількість сталих словосполучень із нейтральною характеристикою, чого не спостерігаємо при аналізі фразеологізмів з антропонімним компонентом.

Пор. негативна оцінка – єгипетська неволя – (підневільна праця), Sodoma i gomora – содом і гоморра (аморальність та розпуста в надзвичайних масштабах), Wieża Babel – вавилонська вежа (про справу, яка ніколи не буде завершеною), zamieszanie babilońskie – стовпотворіння вавилонське (неймовірне безладдя), **koń tro**janski підступний дарунок, що несе смерть), szukać wody w Wiśle (займатися непотрібною справою), **frajer z Kulperkowa (людина з місце**вості, де була божевільня), do Kołaczyc po wąsy (вирушити кудись без потреби), язик до Києва доведе (про язикату людину), уманський дурень (багато було у цьому містечку недалеких людей), ходити, як індик переяславський (про пихату людину), конотопська відьма (про злу жінку).

Цікавим є те, що фраземи з топонімним компонентом як в польській, так і в українській мові рідко функціонують з позитивною семою.

Пор. **olimpijski spokój, ogień prometejski, Her**kulesowa **siła, олімпійський спокій, вогонь Про**метея, геркулесова сила.

Слід зауважити також, що фраземи з топонімними компонентами можуть давати цікаву характеристику іншим народам, яка є стереотипною для носіїв мови.

Пор. **holenderska śledź (бути малим, мізер**ним), wyglądać jak angielska śmierć (бути блідим, хворим).

Щодо фразеологізмів зі спільним топонімним компонентом в польській та українській мовах, ми не спостерігаємо розбіжностей у значенні.

Пор. przejść Rubikon – перейти Рубікон, iść do Kanoccy – іти в Каноссу, egipska niewola – єгипетська неволя, odkryć Amerykę – відкрити Америку, być w Rzymie i nie widzieć Papierza – бути в Римі та не бачити папи, pola elizejskie – єлисейські поля.

Отже, фразеологізми з топонімним компонентом як у польській, так і в українській мові не мають такого яскравого семантичного навантаження, як фраземи з антропонімним компонентом. У семантиці таких фразеологізмів сема «оцінка» негативна чи позитивна є на периферії значення, у той час як саме ця сема є ядерною у семантиці фразем з антропонімним компонентом. Подібна ситуація є цілком прогнозованою, адже людей завжди будуть цікавити життя та поведінка іншої людини, особливо привертає увагу «зло», що пов'язане з оточуючими нас людьми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Авксентьєв Л.* Сучасна українська мова. Фразеологія / Л. Авксентьєв. – Харків : Вища школа 1988. – 134 с.

2. *Баронин А.С.* Этническая психология / А.С. Баронин. – К. : Тандем, 2000. – 264 с.

3. *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1997. – 416 с.

4. *Виноградов В.* Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Избр. тр: Лексикология и лексикография / В. Виноградов. – М. : Наука 1977. – С. 140–161.

5. *Кононенко В.І.* Оцінка як етнолінгвістична категорія / В.І. Кононенко // Українознавчі студії. – 1999. – № 1. – С. 13–26.

6. *Космеда Т.А.* Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: Формування і розвиток категорії оцінки / Т.А. Космеда. – Львів : Вид-во Львівськ. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2000. – 350 с.

7. *Максименко С.* Загальна психологія / С. Максименко. – К. : МАУП, 2000. – 256 с.

8. *Потебня А.А.* Мысль и язык / А.А. Потебня // *Потебня А.А.* Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – С. 17–200.

9. *Ужченко В., Авксентьєв Л.* Українська фразеологія / В. Ужченко, Л. Авксентьєв. – Харків : Основа 1990. – 167 с.

10. *Pajdzińska A.* Wartościowanie we frazeologii / A. Pajdzińska // Język a kultura. – Wrocław. – 1991. – S. 20–28.

11. *Tokarski R.* Słownictwo jako interpretacja świata / Encyklopedia kultury polskiej XX wieku / R. Tokarski. – Tom 2. – Współczesny język polski. – Wrocław, 1993. – S. 335–363.

12. *Білоноженко В.М.* Словник фразеологізмів української мови / В.М. Білоноженко, І.С. Гнатюк, В.В. Дятчук, Н.М. Неровня, Т.О. Федоренко. – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с.

13. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укл. В.Т. Бусел. – К. : Перун, 2002. – 1728 с.

14. *Skorupka S.* Słownik frazeologiczny języka polskiego: T. 1 / S. Skorupka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1985. – 778 s.

15. *Skorupka S.* Słownik frazeologiczny języka polskiego: T. 2 / S. Skorupka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1985. – 905 s.

16. Słownik języka polskiego / Pod red. M. Szymczaka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993. – T. 1. – 1103 s., T. 2. – 1087 s., T. 3. – 1103 s.

УДК 811.162.1

Марія ПОЛОВИНКІНА
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

КОЛОРЕМИ У ПОЕЗІЯХ КАЗІМЄЖА ПШЕРВИ-ТЕТМАЄРА, ЯНА КАСПРОВИЧА ТА ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА: ЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті проаналізовано особливості семантики і стилістичного функціонування колірних епітетів у поезії деяких представників епохи «Молодої Польщі». Охарактеризовано вживання колорем із погляду їх функціонування у мові. Також наведено результати квантитативного аналізу.

Ключові слова: *«Молода Польща», Казімєж Пшерва-Тетмаєр, Ян Каспрович, Леопольд Стафф, колореми, колірні епітети.*

This article analyzes the features of semantic and stylistic functioning of color epithets in poetry written by some representatives of the era of «Young Poland». In the article is characterized the poets' use of colors in terms of their functioning in the language. The results of quantitative analysis are also given.

Key words: *«Young Poland», Kazimerz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz, Leopold Staff, color epithets.*

W artykule zostały przeanalizowane osobliwośći semantyki oraz funkcjonowania stylistycznego epitetów-kolorem w poezji niektórych przedstawicieli epoki Młodej Polski. Scharakteryzowano użycie przez poetów kolorem z punktu widzenia ich funkcjonowania w języku. Przytoczono także wyniki analizy kwantytatywnej.

Słowa klucze: *Młoda Polska, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz, Leopold Staff, koloremy, epitety kolorystyczne.*

Колореми, тобто слова на позначення кольору, цікавили і цікавлять багатьох дослідників – як вітчизняних (Олена Рисак-Маланій, Любов Ісаєнко, Григорій Савчук, Олена Гапченко, Володимир Кушнерик та ін.) [1–6], так і зарубіжних (Ришард Токарський, Данута Будняк, Ґражина Пєтрак-Порвіш, Рената Ґжеґорчикова, Кристина Вашакова, Єва Теодорович-Хеллман, Анна Вєжбіцка та ін.) [7–10]. У своїх працях вони аналізували творчість таких відомих письменників, як Федір Тютчев, Гавриїл Державін, Олександр Пушкін, Євген Баратинський, Василь Барка, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стус та багато інших. З погляду колористичного аналізу, зокрема у польській літературі, цікавим є період «Молодої Польщі», який припадає на злам XIX–XX ст. (1890–1918) і характеризується співіснуванням великої кількості різноманітних течій, напрямів та стилів – реалізм, натуралізм, імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, декаданс, модернізм тощо [10]. Така барвистість та різноплановість забезпечує дослідникові багатий матеріал для вивчення. В епоху «Молодої Польщі» дуже популярною була поезія (сонети, балади, гімни та ін.) [11], яка, зважаючи на свою ліричність, емоційність та яскраву художню образність, просто не могла обійтися без кольоролексем. Саме вони додають творам (а особливо ліричним) тих барв, почуттів, тієї насиченості та життєдайності, яку читач так цінує у поетичному слові.

У рамках нашого дослідження було проаналізовано близько двохсот поетичних творів, із них 73 – Казімєжа Тетмаєра, 58 – Яна Каспровича та 57 – Леопольда Стаффа (збірки поезій епохи «Молодої Польщі» – до 1914 р.). Усього, за нашими матеріалами, проаналізовані поезії Казімєжа Тетмаєра містять 132 лексеми на позначення кольору, які належать до різних частин мови, формують різні стилістичні фігури і, залежно від контексту, мають пряме або переносне значення. Для творів Яна Каспровича ця цифра становить, відповідно, 147 одиниць, а для Леопольда Стаффа – 72. Отже, у середньому на кожен вірш Тетмаєра припадає по 1,8 лексем на позначення кольору, на кожен вірш Каспровича – по 2,5, Стаффа – 1,3. Отже, що найбільше кольоропозначень містять твори Яна Каспровича, а найменше – Леопольда Стаффа.

Традиційно більшість назв кольорів є прикметниками, адже відповідають на питання *який? яка? яке? які?* У досліджуваних поезіях ця група є найбільшою: *zielone wyspy, czarny krzyż, rude włosy* та ін. Часом кольоролексеми-прикметники вживаються у компаративі, проте це трапляється рідко: *okrasza policzki różowiej* (Kasprowicz, «W chałupie»). Про непо-

вний вияв ознаки (кольору) свідчать такі форми: *kabat żółtawy, pukiel siwawy, szarawy włos, zielonkowata materia* (Kasprowicz, «Na targu»), *mchi zielonawe* (Kasprowicz, «W ciszy wieczoru»2), *blada róża złotawa* (Staff, «Ruiny palatynu»), *złocista melancholia słońca* (Staff, «Epitafium»). Ірина Чумак-Жунь називає подібні лексеми «отад'єктивними похідними прикметниками (в межах однієї частини мови)» [7]. Кольоролексеми-прикметники зрідка вживаються у пестливих формах: *bielutkie kostki* (Tetmajer, «Śmierć Janosika»). Як відомо, Казімєж Тетмаєр захоплювався Татрами – як природою гір, так і побутом, звичаями, а особливо – мовою тамтешніх горців. У своїх творах поет часто наслідує їх говірку, що спостерігаємо і на прикладі кольоролексем: *czerwieniućki serdak* («Jak Janosik tańczył z Cesarzową»), *siostry – jabłonecki bielućkie, matka, ojciec – gołąbecki siwućkie, krew cérwona* («Marsz zbójecki»). Деякі з кольорів, що зустрічаються у розглянутих поезіях, для сучасної польської мови є застарілими: *modry dym* (Staff, «Południe»), *modra źrenica, usta krasne* (Tetmajer, «Ballada o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze»).

Другою за величиною є група кольорів-іменників: *zieleń gór, toń błękitu, Janosik w czerwieni* (Казімєж Тетмаєр), *pęki bieli, dziedziny błękitu, purpur róż* (Ян Каспрович), *biel kwiatów, zieleń ogrodów* (Леопольд Стафф). Варто зазначити, що кольори-іменники є характерними для польської мови, на відміну від української чи російської, у яких існують лише деякі, напр.: *зелень, пурпур, жовтизна, білизна, синь, сірість,* причому, коло їх уживання досить обмежене. Натомість у польській мові іменник можна утворити практично від кожного прикметника – назви кольору: *czarny – czerń, błękitny – błękit, czerwony – czerwień, zielony – zieleń, różowy – róż, fioletowy – fiolet, biały – biel* тощо. Серед лексем цієї групи зустрічаються досить незвичні для східного слов'янина, наприклад: *śnieg w miesięcznym seledynie płonie* (Tetmajer, «Dla rymu. III»), *w seledyn stroją się niebiosy* (Kasprowicz, «Krzak dzikiej róży»); *pąs dzikiej róży* (Kasprowicz, «Krzak dzikiej róży»). Іменниками також є «імпліцитні» кольори (*szmaragdem słońce błyska* (Tetmajer, «W lesie»), тобто «семантичні оказіоналізми (конкретні іменники, вжиті у кольоровому значенні)» [7].

Один і той самий колір може існувати у кількох варіантах, напр.: *zieleń drzew* (Tetmajer, «W lesie») і *zieloność sennych hal* (Tetmajer, «Zawód»). Для підкреслення кольору можуть використовуватися додаткові епітети: *fosforyczna białość ścian turni* (Tetmajer, «W Kościeliskach w nocy»). Кольоролексеми-іменники можуть мати як пряме, так і переносне значення, напр.: *skrawek błękitu na niebie* (Staff, «List z jesieni») і *złoto warkoczy* (Kasprowicz, «Dies irae»). Вони також можуть входити у склад метафор та інших тропів, створюючи надзвичайно яскраві та поетичні картини. Ось, наприклад, як Л. Стафф описує бліду, хвору на анемію дівчину:

> Tyś jest spłowiałym blaskiem spopielałej chmury,
> Zwietrzałą wonią, którą tchną spełzło kobierce...
> **Za skąpo w alabaster wsączono purpury,**
> W drętwym snem wycieńczone, niedokrwiste serce.
> («Bladej dziewczynie»)

Третьою за величиною є група кольоролексем-дієприкметників (дослідниця Ірина Чумак-Жунь називає їх «атрибутивними формами дієслів з кольоровим значенням» [7]). Цікаво, що утворені вони від дуже обмеженого кола прикметників: *złoty, żółty, srebrny, blady, biały, czarny, ciemny.* Ось деякі приклади: *zachody złocone* (Tetmajer, «Fałsz, zawiść…»), *zżółkłe czoła* (Kasprowicz, «Dies irae»), *osrebrzony mur* (Tetmajer, «Ciemnosmreczyński las»), *wybladła twarz starca* (Kasprowicz, «Na targu»), *świeżo bielone słupy* (Kasprowicz, «W ciszy wieczoru»), *sczerniałe skronie słonecznika* (Kasprowicz, «Ballada o słoneczniku»), *chmura ściemniona* (Kasprowicz, «Święty Boże, święty Mocny»). Дієприкметники-кольори можуть вживатися як в активному, так і в пасивному стані: *bielona chata* і *bielące się płótna* (Staff, «Południe»).

Середньою за розміром є група кольоролексем-дієслів. Більшість із них є зворотними: *bieli się głaz* (Tetmajer, «Widok ze Świnicy…»), *zasrebrzy się jaskółka* (Tetmajer, «W lesie»), *skraj się wschodu już zabiela* (Tetmajer, «Zmartwychwstanie»), *gromnice się złocą* (Kasprowicz, «Święty Boże, święty Mocny»), *list się czerwieni* (Kasprowicz, «Zasnuły się senne góry»). Проте є й незворотні: *drzew szczyty złoci słońca schyłek* (Staff, «Gra w piłkę»), *balkon poczerniał od deszczów* (Kasprowicz, «Umiłowanie ty moje»), *gwiazdy zbladły* (Tetmajer, «Zmartwychwstanie»), *czerwienić ręce krwią* (Tetmajer, «Jak Janosik tańczył z cesarzową»).

Кольоролексеми-прислівники та дієприслівники зустрічаються лише поодинокі: *różowiąc nienaganny, czysty błękit włoski* (Staff, «Gra w piłkę»), *ziemia w drzemie lśni srebrzyście* (Tetmajer, «W noc jesienną»).

Варто також сказати і про складні колоремі. Ця група поєднує лексеми, які складаються із двох або більше кольорів, що виражають

одне поняття. У проаналізованих поезіях таких лексем зустрілося мало; більшість із них належить до синьо-блакитної гами, а також до білої і золотистої. Класифікацію складних назв кольорів запропонувала у своїй дисертації Ірина Чумак-Жунь [7]. Оскільки дослідниця аналізувала російську поезію (Буніна), її класифікація не зовсім підходить для нашого випадку, адже російська і польська мови мають багато відмінностей. Серед запропонованих Іриною Чумак-Жунь груп у проаналізованих нами поезіях траплялися приклади лише до деяких:

1. Сурядні утворення, що складаються вільно, без обмежень з двох або більше кольоролексем-прикметників: *błękitnosine przestszenie niebios, liliowomodre pasy* (Tetmajer, «O zmroku»), *modrozłota gaza* (Tetmajer, «Dla rymu. V»).

2. Підрядні утворення:

1) опорний компонент – прикметник кольорового значення, який поєднується з уточнюючим компонентом зі значенням «світлий», «темний», «яскравий», «блідий»: *ciemnozielony las* (Tetmajer, «Widok ze Świnicy…»), *bladobłękitne fale* (Kasprowicz, «Krzak dzikiej róży»), *bladoróżowe taśmy* (Tetmajer, «O zmroku»);

2) опорний компонент – прикметник кольорового значення, що поєднується з уточнюючим компонентом із семантикою «ослабленої якості»: *złocistobiałe chmurki* (Tetmajer, «W lesie»);

3) опорний компонент – основа іменника і попередня основа прикметника (відомі також під санскритським терміном *бахувріхі*): *jasnowłosa Ewa, złocistowłosa Ewa* (Kasprowicz, «Dies irae»), *jasnouda nimfa* (Kasprowicz, «Kosmaty faun za nimfą biegnie jasnoudą»), *bladolica rusałka* (Tetmajer, «Cień Chopina»), *modrookie dziewy* (Tetmajer, «Jak Janosik tańczył z cesarzową»), *śniadolica rusałka* (Staff, «Echo»).

Цікавими та незвичними для читача є кольоролексеми – авторські неологізми, тобто назви кольорів, вигадані самими поетами для надання віршам більшої оригінальності та поетичності. І. Чумак-Жунь називає такі слова «словотворчими оказіоналізмами (індивідуально-авторськими створеннями)» [7], а Н. Шимків «індивідуально-авторськими метафоричними епітетами-композитами» [8, с. 16–22]. Оскільки винайдення нових слів є справою непростою, а часом і непотрібною, кількість авторських кольоролексем у проаналізованих поезіях дуже невелика: чотири у Тетмаєра і дві у Стаффа. Наводимо приклади: *srebrnotęczowy sznur* (Tetmajer, «Widok ze Świnicy…»), *obłękitnione góry* (Tetmajer, «Dla rymu. II»), *dusza obłękitniona mych marzeń tęsknotą* (Tetmajer, «Dla rymu. V»), *białowieśne dziedziny* (Tetmajer, «Jak Janosik tańczył z cesarzową»), *srebrnolity pas* (Kasprowicz, «Krzak dzikiej róży»), *grzmot złotopióry* (Kasprowicz, «Dies irae»). Варто зазначити, що, оскільки таких лексем немає у словнику, їх переклад може викликати деякі труднощі, особливо якщо необхідно перекласти на неспоріднену мову.

Лексико-семантичне поле кольору частково перетинається з лексико-семантичним полем світла. Серед слів, що належать до поля світла, деякі є також позначеннями кольорів (укр. *блідий, світлий, матовий, каламутний, прозорий* та ін.) [7]. Такі лексеми семантично пов'язані з кольорами, хоча й не називають колір безпосередньо. У проаналізованих поезіях їх досить багато: *jasne trawy, ciemna paszcz, przejrzyste zadumanie, blada zaduma*, *jasne oczy, blady księżyc, ciemny lód* та ін. Найпоширеніша група – прикметники. Проте, окрім них, зустрічаються також іменники (*cień wieje od zadumy* (Tetmajer, «Na Anioł Pański»), *chaos mgieł i cieni, w ciemnie grobu* (Kasprowicz, «Dies irae»), *bladość ust* (Kasprowicz, «Dies irae» і Staff, «W przededniu»)) і дієприкметники (*zleniała skroń szatana* (Kasprowicz, «Dies irae»), *spłowiały blask* (Staff, «Bladej dziewczynie»)). Деякі лексеми, що не належать до лексико-семантичного поля світла, також можна віднести до слів, семантично пов'язаних із кольорами, напр.: *barwne kwiaty* (Tetmajer, «Melodia mgieł nocnych»), *barwne szaty* (Staff, «Hora tańcząca»), *bezbarwny rysunek* (Staff, «Zabawa z winem»), а також іменник *rumieniec* (Staff, «W przededniu»), який, хоча і не мотивується безпосередньо колоремою, все ж має колористичну семантику і належить до рожево-червоної гами.

Отже, ми розглянули такі лінгвістичні аспекти: частиномовна належність колорем, їхня будова (на прикладі складних конструкцій), особливості авторського творення (колореми-неологізми), а також семантичні кореляції (слова, семантично пов'язані з кольорами). Отримані результати дають змогу зробити висновок, що творча палітра поета надзвичайно багата й насичена – одні й ті ж назви кольорів він може вживати як різні частини мови у різних синтаксичних конструкціях, створюючи при цьому незвичні й барвисті поєднання, а часом навіть винаходити власні, авторські колореми. Все це допомагає поетові якнайтонше та якнайглибше передати свій внутрішній світ, свої почуття, створити справжні перлини світової поезії, які б чіпляли серце і душу, не залишаючи нікого байдужим. Саме такими шедеврами по праву можуть вважатися і твори поетів «Молодої Польщі».

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Гапченко О.* Кольоропозначення в українській мові (психолінгвістичний аспект) / О. Гапченко // Українське мовознавство: Міжвідомчий науковий збірник. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2003. – Вип. 25. – С. 81–85.

2. *Ісаєнко Л.* Смислові параметри кольорового універсаму «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Ісаєнко // Волинь філологічна: Текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. Вип. 5. – Луцьк, 2008. – С. 19–29.

3. *Кушнерик В.* Фоносемантизм та колірна картина світу / В. Кушнерик / Іноземна філологія: український науковий збірник. Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2005. – Вип. 115. – С. 81–86.

4. *Лисенко О.* Образи природи та художня функція поетичної колористики в сонетах Івана Франка / О. Лисенко // Проблеми сучасної педагогічної освіти: зб. ст. РВНЗ «Крим. гуманіт. ун-т». – Ялта, 2007. – Сер. : Педагогіка і психологія, Вип. 13. – С. 197–201.

5. *Рисак-Маланій О.* Кольорова система координат у поезії Василя Барки / О. Рисак-Маланій // Волинь філологічна: Текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. Вип. 5. – Луцьк, 2008. – С. 14–19.

6. *Савчук Г.О.* Поезія Василя Стуса: художня семантика і структура (на матеріалі збірки «Палімпсести»): дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Г.О. Савчук. – Харків, 2006. – 187 с.

7. *Чумак-Жунь І.І.* Лексико-семантичне поле кольору в мові поезії І.О. Буніна: склад, структура, функціонування: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / І.І. Чумак-Жунь. – К., 1996. – 22 с.

8. *Шимків Н.М.* Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів «Празької школи» / Н.М. Шимків // Наукові записки інституту журналістики. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Інститут журналістики. – Київ, 2006. – Т. 25. – С. 16–22.

9. *Budniak D.* Studium konfrontatywne łączliwości leksykalnej rosyjskich i polskich leksemów oznaczajych kolor / D.Budniak. – Opole, 1987. – 115 s.

10. Historia literatury polskiej w zarysie / Red. Wilcoń A. – Warszawa, 1978. – 568 s.

11. *Makowiecki A.Z.* Młoda Polska / A.Z. Makowiecki. – W., 1987. – 334 s.

12. *Pietrak-Porwisz G.* Semantyka bieli w języku polskim i szwedzkim / G. Pietrak-Porwisz // Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis. – 2006. – № 123. – S. 135–154.

13. *Teodorowicz-Hellman E.* Nazwy odcieni barw w języku szwedzkim i ich porównanie w języku polskim / E. Teodorowicz-Hellman // Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi [red. R. Grzegorczykowa, Z. Zaron]. – W., 1997. – S. 103–112.

14. *Tokarski R.* Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie / R. Tokarski. – Lublin, 1995. – 212 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АСТАФ'ЄВ Олександр – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

БАЙ Олена – викладач кафедри іноземних мов і перекладу Луцького інституту розвитку людини Університету «Україна»

БАЙДАЦЬКА Світлана – кандидат філологічних наук, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

БІЛЯВСЬКА Вікторія – аспірантка Інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка, викладач Гуманітарної гімназії № 5 м. Коростишева Житомирської області

ВАХНІНА Лариса – кандидат філологічних наук, завідувач відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України

ҐАЧКОВСКІ Марцін – магістр історії, аспірант Вроцлавського університету (Польща)

ДОВЖОК Тетяна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЄРШОВ Володимир – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка

ІСІЧЕНКО Ігор (Архієпископ) – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

КИЯК Ірина – кандидат філологічних наук

КОНСТАНТИНЕНКО Ксенія – викладач Університету Ка Фоскарі, Венеція, Італія.

КОТЯШ Іванна – викладач Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені акад. Степана Дем'янчука

КРАВЧЕНКО Леся – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КРЕМЕНТУЛО Валентина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (нині – на пенсії)

ЛАЗАРЕНКО Олеся – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту мовознавства імені О.О. Потебні НАН України

ЛИСЕНКО-ЄРЖИКІВСЬКА Наталія – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

МАНЬКО Руслана – аспірант кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

МАСЕНКО Лариса – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови факультету гуманітарних наук Національного університету «Києво-Могилянська академія»

МАЦЬКОВИЧ Марія – аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

МЕДИЦЬКА Мирослава – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

МОГИЛА Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри класичної та новогрецької філології Київського державного лінгвістичного університету

МОЙСЕЄНКО Людмила – молодший науковий співробітник Міжнародної школи україністики Національної академії наук України

НАХЛІК Євген – доктор філологічних наук, директор Інституту Івана Франка Національної академії наук України

НАХЛІК Олеся – аспірант кафедри польської філології Львівського національного університету імені Івана Франка

НАХЛІК Ярослав – випусник аспірантури кафедри польської філології Львівського національного університету імені Івана Франка, асистент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка»

ОЛІЙНИК Любов – старший лаборант кафедри іноземної філології Хмельницького національного університету

ОЛЯНДЕР Луїза – доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України, завідувач кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки

ПЕЛЕХАТА Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янських мов Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ПЕТРИЧЕНКО Надія – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та українознавства Інституту філології та суспільствознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ПОЛІЩУК Надія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

ПОЛОВИНКІНА Марія – магістрантка кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

РАДИШЕВСЬКИЙ Ростислав – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

СИДЯЧЕНКО Наталя – кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник Міжнародної школи україністики НАН України

СОБОЛЬ Валентина – доктор ґабілітований, професор кафедри україністики факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету (Польща)

СОВТИС Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри індоєвропейських мов Національного університету «Острозька академія»

СТАХНЮК Наталія – аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

СУХАРЄВА Світлана – кандидат філологічних наук, асистент кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Волинського національного університету імені Лесі Українки

СУХОМЛИНОВ Олексій – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри слов'янської філології, декан польсько-українського суспільно-економічного факультету Бердянського інституту підприємництва, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ТКАЧУК Микола – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

ТКАЧУК Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Хмельницького національного університету

ТКАЧУК Тамара – асистент кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ФРИС Ірина – кандидат філологічних наук, асистент кафедри польської філології Львівського національного університету імені Івана Франка

ХАЙДЕР Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ХАЛЮК Леся – аспірантка відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України

ЦЕРКОВНЯК-ГОРОДЕЦЬКА Олеся – кандидат філологічних наук, учений секретар Міжнародної школи україністики НАН України

ЦИГАНОК Ольга – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЦИХОВСЬКА Елліна – кандидат філологічних наук, доцент, директор Науково-дослідного інституту слов'янознавства і компаративістики Бердянського державного педагогічного університету, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЦІБОРОВСЬКА-РИМАРОВИЧ Ірина – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського

ЦІВКАЧ Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури філологічного факультету Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ЦЬОЛИК Наталя – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов факультету міжнародних відносин Волинського національного університету імені Лесі Українки

ЧЕПЕЛИК Олександра – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

ЧЕРНИШ Тетяна – доктор філологічних наук, професор кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЧЕРНЯК Марія – кандидат філологічних наук, секретар Польського центру при кафедрі полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЧІПАК Уляна – аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЧУЖА Тетяна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЯВОРСЬКА Оксана – викладач кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЯКОВЕНКО Сергій – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЯМБОРКО Світлана – аспірант, асистент кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЯСНІЙ Ярина – аспірант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

BERNACKI Marek (БЕРНАЦКІ Марек) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Технічно-гуманітарної академії в Бєльсько-Бялій (Польща)

BRACKA Mariya (БРАЦКА Марія) – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

BRACKI Artur (БРАЦКІ Артур) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри славістики філологічного факультету Ґданського університету (Польща), професор кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

DOPART Bogusław (ДОПАРТ Боґуслав) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор кафедри історії літератури просвітництва і романтизму факультету полоністики Ягеллонського університету в Кракові та Інституту польської філології факультетут гуманітарних наук Університету Кардинала Стефана Вишинського у Варшаві (Польща)

GRĘBECKA Zuzanna (ГРЕМБЕЦКА Зузанна) – доктор гуманітарних наук, ад'юнкт Інституту польської культури факультету полоністики Варшавського університету (Польща)

FAZAN Jarosław (ФАЗАН Ярослав) – доктор гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри сучасної критики факультету полоністики Ягеллонського університету (Польща)

JAKIEL Edward (ЯКЄЛЬ Едвард) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри історії польської літератури Інституту польської філології філологічного факультету Гданського університету (Польща)

KACZMAREK Michał (КАЧМАРЕК Міхал) – доктор гуманітарних наук, старший бібліотекар Головної бібліотеки Опольського університету (Польща)

KANIA Ireneusz (КАНЯ Іреней) – польський перекладач, викладач літературного перекладу в Літературно-художній студії Ягеллонського університету (Польща)

KOZAK Stefan (КОЗАК Стефан) – доктор ґабілітований, професор кафедри україністики факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету (Польща) (нині – пенсіонер), іноземний академік НАН України

KRYSOWSKI Olaf (КРИСОВСКІ Олаф) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор відділення літератури романтизму Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету (Польща)

KULESZA Dariusz (КУЛЄША Дар'юш) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, ад'юнкт Інституту польської філології Університету в Бялистоці (Польща)

MADYDA Aleksander (МАДИДА Алєксандр) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Інституту польської літератури філологічного факультету Університету імені Миколая Коперника у Торуні (Польща).

OLSZEWSKA Maria Jolanta (ОЛЬШЕВСКА Марія Йоланта) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор відділення літератури другої половини XIX століття Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету (Польща)

OŁDAKOWSKA-KUFLOWA Mirosława (ОЛДАКОВСКА-КУФЛОВА Мірослава) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Інституту польської філології факультету гуманітарних наук Люблінського католицького університету Івана Павла II

PAPLA Eulalia (ПАПЛЯ Еулалія) – доктор гуманітарних наук, співробітник Інституту східнослов'янської філології філологічного факультету Ягеллонського університету (нині – пенсіонер)

SZARUGA Leszek (ШАРУГА Лешек) – польський поет і перекладач, доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Варшавського університету (Польща)

ŚWIERCZYŃSKA Dobrosława (СЬВЄРЧИНЬСКА Доброслава) – доктор гуманітарних наук, співробітник Інституту літературних досліджень Польської академії наук

TAYLOR-TERLECKA Nina (ТЕЙЛОР-ТЕРЛЕЦКА Ніна) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, професор Оксфордського університету (Великобританія)

WEISS Alan (ВАЙС Алан) – аспірант Вроцлавського університету (Польща)

WERETIUK Oksana (ВЕРЕТЮК Оксана) – кандидат філософських наук, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, професор Жешівського університету (Польща)

WOLSKI Jan (ВОЛЬСКІ Ян) – доктор гуманітарних наук, ад'юнкт Інституту польської філології філологічного факультету Жешівського університету (Польща)

ZAJAS Krzysztof (ЗАЯС Кшиштоф) – доктор ґабілітований гуманітарних наук, ад'юнкт кафедри міжнародних полоністичних студій факультету полоністики Ягеллонського університету (Польща)