Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Інститут філології)
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Бердянський державний педагогічний університет
Міжнародна школа україністики НАН України

КИЇВСЬКІ ПОЛОНІСТИЧНІ СТУДІЇ

ТОМ XXIV

КИЇВ-2014

УДК
ББК

«Київські полоністичні студії». — Т. XXIV. — К. : Університет «Україна», 2014. — 656 с.
ISBN

Черговий XXIV том «Київських полоністичних студій» містить матеріали до ювілеїв Тараса Шевченка та Станіслава Оріховського, статті українських і зарубіжних дослідників, які порушують широкий спектр полоністичних літературознавчих та культурологічних проблем.

Розраховано на студентів, викладачів та усіх, хто цікавиться питанням українсько-польських відносин.

Видання здійснене за сприяння Посольства Республіки Польща в Україні

Науковий редактор та упорядник
Ростислав Радишевський

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ
Астаф'єв О. Г., проф., д. філол. н., Брацкі А. З., д-р габ. гуманіт. наук, Булаховська Ю. Л., проф., д філол. н., Грицик Л. В., проф., д. філол. н., Єршов В. О., проф., д. філол. н., Жулинський М. Г., проф., акад. НАН України, Зарва В. А., проф., д. філол. н., Зимомря М. І., проф., д. філол. н., Ковалів Ю. І., проф., д. філол. н., Козак С., проф., д-р габ. гуманіт. н., заруб. акад. НАН України, Нахлік Є. К., проф., д. філол. н., Пилипчук Р. Я., проф., акад. НАМ України, Радишевський Р. П., проф., чл.-кор. НАН України, Семенюк Г. Ф., проф., д. філол. н.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка – протокол № 3 від 23.10.2013 року.

Зареєстровано Постановою Президії ВАК України – протокол № 1-05/3 від 08.07.2009 р.

Рецензенти
В. О. Єршов, д-р філол. наук, проф.
О. М. Сліпушко, д-р філол.наук, проф.

УДК
ББК
ISBN

Наукове видання

КИЇВСЬКІ ПОЛОНІСТИЧНІ СТУДІЇ

Том XXIV

Відповідальні редактори
Тетяна Чужа, Інна Нібак
Коректура
Альона Артюх, Андрій Піскун
Верстка
Володимир Жигун

У серії «Київські полоністичні студії» вийшли:
Том I. Адам Міцкевич і Україна. — Київ, 1999.
Том II. Юліуш Словацький і Україна. — Київ, 2000.
Том III. Ярослав Івашкевич і Україна. — Київ, 2001.
Том IV. Українсько-польські літературні контексти. — Київ, 2003.
Том V. Романтизм: між Україною та Польщею. — Київ, 2003.
Том VI. Українсько-польські літературні контексти доби бароко. — Київ 2004.
Том VII. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. — Київ, 2005.
Том VIII. Україна-Польща. Мовно-культурний діалог слов'янства. — Київ, 2006.
Том IX. Європейський вимір української полоністики. — Київ, 2007.
Том X. Gente Ruthenus – Natione Polonus. Symbolae in Honorum Rostyslav Radyshevśkyj. — Київ, 2008.
Том XI. Радишевський Р. Полоністичні і порівняльні студії. — Київ, 2009.
Том XII. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці. — Київ, 2009.
Том XIII. Радишевський Р. Польські письменники — нобелівські лауреати. — Київ, 2009.
Том XIV. Радишевський Р. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур. — Київ, 2009.
Том XV. Київські полоністичні студії. — Київ, 2009.
Том XVI. Київські полоністичні студії. — Київ, 2010.
Том XVII. Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, сильветки. — Київ, 2010.
Том XVIII. Київські полоністичні студії. — Київ, 2011.
Том XIX. Київські полоністичні студії. — Київ, 2012.
Том XX. Ульяш С. Література пограниччя – пограниччя літератури. — Київ, 2012.
Том XXI. Радишевський Р. Ю. І. Крашевський: діалоги з Україною. — Вінниця, 2012.
Том XXII. Київські полоністичні студії. — Київ, 2013.
Том XXIII. Юліан Маслянка. Вибрані праці з літературознавства та фольклору. — Київ, 2013.

Підписано до друку 04.02.2014. Формат ..... Вид. № ..... Гарнітура ..... Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 300 прим. Ум. друк. арк. ..... Обл.-вид. арк. ..... Зам. № .....

«.....»
.....
Свідоцтво внесено до державного реєстру .....

Адреса редакції 01061, Київ, бульвар Т. Шевченка, 14
Тел. +380 44 239 31 34

ЗМІСТ

ЮВІЛЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Астаф'єв Олександр. Польський романтизм як епістема творів Тараса Шевченка..8
Вервес Григорій. Тарас Шевченко і польська культура 51
Вавжинська Юлія. Місія романтичного поета-пророка: Т. Шевченко, А. Міцкевич, Ю. Словацький, З.Красінський 84
Нахлік Євген. Забутий польський прижиттєвий переклад Шевченкової автобіографії 98
Пилипчук Ростислав. Т. Шевченко і польський театр на Наддніпрянській Україні 30–50-х років XIX ст. 103
Радишевський Ростислав. Тарас Шевченко і польські романтики: топіка правди ..114
Ромащенко Людмила. Тарас Шевченко і Богдан Залеський.....126
Ромащенко Людмила. Коліївщина в художній інтерпретації Т. Шевченка і С. Гощинського.....133
Соболь Валентина. Переклади поезії Шевченка в Польщі.....142
Чужа Тетяна. Рецепція історіософії Шевченка у польській критиці та літературознавстві XIX ст. 151

ШЕВЧЕНКІАНА ТЕОКТИСТА ПАЧОВСЬКОГО

Радишевський Ростислав. Польська рецепція творчості Тараса Шевченка у працях Теоктиста Пачовського 162
Твори Шевченка в перекладах Л. Совінського 179
Владислав Сирокомля — перекладач Шевченка 190
Польський поет А. Гожалчинський — популяризатор Шевченка 207
Павлин Свєнціцький — популяризатор творчості Тараса Шевченка 208
Маловідомі відгуки про Тараса Шевченка в польській критиці другої половини XIX ст. 214
Проблематика польського шевченкознавства другої половини XIX ст. 221
Тарас Шевченко в польських перекладах 70–90-х років XIX ст.....237
Відгуки поезій Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст. 255
Тарас Шевченко у віршах польських поетів другої половини XIX ст. 262
Шевченко в присвячених йому віршах.....279
«Заповіт» Тараса Шевченка польською мовою 291
Перлина Шевченкової лірики «Садок вишневий коло хати» в польських перекладах....301
«Кобзар» на польській землі.....307
Поезії Шевченка в маловідомих перекладах польською мовою.....312
Сучасні переклади поезій Тараса Шевченка польською мовою 321
Єжи Єнджеєвич: урок української.....332
Твори Шевченка в перекладах Є. Єнджеєвича 337

Ще одне надбання в шевченкіані Єнджеєвича 340
Єжи Єнджеєвич — перекладач поезій Тараса Шевченка 341
Нове польське видання поезій Шевченка 350
Ще одна ненадрукована стаття Франка про Шевченка 353

ДО 500-ЛІТТЯ СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО

Астаф'єв Олександр. Риторичний дискурс Станіслава Оріховського як система моральної філософії 356
Вирський Дмитро. На службі контрреформації: С. Оріховський-Роксолан в останній період життя (1559–1566) 363
Корпанюк Микола. «Я справді переконався, що правда є найкращим захистом дієписьма»: поетика «Хронік» Станіслава Оріховського 380
Шевченко-Савчинська Людмила. Відлуння античних концепцій суспільного устрою у творчості Станіслава Оріховського 389

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Janicka Anna. Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka — dramaturgia przekroczenia 398
Ławski Jarosław. Ironia w strukturze dramatu: «Kasandra» Łesi Ukrainki 411
Zabielski Łukasz. Juliusz Słowacki i «Niemi» klasycy warszawscy 425
Беліченко Маргарита. Історіософська інтерпретація історичного факту в межах міжкультурної комунікації 442
Брацка Марія. Міфологічні та аксіологічні концепти творчості Пьотра Биковського 449
Булаховська Юлія. Микола Бажан і польська література 459
Вінійчук Ольга. Витоки романтичності Зигмунта Красінського 462
Власов Володимир. Історичні романи Францішека Венжика 468
Гарба Вікторія. Творчість Анджея Хцюка у контексті прози пам'яті 475
Гуменюк Світлана. Антропокультурні домінанти у творчості острозьких полемістів 480
Жорнокуй Уляна. Збірка Міхала Хороманського «Kobieta i mężczyzna»: приклади двох різних екзистенцій 486
Зиморя Микола. Богдан Лепкий в оцінках Анни-Шарлотти Вуцкі: дискурс інтерпретації 492
Кравченко Леся. «Елегія до Марини» Райнера Марії Рільке в українській та польській перекладацькій рецепції 501
Манько Руслана. Збіґнєв Герберт: штрихи до творчого портрету 510
Мацькович Марія. Погранична свідомість Анджея Кусьневича 514
Нахлік Олеся. Рецепт збереження особистої та національної свободи від польського письменника Анджея Бобковського: українська рецепція воєнного щоденника «Війна і спокій» 520

Нахлік Ярослав. Вираження топосу душі засобами географічної топіки (пустеля, безодня, прірва) в поезії польського та українського раннього модернізму 529
Ориняк Оксана. Religia prawdy według C. K. Norwida.....539
Перескоцька Уляна. Вернигора Антонія Марцінковського і романтичні контексти образу середини XIX ст. 549
Руденко Ірина. Основні світоглядні засади романтичної критики Міхала Грабовського 555
Совтис Наталія. Мова як символічний код культури 563
Сребнюк Валентина. «Апокрисис» Христофора Філалета та «антиризис» Іпатія Потія у полемічному дискурсі кінця XVI ст. 571
Сухарєва Світлана. Українська польськомовна полемічна проза середини XVII ст.: риторичний дискурс.....577
Сухомлинов Олексій. Світ «тутешній» провінції у прозі Марії Шофер 582
Ткачук Олена. Польське та англійське підґрунтя політичних поглядів Джозефа Конрада.....588
Трофимук Мирослав. Ірииней Фальковський vs Станіслав Сташіц: портрет вченого епохи Просвітництва 596
Урсу Ганна. Слов'янські мотиви у творчості угрупування «Зєвонія» 604
Циганок Ольга. Про українську теорію похоронної промови XVII ст. 610
Циховська Елліна. Біографічний часопростір текстів Леопольда Стаффа.....618
Цьолик Наталія. Стратегія переконання читача у творах Міхала Чайковського ... 624
Чепелик Олександра. «Пісня про Роланда» в польській проекції.....629
Шакура Юлія. «Sen przenajświętszej panny» в оцінці Володимира Рєзанова 636
Швець Аліна. Жанрові та тематичні аспекти шляхетської ґавенди Генрика Жевуського.....643
Швець Анна. Постать Богдана Хмельницького в однойменній трагедії Тимона Заборовського.....651

ЮВІЛЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

УДК 821.16.091 «18»

Олександр Астаф'єв
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОЛЬСЬКИЙ РОМАНТИЗМ ЯК ЕПІСТЕМА ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У розвідці на матеріалі творів Яна Непомуцена Камінського, Генрика Красінського, Северина Ґощинського, Міхала Чайковського та Юліуша Словацького розкрито проблему епістеми як співмірності дискурсивних практик польських романтиків і Тараса Шевченка. Особливу вагу приділено репрезентації образу Ґонти, який у своїй сукупності, свідомо чи несвідомо, є набором певних мотивів у просторі романтичної уяви.

***Ключові слова**: українська школа, епістема, романтична уява, дискурсивні практики.*

W artykule na materiale utworów Jana Niepomucena Kamińskiego, Henryka Krasińskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Michała Czajkowskiego i Juliusza Słowackiego wyjaśniono problem episteme jak współmierności praktyk dyskursywnych romantyków polskich i Tarasa Szewczenki. Szczególną uwagę poświęcono reprezentacji obrazu Gonty, który w swojej całości, świadomie lub nieświadomie, jest zestawem określonych motywów w przestrzeni wyobraźni romantycznej.

***Słowa kluczowe:** szkoła ukraińska, episteme, wyobraźnia romantyczna, praktyki dyskursywne.*

In exploration on the basis of works of Jan Nepomucen Kaminsky, Henryk Krasinsky, Severin Hoshchynsky, Michal Czajkowski and Yuliush Slovatsky the problem of episteme as proportionality of discursive practices of Polish romantics and Taras Shevchenko is solved. Particular weight is given to the representation of the image of Gonta, which, taken together, consciously or unconsciously, is a set of specific motifs in the space of a romantic imagination.

***Key words**: Ukrainian school, episteme, romantic imagination, discursive practices.*

На кінець XVIII ст. у багатьох європейських державах абсолютизм втрачав свою силу, перетворюючи країни на роздроблені й роз'єднані, він ставав фікцією, яку підтримував могутній бюрократичний апарат. Виникав конфлікт між владою і нижчими прошарками суспільства, що призвело до багатьох бунтів та рухів. Література віддзеркалювала ці суперечності. У 1773 р. Йоганн Вольфґанґ Ґете із шекспірівським розмахом пише драму «Ґец фон Берхілінґен» («Götz von Berlichingen»), яка постала на основі автобіографії франського рицаря, чиє життя було вкрай насичене чварами, розладами, службою у найманих військах, участю у розбійницьких наскоках, грабежах і зрадах. Свого героя Ґете задумав відповідно до ідеалу особистості штюрмерів, як людину активну, далеку від самозаспокоєння і задоволення собою, з гордим відчуттям незалежної особистості. Дія «Ґеца», яка завершується смертю героя у боротьбі проти княжого війська, показана на широкому тлі соціальних і політичних заворушень німецького суспільства XV ст. У драмі також ідеться про жорстокі екзекуції влади над переможеними повстанцями: їх палили живцем, саджали на палі, колесували, стинали голови та четвертували, а сам ватажок помирає у в'язниці зі словами на вустах: «Воля! Воля!». Виступ Ґеца проти влади приречений на невдачу, та все ж змалювання цього конфлікту ніби унаочнює історико-філософський погляд, що сучасне суспільство не вічне.

У 1781 р. Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер завершив драму «Розбійники» («Die Räuber»), через рік її показали на сцені Мангеймського театру. «Поставте мене на чолі таких бравих

хлопців, як я, і Німеччина стане республікою, перед якою Рим і Спарта видадуться жіночими монастирями!», — каже Карл Моор, герой твору. Він пішов у розбійники не з відчаю, а через соціальну і політичну безперспективність свого життя. Правда, банда, яку він очолює, не є таким військом, та все ж вона веде безпощадну боротьбу проти гнобителів. Його ідеалом є гармонійне суспільство, взірець якого він побачив у душевних стосунках між батьками і дітьми. Проте, намагаючись за своїми розбійницькими мірками утвердити справедливість у деградованому суспільстві, він все більше відступає від ідеалу «морального світоустрою», який пам'ятає з дитинства. Після смерті коханої порушує клятву на вірність банді й віддає себе в руки правосуддя, залишаючись вірним своєму ідеалу.

Не без впливу Ґете і Шиллера з'явилися твори Джорджа Ноела Гордона Байрона і Віктора Гюґо. Конрад, герой поеми «Корсар» («The Corsair») Байрона — отаман піратської шайки, опиняється у різних життєвих ситуаціях, характер його гартується у діях і боротьбі з перешкодами. Поет змальовує напад морських розбійників на палату турецького паші, Корсара від смерті рятує коханка паші Ґульнара. Він закохується в неї, через що потрапляє до в'язниці, де його невдовзі мають посадити на палю. Конрад змальований гордим, самотнім. Його самотність — результат недовір'я до людей. Пізніше до долі Конрада Байрон мав намір повернутися в поемі «Лара» («Lara»), у передмові до її першого видання поет писав: «Читач, імовірно, розглядатиме цю поему як продовження "Корсара": вони схожі за колоритом, і хоча характери вміщені в інші умови, їхні фабули певною мірою зв'язані між собою; особа — та ж, хоча вираження інше» [37:1, с. 320]. Герой поеми Віктора Гюґо «Ернані» («Hernani») — розбійник Ернані, якому хитрий і підступний король пробачає змовництво і з політичним розрахунком віддає руку доньї Соль. Граф де Сільва, дізнавшись про це, вимагає, щоб Ернані вчинив самогубство. Дотримуючись обіцянки, він отруюється, гине й донья Соль. Смерть молодих — протест проти вчинків безчесної знаті.

Михайло Мочульський підкреслює: «…Європейські твори промостили шлях усяким розбійникам, благородним і неблагородним, та селянським повстанцям і навчили польських письменників дивитися оком соціолога на незадоволені елементи в суспільстві й шукати джерела їх появи. Цим способом, думаємо, увійшли до польської літератури гайдамаки та колії, й письменники почали дивитись на них, коли рана пригоїлася, іншим оком, як оком ненависти та помсти. Крім літературного впливу, була, очевидно, ще інша причина в Польщі, більш реальна, пекуча, що веліла одиницям, які стояли понад суспільством, призадуматися, чи кривавий, але яскравий епізод у найсвіжішій тоді історії польсько-українського спору може бути усувальною перешкодою до згоди й приятельського співжиття, чи ні. Тією причиною була сильна воля поляків пірвати пута неволі й здобути собі оружжям політичну волю» [24, с. 5–6].

Сьогодні історики, пишучи про Листопадове повстання 1830 р., яке охопило т.зв. Царство Польське і частину суміжних українських, білоруських і литовських земель, слушно наголошують на тому, що воно велося в умовах ворожнечі українських селян до польських землевласників, тому надії повстанців на масову підтримку населення були нереальними. Крім того, відбудова колишньої Речі Посполитої суперечила національним інтересам українського народу, бо реставрувала його національно-релігійне та суспільно-економічне поневолення, хоча деякі із представників української інтелігенції та міщанства стали в ряди повстанців, наприклад, брат філолога Олександра Потебні, представник козацького старшинського роду на Ровенщині Андрій Потебня, який очолював Комітет російських старшин у Польщі й загинув у визвольному повстанні [58:1, с. 36].

В умовах польського магнатського й шляхетського панування та дедалі важчої кріпаччини на Правобережжі частішали повстання гайдамаків. Найбільший гайдамацький бунт, спрямований проти Барської конфедерації, — Коліївщина («кіл» — паля, якою були озброєні повстанці), припадає на 1768 рік. Тоді загони повстанців на чолі з Максимом Залізняком, виступивши проти польської шляхти, католицтва й жидівства, захопили Жаботин, Смілу, Черкаси, Корсунь, Канів, Богуслав і Лисянку, дійшовши аж до Умані. Повстанці захопили Умань і організували тут козацьку територію, із поділом на гайдамацькі сотні тощо. Невдовзі російські війська придушили повстання.

Першим твором про Коліївщину в польській літературі стала драма «ojca galicyjskiej sceny polskiej» Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» (1819), яка побачила світ задовго до появи творів Тараса Шевченка, та об'єднує її з ними — романтична «епістема»: незвичайні характери в певних обставинах, багатство фантазії, підкреслена суб'єктивна оцінка автором зображуваного, застосування різних контрастів у змалюванні життя й почуттів головного героя — Ґонти, емоційність, екзотичність, вільна композиційна побудова, використання прийомів символіки і гіперболізації. Власне, це переробка драми «Ядвіга» («Hedwig, die Banditenbraut») німецького романтика Теодора Кернера. Ян Непомуцен Камінський — фундатор львівського польського театру, був його директором, режисером, актором і драматургом, перекладачем творів Шиллера, Шекспіра та ін., поетом. Саме за його підтримки у Львові відбулося 16 прем'єр творів Олександра Фредра. У доробку Камінського понад 80 драматичних творів, серед них: «Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale», «Twardowski na Krzemionkach», «Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czassu» [52, с. 40]. У Кернеровій драмі дійство відбувалося на кордоні Італії, стилізатор переніс його в Україну. Події розгортаються вже після Умані, в Україні ще діють гайдамацькі отамани Ґонта і Харка, а разом з ними і ловчий Горейко (відомий під прізвищем Тименко), якого переповнювало бажання помсти за своє нещасливе кохання [7:130, с. 123]. Камінський вивів на перший план тему жорстокості й неконтрольованості гайдамацького руху, а героєм зробив Івана Ґонту, показавши його як стихійного бунтаря, що впивається ріками крові. Василь Щурат пише: «Треба було сенсацію вбрати в історичну шату, по можности в людову, відповідно тим новим поглядам, котрі зневолювали вже не в історії одної шляхти бачити історію народа. Ось чому й Камінський, хоч і шукає передовсім сенсації, все таки починає вже оглядатись за сенсаціями ближчими, з польської історії, людовими» [36:107/V, с. 87–88].

Драма складається з трьох актів. У першому у лісі, біля печери, змальовано чоту гайдамаків, між ними Ґонта, Залізняк, Харко. Вони чекають, коли з розвідки повернеться Данилко, щоб підготувати напад на замок старости. Ґонта має вже готовий план нападу. Горейко, ризикуючи своїм життям, рятує старосту від пораненого кабана і просить дозволу одружитися на його вихованці Гелені. Та його син Вацлав проти цього. Горейко обурений. Ґонта й Данилко пізнають у ньому гайдамака Тименка. Вони розповідають товаришам, що бачили Тименка, його присутність надихає їх на грабунок. Ґонта наказує частині гайдамаків поїхати в найближче село старости й підпалити двірські будинки. Гелена сама в кімнаті. Входить Вацлав і засвідчує їй свою любов. До бою проти ворогів тепер він піде з гаслом «Бог і Гелена!». Її ім'я стане для нього ранковою зорею, воно спонукає його шукати лаврів і боротися за вітчизну. Гелена просить не знущатися над нею і з плачем вибігає з кімнати. Згодом Горейко відкриває Гелені свою любов, а згадавши про своє нещасливе життя, просить змило-

сердитися над ним. Її ангельська рука або витягне його з прірви, або ще глибше туди вкине. Нещасна доля Горейка глибоко її вразила. Вона має намір вийти за нього, щоб урятувати не тільки його, а й себе. Іншого вибору немає. Горейко приходить до старости за остаточним словом. Той дає йому в нагороду хутір, а призначення Гелени, каже, інше — вона має бути дружиною Вацлава. Горейка опановують заздрість і помста. У розмові з Горейком Гелена каже, що Вацлав її кохає і хоче одружитися. Вона теж любить Вацлава, але вийде за Горейка, хоча щасливою ніколи не буде. Горейко майже божеволіє, розмовляє сам із собою і хоче застрелитися, та Ґонта штовхає його, пістолет вистрілює у повітря. Горейко спершу відвертається від гайдамаків, а потім через помсту складає їм присягу і веде їх у бій [7:130, с. 124–125].

Згодом він розповідає Гелені, яка загроза нависає над замком. Все, що живе, згине під ножами гайдамаків, а сам він є їх провідником і спільником Ґонти. Гелена крізь сльози благає не губити своєї душі й пощадити замок, а коли цього замало, то вона ладна стати перед ним на коліна і готова заради його спасіння стати його дружиною. Входить Ґонта з гайдамаками, Гелена рятує старостиху від гайдамацького ножа. Горейко заявляє, що подарує старостисі життя, якщо Гелена піде з ним і стане його жінкою. Старостиха проти цього, та Гелена віддає Горейкові руку на знак згоди. За Ґонтою та гайдамаками вона раптово зачиняє залізні двері, замикає їх на ключ і підпалює будинок. Прибігає Горейко, силоміць видирає в Гелени ключа, губить пістолет. Гелена підбирає пістолет і вбиває Горейка. Повертаються староста, Вацлав і служба. Староста віддає зомлілу героїню Вацлавові, а службі наказує подвоїти охорону й відвезти зв'язаних гайдамаків до в'язниці [7:130, с. 126].

Драма Кернера також складається із трьох актів. Якщо порівняти композицію обох творів, то виходить, що Камінський переніс на початок першого акту 10 сцену німецької драми, розбиваючи її на дві сцени (1 і 2). Сцени 3 і 4 відповідають 11-й, сцени 5 і 6 перероблені, сцена 7 відповідає 1-й, сцена 8 перероблена, сцени 9, 10, 11, 12, 13, 14 відповідають 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 німецького оригіналу. В акті другім до 8 сцени нема жодної відмінності між польською драмою і німецьким оригіналом, окрім короткого монологу Юлія (сцена 3), його Камінський включив до сцени 2. Сцени 9 і 10 з незначними змінами відповідають 10 і 11, сцена 11 перероблена [59:1, с. 87].

У третьому акті теж немає відмінностей між переробкою й оригіналом, крім незначного додатка наприкінці дії. Зміни, внесені Камінським, незначні, вони мають більше сценічне значення, бо йдеться про адаптацію драми до подій Коліївщини. Персонажі і дії в п'єсі Камінського такі ж, як і в Кернеровій. Староста, його жінка, син-ротмістр, Вацлав, вихованка Гелена, Борута живцем скопійовані з графа Фельзека, його жінки, сина-ротмістра, Юлії, вихованки Гедвіґи, старого Бернарда. Навіть патріотичні фрази Вацлава (акт I, сцена 9) або його матері (акт II, сцена 7) не оригінальні, а взяті із Кернера (акт I, сцена 2 і акт II, сцена 8). Патріотична фразеологія про прикмети польських жінок і мужів (акт I, сцена 9) відсутня в оригіналі, а в переробці вона лише псує ліризм монологу Вацлава і справляє невиправданий, дешевий ефект, який не має нічого спільного з мистецтвом [7:130, с. 124].

У польських джерелах драму згадують під назвою «Haydamacy na Ukrainie», її трактують то як «utwór oryginalny» [55:1, с. 84], то як «naśladowanie» [38, с. 48], то як «przeróbku» [59:1, с. 88–89]. Насправді драма Камінського — ні наслідування, ні переробка, це, ймовірно, неоковирний переклад німецького оригіналу. Рецензент «Pszoły» вбачає, щоправда, в переробці «wiele odmian korzystnych dla sztuki» [59:1, с. 91], він навіть вважає, що на

основі діалогів твору, драматизму почувань, пристрастей і їх природних переходів можна говорити, що переробка перевершила оригінал. Позитивно відгукується про драму і «Pamiętnik galicyjski», вид. Ф. Хотомського і Евг. Броцького (1821, № 3). Та більше правди міститься у судженнях критика з «Tygodnika literackiego» (Познань, 1842, № 4); на його думку, у перекладі Камінського помітно лише автора, можна сказати, що він — «tłumacz sprytny, co wytłómaczy — ładnie, a co naticzy — kiepsko» (s. 407).

Тепер про героїв драми. У ній на першому місці, безперечно, Тименко. За три дні до уманської трагедії він з'явився серед гайдамаків, мов грім з ясного неба, і закричав гайдамацьким голосом: «Ґонто, знаю тебе і я з вами!». Ґонта прийняв його в свої ряди. Назвали його Тименком, своє ім'я він одразу ж уславив і охрестив кров'ю ляхів. Він — неправдивий син багатого шляхтича, свого часу підступом загарбав усе батькове добро. Його батьком виявився саме той лях, якого він зарізав. Відтоді посоловів, мало їв, не пив горілки, ніколи не засміявся, зрештою кудись зник. З'явився на службі у старости під іменем Горейка. Любов до Гелени стала тією чарівною силою, що скеровувала його думки і діла. Горейко усвідомлює, що він — суспільний покидьок, розбишака на краю прірви, тому каяттям хоче змити сліди кривавого життя, слізьми поєднатися зі світом, хоче спробувати, чи розбишака може бути ще чоловіком. Тільки любов для Гелени може вивести його на праведну дорогу й розвинути ту крихітку людського почуття, якої ще не затопила невинно пролита кров. Він вірить у можливість любові до Гелени. Хвиля розчарування доводить його до божевільної розпуки, до бажання покінчити із життям. Врятований Ґонтою, він ще відвертається від кривавих постатей колишніх товаришів, ще відмовляється вести гайдамаків у замок. Та пристрасна любов, що розбила усі його надії, жадає помсти і повертає його в ряди гайдамаків.

Постать Тименка на суспільному тлі була вкрай актуальною, тому Камінський скопіював її до найменших подробиць із Кернерового Рудольфа, романтичного італійського розбишаки з Ріальто. Саме ж ім'я Тименка є вигадкою Камінського, бо між гайдамацькими ватажками ім'я Тименка не зустрічається. У Кодненській книзі згадується, правда, про якогось Тимка, що вкупі з іншими 13-ма козаками, яким пани наказали допомагати конфедератам, покинув конфедерацькі ряди й увійшов у зносини з гайдамаками [35, с. 51].

Ватажком гайдамацької чоти в Камінського є Ґонта. Звісно, тут можна ставити питання про те, наскільки близько стоїть цей персонаж до народнопоетичних джерел, як це помічаємо в «Гайдамаках» Тараса Шевченка, де можна провести пряму паралель між поемою і народною піснею (пор., у Шевченка: «Як та хмара, гайдамаки Умань обступили…»; у народній пісні: «Ой у неділю рано-пораненько під Умань підступали…»), та Ґонта у змалюванні польського драматурга дуже дистанційований від народної творчості. Він задумав, щоб гайдамаки стали пострахом для всієї України. Його гасло — скарби багатіїв, смерть і кров. Він планує грабунок, а для заохочення п'є горілку й іншим наказує це робити. Це страшний чоловік, трохи цинік. За непослух погрожує ножем або купіллю в гарячій смолі. Навіть для Тименка Ґонта є страшною примарою. Мотивом його вчинків є лише бажання наживи.

Зрозуміло, що Ґонта Камінського з історичним прототипом не має нічого спільного. Навіть із мемуарів шляхтичів або духовних осіб, які з ненавистю ставилися до колишнього уманського сотника, Ґонта під їх пером постає чоловіком не лише заможним, а й багатим; отже, не пристрасть до грабунку керує ним. Особистий інтерес і честолюбство повинні б схилити Ґонту до оборони шляхетства, в ряди якого він міг

потрапити. Ґонта свідомо став на захист свого народу, його прав, віри і національності й готовий принести у жертву кар'єру і суспільне становище. Під Уманню Ґонта пристає до Залізняка тільки упевнившись, що останній підняв повстання в ім'я здійснення заповітних народних ідеалів [1, с. 26–27].

Камінський охрестив Ґонтою ватажка Кернерових розбишак Цанарета. Зрозуміло, італійського ватажка потрібно було якось акліматизувати. І він зробив це, змушуючи його пити горілку та вкладаючи йому в уста вульгарні слова й фрази, яких нема навіть у словнику.

Загалом гайдамаки Камінського — це Кернерові розбишаки, пересаджені з границь Італії на Україну (напр., Данилко — Кернерів Лоренцо). Камінський за будь-яку ціну хотів надати драмі історичності. Він пише про організацію чоти за півтора року до уманської різні, згадує про Запоріжжя, криваву розправу з гайдамаками під Білою Церквою, де посаджено на палі дванадцятьох гайдамаків, бо ляхи з ними не жартують, або вплітають у колесо, або садять на палі.

Герої Камінського не мають нічого спільного із Коліївщиною, особи й сцени взяті живцем із Кернерової драми. Звісно, Ґонта пристав до Залізняка щойно під Уманню, де потрапив до рук ворогів, а Залізняк врятувався. Та в драмі Камінського вони задіяні в події, які відбулися після уманської різні, коли там уже не могли бути Ґонта чи Залізняк. Останній змальований звичайним бандитом, а насправді на раді, скликаній в Умані для вибору військової старшини, його за козацьким звичаєм при вистрілах із пушок і пістолетів проголошено гетьманом, а Ґонту — уманським полковником [1, с. 29]. Іван Ґонта у драмі постає відчуженим від оточення, сердитим і агресивним. Він — типовий представник черні, малокультурний, обмежений і позбавлений вищих інтересів, не помічає різниці між добром і злом, втрачає зв'язок із живими людьми, живе за рахунок обману, брехні, жорстокості й насилля. Це призвело до страшного звуження його свідомості й морального виродження, у нього зароджується нетерпимість, войовничий фанатизм і усвідомлення мілітарної сили, тому він стає сліпим знаряддям ірраціональної гайдамацької стихії. Камінський змішує гайдамаків із запорожцями. У кінці, за Кернером, зачиняє їх у пивницю, а від себе каже їх зв'язати й відвезти у ближчий город. Цього досить, щоб переконатися в неісторичності драми.

У гайдамаччини свій календар і свій простір, хоча межі між ними відносні й мінливі. Стихійний порив мас, спонтанна самоорганізація бунту переплелися із свавіллям польської шляхти, яка, замкнувшись у вузькім націоналізмі та релігійній винятковості, нав'язувала простим неосвіченим людям фантоми своєї міфології, а насправді нехтувала всі громадянські й людські права народу. Гайдамаччина намагалася відновити «симетрію» народного життя, хоча досягла ефекту бумеранга. Як пише Володимир Антонович, це був «суспільний протест проти упривілейованих, релігійний протест проти силоміць запроваджуваної віри, політичний протест проти вкрай несправедливого юридичного та громадянського устрою» [1, с. 48], бо гайдамаки оголосили себе деміургом народного життя. Зрозуміло, що в цій кривавій перетасовці було все: гнів, грабіж, насильство, безладдя, безневинні жертви. Хвиля руйнівного повстання видозмінила тодішню історію, надавши їй своєї редакції. Світ збагатився новими конфліктами і новими, далекими від ідилії, способами приборкання. Неможливо осягти всієї гами опосередкувань гайдамаччини, насамперед через Барську конфедерацію, бо вона діяла в таких самих кривавих формах і була спрямована проти короля й православних, тож має рацію критик, коли каже, що «гайдамаччина також постала задля королівської поваги і державного ладу» [24, с. 9].

На драмі Камінського вироблялися погляди на один із найтрагічніших епізодів вікової польсько-української боротьби, формувалася народна пам'ять і міфологія. Вперше драму поставлено 20 грудня 1819 року у Львові, вдруге — 10 січня 1820 року тут же, а втретє — 17 серпня 1820 року в Кракові. Тривалий час вона займала почесне місце в театральному репертуарі [52, с. 42]. Саме пам'ять, а не історія приносить готові істини, благонамірену брехню і корисні легенди. Рецензент із «Pszczoły» писав, що Камінський замість Цанаретів, Льоренців змалював пам'ятних своєю жорстокістю гайдамаків, мабуть, у тому їх цінність, магія і водночас слабкість від виникнення неконтрольованої деформації, адже Ґонта і його товариші постали у психологічно правдивих і переконливих рисах, гнані невпинним поступом історії [59:1, с. 91]. Щоправда, польський літературний рух у Львові у 20-х роках XIX ст. був ще надто кволим, а глядацька публіка апатичною до справжнього мистецтва [67, с. 690]. Свідомість глядачів ще не перебудувалася, а ретроспективний погляд на історію був відсутній узагалі. Передова інтелігенція прийняла драму некритично, наївно повіривши в її історичність, а що вже говорити про ширшу публіку? «Вона прийняла п'єсу з загальним захопленням. Цей успіх драми був найгіршим свідченням її мистецької вартості» [7:130, с. 128].

Як амнезія руйнує індивідуальну людську пам'ять, так амнезія історична нищить історичну свідомість, варваризує життя суспільства, вилущуючи з нього сенс. Камінський про це не думав. Він умів грати на нервах малокритичної галицької публіки. А як він діяв, щоб наповнити касу, на це дає відповідь Фр. Яворський [45, с. 213]. Критик пише: «Камінський знав львівську публіку і її вимоги. Він мусив корчитися й плазувати перед молохом, що мав бути його грошовим якорем. Він, що не сприймав тривіального, яскравого блиску, його запозичав і повними пригорщами сипав у партер і галереї, перед очі публіки, розвіваючи правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яскраві калейдоскопи слів, не пов'язаних ні думкою, ні мистецтвом. Він заманював до театру львівську публіку страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоб потім після цілої серії дурниць виставити остаточно Шекспіра або Шиллера та переконатися ще раз, що ніхто на такі поважні твори із глядачів не піде. Псував смак публіки, щоби дорогою зіпсуття піднести її до висоти правдивого мистецтва» [45, с. 213].

До «творів», що мали наповнювати касу, адаптованих під смак публіки, можна сміливо зарахувати й обговорену драму. На жаль, Камінський вчинив легковажно, навіть злобно, користаючи із надто делікатної матерії, бо стирав пам'ять історичну і насаджував штучну. Польська спільнота довший час вчилася в Кернера пізнавати Коліївщину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Камінський загравав із ірраціональними соціальними елементами, пропонуючи їм свій варіант ідентичності — міфологічний. Сутність його полягала в тому, що пам'ять йому видавалася не соціальною категорією, а незмінною сутністю. Драма виступала якраз таким варіантом міфологізованого самопізнання, штучною конструкцією, де італійський розбишака Тименко терся біля Ґонти як типовий бандит, не дивно що обох їх інколи називали ватажками гайдамаків.

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що драма Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» є типовим, розрахованим на сенсацію романтичним твором, де на першому місці — не історична достовірність подій, а політ фантазії митця, його творча незалежність і сила уяви, які не рахуються з історичним прототипом, а змальовують байронічного героя, благородного розбійника. В цьому плані образ Івана Ґонти є всезагальним і універсальним, бо в ньому втілено ідею роман-

тиків про величезні можливості людського духу, його порив, пристрасть, внутрішнє напруження. Мабуть, у цьому й полягає сила «епістеми», яка склала пізнавальну основу для пізніших письменників, зокрема й Тараса Шевченка. Водночас цей твір не оригінальний, а взятий із Кернера, приправлений екзотизмом, патріотичною фразеологією та розпачем світової скорботи. Драма є штучною конструкцією, міфологічним варіантом ідентифікації історичних осіб і персонажів.

Серед численних творів про великі випробування минувшини значне місце займає драма польського письменника Генрика Красінського «Gonta, an historical Drama in five acts» («Ґонта, історична драма в п'яти актах»), що вийшла у Лондоні в 1848 році [49]. Це сценічна переробка відомої Тарасу Шевченку повісті Міхала Чайковського «Wernyhora» [40], хоча автор відступає від першотвору, вибудовує перипетії довкола особи Івана Ґонти. Події у драмі, як і в повісті, недостовірні й не відповідають історичному хронотопу, розкритому у працях наших істориків [9:1; 12; 18; 23].

Сюжет твору такий: в Україні під проводом Максима Залізняка вибухає повстання гайдамаків проти польської шляхти. Гайдамакам допомогають є цариця Катерина II, що спорядила сюди генерала Кречетнікова із російським військом, а також потайки польський генерал Браніцький за наказом короля Станислава-Авґуста. Оборону шляхти тримають національний «пророк» Вернигора, полковник Стемпковський, староста Потоцький і вірний шляхті козацький отаман Некраса. Гайдамаки наступають на Умань. Сотник уманських козаків Іван Ґонта обіцяє Потоцькому стати на захист шляхти. Однак агент цариці Катерини II о. Василій, єпіскоп чигиринський, перетягає Ґонту на бік гайдамаків. Священик номінує його на гетьмана України й доводить йому, що він є невільником польських панів, що його жінка зраджує його із Потоцьким, тому закликає до помсти над гнобителями й ворогами віри. Ґонта об'єднується із Залізняком, гайдамаки займають Умань і вирізують шляхту, євреїв, навіть багато дітей. Тут маємо ту саму сцену, що й у «Гайдамаках» Тараса Шевченка. Ґонта з намови о. Василія вбиває своїх синів, бо вони по матері поляки й католики. Але наближаються поляки, очолювані отаманом Некрасою, і гайдамаки відступають за Буг. Там їх оточують польські війська: Залізняк гине у бою, а Ґонта, якого цілковито підкосила смерть синів, потрапляє у польський полон.

На думку Платона Лушпинського, Генрик Красінський надав своїй драмі шекспірівського забарвлення, свідомо інкорпорував у свою драму низку мотивів із «Річарда III» і «Макбета» [21:2, с. 320]. Ґонта Красінського, як і герой шекспірівської драми Річард, — честолюбний; сподівання отримати гетьманську булаву провокує його душевні борення і вагання, та вирішальний вплив на нього має о. Василій. Іншими психологічними рисами Ґонта також схожий до Ричарда III, душогуба і заручника королівського трону, останнього кривавого нащадка з дому Йорків, якому судилося криваво завершити боротьбу Білої й Червоної Троянд в Англії [39].

Як відомо, Річард убиває свого рідного брата і його дітей, убиває малих синів померлого короля Едварда III, вирізує рідню, посідає королівський трон і стає тираном, усі тремтять перед ним [66:1, с. 185–196]. У драмі Шекспіра Немезіс уособлена в постатях трьох нещасних вдовиць: королев Маргарети й Елісавети і княгині Йорк (матері Річарда). Ці три жінки, у яких Річард усе забрав, як фурії Ореста, весь час голосять і проклинають його, особливо кляне його рідна мати. У драмі Красінського тричі з'являється Ґонті дух матері й проклинає його (II, 3, III, 1 IV, 4). Вперше дух матері відкривається йому у Соколівці, коли Ґонта за намовою о. Василя вагається й обіцяє перейти на бік

гайдамаків, жбурляє на землю й топче шляхетський патент. Йому увижається матір: «The ghost of his Mother, pale and horrible, flits by him and whispers in his ear a withering curse. He looks aghast; horrified he exclaims: «Where am I? hideous vision!» («Примара його матері, бліда і жахлива, приходить до нього і шепоче йому на вухо слова прокляття. Він дивиться з жахом і вигукує: «Де я? Огидний зір!») [49, с. 42]. Вдруге з'являється йому дух у печері чарівниці, куди він входить серед громів і блискавок: «The ghost of his Mother, unseen but by himself passes close to him and utters the awful execration: «I curse thee! I curse thee!» («Безплотна примара зупиняється поряд нього і вимовляє жахливі прокляття: «Я проклинаю тебе! Я проклинаю тебе! (дія III, сцена 1) «Де я? Огидний зір!») [49, с. 53].

Незважаючи на прокляття матері й застереження чарівниці, Ґонта об'єднується із Залізняком.

Втретє з'являється дух матери в Умані після вбивства Ґонтових дітей:

«*Gonta* (alone). Who goes there?
The spectre of his Mother: I is I.
Gonta: This hideous phantom ever!
The spectre: Yea, ever; ever will I haunt thee. 1 who bare thee, cursc thee —thy mother — thine own mother — thee, the fruit of her womb.
Gonta: Oh, spare me!
The spectre: Never, never; my eternal curse wither thee! (The spectre vanishes)».
(«Гонти (наодинці). Хто йде?
Дух матері: Це я, я.
Ґонта: Яка огидний привид!
Дух матері: З тобою завжди буде мій прокльон, тобі це каже твоя рідна мати, ти народився у крові, в крові й кінець тобі.
Ґонта: О, пощадіть мене!
Дух матері: Ніколи, ніколи, я вічне прокляття твоє! (Примара зникає)») [49, с. 69–72].

Сцена є очевидним наслідуванням «Річарда III», IV дія, 4 сцена.

«Duchess of York: I will be mild and gentie in my words.
King Richard: And brief, good mother: for I am in haste.
King Richard: You speak too bitterly.
Duchess of York: Hear me a word.
For I shall never speak to thee again.
Therefore, take with thee my most grievous curse».
(«Герцогиня Йорк: Я буду м'якою і лагідною у словах.
Король Річард: Тільки коротко, добра матінко, бо я поспішаю.
Король Річард: Твоя мова надто гірка.

Герцогиня Йорк: Вислухай мене, і більше не почуєш моїх слів, носи з собою мій прокльон найтяжчий») [60, с. 134–135].

Короткій сцені «Ґонти» відповідає велика сцена в «Річарді III»: Шекспір уміє заглянути до глибини душі матері, знаходить слова, щоб змалювати її трагедію, бо вона бачить у своєму синові жорстокого душогуба — вбивцю рідного брата і його неви-

нних дітей [33, с. 123]. У Красінського дух матері, наче фантом, відкривається Ґонті серед білого дня, до чого ми не звикли. У її словах багато моралізаторства, яке нас і не переконує, і не зворушує.

Перед вирішальною битвою являються королеві Річардові III у сні усі замордовані ним жертви, проклинають його і віщують йому нещастя, а Річмондові перемогу. Тут Шекспір розвиває велику літературну традицію, почату ще від Сенеки. Поява померлих у сні — часте явище у літературі.

У драмі Красінського Ґонті аж тричі з'являються трупи замордованих поляків і євреїв. Вперше таки в Умані: «Seen to Gonta alone, appears in the distance, a long file of children headed by the two sons of Gonta, and followed by Madeline. After her comes a man bearing the head of an old man; twelve other men, each bearing a bleeding head succeed» («На віддалі помітно Ґонту, за ним довгий шлейф діток із його двома синами, потім Мадлен. Після неї йде чоловік, старий чоловік із закривавленою головою в руках») [49, с. 79].

Ця сцена не що інше, як комбінація сну Річарда зі сценою з «Макбета» (IV дія, 1 сцена) і запозичення з Дантового «Пекла», де Бертран де Борн несе свою відрубану голову (пісня 28, вірш 118–142 і пісня 20, вірш 7–15). Вдруге Ґонта бачить голови убієнних — у лісі, де, крім того, відкрився йому його злий дух (evilu genins) (V. 4), а втретє у печері чарівниці, де розлючений Ґонта вихоплює меча, як Одіссей, замахнувся у підземеллі на тіні, спраглі крові («Одіссея» XI, 48–50) [21:2, с. 322]. Кілька разів Ґонта чує той самий докір: «Thou hast listened to the counsels of Russia — woe to thee!» («Ти слухав порад Росії — горе тобі!»). Зловісний рефрен нагадує сон Річарда III, де один небіжчик за іншим картають його: «Let me sit heavy by thy soul to-morrow!» («Гнітитиму я завтра твою душу!»).

Усі три рази, допоки до Ґонти приходять його уманські жертви, читач (глядач) не має ілюзії, що це душі понищених покидають своє загробне життя, щоб стати до боротьби з убивцею.

Є в драмі Красінського й інші дрібніші ремінісценції з Річарда III. Любовниця Ґонти Люція, покинута ним, стає чарівницею, одержала ім'я від нареченої, яку залишив Едвард III.

> «For first was he contract to Lady Lucy —
> «Your mother lives a witness to his vow». — «Richard III» (III, 7)
> «Ah, i recognise her — tis she, the long forgotten Lucy!» — «Gonta» (V, 5)
> («Домовився він вперше з леді Люцією — «Обітницю їй дав, це бачив свідок». — «Річард III» (III, 7)
> Не впізнає у ній зубуту Люцію». — «Gonta» (V, 5))

Генріх Красінський у вступі до драми називає її Марилькою. Люція отруїла свого чоловіка, ставши любовницею Ґонти; тепер спокутує свою вину і чує з неба голос чоловіка: «I pardon she!» («І пробачить вона!»). Ці слова нагадують сцену з «Фауста» (ч. I), де голос з неба наказує Гретхен залишитися у в'язниці й смертю заплатити за свій гріх: «Sie ist gerettet»*.

Цікаво простежити психологію Макбета й Ґонти, як Красінський представив останнього у своїй драмі, навіть тут наслідуючи Шекспіра. Ідучи за зразком великого англійського поета, він двічі зводить Ґонту з чарівницями. Вперше, після переходу на бік

* «Sie ist gerettet» (нім.) — «Вона буде збережена».

гайдамаків, Ґонта іде в печеру чарівниці. Він не впізнає в ній своєї давньої любовниці Люції, що заради нього отруїла свого чоловіка й тепер спокутує свою вину. Вона віщує йому, що дні його життя стікають, радить тікати з бойовища, говорить про кров, сльози, смерть. Входять ще три чарівниці й вітають Ґонту як свого. На запитання, чи дістане золоту корону, він одержує дуже двозначну відповідь. При другій зустрічі чарівниця Люція відкриває своє справжнє обличчя Ґонті й він зникає серед грому й блискавок.

Сцени з чарівницями у Красінського вийшли досить короткі й виразні, у них помітно вплив Шекспіра. Платон Лушницький помітив, що вони майже такі самі, як у «Макбеті» [21:2, с. 324].

«The Interior of the cave of a
Sorceress. Thunder...»
«Gonta» (III, 1)

«A dark cave. In the middle, a boiling
Cauldron. Thunder. Enter the three Witches».
«Macbeth» (IV, 1)

(«Інтер'єр печери.
Чаклунки. Грім...»
«Gonta» (III, 1))

(«Темної печері. В середині кипіння.
Котел. Грім. Введіть трьох відьом».
«Macbeth» (IV, 1))

Чарівниці вітають Ґонту майже тими самими словами, що й у «Макбеті»:

«Hail Gonta! Hail Gonta!». — «Gonta» (III, 2)
«All hail, Macbeth! hail to thee!». — «Macbeth» (1, 3)
(«Радуйся Гонто! Радуйся, Гонто!». — «Gonta» (III, 2)
Радіємо тобі, Макбете! Вітаємо тебе! — «Macbeth» (1, 3))

Очевидно, під впливом «Макбета», Ґонта запитує у чарівниці: «And shall a coronet of gold be mine?» («Чи стане золота корона моєю?») — бо ж гетьмани корони не носили.

Відповідь чарівниці двозначна:

«From the twin stars of the gloomy light,
When two dark clouds shall hang in air,
Then thou'It be wooed by a circlet 's might.
Of war's captivity beware!» — «Gonta» (III, 2)
(«Дві зірки у похмурім світлі
Між темних хмар кривавого повітря
Корону доглядають.
Полону на війні остерігайся! — «Gonta» (III, 2))

Ґонта витлумачує цю відповідь на свою користь, насправді ж чарівниця віщує його кінець.

Подібно виглядає справа з цим пророцтвом для Макбета:

«Macbeth shall never vanquish'd be, until
Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him». — «Macbeth» (IV, I)
(«Ні, переможеним не буде Макбет,
як не піде оцей високий ліс
супроти пагорба Бірманського. — «Macbeth» (IV, I))

На запитання Ґонти, чи виграє битву, його злий дух відповідає:

«If thy rival does nflt command the army,
Which is to tight against thee». — «Gonta» (V, 4)
(«Незабаром
Твій супротивник армію
Поверне проти тебе». — «Gonta» (V, 4))

У «Макбеті» названо ворога, якого король має боятися:

«Macbeth! Macbeth! beware Macduff;
Beware the thane of Fife». — «Macbeth» (IV, 1)
(«Макбете! Макбету! Остерігайтеся Макдуфа,
Під дудку він танцює». — «Macbeth» (IV, 1))

У драмі Генріха Красінського сцени в печері чарівниць зображені побіжно й поверхово, не справляють належного враження на читача і є лише прикрасою драми — прикрасою, без якої можна обійтися. Цілком інакше справу з чарівницями вирішено в трагедії Шекспіра. Вони — інтегральна складова драми, надають їй трагічного емоційного тону і драматизму. Вони є персоніфікацією лукавої, темної сили, що чигає на Макбета, переслідує його, щоб довести до вини і смерті. Почуття вини, цей біль і страшний тягар виснажує його внутрішньо, робить байдужим до всього, але не вбиває в ньому індивідуальності і воїна [21:2, с. 328].

У незламаній силі й величі стоїть він до кінця перед нами, навіть отримавши смертельну рану. Хоробрість не покидає його до смерті, і з мечем у руці гине він на полі бою як воїн і король. Не має цієї залізної сили й героїчного завзяття Ґонта Красінського. Перед останнім боєм Залізняк тішиться, що зустрінеться зі своїм завзятим ворогом, а Ґонта повністю зламаний тікає і скаржиться хлопчикові Младановича, якого врятував від смерті в Умані, що його серце поранене:

«My heart is sorely wounded...
Because 1 listened to the Moscovite priest». — «Gonta» (V, 7)
(«Моє серце дуже поранене…
Попа московського я слухав». — «Gonta» (V, 7))

Із дивною настирливістю змушує Красінський свого Ґонту відзиватися знову на полі бою тим самим тоном і майже тими самими словами, що Макбет. Коли козак доносить Ґонті, що Некраса командує ворожим відділом, Ґонта відповідає:

«False, lying knave! I believe it not». — «Gonta» (V, 5)
(«Брехня, що він негідник! Аж ніяк»). — «Gonta» (V, 5))

І вдруге:

«Nekrassa! A curse upon thy false tongue! It cannct be!» — «Gonta» (V, 5)
(«Некраса! Тіпун на твій язик брехливий! Не може бути!» — «Gonta» (V, 5))
Так само відзивається Макбет до посланця:
«Liar, and slave!» — «Macbeth» (V, 5)
(«Брехун, і раб!» — «Macbeth» (V, 5))

«Accursed be that tongue that tells me so!» — «Macbeth» (V, 7)
(«Прокляття язику, що мовить це!») — «Macbeth» (V, 7))

Отже, у підсумку можна сказати, що Генрик Красінський не перший пішов слідами Шекспіра, і йому не першому проба не вдалася. А не вдалася тому, що він не поет. Його драма є витвором виключно розуму, йому забракло фантазії й чуття, творчої інтуїції, щоб воскресити історичні постаті й давноминулі часи, як це майстерно зробили поети «української школи», зокрема Антоній Мальчевський, Северин Ґощинський, Юліуш Словацький [36:107/V, с. 140; 24, с. 116; 29, с. 10; 26, с. 124]. Генрику Красінському забракло тих простих чарівних і неповторних слів, щоб зобразити й передати невгамовну силу пристрасті, яка доводить людей до конфлікту і загибелі. Це є причиною того, що в драмі й причини повстання, і ті пристрасті, які ворушили умами, з'ясовані поверхово. Ще можна згадати історію любові Ґонти до панни Магдалини Хічевської і його суперництво з Некрасою. Це зображено надто банально, та й сам Ґонта виступає сліпим знаряддям у руках о. Василія, вперемiжку виявляє то дикі інстинкти, то лагідну вдачу, перед різнею співає пісні й зворушено плаче, або ж знову впадає у дикий шал. Усі ці настрої в його душі поверхові й побіжні. У творі багато банальної риторики, запозиченої у Міхала Чайковського. Значно переконливішою є сцена «Ґонта в Умані» у Тараса Шевченка, хоча він жодного слова не запозичив у Шекспіра, та відчутно шекспірівський дух його твору, бо автор піднявся до висоти англійського генія.

Сліди романтичної «епістеми» помітні у творах ще одного представника «української школи» Северина Ґощинського; Шевченко про його поему «Zamek Kaniowski» міг знати з приміток до повісті «Wernyhora» Міхала Чайковського, а то й міг її просто прочитати. Микола Дашкевич пише: «Шевченко, несомненно, был знаком и с этим произведением. Оно было в особенности близко к замыслу украинского поэта, потому что автор его… сумел перенестись в тот век, который изображал, и в думы и чувства украинского люда» [14, с. 226]. Борис Навроцький підкреслює: «Хоч «Zamek Kaniowski» й малює інші моменти Коліївщини, але безсумнівно він не міг якось не придатися Шевченкові при утворенні «Гайдамаків». Крім того, цей твір займає занадто видатне місце, щоб можна було б його обминати» [25, с. 18]. Що впадає у вічі, то це риси ґотики у поемі Северина Ґощинського «Zamek Kaniowski». Ґотика найчастіше

виступає синонімом страшного, жахливого, надприродного, асоціюється із фантастичним сюжетом, що поєднує, як правило, розвиток дії у незвичайних обставинах і реалістичність деталей побуту, описів, гостроту, напругу, кошмарність. Тобто є всі підстави говорити про впливи ґотичного роману на такі твори.

Юрій Ковалів дає таке визначення ґотичного роману: «Характерними елементами його сюжету були похмурі, містичні демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних ґотичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно упослідженого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження» [13:1, с. 237]. Взірцями ґотичного роману є твори «Ватек» Вільяма Бекфорда, «Удольфські таємниці», «Італієць» Анни Радкліф, «Монах» Метью Грегорі Люїса, «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Мельмот-блукач» Чарльза Роберта Метьюріана, «Закоханий диявол» Жака Казота, «Дивна історія доктора Джекіля і містера Гайда» Роберта Луїса Стівенсона, «Дракула» Брема Стокера, «Розповідь про привидів» Монтегю Родса Джеймса, «Старі дами», «Портрет рижого чоловіка» Горація Волпола, «Мандрівний гріб» Леслі Поулза Хартлі, «Тіт Гроун», «Горменгаст», «Тіт один» Мервіна Піка та ін. Впливи ґотичного роману відчутні і в українській літературі: анонімний твір кінця XVIII ст. «Марко проклятий», «Вій» Миколи Гоголя, «Чортова пригода» Марка Вовчка, «Мертвецький великдень» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Проклятий Марко» Олекси Стороженка, «Вогняний змій» Пантелеймона Куліша, «Терен на нозі» Івана Франка, «Старий двір» Богдана Лепкого, «Рожа» Наталі Кобринської, «В старих палатах» Надії Кибальчич, «Фантазія» Гната Хоткевича, «Хованець» Валерія Шевчука, «Московіада» Юрія Андруховича, «Ласкаво просимо в Щуроград» Юрія Винничука та ін. Сюди належить і поема «Zamek Kaniowsku» Северина Ґощинського.

Ґотична поема — це поема, оповита атмосферою жахів і таємниць, вона пов'язана із «проклятим місцем» і експлікує контакти героїв із потойбічним світом. У цьому творі, як слушно зауважив Ростислав Радишевський, «у «первісній» перспективі і явище Коліївщини, і світ людей постають як розгул диких, стихійних природних сил, як прояв «нічної» сторони життя людської душі» сил [29, с. 136].

Кривава трагедія гайдамаччини схвилювала уяву письменника. Ще будучи учнем, у 1819 році він пише «Śpiew o rzezi humańskliej», а в 1824 році, у маєтку Креховського, у Лещинцях, та в домі Міхала Грабовського, у с. Олександрівці, завершує поему «Zamek Kaniowski», фрагменти якої опубліковано в 1827–1828 роках у «Dzienniku Warszawskim», а окремим виданням твір вийшов у 1828 році у Варшаві. Поет скористався з поширених в Україні народних переказів про гайдамацьке повстання 1768 року, у новий спосіб використав український фольклор, майстерно передавши народні уявлення про зв'язки світу земного і потойбічного, людини і природи. У своїй біографії автор зазначав, що прочитав у 1820 році у французькому або польському перекладі деякі поеми Байрона, наприклад, «Чайльд Ґарольд», «Корсар», «Облогу Коринта», у 1822 році вивчав німецьку мову за творами Шиллера, а в 1826 році знову читав французькою, окрім Шекспіра, Мура, Вальтера Скотта, Шиллера та Байрона [42, с. 43].

Події «Zamku Kaniowskiego» збудовані довкола долі козака Небаби, який прилучається до повстанчого загону отамана Швачки, щоб помститися управителю канівського замку, бо управитель підступно забрав у нього кохану Орлику. Швачка під-

палює замок, у ньому гине Орлика, вбивши свого чоловіка, а Небаба після програної битви з польським військом гине на палі на околицях Канева. Небаба змальований як козацький отаман, йому притаманні риси байронічного героя-бунтівника, совість якого обтяжена скоєними злочинами (він збезчестив і замордував божевільну Ксеню, вона стає уособленням фатуму і переслідує героя аж до смерті). Володимир Гнатюк підкреслює: «Перше, що нагадує чи повторює зовні Байрона, це конструювання сюжету. У Ґощинського любовні відносини розгортаються у плані словесної тріади Байрона — коханець, коханка й антагоніст, що так міцно утверджена англійським поетом у його східних поемах. Таким чином, Небаба повторює своїх англійських прототипів — гяура, корсара, Селіма, так само як Орлика героїнь — Лейлу, Зулейку, Гульнару, а антагоніст губернатор Гасана, Яфара, Сеїда. Як і в Байрона, нещасливий коханець зв'язується зі злочинними елементами. Поему переповнено жахами, якими рясніють байронівські події. Герої — люди високого напруження пристрастей, їх натурам властивий демонічний настрій» [10, с. 144–145]. У творі виступає подвійна мотивація подій: суспільна ґенеза революції поєднана з фаталістичним поясненням долі людини, приреченої на зло, яке виступає активною силою, постійно загрожує світу, особливо в індивідуальних та групових спалахах бунту і кари. Поема написана в дусі «естетики страху»: події відбуваються серед крові, пожежі, ґвалтів, мародерства, розгнузданості людей, пекельної ірраціональної стихії [20, с. 380].

Твір, у якому Северин Ґощинський, як про нього сказав Адам Міцкевич у паризьких лекціях, «jak gdyby podłożył ogień pod starodawny gmach» поезії, своєю екзистенційністю збудив заворушення й обурення серед класиків і прихильників селянської моделі нараційної літератури, заслужив високу оцінку критиків, зокрема Маврицію Мохнацького («Artykuł, do którego był powodem «Zamek Kanoiwski» Goszczyńskiego» і «O literatyrze polskiej w wieku XIX»). Разом із «Marią» Антонія Мальчевського і «Konradem Wallenrodem» Адама Міцкевича поема належить до найвидатніших польських творів XIX ст.

Критиків насамперед цікавило, наскільки твір збігається чи розходиться з історичними подіями Коліївщини [11, с. 129]. На думку Володимира Гнатюка, «ніяких історичних ні мемуарів, ні інших документів у поета не було під рукою, «Zamek Kaniowski» є плодом чистої фантазії, що базується лише на українському фольклорі» [10, с. 147].

Із яких джерел черпав Ґощинський свої історичні відомості до «Zamku Kaniowskiego» — не відомо. Поет знав історію уманської різні й навіть написав 1819 р., як ми уже казали, «Śpiew o rzezi humańskiej», який до нас не дійшов, а в збірнику своїх творів, що вийшли у Львові 1838 р., додав до поеми нарис «Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej». У «Zapiskach do moich pamiętników» автор пояснює, що скористався фактом повстання гайдамаків, коли вони захопили Канівський замок, зруйнували і спалили його. Образ Швачки та пораненої ножем Орлики, котра полишає за собою сліди крові на стінах, поет узяв із переказу. Переказ свідчить, що «жінка замкового губернатора, піймана козаками й уже поранена, була в силі ще вихопитися від них, а, тікаючи перед їх погонею по кімнатах та замкових валах, щораз слабіша, спиралася на стіни», полишаючи на них криваві сліди, «поки не дігнали її й накінець не вбили» [9:1, с. 18]. У нарисі Ґощинський не пише про «канівський бунт», а описує один із трагічних епізодів під стінами Канівського замку, завершуючи розповідь такими словами: «Z takich to czasów, z takich to ludzi osnułem «Zamek Kaniowski». Схоже, канівський бунт віддавна цікавив поета, тому він «nieraz badał pilnie i

ciekawie o całej zamku kaniowskiego sprawie». На думку вчених, історичну основу «Zamku Kaniowskiego» поет узяв не з історичних документів, а винятково з усної традиції. Історичні відомості про канівський бунт, акти слідчих комісій з'явилися пізніше. Донедавна всі черпали відомості про Коліївщину лише з актів військово-судової комісії в Кодні, т.зв. Кодненської книги, сьогодні ж доступні також документи слідчої комісії, що вивчала гайдамацьку справу в Київській губернській канцелярії Воєйкова. Богдан Суходольський, автор монографії про Ґощинського, каже, що «єдиною історичною правдою» в «Zamku Kaniowskim» «є сам факт здобуття замку в Каневі — й ніщо більше» [62, с. 114].

У контексті матеріалів про Коліївщину, віднайдених Осипом Гермайзе [9:1, с. 64], стає зрозуміло, що Швачка замку в Каневі не здобував. Ім'я Швачки Микита, а не Яків, як досі пишуть за Шульгиним. На Правобережну Україну він прийшов із Запоріжжя 1767 р., восени, продавати сіль, там зимував, а опісля пристав до Залізняка. Чи був Швачка «першим з-поміж міщан Канева», сумніваємося; він був безземельний і займався чумацькою торгівлею. Опис особи Швачки в поемі збігається із судовим описом. Швачці було 40 років, росту був малого, волосся в нього було темно-русе, очі ясно-карі, обличчя подовгасте [9:1, с. 64]. Можливо, він був трохи сивий, «молодий рум'янець заливав усе обличчя», в боях міг придбати «чорний шрам», при 40 роках і малому зрості міг бути «тілом важкий». Міг також «келихом занадто зогрівати себе» [43, с. 82]. Поляки, очевидно, зненавиділи Швачку. Народ співає про нього: «Ой вивішав жидів, ой вивішав ляхів та на панських воротях!» [16, с. 82].

Швачка був жорстоким, через те його психологічний портрет пера Ґощинського правдивий. Щодо головного героя «Zamku Kaniowskiego» Небаби, то в реєстрі гайдамаків такого прізвища немає. Проте під Небабою поет має на увазі Неживого. Прізвище «Неживий» не підходило автору, через те він змінив його на «Небаба». А втім фізичний, і духовний портрет цього персонажа відповідає історичному прототипові [36:107/V, с. 89].

Роман Небаби з Орликою є плодом фантазії поета, у якій основну роль відіграли несвідоме та архетипна пам'ять. Мотив проколення у сні ножем ненависного чоловіка автор міг запозичити з поеми «Корсар» Байрона, а може, як вважає Станіслав Віндакєвич, із повісті «Ламмермурська наречена» («The Bride of Lammermoor») Вальтера Скотта [65, с. 48]. А Юліан Кжижановський, не заперечуючи, щоправда, впливу лектури на ґенезу цього образу, пов'язує його трагізм із мандрівним мотивом із популярної візантійської новелістики, що стала джерелом саги про Олафа й Ґудрун та переказу про Володимира й Рогніду, адже остання також хотіла проколоти у сні Володимира [51:4, с. 97–102]. Небабу-Неживого поляки не спіймали в битві під Мошнами й, звісно, не могли посадити на палю, бо такої битви на той час зовсім не було. Швачка також не згинув у полум'ї Канівського замку. Неживого арештував підступом московський полковник Чорба. Швачку піймав московський підполковник Брінк неподалік Богуслава [9:1, с. 77], про що згадує й народна пісня:

А москалики, да не дурнії, да розуму добрали:
Ой, насамперед батька Швачку із осаулою до купи зв'язали.
Ох, ізв'язали, да попарували, да на вози поклали,
Із Богуслав'я до Білої Церкви їх у неволю забрали [16, с. 51].

Обох ватажків судили в Києві: били їх кнутом і, «вирізавши їм ніздря й поставивши на лобі та на щоках указні знаки, заслали в Нерчинськ на вічну каторгу» [9:1, с. 78].

Про трагічну смерть дружини губернатора Канівського замку у судових актах відомостей немає, можливо, під час гайдамацького нападу її не було в замку. Мотив нещасливого кохання пана до кріпачки Ґощинський міг узяти із дуже популярної пісні про Бондарівну та пана Каньовського. Пан Каньовський кохає селянську дівчину, а все ж таки вона гордо відкидає його кохання і готова піти на смерть, щоб лише з ним не жити:

Ой, чи хочеш, Бондарівно, ізо мною жити?
Ой, чи волиш, Бондарівно, в сирій землі гнити?
Ой, волю я, пан Каньовський, в сирій землі гнити,
Як з тобою, мошенником, на цім світі жити.
Ой, як тілько Бондарівна ті слова сказала,
Ой, вистрелив пан Каньовський — Бондарівна впала [28, с. 120].

Северин Ґощинський у поемі «Zamek Kaniowski» змалював переконливий, хоча й містичний епізод Коліївщини, одначе не сам історичний образ був його метою; стосовно «минувшини зайняв він активне становище й дав своїй поемі ідеологічний засновок, у її основу вплів соціально-політичні ідеї супроти сучасности» [24, с. 20]. Ґощинський, добре знаючи селянську душу й тяжке життя кріпаків, розумів, що селяни, поки не будуть вільними, не лише не візьмуть участі в польському повстанні, але можуть повернути коси та піки проти польських панів і повторити Коліївщину. Ґощинський вболівав, що «rodacy mili» не хотіли «sami pojrzeć na przyszłość», «na ucztę długo tłumionej swobody» і тому постановив пригадати їм «надто скоро забуту іграшку»:

Kiedy ze stalą, jak z zemsty żagwiami,
Krew żywej piersi lano w trupie czaszki
I każdą łezkę, za pana wylaną,
Jej dymiącemi kroplami spłacono [43, с. 97].

Мабуть, саме такою була мета «Zamku Kaniowskiego», а провідною ідеєю не що інше, як повна емансипація селян, зокрема скасування різок, повага до людської гідності, перепинення знущань над селянами і надання права власності на землю. Тому таким трагічним голосом закликав Ґощинський поляків:

Jednak, co powiem, niech z was każdy słyszy,
I, gdy mu zda się, niech naprzód wyskoczy,

і нагадував панові «різками засіченого батька», «знасиловану наймилішу доньку», «позбавленого любої нареченої», вмираючого в «панській тюрмі» за те,

Że jak pies podły o głodzie i zimnie
Dla usług jego przemarnował lata.

Тому й розвинув Ґощинський у своїй поемі кровавими фарбами намальований образ селянського бунту, сумуючи, що «znów tenże pokój i zbrodnie te same!» [43, с. 152].

Спокусливо проаналізувати історичні контексти твору, у яких фігурує Іван Ґонта, звісно, вони заломлені крізь призму українського фольклору. Микола Дашкевич

писав: «И у Гощинского, как у Шевченко, слышим воль угнетенного народа, проникающий до глубины нашего сердца. Несмотря на то, что романтическая манера творчества наложила сильный отпечаток на польскую поэму, в ней выступает со значительною силою драматизм изображаемого поэтом времени, предстает также и народная правда, хотя не с такою яркостью, как у Шевченко» [14, с. 226]. У передмові автора «Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej» до видання «Zamku Kaniowskiego» 1838 року сказано: «Szeczęsny Potocki, dziedzic Humania, napisał do Gonty, że mu dwie wsie daruje, jeżeli uitrzyma kozaków w posłuszeństwie i Humań obroni. Ten list szedł przez ręce pewnego Mładowicza, zawiadującego dobrami Potockich, który go otworzył, przeczytał, a skuszony sposobnością zyskania dwóch wiosek, zataił obietnicę pana przed Gontą i na siebie wziął całą obronę... Gonta i jego cały oddział przechodzi na stronę hajdamaków. Wtedy dopiero poznał Mładanowicz całą nierozmyślność swego poctępku i trudność obrony; ujmuje Gontę obietnicami Potoskiego. «Już za późno!» — Gonta odpowiedział» [41, с. 334].

У поемі раз по раз натрапляємо на згадки про Івана Ґонту:

Częściej i głośniej słychać między tłokiem:
«Czemu nie idzie w zamek, co pod bokiem?
Czemu gdy śwież z Żeleźniakem Gonta
Zawieść hulankę uśpieli tak rączo, —
On tylko gnuśny, myślą się zaprząta:
Złączyć się z nimi? Czemuż się nie łączą?» [44, с. 218].

Або ще один епізод:

Już po Kaniowie strasza wieść latała:
Jak się wzburzyła Ukraina cała,
Jak adradą Gonty dobyto Humania,
Ile tam mordów, ile krwi rozlania:
Jak samo Lachów zda się ściagać piekło,
A nidzie schrony przed czernią zaciekłą [44, с. 236].

Або:

Wnet wyprawiono dwa oddziały naraz:
Jeden z nich Szwaczkę miał otoczyć zaraz,
A drugi ciągnie do Kaniowa prosto.
Pan wojewoda z Gonta kończy dzieło... [44, с. 242].

У польській літературі з'явилося багато творів про Коліївщину, однак «Zamek Kaniowski» вигідно відрізняється тим, що автор не змальовує гайдамацький рух як розгул злочинних елементів; він кількома влучними готичними мазками показує справжнє історичне тло, що мало трагічні наслідки. Ростислав Радишевський підкреслює: «Образ України в цій поемі є настільки яскравим, сугестивним, що багато поетів пробували її наслідувати, а самого Ґощинського критика визнала одним із творців «української школи» польської поезії. Обираючи тему кривавої різні й показуючи в такий спосіб збунтовану козацьку Україну, Ґощинський переслідував глибоко пізнавальну мету. Ко-

ліївщина стала для поета, як і для інших романтиків, тією екстремальною подією, яка могла привідкрити сутність людської природи в чистому вигляді, в усій її дикості, не зіпсутій культурними впливами» [29, с. 116].

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що при всіх дискусіях довкола твору «Zamek Kaniowski» (повість чи поема?) Северина Ґощинського, твір містить елементи ґотичного канону і збудований за циклічною схемою, котра свідчить про ситуацію рівноваги двох світів, її порушення й відновлення. Події відбуваються у «проклятому місці» — замку, де й переплітаються елементи земного і потойбічного (згадаймо хоча б видіння божевільної Ксені, яке переслідує Небабу). Організація простору також відповідає циклічній схемі розвитку сюжету, комулятивному ланцюжку подій зі схожою основою, коли герої зі звичного світу переміщуються у чужий. Співвідношення реального й фантастичного визначає основний комплекс мотивів і сюжетну структуру. Твір багатий на перипетії та ірраціональні ефекти; йому притаманні такі риси, як екзистенційність, трагізм і містичність. Поема «Zamek Kaniowski» Северина Ґощинського нарівні з «Гайдамаками» Тараса Шевченка та «Beniowskim» і «Snem srebrnym Salomei» є найвидатнішими творами про Коліївщину, шедеврами слов'янського романтизму. Вони і є тією «епістемою», яка несвідомо визначила мовну поведінку Тараса Шевченка.

У творах на історичну тематику в польському романтизмі переважала спроба створити синтетичну візію України як землі, де в її темній історії, і в її привабливій, але не менш темній природі, криється ключ до минулого та майбутнього, до «співіснування польської та української культур» [6, с. 10]. Міхал Чайковський у повісті «Wernyhora» спробував зафіксувати новий образ України, козацької минувшини і польсько-української Батьківщини. «Kozak wystarczy wiedzieć, że ojczyzna jest w niebezpieczeństwie, że zostawili wszystko i poleciał do swojej obrony» [40].

Напівлегендарний герой повісті Вернигора втілював кращі мрії і сподівання самого автора й багатьох передових представників польського суспільства, хоча як послідовник самостійницьких, прозахідних і антимосковських традицій Мазепи й Орлика «потрапив разом з цими іменами до ряду одіозних, не шанованих фігур в ідеологізованій радянській науці» [25, с. 86]. Розглянувши ряд версій і легенд про Вернигору і його пророцтва, Михайло Мочульський доходить висновку, що Вернигора й справді жив у XVIII ст. у селі Македони на Канівщині, де заснував школу бандуристів, навчав пісень про козацтво, які розпускав по світу. Він пророкував, і «народ приходив до нього, щоб просити поради» [24, с. 27].

Показово, що постать Вернигори, його любов до народних козацьких пісень привернула увагу Адама Міцкевича. У своїх лекціях «Literatura słowiańska», прочитаних у Collège de France, у Парижі, в 1841–1842 рр., Адам Міцкевич писав, що «muzyczny motyw pieśni znajdowali na ziemiach słowiańskich dotychczas jedynie wieśniacy, prostota, dusze czyste, obdarzone nadprzyrodną niemał mocą znajdowania onych motywów» [56:8, с. 242]. Серед перших поетів Адам Міцкевич називає «imię chłopa, który nic nie napisał, albowiem ów ton liryczny, który ma otworzyć nową epokę, poczyna się objawieniem, wiedzczbą. Taki oto wszędzie początek poezji lirycznej. Młody chłop ukraiński, zwany Wernuhorą (imię to występuje w powieściach gminnych i stamtąd je zapewne przejęto dla owego człowieka), ścigany przez hajdamaków w czasie rzezi, która zakrwawiła Ukrainę, schronił się na ostrowie i paru ciekawym dyktował swoje wieszczby, a raczej przepowiednie… Nie jest to jeszcze poezja, ale wieszczba ta toruje do niej drogę, kroczy ku krainie nadprzyrodzonej, ku żródłom wyższej poezji» [56:8, с. 242].

Варто приглянутися до таланту Вернигори, як його змалювали Северин Ґощинський у творі «Dębrowy Smilańskie», повісті «Wernyhora» (хоча ці два твори втрачені), Луціан Семенський у «Trzech wieszczbach», Юліуш Словацький у «Waclawie», «Beniowskim», «Sne srebrnym Salomei», Міхал Буджинський у «Waclawie Rzewuskim» та ін. Оживає він і в повісті Міхала Чайковського «Wernyhora» як «człowiek ogromnego wzrostu, hardej postawy; ciemnosiwe oko jeszcze żarzy się ogniem młodości; na zawiędłej twarzy siwy wąs wgórę się podkręca, głwa golona, tylko osełedec za ucho zapada, nogi sztywne, ręce żylaste. Wszystko świadczy, że to brat konia, syn stepu. Na nim biały żupan, z cienkiej skórki kontusz, matniaste szarawary; przy boku krzywa szabka, a w lewej ręce barania czapka» [40].

Цей портрет свідчить про походження Вернигори із Запорізької Січі. Герой Міхала Чайковського — людина незвичайна, людина, якій дуже дорога поезія землі, вільний дух степу. Автор пише: «Kto jest ten Wernyhora? Czy kozak, czy Lach, niewiadomo: służył na Zaporożu, ale powiadają, że niegdyś walczył pod koronnemi znaki; lubi kozacką wolność, ale brata się ze szlachtą lacką; w cerkwi śpiewa: «Hospody pomiłuj!» — i pokłony bije. Od katolickiego kościoła nie ucieka i nie pluje na księdza, prawiącego mszę po łacinie. Dwadzieścia lat, jak w futorze zamieszkał; z okolicznymi pankami tak żyje, jakby sam był panem, herbowym szlachcicem; chłopów wspiera i hojnym datkiem i dobrą radą. Pieniędzy u niego zawsze huk i na niczem nigdy nie zbywa; ale żadnej nie trzyma czeladzi, oprócz starego parobka, który z nim przybył z Zaporoża; żyją z sobą, jak bracia, nie jak pan ze sługą» [40].

Ця земля справді благословенна. «O luba kraino ! Któżby cię widział a nie pokochał, a pokochawszy, nie chciał żyć i umierać na tej błogiej ziemi! Nie dojeżdżając do łysej mogiły, kozak rzucił się w lewo, a skręciwszy kilka razy w zygzak ponad głębokim jarem, ujrzał w dolinie stare olchy i białe brzozy, co tak drobnym liściem drgały, jakgdyby gęste łzy roniły. Z pomiędzy nich wyziera biała chata i obszerne zabudowanie, pokryte słomą; dalej wystawiały czoła stogi jeszcze zaprzeszło-rocznego zboża» [40]. Чому ж на цій благословенній землі вибухнула жорстока битва гайдамаків із поляками — Коліївщина? Може й немає однозначної відповіді, але зрозуміло, що в усьому винні панівні класи. Про це свідчать події, зображені у творах польських та українських митців, які писали про Коліївщину [32:62, с. 5; 36:107/V, с. 87–104; 19, с. 339–341].

Головна ідея повісті Міхала Чайковського і всі проблеми, що виникають у зв'язку з цією ідеєю, пов'язані з образом Вернигори [53, с. 42]. У часи небезпеки і загрози, в очікуванні важливих подій люди шукали вказівок і порад у Вернигори. Серед пророкувань Вернигори, що були опубліковані Йоахимом Лелевелем у «Patriocie» (1830, grudzień), знаходимо таке: «Nienawiść między Polską i kozaczczyzną będze pokonana i zaczynę się z nich miłość» [48:1, с. 84]. Ця думка стає основною в повісті й витікає із упевненості автора повісті, що поляки й українці — братні народи, тому зможуть порозумітися, жити в добрі й злагоді, як це було в давнину. Хоча ми знаємо, що такої злагоди, «тихого раю», про який пише і Тарас Шевченко («Ще як були ми козаками», 1847), ніколи не було, але видатний український поет ідеалізує козаччину в ім'я боротьби за краще майбутнє. У своїх «Гайдамаках» поет нагадує, що українці та поляки «одного батька діти» і закликає їх до братньої дружби. Це були мрії не про якусь козацько-польську ідилію, а про реальну, можливу дружбу між слов'янськими народами [20, с. 385]. Міхал Чайковський мріяв про месіанську роль Польщі в боротьбі проти спільного ворога — москалів та Катерини II, про мирне життя слов'ян під орудою Польщі. Про це мріє Вернигора: «Musi mieć z piekłem do czynienia, zaprzedał swoją duszę po śmierci, aby za życia bisami miotać; a co ważniejsza, przyszłość nawet przepowiada,

jak mówią chłopi… Wernyhora w książkach czyta, i pisze listy, jak ksiądz rektor bazyljanów; wschodniemi językami gada, jak pielgrzym jerozolimski; jeździ to do Carogrodu, to na Tatarszczyznę; wie, co się dzieje w petersburskim dworze, nawet gada o Wiedniu i o królu pruskim. Od trzech miesięcy, jak się zawiązała konfederacja barska, to on ani na chwilę nie posiedział na miejscu; jeździ po domach, zachęca szlachtę, aby przystępowała do niej, robi nadzieję zasiłków w pieniądzach i w ludziach, byle tylko Moskalów wyparować z Polski. Jenerał Kreczetników i pan jenerał Branicki obiecali tysiąc czerwonych złotych za jego głowę; musi to być ważna figura, musi to być albo czarnoksiężnik, albo polityk, albo brat Hana Krymskiego, albo ambasador Saskiej rodziny — tak mówi szlachta» [40]. Як і його герой, український козак Вернигора, Міхал Чайковський гаряче уболівав за долю Польщі, вірив у її національне та духовне відродження.

Ще Северин Ґощинський у вступі до свого «Zamku kaniowskiego» писав: «Нетолерантність католицьких ксьондзів і нелюдськість польських панів дали козакам у руки зброю проти поляків» [44, с. 333]. Невдоволення українського селянства Тарас Шевченко показав у творах «Тарасова ніч» та «Гайдамаки». Є також відголос цього настрою і в повісті Міхала Чайковського. Вернигора каже Суходольському: «Nie tak to było, kiedy waszeć byłeś namiestnikiem w husarzach, a ja asawułą na Zaporożu. Nieraz ja wam mówiłem: panowie Lachy i panowie mołodce, kochajmy się, bośmy dzieci jednej matki. Nie posłuchaliście i licho się zrobiło; co się stało, to się odstać nie może. Nie o was mi tu chobić się, jak szlachta dawnych czasów; walczyć i ginąć, jak szlachta dawnych czasów» [40]. Із подібними словами звертається він і до свого вихованця, українського козака Некраси; він нагадує йому, що майже все українське селянство пішло в гайдамаки в ім'я оборони своєї віри і свободи: «Na sianokosach trawa powalona, a nikt nie myśli o cięciu, wsie puste i nudne, w gospodarstwach niema ludzi, tylko jeden pies strzeze dom, a ludzie poszli do Koliyivschiny.

— Widzisz, synu, że można zrobić z ludźmi w imię wiary, w imię wolności» [40].

Міхал Чайковський зумів передати почуття жаху свого героя Вернигори і викликати у читача відповідне почуття болю, протесту й обурення. Цього письменник досягає, змальовуючи конкретні, часом навіть натуралістичні й водночас символічні картини. Ось переконливий приклад. Між церквою і корчмою, тобто між божим домом і домівкою диявола, стоїть шибениця із замученими. Над нею літає зажерливе птаство і гробовим голосом кряче на Вернигору, ніби надсилає в його вуха загрозу смерті. Шибениця скрипить, а навколо неї бігають і скавучать собаки із задертими хвостами. Поруч із шибеницею, у піску, гребуться діти. Стає моторошно.

Або ще страшніша сцена знущання розлючених жінок над трупами загиблих. «Ponad brzegiem, pokotem, jak chusta, rozesłane ciała ludzkie, różne wiekiem, różne płcią, różne wzrostem; i nogi i ręce powiązane sznurami, nagie, jak ich matka na świat narodziła, a nad niemi rojom uwijają się mołodyce i dziewki, na ich głowach włosy rozczochrane, na ich piersiach koszule rozchrestane, w oczach żarzy się dzika wściekłość, z ust toczy się gęsta piana. Praczami miażdżą głowy nieszczęsnym ofiarom, nogami przytłamiają ciała. Jedna krzyczy: «Oto tobie, panku, moja dziewczyna!» — Druga woła: «Jak świnię, sprzedałeś mego męża, — giń teraz jak świnia!» Ta mści się za batogi nad ciałem ekonoma; tamta przypomina arendarzowi grabieże, a wszystkie tłumnie wrzeszczą: «Oto wam pańszczyzna, szarwarki, tłoki; my was za daremszczyznę pierzem!» [40]. І далі: «Krew się leje, szczodrą farbą jezioro zaczerwieniła, już żaden Lach ani żyd nie jęczy, nogą nie podryga, a one jeszcze się pastwią, wyją, zgrzytają zębami i szarpią ciała, jak rozjuszeni wilcy, kiedy śród zimowej nocy

dostaną w szpony ciało podróżnego; skaczą, chychoczą, piersiami robią, jak czarownice nad zwłokami upiora przy świetle księżyca; i wilcy i czarownice drżą przed dniem białym, kryją się ze zbrodnią przed promieniem słońca, a ludzie, kiedy ich opęta szał wściekły, w obliczu światła upajają się trunkiem zbrodni» [40].

Аналогічна за своєю силою сцена катування конфедератами й убивства титаря і в поемі Тараса Шевченка «Гайдамаки». У Міхала Чайковського жертвами є поляки, а у Тараса Шевченка — церковний староста (титар). І не скажеш, яка сцена страшніша, яка більше завдає болю. До того ж титаря вбивають безневинно, а розлючених жінок штовхає на звірство почуття особистих кривд. Але навіть і тоді, вважає Міхал Чайковський, можна припинити звірства і змінити людей на краще. Свідченням того є палка промова Вернигори: «Ludzie! Wy się Boga nie boicie? Przed waszem okiem sprośne okrucieństwo, a wy na to patrzycie spokojnie jakby na praźnik! A wszak to nie nad bydlętami, ale nad podobnymi wam ludźmi się pastwią» [40].

У проповідях Вернигори багато правдивих пророкувань, багато жалю і за Польщею, і за Україною, де братні народи борються між собою: «A może się zdarzyć, że i szlachetną i poddany odgina się pod wspólnym jarzmem. Ci, których dałeś broni do ręki, zachcą podnieść miecz przeciwko was... Polska będzie rozdarte ręce innych ludzi. Budka dużo krwi. Zginę nareszty... Ale odradzić się» [40].

У «Wernyhorze» відображені історичні події, але трактування цих подій підпорядковане одній основній ідеї, носієм якої виступає Вернигора. Цим пояснюється відхід від історичної правди, непереконливість вчинків окремих героїв, зокрема Ґонти. Найбільше в повісті Міхала Чайковського окреслені не історичні герої, такі як Ґонта, Залізняк, Швачка, а дві неісторичні постаті — напівлегендарний Вернигора і його вихованець, український козак Некраса. Через увесь твір проходить сюжетна лінія романтичного кохання Некраси до польської шляхтянки Магдалени. Але рішення Некраси очолити рух поляків проти гайдамаків видається неприродним, «... choć zasmuczony, ze musi chwycić za broń przeciwko braciom, ale w sercu szczęśliwy, że walczyć się za matkę Polskę» [40].

Більш переконливою є поведінка Вернигори — його відмова разом із шляхтою піти на бунтівників. «Oni moi bracia i wy moi bracia; oni teraz broją, wyście wprzódy broili. Moja ręka ani na was, ani na nich się nie podniesie. Niechajno przyjdzie Moskal albo Niemiec, to jeszcze pokażę, że moja szabla nie przyrdzewiała do pochwy» [40], — говорить Вернигора, бо для нього Польща рідна матір, як і Україна. «Polska jest duży i silny z pokolenia na pokolenie», — пророкує Вернигора, українець Вернигора, якому дорога і його Батьківщина — Україна, і Польща, яку він теж вважає своєю Вітчизною.

Деякі дослідники, як, наприклад, Петро Мартос, Микола Дашкевич, Іван Шпитковський та інші, вважали, що твір Міхала Чайковського «Wernyhora» мав великий вплив на Тараса Шевченка [25, с. 120–121]. Петро Мартос свідчить, що дав поетові прочитати цей роман і зміст «Гайдамаків» та більша частина подробиць «цілком взяті відтіля» [25, с. 20]. Якщо навіть у «Гайдамаках» і є ряд подробиць, взятих із твору Міхала Чайковського «Wernyhora», то це ще не означає, що згаданий твір вплинув на Тараса Шевченка. Хоча сцену вбивства Ґонтою своїх дітей поет взяв у Міхала Чайковського. У примітках до поеми є низка посилань на історичні джерела, наприклад: «История Малой России» Дмитра Бантиш-Каменського, «Історію русів», перекази «старих людей» тощо.

«Гайдамаки» Тараса Шевченка і «Wernyhora» Міхала Чайковського відрізняються в головному. Польський письменник засуджує Коліївщину, і в його повісті на першому

плані поляки, конфедерати, які боролися проти «розбійників»-гайдамаків. «Гайдамаки» Тараса Шевченка — це перша спроба епопеї, що мала відтворити минуле в найхарактернішому моменті. Тарас Шевченко, описуючи всенародне повстання українського народу проти польської шляхти, головну увагу приділяв табору повстанців — гайдамаків, які виступили на захист своєї Батьківщини, своїх прав на повноцінне життя. У «Гайдамаках» й інших творах Тараса Шевченка, присвячених Коліївщині (наприклад, «Холодний яр»), гайдамаки не розбійники, а месники, борці за майбутню долю.

Як і в Міхала Чайковського в «Wernyhorze», в «Гайдамаках» Тараса Шевченка виникає тема трагізму, ворожнечі між двома братніми слов'янськими народами, які могли б жити у злагоді. І Міхал Чайковський, і Тарас Шевченко у своїх творах найбільшу увагу з історичних героїв приділяють Ґонті. В обох письменників Ґонта змальований мужнім, сміливим, вольовим героєм і водночас наділеним високими інтелектуальними якостями. З історії відомо, що Ґонта, український селянин за походженням, був сотником надвірних козаків в Умані у пана Потоцького. Під час виступу гайдамацького війська Ґонта разом із загоном надвірних козаків перейшов на бік повстанців. І цей вчинок був цілком закономірний. Ґонта як патріот свого народу не міг зробити інакше. За романом Міхала Чайковського виходить, що Катерина II та російське духовенство підкупило Ґонту, обіцяючи йому титул отамана України. Але це зовсім не відповідає дійсності.

У Міхала Чайковського Ґонта змальований як людина, яка не має впевненості у своїй правоті, коли він виступає проти шляхти. У повісті Ґонта — байронічний герой, який має мало спільного з історичним прототипом; тут більше важать екзотичність, художній вимисел, спроба передати через героя відчуття світової скорботи. Більше того, польський автор, виступаючи проти історичної правди, наділяє Ґонту рисами симпатії до поляків, приділяє багато уваги його ваганням — на чиєму боці виступати: поляків чи гайдамаків:

> «Drzwi się otwarły i wszedł do izby przybyły kozak:
>
> — Bracie Gonto, czy mnie nie poznajesz? Prawda, że dawne czasy, jakeśmy się widzieli.
>
> Gonta ściskał go:
>
> — Dawne czasy, ale i w pieklebym poznał Nekrasę. Cóż tu u nas porabiasz? Czy Lachów przyjechałeś bronić, czy odszukiwać jakiej dziewczyny po Ukrainie?
>
> — I jedno i drugie. Ale słuchajno, Gonto, spodziewam się, że ty z Lachami trzymasz?
>
> — To to niby tak; oni mi nie wierzą, a ja ich z pułkiem od hajdamaków zasłaniam.
>
> — Porzuć, bracie, te «niby», a pomówmy z sobą otwarcie: Jesteś za Polską czy przeciw niej?
>
> — Jakże ty chcesz, żebym z tobą mówił? Polska mnie nic złego nie zrobiła, zacóżbym miał być przeciwko niej? Ja tobie lepiej wierzę, bo bez pytania wiem, że z Lachami trzymasz.
>
> — No, ja się nie zmieniam, jak sierść zajęcza na zimę, ale ty, Gonto, to i sam djabeł z ciebie prawdy nie wyciągnie.
>
> — Porzućmy przegryzki, a przystąpmy do rzeczy! Czego ty chcesz ode mnie, mów otwarcie, ja ci otwarcie odpowiem.
>
> — Ja chcę, abyś ogłosił się jawnie, szczerze za Lachami, uspokoił chłopstwo, a bił Moskali; za to, imieniem szlachty, przyrzekam ci otrzymać, co zechcesz.

— Słuchajno, Nekraso, ja ci otwarcie powiadam, że losy szlachty w mojem ręku; mam tysiąc kozaków, co na kraj świata za mną pójdą; za tydzień mogę chłopstwo uspokoić i napędzić licha Moskalom; ale obietnice szlachty mię nie zwabią, wiesz przysłowie: «Obiecanka cacanka, a głupiemu radość». Zresztą szlachta ostatkami goni; wkrótce w kułak przyjdzie jej trąbić; nie powiem, żebym ja nie chciał nic dla siebie; ty możesz zrobić wszystko, ale przyrzecz, że albo zrobisz, albo dotrzymasztajemnicy. Ja wierzę twemu słowu» [40].

У Тараса Шевченка Ґонта змальований як найактивніший організатор і ватажок гайдамацького повстання, безмежно відданий своєму народу. У нього немає ніяких сумнівів у справедливості та необхідності повстання. Разом із Залізняком Гонта закликає нещадно боротися. Як рефрен повторюється в поемі заклик Ґонти, а за ним і Яреми: «Кари ляхам, кари!»: «Стоїть Ґонта з Залізняком, / Кричать: — Ляхам кари! — / Кари ляхам, щоб каялись! — / І діти карають».

Битва в Умані й у Міхала Чайковського, і в Тараса Шевченка описана як страшна кривава подія в полум'ї пожеж. В обох письменників відчутний великий біль у змалюванні уманських подій: убивство поляків, що були в Умані, зруйнування школи базиліан, знищення дітей, що вчилися в цій школі. Щоб підкреслити свій сум щодо кривавих подій, Тарас Шевченко використовує прийом контрасту, створюючи образ квітучої весни. А далі йдуть, як докір, вже відомі його роздуми про те, що життя минає, і люди його так фатально втрачають, навіть не розуміючи того. А чи могло б бути інакше?

Встала й весна, чорну землю
Сонну розбудила,
Уквітчала її рястом
Барвінком укрила…
Рай, та й годі! А для кого?
Для людей. А люде?
Не хотять на нього глянуть,
А глянуть — огудять…
Пекла мало!.. Люде, люде!
Коли то з вас буде
Того добра, що маєте?..
Чудні, чудні люде! [34:1, с. 144–145].

У Міхала Чайковського при всіх подіях ніби незримо присутній Вернигора, адже вони описані з його погляду. У Тараса Шевченка завжди присутній ліричний герой, часто, по суті, це сам автор.

По-різному змальована у Міхала Чайковського й у Тараса Шевченка сцена вбивства Ґонтою своїх дітей. Тут слід зазначити, що це лише легенда — Ґонта їх не вбивав. За Міхалом Чайковським, Ґонта вбиває своїх дітей, нібито знаходячись у стані душевної розгубленості, вагань та побоювання фатальної розв'язки «недоброго діла». Здійснюючи цей страшний вчинок, він ніби карає себе за те, що виступає проти шляхти. У Міхала Чайковського в його «Wernyhorze» Ґонта до останньої хвилини зволікав із розправою козаків із шляхтою, і тільки вбивши своїх дітей-католиків, він дозволив козакам вбивати польських панів. Сцена катування Ґонти у «Wernyhorze» справляє

на читача велике враження як відлуння світової скорботи героя, хоч переживання сотника описані з погляду шляхетської моралі. Польський письменник правдиво змальовує героїзм Ґонти під час його страти. Інакше й не міг себе тримати народний герой. Але не почуття своєї вини перед шляхтою, як змальовує Міхал Чайковський, а почуття правоти свого діла дають Ґонті силу і мужність витримати тяжкі тортури.

У Тараса Шевченка в його «Гайдамаках» немає сцени страти Ґонти, хоча про цей факт український поет знав у деталях, що підтверджують Шевченкові примітки. Але це умотивовано. Поема «Гайдамаки» закінчується сильною трагічною сценою убивства Ґонтою своїх дітей і його болючих переживань після цього. У Тараса Шевченка — це трагічний, але глибоко усвідомлений патріотичний вчинок, викликаний вірністю гайдамацькій присязі. З великою майстерністю, з тонким психологізмом Тарас Шевченко змальовує переживання батька, що вбиває своїх рідних дітей, знаючи, що діти невинні.

У Тараса Шевченка Ґонта жертвує своїм особистим заради загальної справи. Юрій Барабаш пише: «Ґонта в «Гайдамаках» трагічно усвідомлює всю глибину свого морального падіння, вповні розуміє, що вчинив гріх величезний,такий, який вимагає каяття» [5, с. 263]. Поет співчуває своєму герою, страждає разом із ним. Тому таке сильне враження справляє картина відчаю Ґонти після вбивства дітей.

До самої ночі ляхів мордували;
Душі не осталось. А Ґонта кричить:
«— Де ви, людоїди? Де ви поховались?
З'їли моїх діток, — тяжко мені жить!
Тяжко мені плакать! ні з ким говорить»…» [34:1, с. 148].

У картині поховання дітей немає того страшного відчаю, що вражав читача, коли Ґонта після вбивства дітей кинувся різати все, «що ляхом звалось», — тут глибокий безнадійний сум, і ніби переродження, осуд самого себе.

Доле моя, доле!
Доле моя нещаслива!
Що ти наробила?
Нащо мені дітей дала?
Чом мене не вбила.
Нехай вони б поховали
А то я ховаю».
Поцілував, перехрестив,
Покрив, засипає:
…«Спочивайте діти,
Та благайте, просіть Бога,
Нехай на сім світі
Мене за вас покарає
За гріх сей великий» [34:1, с. 148].

І справді, Ґонта, вбиваючи своїх дітей, хоч і залишився вірним клятві, людським законам, але зрадив вищим законам, Господнім заповідям, законам самої природи.

Страждання Ґонти у поемі Шевченка сприймаються як уособлення страждань будь-якої людини, яка втратила найдорожче.

Проблему неприродності вбивства, жорстокості, нелюдськості піднімає, як ми вже бачили, Міхал Чайковський у «Wernyhorze» на прикладі розправи селян над шляхтою. Цю ж саму проблему порушує і Тарас Шевченко в «Гайдамаках» на іншому прикладі — убивстві Ґонтою рідних дітей.

І в Міхала Чайковського, й у Тараса Шевченка в розглянутих творах, і не лише в них, висвітлена, як уже говорилося, тема братання двох братніх народів, тема єднання слов'ян. У кінці поеми в післямові, яку він називає передмовою, пише: «... ми одної матері діти, ... всі ми слов'яни. Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов'янська земля» [34:1, с. 155].

Обґрунтовуючи «епістему» як унікальний спосіб мислення і певний мовний код, Мішель Фуко звертає увагу на те, що у різних дискурсивних практиках дуже багато важить «гра відмінностей» [17, с. 61]. Вона особливо дає про себе знати у творах про Коліївщину Тараса Шевченка і Юліуша Словацького.

Ще Зиґмунд Красінський в поемі «Irydjon» визначив Польщу як «ziemię mogił i krzyżów». За грецькою традицією, військові заслуги та загибель у битві сакралізувалися як жертвенна смерть. Згадаймо промову Перикла на честь загиблих афінян: «Разом загинули вони в бою й отримали за це безсмертну нагороду та могилу, величне сяйво якої сягне далеко. Я кажу не про ті могили, в яких вони лежать, а про славу, яка за кожної нагоди в слові або в ділі незабутньо житиме далі. Адже могилою славним мужам є кожна країна; не один тільки напис на табличці вказує, де їхня батьківщина, і на чужині живе духовно, не фізично, у кожному неписана пам'ять» [64, с. 145]. Тобто могили стають формами національної меморіальної політики, навіть «національними фантазіями» [2, с. 501]. На думку Юліуша Клейнера, Юліуш Словацький застосував це визначення до України, зокрема до українського степу [61:3, с. 303], бо, як каже поет у поемі «Wacław»: «To ziemia mogił tak prędko nie zaśnie», «Ziemio kurhanów, nie marz o nich — zaśnij!» [61:16], 21].

Про Польщу, вужчу свою батьківщину Україну, поет розмірковує і в поемі «Bieniowski»: «Ja, co mam także kraj, łąk pełen kwietnych, Ojczyznę, która krwią i mliekiem płynna» [61:5, с. 506–507]. Минуле для нього є завжди живим, воно змінюється разом із життям, проступає в сучасному, коригує його.

Національна ідентичність формується через історичну пам'ять. Активне втручання часу в процес пам'яті виразно виступає у багатьох творах Юліуша Словацького [4:8]. Наприклад, у «Wacławie»: відколи зруйновано Польщу, український степ набрався крови, нема героїв — Пуласький, Сава й інші «już w grobach są ci sławo-kraśni», а на степу тільки «dwa kurhany na błękitnem niebie Przez całe stepy patrzą się na siebie... krzyż się groźnie pogląda na krzyża» [61:15, с. 3–4, 8]. У «Dumie o Wacławie Rzewuckim»: їдучи по степах України, їдеш «po smutnych kurhanach przeszłości»; у «Bieniowskim»: «przez ciemne, smutne gościńcie kurhanów niesie czarny koń», а «pod ziemią tętna zakopanych dzbanów z prochem rycerzy»; над могилами спить дух давньої України, але його ще можна чути — «Duch jakiś starej matki Ukrainy, Go jeszcze nie chciał spać pod mogiłami» [61:5, с. 17–18]. Тут, на степах України, і ці хрести, і ці могили, і навіть природа українська — все голосно говорить про минуле, бо вища форма слави — це навіть не могили, а втілена й одухотворена пам'ять, яка «духовно» й «матеріально» живе у кожному:

Wystawcie sobie tę smutną równinę
Gdzie mogiłami o wiekach pisano,
Jako na karcie najpiękniejszej świata
Najcudowniejsze dawne poemata —
Które dziś śpiewa wiatr, gadają krzyże,
Kraczą sokoły, w szumach niosą chmury [61:13, c. 5–10].

Могили ніби транслюють славу, що переходить до національної історії. Тут погляди Тараса Шевченка і Юліуша Словацького збігаються. Прислухаючись до таємних звуків у степу («ten ciągły szmer... z jarów się grzbietu dobywał»), поет чує нібито «na stepach jakiś odludnie żyjący gęślarz... harfę niebieską trzyma — i gra na niej... otóż gęślarza tego głos, co zda się z grobowców wszystkich woła, w niebie wzdycha, w kłosach szepleni...» [61:5, c. 13–19]. Самі могили страшним голосом промовляють:

...wszystkich krzyżów mogilne podnoże
Wydaje się krwią i płomieniem krzywym,
A gdzieś daleko grzmi burzanów morze,
Mogiły głosem wołają straszliwym,
Szarańcza tęcze kirowe.rozwinie,
Girlanda mogił gdzieś idzie i ginie [61:5, c. 447–452].

До речі, аналогічні мотиви зустрічаються і в «Marii» Антонія Мальчевського: «Tylko z mogił westchnienia i tych jęk z pod trawy, / Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy» [54, c. 88].

Україна в минулому — це країна героїв, країна кривавих подій, боротьби за волю, за самостійність єдиної «матері Польщі»; тепер, тобто за часів Юліуша Словацького, це країна могил, курганів і хрестів. Тепер, каже він, «juz w grobach są ci sławo-kraśni» («Wacław»), і що було, то минулося: «O śpijcie! śpijcie! przeszła wam pora, / I wyście żyli — tu — na Ukrainie, / I wyście żyli — to było wszora» («Żmija»). Як казав Вільям Вордсворт: «Я хочу забальзамувати дух минулого заради зцілення в майбутньому». Війна, пожежі, кров, сльози — це трагічний зміст історії України; історикові її доводиться стежити лише «за муками українського духа»: «Stamtąd on (історик Суходольський. — Авт.) wszystkie duchowe męczęństwa Ukraińskiego ducha widział». Цей дух України вже давно під землею, в могилах; братовбивчі війни між польською шляхтою й українським народом (гайдамаччина!) призвели до її кінця: «Ach! Ukrainy nie będzie! Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą... Ach! Koniec Ukrainie! Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie» («Sen»). «Dzisiaj podróżny przejeżdża te stepy / I nie wie o krwi, co się na nich lała... Przed laty... Dawna chwała już zapomniana... Duchy, gdzieś poszły i nie powiedziały / Swoich boleści tym, co po nich wstaną» («Beniowski»).

Проте Україна ще воскресне — «Ukraina kiedyś zmartwychwstanie», каже він у «Waclawie», а разом з нею й через неї відновиться й Польща. Про це розкаже славнозвісна «дума Вернигори».

Під кожною могилою — історія країни. Цей світ не може безслідно щезнути. Осмислюючи смерть героїв як невідворотну руйнацію цілого світу, поет разом із тим знаходить безсмертні риси, які об'єднують героїв зі світом, конечне — з безконечним, а людину — з Богом. Згадаймо у Шевченка: «На тім степу скрізь могили / Стоять та

сумують»; «Співай же їм, мій голубе! / Про Січ, про могили — / Кому яку насипали; / Кого положили…»; «А чи затопило /Синє море твої гори, /Високі могили?»; «Од Лимана до Трубайла / Трупом поле крилось»; «Над річкою, в чистім полі, Могила чорніє; Де кров текла козацькая, Трава зеленіє» і т.д. Смерть героїв викликає почуття невідворотної втрати (звідси і скорбота) і водночас породжує ідею продовження життя людини в людстві або в Богові. Такою є трагічна концепція України у творах Тараса Шевченка і Юліуша Словацького. В останнього нічого спільного не має вона, звичайно, з ідилічною, «русальною» Україною Богдана Залеського та наслідувачів його; у чомусь нагадує Україну Северина Гощинського, хоча ідеологічно у Юліуша Словацького вона значно складніша й глибша. Професор Юліуш Клейнер припускає, що трагічна концепція України в «Beniowskim», наприклад, виникла під впливом близьких взаємин цих письменників [61:4/2, с. 127]. Але вона по крупинці витворювалася в процесі розвитку поезії Юліуша Словацького, ще до взаємин із автором поеми «Zamek Kaniowski» і ходом цього розвитку цілком зумовлена.

Культ могил у Юліуша Словацького пов'язаний із духовною топографією України і Польщі, взаємини між ними поет розглядає як взаємини між польською шляхтою й українським селянством: szlachta — lud. У літературній полеміці із Зигмунтом Красинським він точно визначив свою позицію: «Polski lud — to Ojciec twój — Zeń, jak z Cierniowego krzaka, Gotów znowu Bóg wybuchnąc» («Odpowiedź na «Psalmy przyszłości» Spirydionowi Prawdzickiemu»). Про ідентичність культурної пам'яті й «життя після життя» він говорить і в інших творах, наприклад, у «Beniowskim»: «Kocham Lud więcej, niż umarłych kosci» [61:5, с. 555]. Він, мабуть, поділяє настрій Суходольського, про якого каже так: «Nie był historyk ten bez nabożeństwa / Dla dawnej szlachty... i czuł, że w jej siłach, / Dopóki z ludu nie wytrysną nowe, /Leżało całe życie narodowe» [61:5, с. 548].

Причини вибухів гніву народного (у Хмельниччині, Коліївщині) і, можливо, в майбутньому він шукає в шляхті. Старий Грущинський «bywało, chłopy odziera / I plecy nahajem porze, / A złoto w szkatule dusi»; за це козак Семенко готує йому належну відплату: «Oj, wspomni on w purpurze, / Toj dziad, cały w krwawych ranach. / Jak mię kiedyś bił na stepie» («Sen Srebrny Salomei»). Ще гірше поводиться зі своїми «душами» Дзедушицький, що «chlopów psów kąsać pozwalał, / Mówiąc zazwyczaj, że to psy uzdrowi / Od bolu zębów, a stąd od wścieklizny»; він має «oczy, co straszą chlopów, jak oczy czerwone szatana» [61:2, с. 276–279]. На основі соціальної несправедливості, неможливості людей бути рівними у житті, розподілі матеріального і духовного багатства виникає «wojna bez litości / Z orlami się biją krucy» [61:1, 376]; поляки мають показати, за словами реґіментаря Стемповського, «żeśmy polscy Posiadacze tej krainy».

Щоб зняти ситуацію напруги і конфлікту, супротивних зіткнень, Міхал Чайковський, а разом із ним інші представники «української школи», ставив питання просто: «braterikością Polaków spolszczyć Kozaków». Юліуш Словацький теж розуміє, що психологія ворожнечі веде до формування особливої політичної моралі із відомими принципами: «Хто не з нами, той проти нас», «Якщо ворог не здається — його знищують» тощо. Адже «образ ворога» різко обмежує можливості раціональної і контрольованої поведінки, заважає усвідомленню інтересів того, що могло б об'єднати зусилля з двох сторін. Та все ж автор із неприхованою симпатією ставиться до героїчної постаті Сави, що присягнувся вигнати з себе і з українців козацьку кров: «Przysiągłem! że kawalerstwo Polske wygna krew kozaczą»; «aż to, co mię wstydzi / We mnie, krew moja

kozacza / Wypłynie sotkiem strumieni... / Aż stepy się rozkurhanią, / Zniknie czar, co łby podchmiela, / Prawosławna wira zgaśnie» [61:2, c. 244–246].

Ще з більшою прихильністю малює він образ Вернигори за його симпатію до поляків, за те, що в українській крові цієї персоніфікації українського народу він може знайти й показати ознаки шляхетської крові.

Проте поет розуміє, що «образ ворога» — перешкода на шляху до діалогу і комунікації, прагне знайти й підкреслити якісь внутрішні, глибші й органічні зв'язки поміж польською шляхтою й українським селянством. Такі зв'язки є, на його думку, у сфері побуту, звичаїв, вірувань, світогляду й навіть забобонів. До шляхетських дворів дух український потрапляв особливо через лірників-знахарів: «Wy teraz tego nie pojmiecie, / Lachy, / Jak to dawnymi czasy w wasze dwory / Wchodziły stepów pieśni, czarów strachy / I siwe szęsto z lirami znachory / Siadali w progu, a wam lip zapachy / W dom zalatały.. i zdrowie wy hetmanów pili / I pieśnią ludu mogilną płakali» [61:11, c. 25–26].

Мислення польської шляхти, підпорядковане психології ворожнечі, глухе до моральних критеріїв, насамперед до норм моральності, призвело до відриву шляхти від народу, спричинилося до зруйнування ідилії дружби, взаємної симпатії і духовної близькості: «Teraz już niema tej z piesnią przyjaźni, / Ze starym ludem niema zażyłości... / Już niema u waszego proga Ludu, co wnosi pieśń i imie Boga» [61:11, c. 49–56].

Справедливість, взаємодовіра, правові норми і моральні стосунки можливі лише в «новій Польщі», яку можуть наблизити такі люди, як Вернигора, пасіонарії і носії духу українського народу. Поет упевнений, що «gdyby swą twarzą ponurą / Nie straszył szlachty, to z jegn idei / Możeby wówczas wykwitnęła nowa Polska — jak chcemy dziś... święta — duchowa» [61:11, c. 188–189].

Про спільність інтересів шляхти й народу Юліуш Словацький говорить при кожній нагоді. Саме їх співдружність здатна бути неминучою суспільною цінністю, яка може протистояти руйнації ідеологій і міфів про державу, вітчизну, релігію. Шляхта бере участь в обрядах і звичаях народних, як отой кременецький стражник, що разом зі своїми дворовими співає «Kolędy» у драмі «Złota Czaszka». У поемі «Sen srebrny Salomei» і гайдамаки, і лірник Вернигора, і старий вояк Грущинський, його наївна дочка Саломея, і навіть гордовита княжна Вишневецька — всі однаково вірять у ворожбитів, віщунів, сни, візії, прорікання. Це якось об'єднує їх і затушковує великі соціальні суперечності. А до такої власне мети йшло, подекуди може й несвідомо, шляхетсько-польське українофільство.

Щодо політично-державних взаємин між Польщею та Україною, то Юліуш Словацький вважав Україну, звичайно, за неодмінну складову єдиної, хоч і зруйнованої «Матері Польщі». Це позначилося й на його поетичній фразеології: степи України, наприклад, він однаково може визначити епітетом «українські» чи «польські», коли пише «step ukraiński» або «O matko Polsko... na twoich stepach».

Звісно, у взаєминах України і Польщі були суперечності, зіткнення ідеологічних та військових інтересів, як, наприклад, Хмельниччина та гайдамаччина. Одні представники «української школи» обминали їх та іґнорували, інші намагалися надати їм трагічної гостроти. «Юліуш Словацький цих явищ не обминає; навпаки, вони особливо приваблюють його — напевно через те, що дають його буйній романтичній уяві надто ефективний поетичний матеріял» [30, c. 33].

Від задуманої драми «Jan Kazimierz» про Хмельниччину зберігся лише фраґмент, але він доволі промовистий з погляду оцінки поетом цього явища. Польська шляхта

з ненавистю й презирством готується в похід проти козаків; навіть гулящий шляхтич Гармідер у Варшаві нахвалюється відтяти вуха Хмельницькому й надіслати їх на біґос («kiedy na Rusi obetnę uszy Chmielnickiemu, to zauszniczki daruję / Najświętszej Pannie Częstochowsksej, a uszy przyślę wacpani na bigos»). Дуже цікава сцена «У Збаражі». Конєцпольський характеризує Збараж як «могилу, що заступає дорогу кривавим козакам, не дозволяючи їх коням летіти галопом на Польщу». Князь Вишневецький, ображений тим, що він «nie hetman, ani regimentarz», глузує з Конєцпольського й Фірлея, чого, мовляв, смутні, чи не дав їм часом кухар французький «w pasztecie kozackie uszy frykasowane»? До Конєцпольського він звертається з відомим глузливим жартом: «A gdzieś ty podział twoich towarzyszy, Pierzynę i Lacinę?» (ці слова Хмельницького, до речі, використав Богдан Залеський у вірші «Dumka Mazepy» (1824): «Nie pomogła ni łacina ni pierzyna ni dziecina», але неправильно адресував їх «dwóm Potockim i Kalinowskiemu»). Нарешті, їх лякає, що козаки зроблять з них яєчню («niech mię dyabli, jeśli jutro kozacy z nas nie zrobią jajecznicy!»). Посланець від Хмельницького пропонує піддатися, обіцяючи випустити всіх, окрім Вишневецького — його Хмельницький затримає, «aby za naszę krew kozacką — gwałty — tortury — pastwy — odpowiadał głową». Ця пропозиція викликає обурення гетьманів. «Чого ж то ви, питає Фірлей, «nie zażądaliście z każdego serca po kwarcie żywej krwi…» Конєцпольський дає наказ головою козака-посланця набити гармату; на це козак погрожує: «Za moją głowę Chmielnicki odeśle wam tysiąc szlachty czerepów wąsatych…» [30, с. 33–34].

Заради художньої достовірності Юліуш Словацький, як і Тарас Шевченко, жертвує історичною достовірністю фактів, немовби переміщує подію, явище в «інший світ». Достовірність переживань, логіка почуттів, сила вражень для нього цінніші, аніж факти з історії суспільства або ж окремої особистості. Для нього важливо у явищі Хмельниччини підкреслити дві риси: 1) запеклість двох ворожих таборів — козаків і шляхти; 2) утиски й зловживання з боку шляхти як одна з причин ворожнечі козаків і поляків [30, с. 34].

Глибина контрастів, удавана або ж дійсна нерозв'язність важких соціальних проблем, гострота конфліктів, траєкторії яких перетинаються і всередині взаємин між козаками і поляками, і виходять поза їх межі, все це стало настільки звичним, що в свідомість або ж підсвідомість сучасників увійшов термін про війну між козаками і шляхтою як константу історії. Взаємини між ними Юліуш Словацький не ідеалізує. Він правдиво оцінює конфлікт і підкреслює зростаючу ворожість двох таборів. Жорстокі вчинки поляків дають свої наслідки, згадаймо хоча б героя битви під Збаражем Яреми Вишневецького, який дійшов до ототожнення держави із каральною військовою експедицією. Згадка про нього роз'ятрює козацькі рани. Той козацький курінь, що його надіслав Саві запорізький гетьман Козира, застерігає Саву: «Wiśniowieckiego pomnij Jeremjasza! / Oj, ta mogiła kiedyś się otworzy. / Gdzie zasnał stary kat — i miecz wykonie; / Na naszych głowach się ten miecz położy / I naszą znowu krwią spłynie» [61:5, с. 24–28].

Козаки намагаються переконати Саву виступити проти поляків: «Rozkaż — a pożar ty taki zaniecisz, / Że go zobaczy z okien — aż Wardzaea! Stepowy ty król! / Niezh Lachy giną!» [61:5, с. 45–47]. Так відносяться до поляків запорізькі козаки. Не кращий настрій відзначає Юліуш Словацький і в дворових козаків. В особі Семенка він показав усю ненависть козацтва до поляків: «A dziś co ja? — каже Семенко. — Kozak dworny…

/ Lecz niedługo sługa Laszy! / Hej, kozaczek was nastraszy / Pany Lachy — taj godzinę Ruszy całą Ukrainę / I z królem ją rozgraniczy» [61:1, с. 221–228].

Трагічна концепція взаємин козацтва і шляхти здатна викликати у читача співчуття і співстраждання. Ставлення до смерті залежить від того значення, яке вона посідає у системі цінностей цих верств, від їх суб'єктивного переломлення, тому функціонує як світоглядна і моральна категорія. Смерть, так би мовити, має свій «сюжет», вона підсумовує життя кожної людини, яка може померти або «своєю» смертю, або насильницькою, за фатальним збігом обставин. Отже, трагічне є вираженням в естетичній формі одвічної боротьби добра і зла, життя і смерті, душі й тіла, старого з новим, свободи з поневоленням тощо. Тому у Юліуша Словацького немає жодного натяку на будь-яку ідеалізацію в дусі, наприклад, Богдана Залеського або Міхала Чайковського. Недарма поет відокремлював себе від цих «kozako-powieściarzy». Художній твір програє у зіставленні із зовнішнім світом, він вірний нашому внутрішньому світові і в цьому розумінні ми повинні визнати за ним більшу реальність, ніж за буденною дійсністю. В особі Сави поет показав найкращі риси українського козацтва, бо у період людської історії, коли «ламається» суспільне життя, настають гострі конфлікти, які вимагають сильних характерів і напруження всіх сил для досягнення цілей. Глибока вірність в цінності, за які індивід вступає в боротьбу, незважаючи на смертельну небезпеку, часом свідоме приречення себе на смерть якраз характерні для трагічних історичних персонажів.

Юліуш Словацький, як відомо, присвятив козаччині свою ранню поему «Żmija». У ній він використовує поширений в «українській школі» трафарет морського походу на Царгород, до якого вдався і Тарас Шевченко у поемах «Гамалія» та «Іван Підкова». Звісно, твір не зводиться до «інвентаризації» історичних фактів, він швидше постає «естетичною видимістю», де власне справді історичного дуже мало. Можливо, лише три епізоди. Перший — похід запорожців чайками на Чорне море й напад на Царгород; при цьому поет посилається на історичні джерела; але ці джерела дали йому тільки загальну схему походів запорожців на Чорне море — всі деталі романтичного трактування цього сюжету він додав уже від себе. Другий — трагічний характер гетьмана Змія, що підноситься над іншими вірністю своїй справі, своєю одержимістю і непримиренням до всього того, що заважає здійсненню його ідеї, мети, ідеалу. Юліуш Словацький сам визначив генезу свого леґендарного героя: «Na Ukrainie lud dotąd pokazuje wał ogromny, wałem Żmii nazwany. Niektórzy sądzą, że Żmija był jednym z pierwszych i najdawniejszych wodzów Zaporoża... Idąc za pierwszą z tych powieści, utworzyłem osobę bajeczną, będącą bohatyrem mego romansu, i z nią powiązałem różne przez historjc. wspomniane wypadki» («Żmija»). Постать вийшла цілком легендарною. Щоб динаміка життя і духовний світ персонажа були переконливими, письменник вдається до умовності, аби закарбувати в ньому не лише навяне, а й те, що ще не визначене, змінюється і розвивається. Вважають, що у творі йдеться про героя козаччини — Петра Конашевича-Сагайдачного. Третій епізод — зруйнування Запорізької Січі. Про цю подію 1775 р. Юліуш Словацький згадав у вступній строфі до четвертої пісні («Żmija»):

Kozaci wygnani nad Donu brzegami,
Gdy Dniepr opuszczali, pieśń smutna i szczytna,
Z rozpaczy wyrazem, zmieszana ze Izami,

Na głowę carycy przekleństwa miotała.
O falo błękitna! o falo błękitna!
Tyś czajki nosiła — tyś łzy te widziała…

Але найповніше трагічне відображено і виражено в його поемі «Sen srebrny Salomei», де показано трагедію Коліївщини, виведено персонажів — піднесених і героїчних, які постають взірцями сили духу і відданості своїй справі. Глибокі основи людського життя, те субстанційне, без чого не може бути і самої людини, постають і в поемі «Beniowski», де розроблено чимало гайдамацьких мотивів, відтворено не просто загибель і страждання, а крах ідей, надій, ідеалів, субстанційно важливого для особистості, що не підлягає відшкодуванню і водночас утверджує неперехідне і вічне. У змалюванні жорстоких та кривавих сцен гайдамаччини, «чорноти» в психіці людини і спроб очистити душу від «шлаків» Юліуш Словацький йшов, безперечно, шляхами Северина Ґощинського, хоч окрім поеми «Zamek Kaniowski» мав він, звичайно, й інші джерела — історичні, літературні, усну традицію.

Поет розуміє, що трагічне в мистецтві має утверджувати життя, а не смерть, вселяти оптимізм, а не песимізм, не лякати, а підбадьорювати людину на активні дії, на спротив силам зла. В темі Коліївщини він об'єктивніший за більшість поляків: відповідальність за криваві події покладає не лише на гайдамаків, а значною мірою і на польську шляхту. Ідеолог Коліївщини Семенко в нього не просто розбишака: він ставить перед Коліївщиною серйозну й велику мету — визволення й самостійність України.

«Hej, kozaczek was nastraszy, / Pany Lachy! taj w godzinę Ruszy całą Ukrainę i z królem ją rozgraniczy» [61:1, с. 225], — ось про що мріє ватажок гайдамацький. Недаремно він каже про себе: «Był ja niegdyś wychowany / Na hetmana, nie na chłopa» [61:1, 195–196]. Насамперед треба порізати панів, визволитись від польсько-панського ярма й бути людьми — «Taj znów łysną siekiery / Na pożarach, czerwono... / I budem ludźmi [61:3, с. 609–611].

Єдиний, але могутній засіб для цього в гайдамаків, на думку Семенка, є страх. Причому страх не фізичний, а метафізичний, коли людині відкривається безодня буття, якої вона раніше не помічала: «Strach, panowie gospodarze; Strach to cała nasza siła». Захопившись різнею, розливом крові, Семенко нібито забуває про цю вищу мету Коліївщини, але наприкінці, на суді, він знову її підкреслює. На запитання здивованого Стемповського «Jak: ty mógł tak rozporządzić Buntem i takie płomienie Zapalić?» Семенко дає самовпевнену й гордовиту відповідь: «Jak? Sercem, panie» [61:5, с. 69–70].

Звісно, Коліївщина у Юліуша Словацького постає у відсвіті художньої реальності, опредметненої суб'єктивності, світу переживань, думок, почуттів самого художника, який довільно поводиться з історичними фактами: не рахується з ними, а конструює свою «історію». Уже в другій пісні «Beniowskiego» він вигадує події: конфедерати здобули Лядавський замок у ту ніч, коли козак Могила мав зробити в ньому різню; Сава б'ється з гайдамаками й «całą groblę krwią zrosił». Різня почалася, запевняє поет, «w ten sam dzień», коли «Kreczetników kazał Bar atakować» [61:3, с. 139–140], хоча Бар атакував Апраксій, а не Кречетніков, і такого безпосереднього зв'язку між Баром і гайдамаччиною, звичайно, не було. Про бійки Сави з гайдамаками історія також нічого не знає; тут, мабуть, на Словацького вплинули пісні про Саву Чалого, батька Сави Цалинського [3:36]. Запорізький гетьман Козира, вигадує Юліуш Словацький

далі, надіслав Саві на допомогу «kureń kozacki»; але козаки відмовилися йти проти гайдамаків: «to rzecz krwawa Bić się z naszemi braćmi rzezuniami» [61:5, с. 21–22]. Коли Сава відмовився вести їх проти поляків, вони зв'язали його й кинули в лісі, а самі під проводом своєї старшини приєдналися до гайдамаків і разом розбили польське військо Потоцького. Цей бій Потоцького із Залізняком цілковито вигадано: Потоцький, один із проводирів Барської конфедерації, з гайдамаками зовсім не стикався; але поет намагався зв'язати гайдамаччину з Барською конфедерацією, для чого змалював оту «walkę na kurhanach», віддавши в ній провідну роль Потоцькому, що «prowadził szlachtę korsuniecką na cmentarz I z mieczami i w złotych żupanach». Не відповідають історичним даним і всі деталі цього бою (зрада козаків Савиних, участь Вернигори тощо), хоча змальовані дуже яскраво. Вигадано, звичайно, сім'ю Ґрущинських і все, що її стосується. Розправу Стемпковського з гайдамаками подано якось дуже схематично, як суд над Семенком та іншими ватажками; і провадиться вона не в Кодні, а десь на Поділлі [30, с. 36].

Саму різню Словацький описує кілька разів дуже яскравими словами. Уперше розказує про неї ксьондз Марек:

Czy nie wiesz o tem? że na Ukrainie
Zaczęta się rzeź i szlachty wyrżnięcie?
Pod święconemi nożami krew płynie;
Pop otwiera pierś, a chłop daje cięcie
W bijące serce. Cały naród ginie
Jak w zapalonym przez Boga okręcie... [61:2, с. 689–690].

Далі в гумористично-іронічному тоні перших пісень «Beniowskiego» описує її сам Словацький: «...po wioskach wszędy / Lud się krwią swoich dawnych panów mazał, / A ekonomów bez żadnej kwerendy / Wieszał — i przyszłą respublikę kształcił, / Bo żydów palił, a niewiasty gwałcił» [61:3, с. 140–141].

До потворного поет відносить усе ущербне, низьке, жалюгідне, вороже, страхітливе, словом усе те, що виступає як антицінність і не відповідає родовій сутності людини, її ідеалам, саме те, що вона прагне знищити або чого прагне уникнути. Найогидніші картини різні Юліуш Словацький пов'язує із сім'єю Ґрущинських. У «Beniowskim» про це оповідає лише в загальних рисах дочка Ґрущинського: «Może słyszałeś o Gruszczyńskich dworze? / Hajdamaki nas w dzień napadli biały, / Ojca nie było, my same w komorze / Kobiety, kiedy rznęli, my krzyczły, / Matkę i babkę i maleńkich — Boże!» [61:7, с. 250].

А в поемі «Sen srebrny Salomei» Сава з обуренням малює жахливу картину з усіма подробицями; за його словами, це справді «mord smoczy». Кривавість своїх учинків підкреслює не раз і сам Семенко; адже це є помста й вона не може бути лагідною — «A juk chluśniem krwią, to zgaśnie / I przycichnie by mogiła» [61:3, с. 625]. Образно описує різню і Сава: «Straszna krwi hospodarzanką, / Rzeż czerwona, stoi w dymie Pędzonym od Zaporożów».

Окрім цих загальних описів і концепції гайдамаччини мусимо спинитися на її окремих моментах, фактах і навіть особах, бо все це може правити за окремі українські мотиви в поезії Словацького.

Поет розуміє, що основне у творі — утверджувати ідеали, ідеї, пафос, виразити й утвердити найвищі цінності й викликати у читача їх неприйняття, захоплення або огиду до всього того, що можна підвести під поняття «антицінності». У цьому відношенні «некрасивих» героїв немає, є результат. Візьмімо для прикладу образ Залізняка, у якому Юліуш Словацький розкрив непривабливу сутність тодішнього життя. «Смілянські розбійники» (так називає Юліуш Словацький гайдамаків) під проводом Залізняка йдуть проти організованого польського війська: «A już się tłuszczą Żeleżniaka / Po brzegach wzdęte najeżały gory, / Sypiąc się, jako plewiny z przetaka; I step się od nich nagle stał ponury…». Потоцький «coraz bladszy Żelezniakowi w oczy ciągle patrzy» і «Wreszcie się zaczął pan Żelezniak trwożyć, / Bladnąć i cofać się na ostrokoły», але разом із тим він швидко організовує опір полякам: «By Lachom tabor oporny utworzyć, Zebrawszy w łańcuch konie, maże, woły, Kobiety, popy, wszystko w kupę spędził, Zwinął…». Поляків урятував від нього тільки Вернигора, налякавши гайдамаків своєю таємничою постаттю й «силою духу» — «że się Smilańscy zlękli rozbójnicy I stali w strachu blednący». Різню Грузинських гайдамаки роблять, очевидно, під проводом Залізняка: «Żeleźniak z wieścią nie dał ujść nikomu».

Особливо зримо і багатобічно проявляється прекрасне і потворне в образі Ґонти. Все, що в ньому благородне, порядне, як-от чесність, мужність, щедрість, милосердя, відданість дружбі, — прекрасне. І навпаки, підступність, жорстокість — потворні. Дух Ґонти приходить до Семенкових гайдамаків і наганяє на них страх, бо це віщує їм щось погане: «Gonta się nasm pokazał / Przy pożarnej pochodni; Zabełkotał językiem / Taj wprost piszow do Kodni» [61:3, с. 595].

Перегукується з «Гайдамаками» сцена освячення ножів. Уперше в «Beniowskim» натякає на неї ксьондз Марек [61:2, с. 691]: «Pod święconemi nożami krew płynie»; він перший згадує «мішки з ножами», що потім повторюватимуться в дальшому опрацюванні цього мотиву: зв'язані гайдамаками козаки Могили «leża na workach, a w tych workach noże». Сама подія відбулася десь у лісовій каплиці в околицях Сміли:

Wtem mogiły
Zaczęły gadać ludowi czerwono.
I wieść wyrosła — że gdzieś koło Smiły,
Gdzie noże w leśnej kaplicyświęcono...
A te sypiąc się z worków, szeleściły
Jak węże, nim swój cały jad wyzioną...
A księżyc patrzał się przez dach rozbity
Na trumny — świece — popy — i kobiety...
[61:6, с. 177–184].

На цих мішках із ножами поклали матір Вернигори, коли він її вбив: «Lud ją na workach skrwawioną położył»; в іншому варіанті: «lud ją skrwawioną położył na worku nożów» [61:6, с. 205]. А в поемі «Sen srebrny Salomei» зазначено, що освячення відбулося «w kościele»: «Wczoraj noże święcono w kościele». Від освячення ножі набули якоїсь геть містичної сили:

Ta góra węży i nożów,
Nożów, które w Boga imię

Poświęcone śród rozruchów,
Mają zaciętą naturę
I okropną świętość duchów
[61:4, c. 84].

Не треба забувати, що це писано під той час, коли Словацький вірив у духів і був певний, що духи навіть мертвим речам можуть надавати особливої сили [30, c. 39].

Певну типологічну спільність можна провести між сценами участі священиків у Коліївщині, як їх змалювали Тарас Шевченко і Юліуш Словацький. Участь священиків у Коліївщині, на думку Юліуша Словацького, виявилася не тільки в свяченні ножів, а й у безпосередніх актах. «Pop otwiera pierś, a chłop daje cięcie», — розказує ксьондз Марек [61:2, c. 692].

Під час кривавої сутички Залізняка з Потоцьким на горбку стоїть троє осіб — священик, жінка сотника й розбійниця Гудима — і стежать за ходом бійки [30, c. 39]. Ґрущинський, даючи загальну характеристику «hajdamackiej czerni», пише так:

Chłopstwo jest czarne,
Krwawe, wściekłe i niekarne,
Wódką i miodem zalane,
Przez popy oszukiwane,
Karmione w cerkwach proskurą.
Śród krwi, mordów, których pióro
Dotknąć się boji w pisaniu [61:1, c. 55–56].

Також Стемповський довідується, що на чолі повсталих — священик: «Lud nasz cały dokoła Zbuntowany... mój pop stanął na czele» [61:2, c. 592]. Семенко дає такий наказ:

A popi błahosześni
Niech wystąpią z proslćurą,
Niech nakarmią, jak na śmierć,
Krwią Chrysta umęczoną [61:3, c. 605–606].

На думку Євгена Рихлика, характеризуючи Коліївщину у творах Юліуша Словацького, не можна оминути його «Odpowiedź na psalmy przyszłości, хоча в ній і не йдеться про Коліївщину 1768 р. Це є, як відомо, відповідь на стурбований заклик Зигмунда Красінського до польських демократів: «Hajdamackie rzućcie noże!» [50:V, c. 35–36]. У цій цікавій поетичній дискусії обидва митці засвідчили свої протилежні погляди на взаємини шляхти й селянства, зокрема загострення політичних та інших суперечностей між ними та селянські повстання. Юліуш Словацький іронізує над побоюваннями Зигмунда Красінського: «Drżysz, gdy kos cię ukraińskich Długi, smętny brzęk zaleci. Drżysz, gdy w marzeń mgle zaświeci Groźna, stara twarz Kilińskich (Кілінський — діяч у польських визвольних рухах 1794 р., за професією швець). Możeś spotkał się z upiorem Z całem dawnem Zaporożem?». Переляканий поет, мовляв, зробив своїм гаслом заклик: «Na Boga czerwonego Ty — kto jesleś? Nie rżnij szlachty!». Зигмунд Красінський у своєму псалмі запевняв, що: «Słaby tylko rzeź wybiera, Czy mu imię jest — Maryusza, Czy mu imię

— Robespiera». Словацький заперечує проти цього: повстання селянства, на його думку, не є бунтом («To nie buntu próżna mara»); це виявлення Духа вічного Революціонера: «A nikt z ruin nie korzysta Jeno wszczynający ruch Wieczny Rewolucjonista, Pod męką ciał — leżący Duch» [30, с. 40–41]. Вплив цього вірша на відомий Франків гімн «Вічний революціонер» відзначив Павло Филипович у статті «Шляхи Франкової поезії» [31, с. 7–8].

Як відомо, в 1846 році спалахнуло селянське повстання, яке охопило цілу Галичину, було проголошено Краківську республіку, а незабаром ліквідовано [15, с. 44–45]. Побоювання Зигмунда Красинського справдилися, він написав відповідь Юліушу Словацькому — «Psalm żalu», де заявив: «Braćmi nie są mi morderce — Szablę kocham — wstyd mi noża», гостро картаючи його за демократичні уподобання, зокрема за виправдання української коси — революційних рухів селян: «Wzrokeś wlepił w twe niebiosa — Ukraińska kosa Na nich krzyżem wybawienia»; люд потрібно спочатку зробити святим, а тоді вже можна буде схилятися перед ним, а поки всі надії потрібно покладати на шляхту і бога:

Lecz zanim jeszcze nie przekrólewszczony,
Nie klękaj przed nim — nie kładź mu korony, —
Lecz ufaj w szlachtę polską — i moc Pana!

Євген Рихлик пише: Сава (Цалинський), герой Барської конфедерації, виступає у Словацького як ворог гайдамаків. Історія нічого не знає про боротьбу його з гайдамаками, так само як не знає вона й про інші факти з життя Савиного, що їх подає Словацький. Стосунки його з вигаданою княжною Вишневецькою; стосунки з запорізьким гетьманом Козирою, що надсилає йому на допомогу полк запорізьких козаків; історія з документами, що доводять його шляхетство; стосунки з Вернигорою; подробиці його родинного життя (сестра Свентина тощо) — все це вигадки, а не історичні факти [30, с. 41]. Як сказано у поемі «Sen srebrny Salomei», Сава є «człowiek z troistej osoby: z Lacha, z kozaka i z czarta». Запорожці вважають його своєю людиною, намовляють кинути поляків і обіцяють гетьманську булаву. Але він вірно служить Польщі й сам «chciał się mieczem wyrąbać na panka». У цьому образі, у суперечливому цілому, щоправда у різних пропорціях, примхливо поєднується прекрасне і потворне. Та все ж у ньому домінують виняткова мужність, патріотизм, доброта, благородство, словом усе те, що переважає сили і можливості пересічної людини і виступає як бажане для неї, піднесене. Цими рисами він є представником кращих, на думку Юліуша Словацького, верств козацтва. Поставивши поряд із цим козаком-шляхтичем Семенка, представника народних верств козацтва, Словацький правдиво намітив соціальну диференціацію українського козацтва [30, с. 41].

Остаточно його образ оформлено у поемі «Sen srebrny Salomei»; в основу цього образу тут покладено певну історичну й національну ідею: Сава й княжна Вишньовецька символізують єднання кращих елементів козацтва зі шляхетсько-польськими елементами [3:36, с. 16].

Юліуш Словацький, як і його сучасники, наприклад, Северин Гощинський, звертається до легендарного образу Вернигори — українського співця, який має чимало спільних рис із образом бандуриста у Тараса Шевченка. Вернигора фігурує у поемах «Wacław», «Poema Dahtyszka», «Beniowski», «Sen srebrny Salomei». Однак тут він виявляє нову конотацію, якої не має Шевченків бандурист: виступає пророком відродження

Речі Посполитої. Як тут не згадати проповіді Вернигори, яку з агітаційною метою опублікував Йоахим Лелевель на сторінках «Patrioty» у грудні 1830 року. Цю легенду підхопили польські романтики: Міхал Чайковський («Wernyhora»), Луціан Семенський «Trzy wieszczby», Міхал Будзинський «Wacław Rzewuski», Леон Карпінський «Wernyhora» та інші [27, с. 87–88]. Юзеф Третяк помітив деяку спорідненість образів Вернигори у Юліуша Словацького і Северина Гощинського [63:14/5, с. 48]. Це ж підтвердили Юліуш Клейнер [47, с. 58] і Станіслав Пігонь [57:4/37, с. 216–217]. «Проте неправомірно говорити про цілковиту залежність поета від Северина Гощинського. Юліуш Словацький подав свою власну оригінальну та високохудожню концепцію Вернигори, зробивши з нього поетичний символ певної романтично-політичної ідеї — символ, що далі робив непереможний вплив на низку поколінь польської інтелігенції» [30, с. 42].

У «Wacławie» згадано відоме пророцтво Вернигори про події в яру Янчарихи:

Czy znasz prorocką dumę Wernyhory?
Czy wiesz, co będzie w jarze Janczarychy?
Czy wiesz, że wszystkie te się sprawdzą snica
W jednej godzinie rycerskiego życia?

У «Poemie Dahtyszka» йдеться про коня смерті Вернигори:

Leci koń śmierci i leci i tętni,
I już nadbiega z próżnem slodłem blisko.

У «Wacławie» поет подає ще одну трансформацію легенди: дворові люди зрадника Вацлава Потоцького оповідають, що труп Вернигори прийшов помститися «za Lachów ojczyznę» і приніс для нього отруту. Популярність переказів про Вернигору Словацький підкреслює ще й тим, що одному дубові в садибі графа Респекта (у драмі «Fantazy») дав назву «dąb Wernyhory» [30, с. 42].

Акценти леґендарного комплексу Вернигори у поемах «Beniowski» і «Sen» використовують різні. У початкових редакціях «Beniowskiego» він є передусім лірником, віщуном, чарівником і знахарем. Як справжній характерник, він уміє навіть замовляти кулі:

Ledwo na zamek spadły mgły wieczora,
Zaczł czarować kule Wernuhora.

Згідно з переказами він живе біля Корсуня над Россю у губернатора Суходольського; виступає проти гайдамаків, і навіть матір свою вбив за те, що вона співчувала різні. Цей мотив (убивство матері) Юліуш Словацький подав у двох варіантах: в одному, згідно з версією, що її записав Северин Гощинський [57:4/37, с. 219], Вернигора справді вбив свою матір («Nagle usłyszał szmer okropny: «Mat' swoju zabyw bat'ko Wernyhora!»). У другому варіанті, ближчому до інших версій, як стверджує Юліуш Клейнер, він лише побив її:

Szepnął mi: «Czarty były Wernyhoru,
Nadybaw mater — hdeś koło futoru,

Taj byw — taj łyru tyskaw w hruď kobity —
Taj na smerť matku byw — ne moh zabyty!»
I dodał z wielkim strachem: «Piszła żywa!» [61:3, c. 272].

Вернигора перебуває в гайдамацькому таборі й, як можна здогадуватися, деякий час стоїть на їх боці («rozhukane gminy utrzymywał z sobą w lidze»); після кривавої ліквідації повстання він приходить до поляків, щоб прокляти їх, але замість того каже їм свою пророчу «думу Вернигори», а сам «іде спати» разом «із духом свого народу».

Юліуш Словацький багато разів видозмінює тематичний комплекс Вернигори. Особливо це помітно під час доопрацювання епізоду здобування ліри. У першому варіанті Суходольський оповідає, як поховали старого лірника разом із його лірою; після того «z lasu człowiek wyleciał — nieznanj; koń pod nim biały, jak śnieg, bez kulbaki, bez uzdy». Це й був Вернигора. «Pana znać na nim było... buty srebrem szyte, srebrne guziki błyszczą u żupana, złoty pas...» На заклик Вернигори ліра під землею почала грати:

Na jakąś starą nutę, niesłyszaną
Odezwała się w grobie, jak anioły.

Коли її видобули з труни, вона «brzęczała jeszcze w ręku nakształt pszczoły», у другому варіанті після похорону з'являється якийсь козак, «ubrany dosyć nędznie, bardzo blady» і на могилі питає: «Łyra, hde ty?» Ліра відповідає зворушливою піснею. Вернигора викопав її й через це «zaraz pomiędzy ludem stanął — nowy pan... i ostatni, mówią, król lirowy». Бачимо, між іншим, вагання Словацького — чи зробити Вернигору шляхтичем, паном, чи простим козаком, лірником.

Можна погодитися з Євгеном Рихликом, що справа не в цих подробицях, хоча вони й цікаві. Вага образу Вернигори у Юліуша Словацького полягає в тому, що поет зробив його носієм певної національно-історичної ідеї. Вернигора є містичним представником українського нараду, спадкоємцем того лірника, що відчував у собі (згідно з теорією метапсихози, якою захоплювався поет) дух українських гетьманів і заявляв про себе:

Bo ja nie Kozak — jeno duch piekielny,
Boja nie sługa, lecz brat jestem panów,
A sam nie hetman... ale duch hetmanów,
Bo ja nie smertny ale nieśmiertelny [61:2, c. 67–70].

Слова Вернигори є виразом життєвої напруги і темпераменту. У них княжна Вишневецька відчуває дух українського народу, бо в лірі його оживає

Duch jakiś starej matki Ukrainy,
Co jeszcze nie chciał spać pod mogiłami,
Hetmańska dusza… i hetmańskie czyny.

Водночас Вернигора є поляком: «lecz w tobie być musi szlachecka także nasza krew, z krwią Rusш zmieśźana», — каже йому Беньовський. Свою місію Вернигора бачить у тому, щоб поєднати українців із поляками. З цього погляду можна зрозуміти й символічне значення його ліри, про яку він уголос розмірковує:

Słyszeli wy, jak z kurhanów
Dobył ja stepowej liry?
...Gdy ta lira, pod mogiłą
Ręką Lacha zakopana,
Odezwała'ś z pod kurhana...
...Jak zaklęta upiornica,
Jako Lachów niewolnica...
...To się ja sam aż zesmętnił,
Usłyszawszy pierwsze granie,
I rozpłakał na kurhanie [61:5, c. 297–318].

Отже, ліра Вернигори — це голос пригніченої поляками України, і цей голос має розбудити шляхту, відновити Польщу.

Згодом гайдамаччину ліквідовано, тоді виявляється ввесь трагізм Вернигори, людини двох національностей — українця й поляка [61:4/1, с. 174]. Україну знищено, надходить її кінець:

Ach! Ukrainy nie będzie!
Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą...
Ach! koniec Ukrainie!
Bo się sztandar szlachecki
Na kurhanach rozwinie [61:3, c. 583–584].

Після цього бути українцем і поляком разом неможливо, потрібно обирати. Сава остаточно переходить на бік польської шляхти й має на меті вигнати з себе козацьку кров: «Przysiegłem, że kawalerstwo polskie wygna krew kozaczą». Вернигора цього зробити не може; він, як представник українського люду, повинен був би проклинати поляків, але цього зробити не може; він вирішує йти у степи України, де його (згідно з традиційними переказами) має забрати таємничий кінь смерті.

Вернигора може прокляти поляків через те, що ще не все скінчилося: дух українського люду ще вийде з могили, і тоді повернеться Вернигора. Коли, каже він, «z was panów buduť trupy — buduť hłazy», тоді той старий дід-лірник, піснею-думкою відновляючи минуле, «naprowadzi wam łabędzi i rycedrzy hetmanów». Це й є знамените пророцтво Вернигори про майбутнє відродження Польщі, славнозвісна «duma Wernyhory» [61:5, c. 476]. Україні, українському людові надається в ній особлива месіяністична роль.

На думку Євгена Рихлика, тов'янізм і містична віра в духів змусили Юліуша Словацького надати Вернигорі якихось таємничих, подекуди фантастичних рис. Він один виїжджає проти розбурханої зграї гайдамаків, зосередивши всі свої сили, він «rysował się tak, jak upiór», «miał na czole, zdaje się, jakąś gwiazdę upiornika». І гайдамаки, «Śmilanscy rozbójnicy», — «stali w strachu blednący i dziwie» [30, c. 44–45]. Із таким містичним і месіяністичним змістом образ Вернигори художньо оформився в поезії Словацького. З усіх його «українських» мотивів цей українсько-польський леґендарний образ є, безперечно, найзмістовнішим і найвизначнішим.

Отже, підбиваючи підсумки, можемо дійти таких висновків.

Творчість польських романтиків Яна Непомуцена Камінського, Генрика Красінського, Северина Ґощинського, Міхала Чайковського та Юліуша Словацького, при всій

різноманітності дискурсивних практик, виступає як реакція на раціоналізацію суспільної свідомості, це бунт проти суспільства і перетворення людини на приватного індивіда. Напружений індивідуалізм прочитується в образах учасників гайдамаччини, зокрема Івана Ґонти, які, безперечно, підказані українською дійсністю і народнопоетичними джерелами (у пісні: «Гайдамаки Гуляють, карають; Де пройдуть — земля горить, Кров'ю підпливає»). Картини народної помсти, що вражають глибиною розкриття психології народу, його бунтарського духу та нескореності», постають у народних піснях «Ой був в Січі старий козак», «Про Ґонту», «Ой поїхав наш пан Лебеденко», «Максим козак Залізняк», «Ой задумали та преславні хлопці», «Ой виїхав із Гуманя...» та інші. Кожна з цих пісень переконливо розкриває національно-визвольний характер повстання гайдамаків, у якому взяв участь український народ, піднявшись на справедливу війну, освячену слізьми і кров'ю народних мас. Взяти хоча б пісню «Виїхав Ґонта із Умані» («Як крикне Ґонта, гей до Залізняка: «А нумо, брате Максиме, Бери свячений та й кропи ляхів, Хай вражая шляхта згине!». А від Умані, гей, до Летичева Недалекії милі, Там лежать ляшки, там лежать панки, як порізані свині») [8, с. 135–136]. Однак у Яна Непомуцена Камінського, який чи не першим звернувся у польському романтизмі до образу Ґонти, «епістема» бунтарства не має нічого спільного з історичним прототипом, тут діє розбійник, хуліган, що перекочував із драми «Ґец фон Берхілінґен» Йоганна Вофґанґа Ґете або ж «Розбійників» Фрідріха Шиллера: хоча, зрозуміло, концепція двосвітності — протилежності ідеалу і дійсності, людини і суспільства — тут присутня. Твір є взірцем «романтизації» дійсності, розкриття безконечного в конечному, незвичайного і таємничого в звичайному, де акцент лягає на знаково-символічні й метафоричні форми втілення безконечного, поетичний експеримент, незвичайне і чарівне, фантастичне і таємне, зрештою, незрозуміле: дивні характери, наприклад. Тому умонастрій тут сповнений відчуття «світової скорботи», а автор виступає мрійником, який свідомо бажає недосяжного, завмирає у безперервному мучеництві й знову повертається в осоружну дійсність, як це робить, скажімо, Манфред у Байрона. Переконливіший погляд на українських героїв гайдамаччини демонструє Северин Ґощинський, хоча у нього даються взнаки прикмети ґотичного канону, як у «Замкові Отранто» Горація Волпола. Сюжет тут збудовано за циклічною схемою, задано ситуацію рівноваги двох світів, панує особливий хронотоп і бінарна картина світу, відчутна настанова на достовірність подій, про які йдеться. Літературна традиція «української школи» (Северин Ґощинський, Міхал Чайковський, Юліуш Словацький) сформувала свою українську «епістему», де фігурують ті самі мотиви, що й у Богдана Залеського. Але кожен із цих письменників, як великий і незрівнянний майстер слова, трансформує ці мотиви, хай спершу просто запозичені, щось до них додає, збагачує рівень фабульної мотивації, використовує міфологічний хронотоп тощо. Тут варто звернути увагу на специфічну «епістему» і рівень «культурного знання» Юліуша Словацького. Концепція України в його поезії неодноразово змінювалася і пройшла три стадії: ідилічно-романтичну (під виливом Богдана Залеського), трагічно-романтичну (під впливом Северина Ґощинського) і, нарешті, містично-месіяністичну, що була власним, більш-менш самостійним витвором самого автора. Україна в його поезії фантастична, нереальна. Адже він, як каже Євген Рихлик, належить до категорії тих поетів, що намагаються своїм мріям і уявленням надавати форми реального існування. Коли він стикався з реальними речами, то йому не раз опускалися крила («…ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistemi rzeczmi, opadają mi skrzydła, I jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć»), як він зазначає у зверненні «Do autora

Irydjona». Відірваний від України, Юліуш Словацький не знав і уявлення не мав про ті зміни, що відбувалися тут, у просторі його романтичної уяви. Вона залишалася такою ж «поетичною», як витворила йому фантазія — і його власна й «колективна» фантазія «української школи». Тому навіть Ґонта для нього є не історичним прототипом, а знаряддям трансцендентальної поезії, предметом якої є сама поезія. Звісно, дискурсивні практики польських романтиків, їхні концепції особистості Ґонти, що пропонували то претензію на абсолютний індивідуалізм, то його заперечення, безперечно, вплинули на трагічну модель України і її героїв у Тараса Шевченка; «епістема» польських романтиків незримо присутня у його художньому світі, що дає підставу говорити про певні риси типологічної спільності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. Автобіографічні записки / В. Антонович. — К., 2012.

2. Асманн А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті / А. Асманн. — К., 2012.

3. Астаф'єв О. Польські пісні про Саву Чалого в оцінці Євгена Рихлика / О. Астаф'єв // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 2012. — Вип. 36.

4. Астаф'єв О. Український текст Юліуша Словацького / О. Астаф'єв // Слово і час. — 2012. — № 8.

5. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова. Текст — контекст — семантика — структура / Ю. Барабаш. — К., 2011.

6. Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Навчальний посібник / М. Брацка. — К., 2010.

7. Брик І. Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера / І. Брик // Записки НТШ. — 1920. — Т. 130.

8. «Виїхав Ґонта із Умані» // Історичні пісні. — К., 1970.

9. Гермайзе О. Коліївщина в світлі новознайдених матеріялів / О. Гермайзе // Україна. — 1924. — Кн. 1.

10. Гнатюк В. Попередник Шевченкових гайдамаків: Нотатки з приводу століття «Zamku Kaniowskiego» Гощинського / В. Гнатюк // Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці / Гол. ред. і упор. р. Радишевський. — К., 2008.

11. Грабович Г. Шевченкові «Гайдамаки». Поема і критика / Г. Грабович. — К., 2013.

12. Гуслистий К. Коліївщина. Історичний нарис / К. Гуслистий. — К., 1947.

13. Ґотичний роман // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. — К., 2007. — Т. 1.

14. Дашкевич Н. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» / Упор.Г.Александрова / Н. Дашкевич. — К., 2013.

15. Дильонгова Г. Історія Польщі. 1795-1990. Пер. з пол. / Г. Дильонгова. — К., 2007.

16. Драгоманов М. Політичні пісні укр. народу XVIII–XIX ст. / М. Драгоманов. — Женева, 1883.

17. Ильин И. Постструктурализм.Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. — М., 1996.

18. Коліївщина. 1768. Матеріали ювілейної наукової сесії, присвяченої 200-річчю повстання. — К., 1970.

19. Корпанюк М. Перунова звитяга нації / М. Корпанюк. — Переяслав-Хмельницький, 2012.

20. Крементуло В. Коліївщина у творчості М.Чайковського, С.Гощинського та Т.Шевченка / В. Крементуло // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Зб. наукових праць (від. ред. та упор. проф. р.Радишевський). — К., 2005.

21. Лушницький П. Шекспірівська закраска драми Генрика Красінського «Ґонта» / П. Лушницький // Ювілейний збірник на пошану акад. Михайла Сергійовича Грушевського. — К., 1928. — Т. 2.

22. Мартос П. Епізоди з життя Шевченкового / П. Мартос. — Х.–К.: ДВУ, 1931.

23. Мірчук П. Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. / П. Мірчук. — Нью-Йорк, 1973.

24. Мочульський М. Ґощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини / М. Мочульський. — Львів, 1936.

25. Навроцький Б. Гайдамаки Т.Шевченка. Джерела. Стиль. Композиція / Б. Навроцький. — К., 1928.

26. Нахлік Є. Доля — los — судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. — Львів, 2003.

27. Нахлік Є. Український Вернигора в польському письменстві та малярстві / Є. Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. — Львів, 2010.

28. Ой, чи хочеш. Бондарівно, ізо мною жити? // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — Kraków, 1884.

29. Радишевський р. Гайдамацька Україна в «Канівському замку» Северина Гощинського // Радишевський р. Полоністичні та порівняльні студії. — К., 2009.

30. Рихлик Є. Українські мотиви в поезії Юлія Словацького / Є. Рихлик. — Ніжин, 1929.

31. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Филипович П. З новітнього українського письменства. — К., 1929.

32. Франко І. Польська поема про уманську різню / І. Франко // Записки НТШ. — 1904. — Т. 62.

33. Шведов Ю. Вильям Шекспир: Исследования / Ю. Шведов. — М., 1977.

34. Шевченко Т. Поетичні твори: У 5-ти т. / Т. Шевченко. — К., 1970. —Т. 1.

35. Шульгин Я. Начерк Коліївщини / Я. Шульгин. — Львів, 1898.

36. Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. / В. Щурат // Записки НТШ. — 1910. — Т. 107. — Кн. V.

37. Byron G.N.G. The Works. Rd. by Rowland E.Prothero / G.N.G. Byron. — London–New York, 1898. — Vol. 1.

38. Błotnicki Fr. Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1. 1.1822 — 1.1 1823 roku / Fr. Błotnicki. — Lwów, 1823.

39. Bradley H.B. Shakespearean tragedy / H.B. Bradley. — London, 1958.

40. Czajkowski M. Wernyhora / M. Czajkowski // Електронна версія. http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?=31207&=1.

41. Goszczyński S. Kilka słow o Ukrainie i rzezi humańskiej / S. Goszczyński // Antoni Malsszewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski. Polscy romantycy «szkoły ukraińskiej» / Pod red. R.Radyszewskiego. — Kijow, 2009.

42. Goszczyński S. Podróż moego życia (1801–1842) / S. Goszczyński / Wyd. Stanisław Pigoń. — Wilno, 1924.

43. Goczyński S. Zamek Kaniowski. Opracował Józef Tretiak. Bibljoteka Narodowa / S. Goszczyński. — Kraków, 1921.

44. Goszczyński S. Zamek Kaniowski / S. Goszczyński // Antoni Malsszewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski. Polscy romantycy «szkoły ukraińskiej» / Pod red. R.Radyszewskiego. — Kijow, 2009.

45. Jaworski F. Lwów stary i wczorajszy / F. Jaworski. — Lwów, 1911

46. Kasperski E. Krew za wolność // Kasperski E. Dyskursy romanryków. — Warszawa, 2003.

47. Kleiner J. Słowacki / J. Kleiner. — Wrocław–Kraków, 1958.
48. Klinger W. Polskie przepowiednie Wernyhory i czas ich powstsnia / W. Klinger // Pamiętnik Literacki. — 1960. — Z. 1.
49. Krasinski H. Gonta: An Historical Drama / H. Krasinski. — London, 1848.
50. Krasiński Z. Psalmy przyszłości: III. Psalm miłości / Z. Krasiński // Pisma Z.Krasińskiego. — Kraków, 1919. — T. V.
51. Krzyżanowski J. Tragedia Orliki / J. Krzyżanowski // Ruch literacki. — 1935. — № 4.
52. Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński / B. Lasocka. — Warszawa, 1972.
53. Makowski S. Wernyhora: prepowiednie i legendy / S. Makowski. — Warszawa: Czytelnik, 1995.
54. Malczewski A. Maria. Powieśc ukraińska / A. Malczewski // Antoni Malsszewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski. Polscy romantycy «szkoły ukraińskiej» / Pod red. R.Radyszewskiego. — Kijow, 2009.
55. Materyały do monografii i historyi rodzin Kamieńskich i Kamińskieh, przez Juliana Aleksandra Kamińskiego. — Lwów, 1856. — T. I.
56. Mickiewicz A. Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France. Kurs drugi. Rok 1841–1842. Tekst zrekonstrujował, przełożył i opracował Leon Płoszewski // Mickiewicz A. Dzieła wszystkie. Warszawa, 1920. — T. 8.
57. Pigoń S. Seweryna Goszczyńskiego nieznana powieś poetycka o Wernyhorze / S. Pigoń // Przegląd współczesny. — 1925. — T. IV. — № 37.
58. Ramotowska F. Tajemne państwo polskie w powstaniu styczniowym 1863–1864. Struktura organizacyjna / F. Ramotowska. — Warszawa, 1999. — Cz. 1.
59. Recenzja na dramat I.N.Kamińskiego // Pszoła polska (Lwów). — 1820. — T. 1.
60. Shakespeare W. Works, ed. by U.Ellis-Fermor / W. Shakespeare. — London, 1968.
61. Słowacki J. Dzieła wszystkie / J. Słowacki / Pod red. J. Kleinera; W. Floryana. — Wrocław, 1952–1976. — TT. 1–17.
62. Suchodolski B. Seweryn Goszczycski. Zycie i dzieła / B. Suchodolski. — Warszawa, 1927.
63. Tretiak J. Lużne przycynki do biografji I genezy utworów J. Słowackiego / J. Tretiak // Sprawozdania z cz. I pos. Akad. Um. — 1909. — T. XIV. — № 5.
64. Thukydides, Geschichte des Peloponnesischen Kriges, übers. U.hg.v. G.Landmann. — Züris, 1976.
65. Windakiewicz S. Walter Scott i Lord Buron / S. Windakiewicz. — Kraków, 1914.
66. Wolff M. Shakespeare / M. Wolff. — München, 1907. — Band I.
67. Zawadzki W. Literatura w Galicyi / W. Zawadzki // Przywodnik naukowy i literacki. — Lwów, 1877.

УДК 821.161.2Шев:316.722(438)

Григорій Вервес

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ПОЛЬСЬКА КУЛЬТУРА

У статті досліджена тема зв'язку творчості Тараса Шевченка із польською культурою, зокрема особисті зв'язки поета із представниками польської літератури та їх вплив на творчість Кобзаря.

***Ключові слова**: Шевченко, Польща.*

The article deals with the problem of relations between the creative works by Taras Shevchenko and Polish culture, in particular, with his private relations with the representatives of Polish literature and their influence on his works.

***Keywords**: Shevchenko, Poland.*

Artykuł jest poświęcony tematowi związków twórczości Tarasa Szewczenki z kulturą polską, w szczególności osobistym kontaktom poety z przedstawicielami polskiej literatury i ich wpływom na twórczość Kobziarza.

***Słowa kluczowe:** Szewczenko, literatura polska.*

Тема Т. Шевченко і польська культура — невичерпна. Незважаючи на величезну літературу з цього питання, яка громадиться у нас і в Польщі десь уже з середини 40-х років минулого сторіччя, ми ще дуже далекі від її всебічного вивчення, ідеться не про постаті, а про кардинальні питання взаємин двох великих слов'янських народів у добу становлення й розвитку їхніх національних культур і пізніше — аж до наших днів. До того ж про зв'язки різних загалом моделей культур, різних за рівнем розвитку і світовим резонансом. Хоча на час появи Т. Шевченка обидва народи терпіли не лише соціальний, але й національний гніт, польська культура, незважаючи на втрату державності (країною) у 1794 році, продовжувала свій розвиток, зберігала традиції безперервності й стадіальності (Ренесанс, Реформація, Бароко, Просвітництво, Романтизм), тоді ж як українська, через об'єктивні суспільно-політичні умови, цієї послідовної й розвиненої стадіальності не мала. Вона змушена була розвиватися в прискореному темпі, надолужуючи втрачений час, утверджуючись на далеких і близьких традиціях. Серед цих традицій не останнє місце посідали духовні цінності, створені українцями за часів як польсько-шляхетського поневолення, так і в пізніші епохи, коли обидва народи входили до складу царської Росії. Звідси бере початок звернення перших українських будителів до історії взаємин із Польщею і Росією.

Однак лише традиції ще не вирішували майбутнього культури. Вона перебувала у безпосередніх зв'язках із сучасним життям, у реагуванні на вимоги часу. І той, хто об'єктивним ходом подій ставав на чолі українського національного відродження, мав володіти здатністю синтезу минулого й сучасного, щоб виробити чітку суспільну й культурну програму, яка б пережила віки. Модель нової народної культури, отже, формувалася на основі «свого» й «чужого». І чим глибше враховувався світовий досвід, тим більше оригінальних й самобутніх явищ давала людству відроджувана українська культура. Із слов'янських літератур Шевченко, в першу чергу, спирався на досвід російський, польський, чеський і сербський, особливо на два перші, чий вплив на окремих етапах культурного розвитку українців був значним. Щодо взаємин із

польською історією, культурою, суспільством, то геніальна прозорливість Т. Шевченка полягала в тому, що він рано збагнув існування двох Польщ і сміливо пішов назустріч бунтарській, революційній…

Таким чином, проблема Шевченко і польська культура передбачає розгляд цілого ряду питань, які непорушно пов'язані між собою: польська історія, громадська думка, література, мистецтво і філософія у формуванні особистості поета; Шевченко і сучасний йому польський національно-визвольний рух (20-х — поч. 60-х років XIX століття); роль польського романтизму у визріванні поетичних поглядів і поетичної творчості автора «Кобзаря»; вплив Шевченка на польський визвольний рух і польську культуру; Шевченко в польських перекладах і критиці XIX–XX століть; боротьба навколо Шевченка в польській літературі.

Звичайно, кожна з перерахованих шести тем могла б стати (і ставала) предметом спеціальних монографічних розвідок. З огляду на тематику нашого збірника бодай побіжно охарактеризуємо три останні з названих теми.

1

Тарас Шевченко стає відомим у колах польської інтелігенції Петербурга, Вільна і Варшави приблизно у той самий час, що і в російських, — наприкінці 30-х — на початку 40-х років — як талановитий учень К. Брюллова з незвичайною біографією, а з виходом «Кобзаря» (1840) і як поет рідкісного обдаровання. Паралельно з російською пресою, яка то підтримувала українського поета, то критикувала його, ним зацікавилася польська преса, здебільшого пов'язана із діяльністю прогресивного крила літераторів, які групувалися навколо видань «Rocznik Literacki» (1843–1846) і «Pamiętnik Naukovo-Literacki» (1848–1850), що редагував Р. Подберезький (перше виходило у Петербурзі, друге — у Вільні), альманаху «Gwiazda» (1846–1849), заснованого З. Фішем у Петербурзі, а потім, з 1847 року, продовженого у Києві Ю. Юркевичем; альманаху «Niezabudka» Я. Барщевського (Петербург, 1840–1845), а також офіційного органу — газети «Tygodnik Petersburski», до якої вищезгадані видання ставились досить критично [36]. В середовище цих літераторів Шевченка, напевно, ввели польські друзі по Академії — брати Р. і К. Жуковські й А. Жамет, які ілюстрували «Rocznik Literacki» і альманах «Niezabudka» (з 1843 року наш поет стає передплатником «Rocznika...»).

Це літературні діячі, а серед них, поряд із Р. Подберезьким, були І. Крашевський, М. Грабовський, Е. Желіговський, Т. Лада-Заблоцький та інші, котрі репрезентували польський літературний рух в Росії…

Польські письменники, публіцисти, видаючи альманахи і збірники, найбільш радикальна їх частина, налагоджуючи зв'язки з революційною польською еміграцією, з російською і українською патріотично настроєною молоддю, після першого повстання поволі збиралися з силами.

За першим томом збірника «Rocznik Literacki» мати судження про напрям видання ще завчасно. Тут друкуються твори письменників різних суспільних поглядів — М. Грабовського, І. Крашевського, Я. Барщевського, Людвіга Штирмера, Т. Лади-Заблоцького та інших; вміщуються малюнки багатьох художників, що «навчаються в місцевій Академії мистецтв». Після виходу другого тому, підготовленого по завершенню мандрів Р. Подберезького по Росії, внаслідок чого були «налагоджені стосунки

з літераторами», помічаємо нові тенденції. Вони — в сатиричних творах Е. Штимер, в орієнтації на письменників, тісно пов'язаних із національно-визвольним рухом, зокрема з так званою кавказькою групою засланих польських поетів, у щирій підтримці починань Я. Барщевського в справі пропаганди білоруського фольклору в альманасі «Niezabudka», у свідомому продовженні традицій школи поетів на чолі з А. Міцкевичем у відповідності з новими умовами життя. Нарешті, — і це чи не найголовніше, — на сторінках щорічника вперше зустрічаємось із відвертим запереченням епігонської романтичної літератури еміграції. В передмові Р. Подберезький зазначав, що він, «замість того, щоб водити читача по туманних вершинах насильно до народного духу притягнутої філософії», вирішив дати збірку статей і матеріалів, «породжених на власній ниві, таких, які більш-менш точно малюють стан суспільного розвитку в даному середовищі» [47, с. 1].

Багато дотепу, антицарських натяків знаходимо у різних гімнах, релігійних і селянських піснях, обереках, краков'яках, написаних, очевидно, самим упорядником.

Із поезій у річнику найбільш художніми є вірші Т. Лади-Заблоцького. Засланий до Тифлісу за зв'язки з Конарським (де й помер 1847 року), Заблоцький постійно друкувався в петербурзькій, польській пресі, оспівував дику природу Кавказу, оплакував полеглих у бою з горцями, виливав свою тугу за рідним краєм. Він увійшов до польської літератури як найвидатніший представник так званої кавказької групи поетів, яка складалася із засланців (Владислав Стшельніцький, Леон Янішевський, Міхал Анджеєвич, Гуго Корсак, Ян Вержбіцький) і яка вряди-годи виступала то в Петербурзі, то у Вільні, то у Варшаві.

«Niezabudku» (1840–1845) активно підтримувала польська молодь Петербурзького університету [27, с. 563; 41, с. 485]. На відміну від Р. Подберезького, якихось далекосяжних планів упорядник цього видання не мав (звертає на себе увагу відсутність вступних статей до альманаху 1841–1843 років), хоча його провідну тенденцію зрозуміти легко: популяризація народної білоруської творчості і її літературна обробка, здебільшого польською мовою, переважно в дусі балад А. Міцкевича. Як і у творах Лади-Заблоцького, в Барщевського помічаємо постійні ремінісценції з «Кобзаря».

Шевченко не міг не зацікавитись і урядовою газетою — «Tygodnikiem Petersburskim», яка виходила двічі на тиждень і постійно друкувала офіційні матеріали, повідомлення з Польщі і з-за кордону, рецензії на літературні новинки. Тут часто друкувалися письменники-угодовці; постійними дописувачами були М. Грабовський, Г. Жевуський, І. Крашевський та інші.

На сторінках газети виступали і учасники видань Р. Подберезького, насамперед такі, як Бенедикт Доленга (Якуб Юркевич), Альберт Гриф (Антоні Марцінковський), Зенон Фіш (Тадеуш Падаліца). Знаменно, що саме вони стали засновниками одного з найпрогресивніших польських видань на Україні 40-х років — альманаху «Gwiazda», що саме вони були авторами статей, скерованих на оборону прав української мови і культури.

Стаття, яка могла привернути увагу молодого Тараса (там згадувалося його ім'я), належала Р. Подберезькому. Це — «Кілька слів про малярські твори в Петербурзькій Академії мистецтв, а також про польських художників, із нею пов'язаних, особливо з приводу щорічної виставки в тій же Академії» [57]. В статті йдеться, зокрема, про виставку малярських полотен, скульптури і графіки, організовану в листопаді 1841 року. Після теоретичних роздумів автор оглядає роботи учнів К. Брюллова — Р. Жу-

ковського, Максимова, Семенова, Мелікова. Про Шевченка він пише: «Шевченко — «Циганка ворожить українській дівчині». Циганка взагалі вийшла добре, але дівчина — як то кажуть, ніби розмальована. Думаю, що той недолік походить від того, що фігура не виступає з площини, що вона недостатньо рельєфна, плоска».

Але чи не найбільш цікавий «Лист Альберта Грифа до Бенедикта Доленги у зв'язку зі статтею в «Tygodniku» про літературу загальнослов'янську», надрукований у 89 номері газети за 1843 рік. «Лист...» — це відповідь Феліксові Віхерському із Немирова. Останній, виступаючи з рецензією на вірші Т. Падури, заперечував як подібну творчість, так і можливість створення української національної літератури взагалі. «Зрештою, — писав Віхерський, — малоруський (тобто східноукраїнський, харківський. — *Г.В.*) елемент мусить влитися в природу великоруського письменства, як литовський і український (тобто Київщина, Поділля і Волинь. — *Г.В.*) уже перелилися в літературу польську, цебто в так звану польсько-українську школу романтиків» [58].

Подібні реакційні думки походили з польських кіл, які прагнули здійснювати «кресову» політику на Україні. А. Гриф рішуче виступає проти них, висловлюючи передові на той час погляди щодо української мови, історії, культури. Він обстоює думку, що українська мова вийшла зі спільної східнослов'янської і, незважаючи на різні нашарування, вона сформувалася уже в XV–XVI століттях в самостійну мову народу, який творив нею перлини народної творчості, а пізніше й літературні шедеври: «Дивує мене, що в статті про початки української літератури згадано лише про отих псевдопоетів (Падуру та ін. — *Г.В.),* а нічого не сказано про Шевченка, Тополю, Куліша, Основ'яненка, Гребінку і багатьох інших, твори яких могли б посісти гідне місце в будь-якій літературі».

Зі статті М. Грабовського «Про гурток польських літераторів у Петербурзі» дізнаємося, що Р. Подберезький постійно цікавився історією України, фольклором, мав намір видати польською мовою українські народні казки, захоплювався творами Миколи Гоголя, особливо його історичними повістями, вивчав епоху Богдана Хмельницького за історичними джерелами. Гурток того ж Подберезького брався допомогти Шевченкові у розповсюдженні його «Живописной Украины», про що свідчить стаття «Ukraina malownicza» [59]. У ній Подберезький дав високу оцінку Шевченкові як громадянинові, художникові і поетові, порівнював його видання із задумом М. Грабовського «Ukraina dawna i teraźniejsza». Автор був певний, що Шевченко своєю «Живописной Украиной» «спорудить історичний, поетичний і мистецький пам'ятник своєму народові. Задум і виконання гідні... якнайбільших похвал та наслідування з боку і наших художників» [59].

У рецензії відчутне захоплення малюнками українського художника, його знанням історії та побуту народу. Переказавши зміст «Живописной Украины», особливо відзначивши «Судну раду», критик зауважував: «Відомий у російській і малоросійській літературі добродій Тарас Шевченко, а на Україні — під іменем Кобзаря чи народного поета, автор поем «Гайдамаки», «Тризна», народної історичної пісні про лицаря Гамалію, водночас, здобувши освіту у тутешній Академії мистецтв, він як художник відзначається творчим хистом зображування сцен із життя народу малоросійського...» Шевченко змальовує «відчайдушні гайдамацькі постаті запорожців, у найвищій мірі народні справжні типи козацтва малоросійського. Треба бути філософом, поетом і художником, щоб уміти так схоплювати, так чудово відбивати типи національні. Добродій Тарас Шевченко, малоросійський Кобзар чи поет, у подібних

сценах незрівнянний» [59]. Стаття Подберезького показова тим, що в ній вперше у світовій критиці Шевченка названо «геніальним письменником». Так поляки із польських митців називали тоді одного лише А. Міцкевича.

Із гуртком Р. Подберезького, як нам здається, тісно пов'язаний ілюстрований Яковом де Бальменом і М. Башиловим «Кобзар» — «Wirszy Szewczenka». Свого часу уже висловлювалася слушна думка про те, що переписані латино-польською транскрипцією вірші поета мали сприяти популяризації його імені серед польського читача [5, с. 160]. Показово, що на першій сторінці рукопису ілюстратори намалювали золотого одноглавого орла на синьому фоні з булавою й бунчуками, що початок «Кавказу» подано кирилицею і до книжки включено «Гайдамаків», поему, яка пізніше викликала зливу «проклять» у польській консервативній пресі, а також історичну поему «Гамалія», яка ще 1843 року мала вийти у Варшаві. Про це Шевченко сповіщав Я.Г. Кухаренкові: «Скомпонував ще я маленьку поему «Гамалія», друкують у Варшаві. Як видрукують, то пришлю» [25, с. 28].

Отже, уже під час навчання в Академії мистецтв, в період створення революційного циклу «Три літа», Шевченко спілкувався з польськими письменниками, з польською революційно настроєною інтелігенцією, серед якої його твори викликали справжнє захоплення і пошанування. Антицарські й антикріпосницькі виступи українського поета йшли в руслі польських національно-визвольних ідей, поширюваних на еміграції і в самій Польщі. Поза сумнівом, серед своїх численних шанувальників він зустрічав (ще до заслання) людей, які не лише розповідали йому про Кармалюка, а й про Конарського, котрий стояв на чолі організації, що мала на меті підняти повстання проти царизму в Польщі, на Україні і в Литві; ділились думками не лише про петрашевців, але й про Е. Дембовського та Г.Каменського. Це вони однією з головних запорук вільної Польщі уже в 1844 році вважали селянську революцію. Досить відомою була історія ксьондза із Вільколаза Петра Сцегенного, організатора селянського виступу (1844) на Радомщині. Дембовський спирався на традиції декабристів, Сцегенний у своїй «Золотій книжці» закликав народи до солідарності, до ведення «справедливих воєн»: «В майбутній війні стануть польські і російські селяни і горожани на одному боці. Селяни будуть стрілять не в селян, а в панів» [7, с. 510].

Шевченко художньо узагальнював і трансформував у поетичні образи найрадикальніші суспільні ідеї того часу. Щоб скласти уявлення, наскільки близький він був до передових діячів Польщі в оцінці минулого, а надто боротьби українського козацтва проти польської шляхти і магнатів, досить пригадати погляди з цього приводу Й. Лелевеля, викладені ним у «Роздумах над історією Польщі та її народу» (написані в 1836, а видані 1844 року французькою мовою). З цією працею Шевченко, напевне, не був обізнаний, але в ній знаходимо майже аналогічне Шевченковому трактування причин козацьких воєн: «Магнати і старости разом з єзуїтами і євреями кували кайдани козакам. Пани і управителі королівські звикли поводитись з селянами як з рабами... В козаків забирали церкви і кладовища; їх судили на судах, які керувалися єзуїтською совістю, викопували із землі кістки схизматиків і глумилися над ними». Внаслідок цього сила, яка «принесла немало слави Речі Посполитій», повстала за свою гідність і права. Розповівши про виступи Наливайка, Павлюка, Лелевель з особливим захопленням пише про часи Богдана Хмельницького, коли «народ, який був пасивним упродовж кількох століть і виявляв своє незадоволення в поодиноких вибухах, рушив і повстав проти своїх гнобителів... Народ, який був піднятий закликами

козаків і який боровся разом з ними за спільну справу, став активним. Рідкісне в історії видовище, видовище, зворушливе і прекрасне. Воно тим більше захоплює нас, бо протягом сторіч ми бачили одне лише зростання пригноблення і терплячої покори» [6, с. 213–216].

Інший прогресивний діяч — Тадеуш Кремповецький, виступаючи проти ідеалізації шляхетської Польщі, у статті «Національність (Централізація)» намагався розкрити причини «бунтів» українських селян і козаків: «Коли переповнюється міра терпіння, коли вимоги справедливості називають бунтом, то бунт є обов'язок пригнобленого. Так було на Русі (тобто Україні. — *Г.В.*), де тиранія сягнула вищого ступеня, де народ пам'ятав про колишні свободи, де він мав велику ненависть до панів, оскільки шляхта відрізнялася від народу мовою і ставилася зневажливо до його релігії» [6, с. 542–543].

Передовій польській молоді, з якою спілкувався Шевченко в 40-х роках, ні «Тарасова ніч», ні «Гайдамаки» не здавалися «кровожерними», а сприймалися нею як твори, що правдиво відбивали історичні події. Ось чому в умовах, коли кращі сили Польщі — Міцкевич, Лелевель, Сцегенний, Дембовський та інші — визволення батьківщини бачили в загальнонародному повстанні, Шевченко міг розраховувати на розповсюдження своїх творів серед польського читача. У зв'язку з цим ще раз пригадаємо рукописний «Кобзар», ілюстрований Я. Де Бальменом та М. Башиловим.

У середині 40-х років український поет стає відомим серед польської революційної еміграції в Парижі. Ми, на жаль, не знаємо, про що писав з України і як оцінював український літературний рух у 1845 році небіж Богдана Залеського — Людвік Янковський, але точно відомо, що відповів йому знаменитий родич. Наголосивши, що в ім'я майбутнього необхідно працювати серед українського народу, бути до нього справедливим, Залеський у тому ж листі (від 4 березня 1845 року) зауважував: «Дуже добре, що шануєте рідну минувшину, що збираєте легенди, казки, пісні і т.д., пам'ятки прадавніх батьків. То хтось добре і мудро придумав; шкода тільки, що праця йде у вас якось в'яло... Літературний запал і рух, про який ти писав, праця і подорож Шевченка і т.д. тішать мене і пробуджують бажання до співпраці» [43, с. 121].

Сучасне шевченкознавство оперує численними свідченнями про межі ознайомлення Шевченка з польською культурою його часу, а надто з польською літературою доби романтизму — творами А. Міцкевича, Б. Залеського, С. Гощинського, З. Красінського та ін. Із польською поезією, революційною публіцистикою, історичними працями (зокрема й з дослідженнями І. Лелевеля, цього божища молоді) Шевченко мав можливість ознайомитися в Петербурзі, Москві й Києві в період із 1843 року і до розгрому Кирило-Мефодіївського товариства.

Дві речі безперечні: розповсюдження в рукописних списках творів Шевченка серед польської громадськості й глибока обізнаність, освоєння українським поетом усього значного, що робила демократична польська інтелігенція для свободи і розвитку культури. Це були впливи взаємодоповнюючі, які залишили свій слід не лише на українсько-польських літературно-громадських зв'язках 40-х, але й в пізніші роки.

Популярність Шевченка серед поляків пояснюється значною мірою тим, що він як поет вдарив у струни, які не тільки промовляли до найзавітніших мрій молоді про свободу людини й вітчизни, але й закликали до рішучих дій. Тим більше, що ця універсальна особистість не лише увібрала в себе романтичний бунт Міцкевича, його набутки в царині слова, але й відповідала на ті болючі питання, які висувала польська

і російська дійсність у період між двома повстаннями. Шевченко враховує досягнення польського романтизму в галузі тематики, проблематики й поетики, але й робить нові відкриття, яких польська романтична література не знала. Епоха дворянської революційності завершилася, розпочиналася доба революційно-демократична, і Шевченко ставав її виразником і співцем.

Показове у цьому плані освоєння Шевченком здобутків польської літератури, пов'язане з відчуттям найгостріших суспільних і естетичних проблем тогочасної української суспільності. На ранніх творах Шевченка помітний вплив творчості письменників так званої «української школи» польських романтиків (А. Мальчевського, С. Гощинського, Б. Залеського, М. Чайковського та інших), які зверталися до українського фольклору й української історії і на певний час своїм напівлегендарним і напівфантастичним образом України захопила поета. С. Гощинський — поемою «Канівський замок», у якій змальовано криваву помсту гайдамаків своїм кривдникам; Б. Залеський, який чи не першим із поляків подав зразки творчого опрацювання і використання українських народнопісенних образів. Своєю поетичною задумою і тугою він, безперечно, міг викликати в душі молодого Шевченка відповідні відгуки та настрої. У ранній період наш співець близький до поетики Залеського, який активно вживав такі атрибути українського пейзажу і української лірики, як «Січ-мати», «буйний степ», «грає синє море», «чайка скиглить», такі типові для представників «української школи» звертання, як «Україно-ненько», «панове-молодці», статичні образи безстрашних козаків зі своїми отаманами. Пригадаймо поеми «Іван Підкова» і «Гамалія» [4, с. 6–7; 2,]. Шевченко захоплювався пластикою і колоритністю «Найсвятішої родини» Б. Залеського.

Із цим останнім його твором Шевченко познайомився уже на засланні, коли, здавалося, ранні захоплення нашого поета були давно перейденим етапом. Юзеф Третяк, дослідник зв'язків Шевченка і Міцкевича, про це писав так, цитуючи недоступні нам матеріали (зокрема лист Броніслава Залеського — до Богдана Залеського — від 30 грудня 1861 року): «Найбільше враження та чарівність образів природи «Найсвятішої родини» робили на українського колегу Богдана — Тараса Шевченка, що, як поет і художник в одній особі, міг її найкраще оцінити. Під час появи на світ тої поеми, він, як політичний засуджений у солдатській шинелі, перебував за Уралом, а мав за товариша недолі Броніслава Залеського. Отож останній в одному з листів до Богдана писав, що вперше любувався «Найсвятішою родиною» «в степах за Каспійським морем, разом з Шевченком», який «часто повторював, що природа там відображена так пластично, що художник за тою поемою міг би намалювати сто картин. Читали ми її не знати скільки разів» [54, с. 62].

Тема Шевченко і Адам Міцкевич уже не раз була предметом літературознавчих досліджень. Звернено увагу на спорідненість їхнього використання народної фантастики в баладах, на патріотично-трагедійну героїку переважної більшості їхніх творів історичної тематики, паралелі в жанрових епізодах «Сну» і так званого «Уривка» до третьої частини «Дзядів», близькість у засобах творення сатиричних образів, нарешті, звернення Шевченка до драми-містерії, такої популярної серед польських романтиків. При ближчому розгляді тематичних і художніх особливостей творів обох поетів не можна не помітити, що Шевченко перегукується не тільки з Міцкевичем, а й з іншими польськими романтиками у високій оцінці руху декабристів, у їх жертовному патріотизмові, у запереченні феодально-кріпосницької системи, але як митець,

як творча особистість наш поет змагається з польським у силі й переконливості образу, в могутності поетичної експресії, в точності й виразності характеристик, емоціонально-поетичному осягненні предмета. Це доказ того, що українська література в особі Шевченка надолужила втрачений час і могла вже поставити в рівень із світовими і свої шедеври. Особливо виразно — саме на прикладі порівняння з польською літературою — окреслюється світова велич створеного Шевченком, якщо зіставити, скажімо, «Великий льох» з аналогічними драмами-містеріями польських романтиків.

Містерія захопила Шевченка своєю лаконічністю засобів, можливістю на порівняно невеликій сюжетній площі дати концепцію історії України у її взаєминах з історією Росії і Польщі за декілька століть, змалювати сучасну йому напружену ситуацію, яка зводилася до неминучості протиборства поневолених народів з царизмом. Алегорія, умовність служать поетові для розкриття реальних і зримих соціальних, політичних конфліктів.

Ріднить «Великий льох» із відповідними творами польської літератури поєднання світу реального з фантастичним, світу померлих зі світом живих («три душі» як живі істоти в українському творі — спілкування Густава з душами померлих у «Дзядах»), конфлікт «злих» і «добрих» душ, перші з яких допомагають «злим силам» подолати «сили добра»). Так, у третій частині «Дзядів» чорти виступають заодно з сенатором Новосільцевим, а у Шевченка «три ворони», що уособлюють панівні верстви України, Росії та Польщі, згуртовуються, щоб знищити новонародженого Івана, який на них буде готувати кайдани.

Як у Міцкевича, так і в Шевченка реалістичні картини змінюються умовними і символічними. Містерія «Великий льох» несподівано закінчується появою справника та трьох бандуристів. У третій частині «Дзядів» містичні видіння Єви, сенатора, ксьондза Петра заступає реалістичне зображення жорстокостей царських сатрапів під час розправи над віленською молоддю та її рідними (пригадаймо сцену уболівання пані Роліссон за своїм сином).

Три ворони, три злих «генії» України, Польщі та Росії, бояться, що має народитись новий Гонта, який «розпустить правду й волю по всій Україні». Подібного містичного героя-визволителя бачимо і в третій частині «Дзядів», під час видіння ксьондза Петра. Він також має воскресити народ до життя і захистити його інтереси від тиранів. Але є й значна відмінність між «Великим льохом» та відповідними творами Міцкевича. Основне, що змушувало Міцкевича й інших польських поетів звертатись до фантастичного жанру, був містицизм, який захопив багатьох діячів еміграції. Основною підвалиною містицизму стала релігія. Шевченкові-богоборцеві містицизм як світобачення був органічно чужий. Ось чому в його поемі бачимо надзвичайну прозорість та ясність художнього малюнка, виділяємо сцени, сповнені гумору. Весь твір пройнятий ствердженням життя, реальною надією на перемогу добра. Якщо в третій частині «Дзядів» герой, народження якого спостерігає ксьондз Петро, «воскреситель» божий, то у Шевченка образ Івана — головний образ, навколо якого поет розвиває свою ідею, — є символом віри народу в торжество справедливої помсти над гнобителями.

Досі йшлося про письменників, яких Т.Г. Шевченко знав. Але як обґрунтувати численні аналогії — в змісті і в формі — в творах Шевченка і, скажімо, Ю. Словацького, які написані майже в один час і при тому за умов, коли ні польський автор із творчістю українського, ні український з творчістю польського поета не були обізнані. Звичайно, раннє суголосся творів обох митців (зокрема у баладах) можна по-

яснити ремінісценціями української народної творчості й способами її інкрустуючої обробки поетами «української школи», в традиціях якої починав віршувати Ю. Словацький. Внаслідок цього початок «Української думи» Ю. Словацького звучить як переказ початку «Причинної», написаної через якихось два роки після польського твору. «Під дібровою, на одині, — подаємо «думу» в прозовому перекладі, — здаля видніється біла хатина; коло неї плине шумливий Дніпро, над нею буйна росте береза. Світло блідого місяця падає на самотню хатину; він то вкривається срібною млою, то ховається за хмари, то бавиться в Дніпровій бистрині, то блищить в тихій затоці...»

Одним із перших доказів відходу від «української школи» у зображенні українського народу можуть бути написані в 1839 році й не надруковані за життя Словацького уривки з драми «Ян Казимир». Тут постає похмура картина польської дійсності середини XVII століття: король і аристократи розважаються у Варшаві, захоплені дріб'язковими справами, в країні панує беззаконня і сваволя шляхти, простий народ принижений і скривджений. На цьому тлі виділяється постать сміливого козака — посланця Хмельницького. З винятковою гідністю і впевненістю виконуючи свою місію, гонець іменем гетьмана гарантує життя оборонцям фортеці, за винятком князя Ієремії Вишневецького («Щоб за нашу козацьку кров, за насильство, тортури і муки... відповів головою»), а коли Фірлей, не рахуючись з правилами недоторканості парламентаря, наказує скарати його на горло, він гордо відповідає: «За одну мою голову Хмельницький висадить в повітря тисячі черепів вусатої шляхти».

Постать козака, гордого своєю місією, нагадує нам головний персонаж драми Т. Шевченка «Никита Гайдай» (1842). Схожість між ними є свідченням паралельного в Польщі і на Україні процесу демократизації письменства, наполегливих пошуків у народному середовищі позитивного героя — процесу, зумовленого зростанням національно-визвольного руху в 40-х роках.

Найяскравіший твір Ю. Словацького про Коліївщину — «Срібний сон Саломеї» (1843), який з'явився уже тоді, коли письменник потрапив під згубний вплив містика Тов'янського. Незважаючи на це, його драма сприймається як подальший крок у розробці цієї теми в польській літературі. Користуючись дещо незвичайним художнім прийомом — сном Саломеї, доньки шляхтича Грушинського, який бореться з гайдамаками, автор змальовує типові обставини Коліївщини, пояснюючи причини виникнення повстання нелюдською експлуатацією. В драмі зображено сміливого і мужнього гайдамацького ватажка Семенка, духовного побратима Небаби із поеми С. Гощинського.

Але образу Семенка властиві якісно нові риси. Через цього героя Словацький вперше в польській літературі показує Коліївщину як рух, що мав на меті високі громадянські ідеали. Як і Галайда Шевченка, Семенко мріє про незалежну і вільну Україну, яка позбулася національного гніту.

Твори зі спільними рисами в умовах близькості історичного розвитку складають так званий типологічний ряд і є чи не першою ознакою включення даної національної літератури у світовий художній процес. Це ще одна з причин активного входження інонаціонального явища в духовне життя даної країни: Шевченко в Польщі сприймався і читачем, і літературою як органічне, споріднене явище.

У колі великих польських романтиків Шевченкову творчість знав один Богдан Залеський і зацікавився нею, поруч із творчістю Костомарова і Куліша, починаючи десь із середини 40-х років. Наприкінці 50-х — на початку 60-х років він мав чима-

ло рукописів, листів і поезій Шевченка, концентрував у своїх руках все, що стосувалося України і «справи української» [44, с. 3]. 1866 року українська молодь Львова, яка збиралася вперше видати у Галичині «Кобзар», звернулася саме до нього за порадами і матеріалами. Гнату Ружанському — одному з упорядників того видання, що вийшло 1867 року на кошти, зібрані серед українських студентів, Богдан Залеський писав: «Що нараз зумів в своїх паперах із поезій Тараса віднайти, охоче надсилаю. Було того донедавна у мене втричі більше, але розпорошилося по світі з мандрівною українською громадою. Але пісні, кажу, не умертвити, тож віднайдуться і Тарасові» [43, с. 229].

У паперах польського побратима щоразу натрапляємо на ім'я Т. Шевченка, про якого серед емігрантів постійно йде мова.

Упродовж 1859–1861 років Богдан Залеський зустрічається з трьома друзями Шевченка, які могли йому найбільше розповісти про українського поета, — Бр. Залеським, Е. Желіговським, С. Сераковським. Від них, напевно, одержав «Кобзар» видання 1860 року. В його «Щоденнику» знаходимо надзвичайно теплий запис про Шевченка. Це відгук захопленої людини, яка, однак, не погоджується з поглядами українського поета, бо той «палає ненавистю до поляків і прославляє різню в Умані». «Та поезія, — читаємо запис від 12 червня 1861 року, — наповнила моє серце невимовною насолодою. Нічого не значить те, що недбало обходиться з ними, бо був то останній поет з селян-кріпаків, яким польська шляхта далася взнаки. В моїй душі так яскраво постала Україна. Причому, він — незвичайний талант в складанні поем і сердечних виливах натхнення» *.

Найбільшим виявом пошани Богдана Залеського до Шевченка був його вірш «Тарасова могила», написаний 1861 року, але надрукований дещо пізніше — у книжці «Oratorium Wieszcze», що вийшла 1866 року в Парижі. Шанобливо схиляючи голову перед свіжою могилою і не полишаючи своїх ілюзій щодо України, поет закликав до згоди український і польський народи:

Під Каневом виросла свіжа могила.
До неї, не баченої ні разу,
Здаля я схиляю чоло посивіле, —
Преславна могила Тараса.

…З могили тепер до братів провіщай
Про вічний з поляками мир.

(Переклад В. Струтинського)

Деякі сучасні польські дослідники (зокрема М. Якубець) визнають, що на останніх творах Богдана Залеського помітний вплив ямбів і взагалі ритмів Шевченка.

Таким чином, при взаємній пошані й взаємовпливах обидва поети залишалися на своїх ідеологічних позиціях. Шевченко, звертаючись до сучасності, дивився в далечінь, Богдан Залеський був обернений до минулого. Еміграція позбавила Залеського можливості розібратися в сучасному, він помилявся і в оцінці історичних подій. Це, до речі, розуміли і польські критики. Порівнюючи Шевченка і Б. Залеського, рецензент, що сховався під криптонімом «В. К.», писав 1866 року у львівському часопису «Sioło»: «Потужний геній Богдана! Але співак сонної України мусить поступитись пе-

ред духом, який життя втілив у поезію і грав на струнах мільйонів сердець; Залеський лише блискучий ореол (świetny aureoly) народного співака, його страждань і болів, але він не дорівнює Шевченкові. В шерезі польських поетів Богдан Залеський посідає поважне місце — Тарас же батько українських поетів, прекрасна зоря на небі нової, набагато могутнішої поезії народної. Лютня Залеського бриніла про вчорашнє і бринить про сьогоднішнє — Тарас співав, а його пісня — в майбутньому. Таке значення двох поетів і двох родів поезії, які собою репрезентують» [48, с. 135].

Зв'язки Шевченка з польською прогресивною громадськістю не припинялися і на засланні, і «на волі» — спочатку в Москві та Петербурзі, а згодом і на Україні. Не вичерпалася і «польська тема» у його творчості. Навпаки, з роками вона інтенсифікувалася, досягнувши в поезії «Полякам» («Ще як були ми козаками») свого апогею.

Дослідники нараховують близько сорока імен польських діячів, з якими Шевченко зустрічався на засланні або був знайомий заочно, серед яких на перший план виступають польський історик та художник Броніслав Залеський (родом з Білорусії); поет Едвард Желіговський (теж з Білорусії), автор революційної поеми «Йордан», з якою український поет був обізнаний ще до заслання; Сигізмунд Сераковський з України, пізніше один з керівників польського повстання 1863 року на боці «червоних». Два останніх були душею і польського петербурзького товариства, до якого входили К.Калиновський, Я. Домбровський, З. Падлевський, Ю. Огризко, товариства, тісно пов'язаного з М. Чернишевським і його колом. Отже, Шевченко був знайомий з представниками різних етапів національно-визвольної боротьби в Польщі. Тут були і шляхетські революціонери, виховані на ідеях Міцкевича і Лелевеля, учасники повстання 1830–1831 років, і представники зрілішого етапу — 40–50-х років, котрі співчували революційно-демократичним ідеям краківської революції 1848 року, і, нарешті, революційно-демократична, різночинна інтелігенція, вихована вже на ідеалах Герцена і Чернишевського, на ідеї спільної боротьби російського і польського народів проти царизму. Саме з середовища цієї молоді вийшли найрадикальніші і найпослідовніші керівники повстання 1863 року.

Є всі підстави вважати, що вже під час перебування на засланні виношувалися ідеї російсько-українсько-польської спілки для боротьби з царатом і що поезії Шевченка у цьому плані відігравали важливу роль. Твори, за які поет був покараний, знаходили чи не найподатливіший ґрунт серед «оскаржених і поскрибованих», переважна більшість з яких могла разом з поетом сказати про себе: «Караюсь, мучуся... але не каюсь». Можна цілком певно стверджувати про читання своїм друзям і таких творів, як «Полякам», «Буває, в неволі іноді згадаю...», і таких, як «Сон» («У всякого своя доля...»), «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Гайдамаки» та ін. В довгі осінні й зимові ночі він не тільки «благав бога, щоб світало», але й відкривав побратимам по духу в Оренбурзі, на Кос-Аралі, під час геологічної експедиції в горах Каратау свої потаємні думки, свою скорботну і протестуючу музу.

Якщо голос українського поета, обмеженого суворими цензурними приписами, доходив до «убогих киргизів», які створили про нього легенди, то наскільки ж популярним він міг бути серед росіян і поляків, які потрапили в солдати за свої революційні переконання! Шевченко міг мати послідовників та однодумців навіть серед тих, кого особисто не знав.

У зв'язку з цим пригадуються записи в щоденнику Шевченка: «С 15 по 22 августа был у меня в грязной и пыльной Астрахани такой светлый, прекрасный праздник, ка-

кого еще не было в моей жизни. Земляки мои, большею частью кияне, так искренно, радостно, братски приветствовали мою судьбу и до того распростерли свое гостеприимство, что лишили меня свободы самому писать журнал...» [23, с. 107]. Серед нотаток вихованців Київського університету — українців і поляків — особливо зворушує автограф польською мовою Томаша Зброжека, який закінчувався висловом найсердечнішої шани і любові до «мученика Малоросії», щирого і безстрашного «оповісника слова правди» [23, с. 107].

Сераковський став однодумцем Шевченка ще на засланні, хоча не був із ним особисто знайомий. Напевне, саме ідеї революційного братання слов'янських народів, близькі духові Кобзаря, братання як рівних із рівними і вільних з вільними мав на увазі Сераковський, коли повідомляв поета: «Я написал послание к батьке — ты его в нынешнем году получишь — в нем слог слабый, но мысль великая, мысль не моя — чувство мое святыня — о слиянии единоплеменных братий, живущих на обоих Днепра берегах» [10, с. 87].

Це послання до нас не дійшло. Воно могло бути відповіддю на заклик Шевченків «Подай же руку козакові!». Про зміст твору Сераковського можна судити на основі спогадів М.Д. Новицького, який навчався разом із ним в Академії генштабу: «Я знайшов в його особі, — пише він, — палкого польського патріота, який мріяв, між іншим, не про стару, а про нову Польщу — Польщу майбутнього, — і — що мене особисто вразило в ньому — він не ставив, подібно до інших своїх співвітчизників, яких я знав, своєї «ойчизни» на передньому плані всього людства, а відводив їй всього-на-всього місце рівноправного члена в середовищі інших слов'янських народностей» [11, с. 206].

Подібно до того, як Богданом Залеським завершуються стосунки Т. Шевченка з польським романтизмом доби «великої еміграції», Е. Желіговський найвиразніше символізує зв'язки нашого поета з революційними польськими засланцями в Оренбурзі, на Кос-Аралі й Петрозаводську.

Е. Желіговський перший раз був ув'язнений у справі Конарського (1839), другий (1851) — за опублікування гострої сатири «Йордан», у якій віденський генерал-губернатор знайшов проповідь «відродження батьківщини, зближення з селянством, взагалі думки і поняття справжнього комунізму» [20, с. 85]. Після другого арешту два роки Є. Желіговський жив у Петрозаводську (де, до речі, познайомився з В. Білозерським). Звідти разом із князем Сергієм Трубецьким потрапив в Оренбурзький корпус (1853); незабаром, у зв'язку з доносом, їх роз'єднали. З 1854 року Желіговський перебував в Уфі, де, хворий, бідував аж до виходу на цивільну службу (1856).

Думка листуватися з Желіговським виникла у Шевченка в 1853 році, коли польський поет мешкав в Оренбурзі. В наступному, 1854 році поети обмінялися віршами (звичайно, в рукописі) [16]. Шевченко захоплений ліричними поезіями Антона Сови (псевдонім Желіговського) «Два слова» й «Експромт», вперше надруковані в збірці «Поезії», 1858. Антон Сова ж збирається перекладати «Катерину». На жаль, листи Желіговського періоду заслання не збереглися; що ж до Шевченка, то він майже в кожному листі до Бр. Залеського передає Сові привіт, високо ставить його як людину і поета, надсилає йому рукопис російської повісті «Варнак». «Сова твій подарунок, — сповіщав Бр. Залеський 5 червня 1856 року з Оренбурга, — прийняв із сльозами — так мені писав» [3, с. 85].

Особисто познайомилися поети, повернувшись із заслання, на другий день після прибуття Шевченка до Петербурга. Вони часто зустрічалися. Запросивши Шевченка до В. Білозерського, Желіговський читав поему, підготовлену до видання, тобто «Зорського», продовження «Йордана». Желіговський писав: «Прошу тебе, коханий брате Тарасе, прийди до нас сьогодні вечором на чай, може, моя поема не буде для тебе байдужою, бо предмет її є чисто народний» [10, с. 140]. Шевченко привітав свого друга з організацією газети «Słowo», яка виходила за активною допомогою російських революційних кіл [3, с. 47–48].

Найяскравішим епізодом дружби двох поетів було написання Желіговським вірша «До брата Тараса Шевченка», якого він занотував до Шевченкового щоденника, і створення Т. Шевченком вірша «Подражаніє Едуардові Сові». У вірші «До брата Тараса Шевченка», герой якого є втіленням ідеалу поета-демократа, Желіговський наголошує на провідних тенденціях творчості свого українського друга: вірність народові, уболівання за його тяжку долю, пророкування його визволення.

Тоді ж, 1858 року, вірш був надрукований у збірці поезій Желіговського під назвою «Do poety ludu». Він вміщений поряд із творами, присвяченими Бр. Залеському («До Броніслава З.») і З. Сераковському («Зигмундові С. та його колегам»), тобто друзям по засланню.

Як встановили білоруські дослідники [12], «Подражаніє» Едуардові Сові» взаємопов'язане з читанням Желіговським Шевченкові своєї драматичної поеми «Зорський», у якій вміщено новий варіант перекладу польською мовою білоруської народної пісні «Посаджу біля хатини яблуню і грушу», яку до того переклав польською Я. Чечот. Беручи до уваги, що змістом і розміром варіант Антона Сови ближчий до Шевченкового вірша, білоруські дослідники Є. Мартинова і А. Мальдзіс прийшли до висновку, що український поет користувався текстом драми «Зорський». Тому-то його вірш і має назву «Подражаніє Едуарду Сові».

Із перебуванням Е. Желіговського у Вільні в 1860 році пов'язана поява перекладів з Шевченка в ж. «Dziennik Wileński» [15]. Це був останній епізод у спілкуванні двох митців. В тому ж році Сова виїхав за кордон і незабаром помер у Женеві.

2

Після повернення із заслання і виходу в 1860 році «Кобзаря» Шевченко був ніби заново визнаний читачем і критикою. Заслуга в цьому передової української і російської літературної громадськості, а найбільше — самого поета, твори якого в період революційної ситуації постали у всій своїй величі. Починаючи з другої половини XIX століття, поет був не тільки предметом наукових студій, наполегливої пропаганди, палких полемік, диспутів, але й не менш наполегливого та активного заперечення.

Найбільш плідно йшло освоєння творчості Шевченка в Польщі у переддень повстання 1863 року, коли до неї активно зверталася польська преса Парижа і Варшави, Вільна, Петербурга, Києва. Шевченко для поляків був не тільки великим поетом, майстром слова, що відобразив усю глибінь трагічних українсько-польських відносин у минулому, але й найвидатнішим представником українського народу, речником його найзаповітніших мрій і сподівань. Писати про Шевченка означало писати і про Україну, український народ, про його взаємини з народом польським. Чи не першим у цьо-

му плані виступив еміграційний «Przegląd Rzeczy Polskich» зі статтею «Про сучасний стосунок України до Польщі», в якій охарактеризував тогочасний український національно-визвольний рух із геніальним поетом на чолі. У зв'язку з цим підкреслювалися марні намагання польських шляхетських кіл видати «українську школу» польських поетів за справжніх репрезентаторів української літератури, оскільки доробок сучасних представників «школи» виник поза зв'язками з українським народом [44].

Віддавши належне геніальності поета, невідомий автор (ним міг бути будь-хто із польського оточення Шевченка) перейшов до справ, які стояли на черзі дня як для Польщі, так і України — визволення з-під гноблення царизму. Зазначивши, що раніше «українська проблема» була проблемою кордонів між Польщею і Росією, а тепер — проблемою самостійного існування цілого народу, автор наголосив на потребі єднання обох народів для досягнення «спільної вільної вітчизни».

Але не бракувало і протилежних поглядів. Привертають до себе увагу «Кореспонденції з Києва», надруковані в газетах «Wiadomości Polskie» (1858) та «Przegląd Rzeczy Polskich» (1860). Автори цих дописів належать до реакційної шляхти, тому вони занепокоєні українським національним рухом не менш, ніж царизм. В недільних школах, в граматиках, у віршах Шевченка автори кореспонденцій вбачають загрозу «польському посіданню» на Україні. Вони не проти того, щоб дозволити все це, але тільки... на Лівобережній Україні. Правобережна Україна «дасть бог не перестане бути польською провінцією» [61].

Український патріотичний рух на Східній Україні викликав особливе занепокоєння шляхти польської й аристократії в Галичині. Показовий із цього погляду матеріал подає львівський «Dziennik Literacki» за 1861–1863 роки. Газета прагнула характеризувати Шевченка як поета лояльного до Польщі, але виключно ворожого до Росії; до того ж вона ототожнювала царизм із російським народом. Під рубрикою «З поезій Шевченка, що залишилися в рукописах», газета латинкою друкувала чимало творів, які на той час не були відомі широкій громадськості. Зокрема «Полякам», «Стоїть в селі Суботові...», «Сон», «До Основ'яненка», «Тарасова ніч» та інші. В текстах наявні вставки і доповнення, значні купюри. Той же «Dziennik...» у № 83 за 1862 рік опублікував без підпису «Спогади з подорожі», в яких на Україні, крім шляхти, автор нікого не відзначив; поезії Шевченка для нього — бунтарство, «позбавлене якоїсь вищої ідеї». Згодом вийшло спростування «Подорожей» автором, який ховався за псевдонімом С. Доленго («Tygodnik Poznański». — 1862, № 46).

Насамперед публіцист закликає поважати український народ: «Якщо ми боремось за своє визволення, то прагнення до свободи в інших мусить викликати у нас співчуття і схвалення». Тут, до речі, С. Доленго перегукується з думками Я. Домбровського, який підкреслював: «Тільки сама нація має право вирішувати свою долю. Потреба свободи, усвідомлена нацією, дає їй незаперечне право позбутись опіки; будь-яке нав'язування чужого впливу або влади є насильством. І це насильство стає тим очевиднішим, якщо його здійснює нація, яка бореться за свою власну незалежність» [8, с. 245].

Заперечуючи твердження попереднього автора, нібито Шевченко не всім зрозумілий, бо, мовляв, ще немає єдиної української мови, Доленго говорив про загальноукраїнське значення Шевченка, про його популярність і серед передових кіл польської молоді: «Знаючи непогано обидва берега Дніпра, можу запевнити, що мова, якою написано твори Шевченка, однаково зрозуміла в Хотимській Раї (?) над Дністром, як

у Черкасах або в Путивлі. Ще дуже недавно благородно мислячі поляки в Одесі та в Кам'янці (Подільському. — *Г.В.*) таємно читали твори народного поета і прекрасні ручки польок не вагалися переписувати ті самі думи, розповсюдження яких через кілька років розцінювалося як підбурювання до різні. Треба бути чесним і безстороннім в оцінці Тараса Шевченка».

Автор «репліки» прекрасно був обізнаний із друкованими і рукописними творами поета. Це дало йому змогу пояснити, чому Шевченко мав такий вплив на польську молодь: «Якби ми його (Шевченка. — *Г.В.*) прагнули оцінити лише на основі частини «Гайдамаків», дозволених російською цензурою, то дали б доказ надзвичайно необ'єктивного судження. Звернімо краще увагу на недруковану «Катерину», «Тарасову ніч», «Ляхам», «Відьму», «Неофіти», «Чигирин», «Суботів», пригляньмося до тих, які вміщені в безцензурному лейпцігському виданні Брокгауза, напр., на «Кавказ», «Розриту могилу», «Холодний Яр», «І мертвим, і живим...», «Як умру, то поховайте...», нарешті, вдумаймось у передмову до «Гайдамаків» (опущену навмисне в петербурзькому виданні), в поему під назвою «Гус» (присвячену Шафарикові), — тоді зрозуміємо, чому *dziadowskim umysłom* недоступні у нас ці твори, могутністю яких український пророк завоював собі і українській справі палких захисників з-поміж польської і взагалі слов'янської молоді» [59, с. 367—368].

Хто був автором цієї статті? Є. Кирилюк до прізвища С. Доленга додає — Ходаковський [9, с. 19–20]. Але ж С. Доленго-Ходаковський помер в 1825 році. А чому б, знаючи, що в останні роки життя С. Сераковський підписував свої праці псевдонімом Доленго, не вважати автором репліки саме його, тим більше, що у 1862 році Сераковський перебував за кордоном і міг без труднощів репліку надрукувати?

Сумнівні твердження «Спогадів з подорожі» були також гостро розкритиковані в журналі «Вечорниці» (1863, № 35–43, у статті Г. Будеволі «Слівце правди» у «Dziennikowi Literackiemu» про нашого батька Тараса Шевченка»). Як відгук на «Слівце правди» у «Dziennikowi Literackiemu» з'явилася стаття «Ще одне слово про Шевченка» за підписом J.L. — письменника Я на Ляма, у якій головну увагу зосереджено на проблемі спільної участі українців і поляків в повстанні, яке вже вибухло.

Автор пише: «Якби з творів Тараса Шевченка вилучити усі вірші, в яких він прикро висловлюється про нас і про нашу справу, і тоді залишилося б у них щось таке, що мусить становити найміцніший вузол єднання між нами і прихильниками його ідеї, а ним є відчуття того самого гніту, тої самої спільної нам недолі. Ось чому ми вважаємо музу Тараса своєю, незважаючи на її капризи і докори».

Польська революційна інтелігенція шукала союзників у повстанні, а ним міг бути український народ. Ось чому автор наголошує передусім на революційних, антицарських мотивах творів Шевченка. «З двох утисків — соціального і політичного, які гнітили душу народу, той, останній, був коли не причиною, то принаймні захисником першого, особливо був близьким його високій душі. І всі пісні його є ніби одною голосною скаргою на осквернення могили і церкви, на зрадників, що розтоптують давні вольності і святі звичаї предків. Скарга та вторить нашій, і ось чому — повторюємо — даремно виставляють Шевченка апостолом ворожої нам ідеї: нехай тільки та ідея набере виразніших рис, як побачимо, що стане нам тривалішим вогнищем союзу, ніж урочисті угоди і відвічні традиції» [30, с. 31].

Полеміка тривала, набираючи все виразніших рис; кристалізувалися не лише революційно-демократичні погляди на Шевченка а й реакційні, чи не найодвертішим

виразником яких був якийсь Gente Ruthenus nationale Polonus» (українець за походженням, поляк за національністю), типовий ренегат і перевертень. У статті «Шевченко поряд з Красінським» він обурюється тим, що J.L. та «Вечорниці» ставлять поета поряд з богорівним, «ангелом божим» Красінським, який вчив, що «в мучеництві і любові спочиває наш хрест, і гарт, і зброя, і правдива велич» [29, с. 143].

В умовах гострих дебатів навколо Шевченка, які мали передусім політичний характер, в 60-х роках окреслюється глибоко наукова оцінка творчості українського письменника. Інтенсивно працюють польські літератори і над перекладами його творів на польську мову. Здійснений тоді переклад поеми «Гайдамаки» — переконливий доказ дедалі міцніючих радикальних поглядів на українсько-польське порозуміння. Як відомо, під час революційної ситуації в Росії кінця 50-х — початку 60-х років у Києві існувало таємне студентське товариство.

До його складу входили як українська, так і польська та російська молодь. Вони підтримували зв'язок із Чернишевським, Герценом, Шевченком, Сераковським, Домбровським. Як свідчать свого часу опубліковані матеріали, передова частина польського революційного студентства висувала питання про спільну боротьбу проти царизму, за встановлення республіки, в якій Україна визначить свою долю [14]. Не їх вина, що вони складали меншість, що їм доводилося боротися не лише проти царизму, а й проти ідеї консерваторів, які переважали і які мріяли про Польщу «від моря і до моря». Ці великодержавницькі «претензії керівників повстання 1863 року» стали, як відомо, однією з причин його поразки.

Серед революційно настроєної молоді особливо популярними були твори Тараса Шевченка, які розповсюджував у військовому училищі Є. Моссаковський. Їх читали і переписували на квартирі в І. Коперницького, де бували А. Красовський, С. Бобровський, А. Юр'євич [14, с. 93].

Поезії співця «сім'ї вольної, нової» читали в нелегальних школах, і не тільки в тих, де викладання проводилось українською мовою, але й російською та польською [14, с. 93]. Один із сучасників, зауваживши, що «жоден із слов'янських народів не має такого справді народного поета, як Шевченко», згадував про ті роки: «Великий ентузіазм оволодів польською молоддю на Україні, зокрема університетською, яка взяла «Кобзаря» в руки і пішла в гущу народу. Ми захоплювалися творами поета, його думами, що він їх так ясно і правдиво висловив» [47, с. 89].

Значна роль у поширенні серед польської громадськості поезій Кобзаря належить досить строкатій за своїми суспільно-політичними поглядами групі молоді, що становила ядро «хлопоманів» і згодом брала активну участь у діяльності громад (В. Антонович, Т. Рильський, Б. Познанський, К. Михальчук). До початку 1861 року група виступала разом з усім польським земляцтвом. Як свідчать сучасники, її вплив на польську університетську молодь у 1858–1860 роках був значний. До групи поряд із рідним братом Болеслава Пруса — Леоном Гловацьким — належали також Леонард Совінський, В. Камінський, Леон Сирочинський, В. Козловський та інші. Студенти мандрували по селах, «зближалися з народом», співали патріотичних пісень, а серед них і складені добрим знайомим Т. Шевченка, автором спогадів про нього Юліаном Кенджицьким.

Перший перекладач Т. Шевченка Леонард Совінський близько стояв до українських і польських кіл, серед яких ім'я поета було досить популярним.

Якщо взяти до уваги, що Л. Совінський належав до таємного «Товариства навчальної допомоги польському народові» [14, с. 187], разом з А. Красовським, С. Бобровським, А. Врублевським та іншими брав участь у підпільній організації київських студентів, то стане зрозуміле його прагнення перекласти один із найвизначніших творів Т. Шевченка — «Гайдамаки».

Л. Совінський народився 1831 року в с. Березівна на Поділлі, в родині дрібного шляхтича. Мати його — українка, селянка. Батько відомий як польський публіцист. Закінчивши Житомирську гімназію, Леонард вступив 1847 року до Київського університету. Вчився на філософському, а потім на медичному факультетах. 1857 року виїхав за кордон, де вивчав мистецтво, познайомився з видатними діячами польської культури, зокрема з С. Гощинським, Богданом Залеським, Й. Лелевелем. Після повернення на батьківщину оселяється в Києві, часто буває на Поділлі. Працюючи в Київському дворянському комітеті, починає друкуватися у віденській урядовій газеті, редагованій А. Кіркором, — «Kurjer Wileński». Протягом 1860–1862 років опублікував у газеті ряд статей суспільної тематики, а також кілька перекладів віршів Т. Шевченка («Чого ти ходиш на могилу?», «Нащо мені женитися?», «Рано-вранці новобранці...», «Доля»).

Л. Совінський цікавився історією української літератури, спочатку на сторінках газети, а потім окремим відбитком видав «Студії над українською сучасною літературою» (1860), а в наступному році книжку «Тарас Шевченко, студія Леонарда Совінського з додатком перекладу «Гайдамаків».

1870 року виходить окремим виданням переклад «Наймички», у 1881 — «Зоре моя, вечірняя...» (заспів до поеми «Княжна»), 1882 — «Думка» («Нащо мені чорні брови...»), 1883 — «Посажу коло хатини...», 1885 — «Зацвіла в долині червона калина...», «Тече вода з-під явора» та інші твори Шевченка. Якщо до цього додамо, що, пишучи біографічний нарис про Кобзаря, Совінський переклав майже всю «Катерину», уривки віршів «Думи мої, думи мої...», «До Основ'яненка», повністю вірш «Заворожи мені, волхве...», будемо мати перед собою увесь перекладацький доробок польського письменника.

У «Студіях над сучасною українською літературою» хоч і присутня ідеалізація відносин між двома народами до Брестської унії, однак пробивається думка про необхідність переоцінки контактів між поляками і українцями в наступний історичний період, прагнення дійти згоди у цьому питанні. Здається, що автор поділяє мрії Шевченка, висловлені в «Гайдамаках», коли пише, наприклад, про потребу подати українцям братню правицю, щоб «після запальних суперечок безтенденційно розібратися в запліснявілих пам'ятках і, стримуючи любов'ю взаємний запал, остаточно досягнути прощення одвічних скарг і гаслом сердечного миру привітати ранкову зірницю» [48, с. 5].

Праця про Шевченка — суто інформаційного характеру. В ній Л. Совінський відзначає кілька рис духовного обличчя поета, серед яких, у першу чергу, називає «вогненну любов до селянської громади», «ненависть і погорду до всякого насильства», «відчуття власної правоти і щире перейняття суспільною думкою, яку він визнав за справедливу і святу» [52, с. 82–83]. Гідно оцінені балади, близькі народному світосприйняттю; захоплено мовиться про вміння поета в баладних творах і «загальнолюдських поемах» («Катерина», «Наймичка») узгодити ліричні відступи, поєднати ліризм з описовістю. В поемах Шевченка, на думку перекладача, панує над усім любов

до людей. Цим почуттям опромінено справи земні й небесні, тому «вбога селянка стає героїнею, покритка — мученицею, спокусник — злочинцем» [52, с. 11].

Суперечливою є оцінка історичних поем, особливо «Тарасової ночі» і «Гайдамаків». Певно, на деяких положеннях статті позначилось прагнення автора перекладу дещо притишити нападки реакціонерів. Адже він добре розумів, що вихід поеми викличе бурю протестів, що в умовах назріваючої селянської революції вона може відіграти роль заклику до дії, тому не випадково в кінці зауважував: «Деінде показ народові того, що до його життя має який-небудь стосунок, заслуговує на доброзичливу подяку. В цьому не відмовлять мені розумні, а про інших — не дбаю» [52, с. 6].

Переклад позначений точним відтворенням образів, ритмомелодики, думок і почуттів Шевченка. Після детального зіставлення текстів оригіналу з перекладом Л. Арасимович зазначала, що Л. Совінський, «може, з болем серця, а таки переклав «Гайдамаків» без посутніх купюр. Коли можна йому що закинути, так це тільки дейкі пом'якшення гострих Шевченкових висловів» [1]. На доказ своїх тверджень вона наводить кілька випадків тих «пом'якшень», яких поляк Совінський мусив допуститись.

Якої треба було об'єктивності, громадянської мужності, щоб до деталей відтворити і сваволю шляхти («Свято в Чигирині»), і всенародну ненависть до гнобителів, і високі патріотичні почуття, і скарги поета на тогочасну безрадісну долю краю! Чуття реальності не зрадило перекладача і при відтворенні справді пекельного «Червоного бенкету», і в «Гупалівщині», і при змалюванні сп'янілих від кривавої помсти, але і глибоко трагічних ватажків повстання («Гонта в Умані»),

Час від часу Л. Совінський виявляє своє ставлення до зображуваних подій. Так, якщо Понятовського Шевченко сприймає як «жвавого» короля, щоправда нав'язаного ззовні, то в перекладача зневажливе ставлення до Понятовського («Aż na tron Piastowski *skoczył figlem* ponad Lachy znany Poniatowski). Повністю відтворивши «Інтродукцію», в якій Шевченко розкрив антинародну суть Барської конфедерації, Л. Совінський у примітці пояснює, що Шевченко ототожнив конфедератів із різними розбійницькими ватагами, які діяли від імені шляхетської організації: «Традиція народу могла сплутати справжні події з найбрехливішою облудою; поетові... подібна помилка не може бути пробаченою» [52, с. 22].

З якого тексту поеми перекладав Л. Совінський? Очевидно, це було видання 1841 року, в яке цензура не втручалась. Що це саме так, переконує нас відтворення уривку з «Епілогу», якого не було ні в одному офіційно дозволеному виданні поеми:

Один тільки мій Ярема
На кий похилився,
Стояв довго. «Спочинь, батьку,
На чужому полі,
Бо на своїм нема місця,
Нема місця волі...
Спи, козаче, душа щира!

Слова «Нема місця волі» в академічному виданні творів Шевченка поновлені за примірником 1841 року, подарованим автором Чернявському. Ці слова були вписані рукою Шевченка [22, с. 146, 149]. Напевне, Л. Совінський користувався безцензурним варіантом, це ще одне свідчення його сумлінності.

Як і слід було сподіватися, вихід у світ «Гайдамаків» в інтерпретації Л. Совінського викликав з боку реакціонерів зливу обурення і протестів. Епігон романтизму поет Ф. Фаленський опублікував (під криптонімом «F») у журн. «Biblioteka Warszawska» статтю, в якій обурювався зухвальством перекладача. У Совінського він запитував, «хто дав йому право стати перекладачем такої канібальської розмови духа, ім'я якої — «Гайдамаки»? «Бліднуть і тремтять наші уста, — писав рецензент, — коли ми примушуємо їх докладно перераховувати ті принади життя, до яких закликав Шевченко живих; ніж, головешка, річки горілки в суміші з ріками крові» [27, с. 160]. Через деякий час той же Фаленський обурювався перекладами В. Сирокомлі, дійшовши аж до лайки. Водночас він змушений був визнати геній поета і схвалити переклад «Наймички»: «За її переклад ми повинні п. Совінському, — писав «F», — скласти подяку... пробачити йому переклад «Гайдамаків».

Виступи преси з приводу «Гайдамаків» впливали, звичайно, на перекладачів. Тому, наприклад, київський студент А. Гожалчинський відкривав видання своїх перекладацьких спроб полемікою з опонентами Л. Совінського, відстоюючи право на відтворення польською мовою «Кобзаря». Він писав: «Беручись за перо з метою перекладу інших віршів Шевченка, відчуваємо себе зобов'язаними висловити і свою думку у тій справі, а також вказати на причини, які нас до того спонукали» [33, с. 3].

На закид реакціонерів, нібито «Шевченко не на часі», Гожалчинський відповідав, що ознайомитись із його творчістю зобов'язує «сумління того народу, до якого себе зараховуємо», оскільки «всебічне вивчення тої постаті (Шевченка. — *Г.В.*) зараз саме на часі, як завжди на часі історична правда, що голосно промовляє до нас, незважаючи на крики і божевілля хвилинних пристрастей» [33, с. 3].

І далі: «Шалене гайдамацьке минуле свого народу він оспівав як народний поет, так, як мусив його оспівати, — і тому чистим залишився» [33, с. 11].

Своє завдання Гожалчинський вбачав у тому, щоб показати усі барви звучання поетової лютні, багатогранність його поетичного слова і духовних інтересів, тем та ідей. «Бо, зображуючи в правильному освітленні постать народного поета України, — писав він, — я сплачую борги і моїй народності. Бо хто не вміє шанувати чужої народності, не шанує й своєї і є найвищим деспотом — деспотом думки» [33, с. 18; 18].

Гожалчинський переклав «Наймичку», «Катерину», «Москалеву криницю», «Тополю», «Гамалію», «Івана Підкову», «Тарасову ніч» (із невеликими купюрами), а також вірші, що друкувалися в «Хаті» П. Куліша.

Більшість поетичних інтерпретацій А. Гожалчинського позначені сумлінним відтворенням оригіналу і деталей сюжету, але багатьом перекладам бракує художньої довершеності; вони кострубаті, а часом і незграбні. Нерідко перекладач збивається на прозу, як це маємо, наприклад, у перекладі поезії «Вночі і ожеледь, і мряка...». Однак деякі вірші Гожалчинському вдалися краще, ніж, скажімо, такому досвідченому майстрові слова, як Л. Совінський, зокрема «Зоре моя вечірняя...», початок поеми «Княжна».

Якщо не зважати на слова-паразити («ти вечірня», повторення слова «розкажи»), вжиті для розміру (сполучення чотиристопного і тристопного хорея), то можна констатувати, що Гожалчинському переклад вдався, і саме тому, що деякі вирази українського поета він заміняє аналогічними польськими. Совінський не тільки неточний, але вкладає в уста поета якийсь відтінок неприязні до його оточення на засланні. Він настільки іноді одступає від оригіналу, що змінюється сам образ. (У Шевченка, «Як у

Дніпра веселочка воду позичає»; у Совінського: «Як там в Дніпрі ластівочка мочить в воду дзьобик».) Слід зазначити, що ліричні твори Шевченка Л. Совінському вдалися гірше, ніж «Гайдамаки».

Та все ж із великої кількості перекладів Гожалчинського мало який витримав іспит часом: лише поодинокі вірші та поеми «Катерина», «Іван Підкова» виграють навіть у порівнянні з перекладами такого досвідченого майстра, як Л. Кондратович-Сирокомля.

Для Гожалчинського над усе — відповідність оригіналові. Сирокомля ж відступає од нього настільки, що самобутність Шевченка майже втрачається, маємо швидше не переклад, а переспів. Ось чому замість гармат, які ревли на Україні на знак її слави, з'являється гармата, яка «реве перед паном Іваном в Запорожжі». Іноді Сирокомля дещо змінює і кінцівку твору: «Пан атаман курить люльку, усівшись на березі (?); на небесах вивчає бурі і дивиться на хвилі». Виходить, що перед нами не розповідь про похід на байдаках, а лише мрія — приваблива і запальна — «пана Івана». В Гожалчинського, як і в оригіналі, йдеться про морський похід.

Так, через зіставлення розмова перейшла до поета-демократа 50–60-х років Владислава Сирокомлі (Людвік Кондратович). Він народився у 1823 році на Бобруйщині, в родині землеміра. Систематичної освіти через брак коштів дістати не зміг. Рано почав працювати; вчився самотужки, опанувавши кілька мов, польську історію та літературу, ґрунтовно пізнавши білоруський та литовський фольклор [31].

Народна творчість мала помітний вплив на розвиток художнього стилю Сирокомлі. Показово, що його перша поезія «Поштар», перекладена на російську мову, стала народною піснею. Написана вона в жанрі гавенди, для якої характерний народнопісенний лад, розгорнута фабула з народного життя. Гавенда — невелике віршоване оповідання. Власне, в цьому жанрі Кондратович і завоював симпатії польського читача.

Як справедливо зауважив польський дослідник Ф. Бєляк, із поетів новітніх часів Кондратович перекладав лише те, що суголосне було народній творчості та його власним уподобанням. У передмові до перекладеного «Кобзаря», написаній ще за життя Т. Шевченка, Сирокомля писав: «Тарас Шевченко, живий поет, відомий з різних цікавих біографічних фактів, цілком заслуговує титулу найбільшого співця України. Вважаю, що передчасно висловлювати судження про життя і творчість живого автора, та я перекладав без жодних критичних студій його «Кобзар» — збірку дум і поем, які відзначаються мужністю, силою, глибоким інтересом і любов'ю до народу» [50, с. 1].

Оскільки з видання «Кобзаря» Шевченка 1860 року Сирокомля не переклав поему «Гайдамаки», а «Тарасову ніч» подав з досить значними скороченнями, він вважав за потрібне це пояснити: «Ми не можемо бути байдужими до української поезії. В нашому перекладі ми опустили кілька місць в «Тарасовій ночі», а також зовсім не перекладали його поему «Гайдамаки», бо тут автор, у кров вмочуючи перо, спотворив естетичну принаду своїх образів» [50, с. 1].

Перекладачеві найкраще вдалися ранні твори нашого співця, які найближче стоять до фольклору, ніж поезії пізнішого часу. Причому і лірику, і поеми (зокрема «Катерину», як і «Наймичку») Сирокомля передає засобами гавенди — гутірки про сумну пригоду, подану в епічно-розповідному плані з постійними напучуваннями і моралізаторством, з широким застосуванням народнопісенних образів. На ритмікоінтонаційну своєрідність оригіналу, на систему його тропів і фігур перекладач майже не звернув уваги.

Намагання «перелицювати» думки й художні засоби поезії Шевченка в манері білорусько-литовського фольклору спостерігаємо передусім у перекладах балад, особливо «Тополі».

Pokochała, ej! Kozaka
Czornobrewka hoża,
Kozak odszedł i gdzieś zginął
W głębi Zaporoża.

Так само вільно поводиться перекладач з оригіналом, коли опрацьовує польською вірші «Тяжко-важко в світі жити...», «Думи мої, думи мої...», «Тече вода в синє море...». Тут Сирокомля стільки робить вставок, так далеко відходить від оригіналу, так часто «проливає сльози» замість того, щоб дати читачеві відчути філософську концепцію життя українського поета, або, трапляється, настроюється на піднесений лад там, де потрібна серйозна розмова, що сам переклад стає блідим і невиразним переспівом. «Тяжко-важко в світі жити сироті без роду», — говорить Кобзар. А перекладач цю замріяність передає мелодією танцю: «Och! nie znacie, och! nie wiecie, jak sierocie zle na świc cie» тощо.

Переклади Л. Кондратовича (вони виходили н 1862, 1872 і 1883 роках) певною мірою сприяли формуванню у польських читачів уявлення про Шевченка як поета, котрий перебував виключно у сфері фольклорного сприйняття і відображення дійсності, як зокрема Кольцов чи сам Сирокомля.

Невдовзі праця польських поетів над ознайомленням громадськості з поезією співця України була належно оцінена польською літературною критикою. 1865 року з'явилася перша на Слов'янщині монографія про Тараса Шевченка, яка належала барону Гвідо де Батталья [25]. Про автора книжки вийшло кілька заміток, хоча слід сказати, що всі вони досить побіжні і ґрунтуються переважно на мемуарах Г. Баттальї (Львів, 1913).

Батталья народився на Станіславщині, там навчався в гімназії, але був виключений за політичну діяльність. 1862 року у Львові належав до підпільної групи, що підтримувала зв'язок із революційними організаціями Варшави. У повстанні 1863 року брав участь на боці «червоних». Деякий час навчався у Львівському університеті. В студентські роки написав розвідку про Т.Шевченка. Переоцінити її важко, якщо мати на увазі, що на той час література про Шевченка була досить обмежена, і автор мусив проявити неабияку незалежність суджень, намагаючись розкрити самобутність поета і його творчості.

Шевченко для дослідника — синонім усього передового; він увібрав усі болі й страждання народу, його героїчну боротьбу в минулому, його прагнення до вільного політичного і національного життя сьогодні. Його прихід — об'єктивна закономірність. «Той національний геній, — наголошує критик, — та провідна зоря України мала вийти з убогої селянської хати, з самої гущі народу». І саме як представник гноблених, захисник їх соціальних прав він став «оживлюючим пульсом усього сучасного відродження Русі, її літератури» [25, с. 8].

Чимало уваги приділяє Батталья історичним поемам Шевченка, які здебільшого викликали гостре заперечення критиків із консервативно-шляхетських кіл. Слідом за Добролюбовим, а може, і під його безпосереднім впливом, дослідник розглядає

«Гайдамаків» як поему, звернену до сучасності, сповнену палкого заклику до боротьби за визволення. Навівши відомий ліричний відступ, котрий закінчується словами: «А онуки? Їм байдуже, панам жито сіють», — він зауважив: «Той уривок свідчить про те, що метою Шевченка було розбудити синів України; а розбудити молена лише нагадуванням найсвітліших подій, які ще не стерлися в пам'яті народній», — тобто Коліївщини [25, с. 35].

У тісному зв'язку з історизмом «Гайдамаків» Батталья порушує проблему народності Шевченка, причому розкриває її в суголоссі з ідеалами російської революційної демократії: не тільки уболівати над долею народу, не тільки захищати його інтереси, але й бути готовим до жертв заради нього, викривати безпросвітне сьогодні, вказувати йому дорогу до кращого світу.

Найвище критик ставить поеми «Сон» та «Кавказ», їх, на його думку, було б досить, щоб зарахувати Шевченка до найбільших поетів світу [25, с. 46]. Саме завдяки тому, що Шевченко — борець за свободу, ворог самодержавства, національного і соціального гніту, саме через це «він дорогий і полякам. Ті, хто виступає проти нього, — ті з царизмом» [25, с. 30–31].

Близькістю до російської революційно-демократичної критики позначені й висловлювання про Шевченка П. Свєнціцького, польського діяча і літератора.

Павло Свєнціцький (Павло Свій, П. Стахурський, 1841–1876) народився на Україні, навчався в Кам'янець-Подільській гімназії і в Київському університеті, де зійшовся з «хлопоманами». Після поразки польського повстання 1863 року емігрував до Львова, де брав активну участь в українському і польському культурному житті: перекладав з української, писав вірші і драми обома мовами, прислужився розвитку українського театру. Його діяльність високо оцінював Франко: «Чоловік дуже спосібний і владаючий непослідньою наукою, широтою та свіжістю поглядів, поляк з України родом, знав він дуже гарно мову, історію і звичаї українського народу, а заразом як щирий демократ і чоловік поступовий був він серед тодішніх поляків появою зовсім незвичайною. Примушений в 1863 р. емігрувати з України, він осів у Львові з тою думкою, щоб посвятити свій талант роботі над духовним і літературним збратанням русинів з поляками на ґрунті ідей демократично-федераційних» [21, с. 365–366].

Свої погляди на проблему українсько-польського єднання Свєнціцький виклав на сторінках журналу «Sioło», що протягом 1866–1867 років виходив у Львові і навколо якого гуртувалися польські прогресивні сили. У часопису друкувались в оригіналі (латинкою) твори українських письменників, а також статті про них. Чи не найбільш популярним на сторінках цього видання було ім'я Тараса Шевченка, про якого критики висловили тут чимало свіжих і оригінальних суджень, твори поета постійно вміщувались українською мовою та в перекладах. Чимало зробив тут П. Свєнціцький. Йому належать перші польські інтерпретації «Кавказу», «Розритої могили», «Ой три шляхи широкії...», «Чигрине, Чигрине...», «Минають дні, минають ночі...» тощо [17]. До того ж перекладач вміщував свої спроби не лише на сторінках «Sioło», але й в інших періодичних виданнях Галичини.

Спрямування публікацій цього журналу було на той час «поступовим», бо в них засуджувалось зверхнє ставлення польської шляхти до українського народу. На закиди проти «Гайдамаків» Шевченка анонімний рецензент з обуренням відповів: «Чому те, що ми вважаємо величним в XIX (себто польські повстання. — *Г.В.*), мало бути нікчемним в XVII і XVIII століттях (себто Хмельниччина, Коліївщина. — *Г.В.*). Може,

через те, що наші батьки були тими ляхами, яким Запорожжя не давало спокійно заснути над здобутими завдяки королівським привілеям і завдяки кривавій праці селянина багатствами?» [47, с. 151].

Із численних рецензій, публікацій, спогадів звернемо увагу ще на дві кореспонденції з Парижа, в яких йдеться безпосередньо про Шевченка. Перша з них, підписана ініціалами «Е. І.», — одна з найкращих польських статей про Шевченка не тільки тому, що кореспондент не вагається визнати загарбницьку політику польської шляхти щодо України, зумисне нищення шляхтою будь-яких паростків української національної культури, а передусім тому, що він збагнув поезію нашого співця як початок «тої великої пісні, яку народ тих земель заспіває в майбутньому». Те, що вірші Шевченка спіткала сумна доля, ще нічого не означає. «Спіткала їх така сама доля, — наголошує дописувач, — як і твори усіх геніїв, котрим судилося розпочати нову епоху в історії людства» [47, с. 145]. Для кореспондента з Парижа, добре обізнаного з творчістю великих польських романтиків, новий етап в розвитку літератури характеризувався зверненням письменників до народних джерел, умінням відтворити «найглибші і найболючіші почуття cteoro народу, торкнутися до тих струн рідної поезії, які стільки віків лежать під перелогом».

Автор згадує той запал, що охопив польську молодь, коли вона вперше брала до рук «Катерину» і плакала над долею простої дівчини, яку в ті часи міг звести не лише «москаль», але й «польський панич». «Щоб правдиво відтворити становище нещасної, показати біль її приниження і ганьбу, заподіяну чи то східним нахабством, чи то рафінованою західною підлотою, треба бути великим, як Шекспір, і нещасливим, як український селянин, і, як селянин український, чесним. Таким Шекспіром — українським селянином був Шевченко» [47, с. 147–148].

Інформація від 26 січня 1867 року (без підпису) продовжує ту ж думку про світове значення творчості Шевченка, про новизну його поглядів на слов'янське питання. її автор високо підносить саме ті твори, де ідея революційного єднання народів у боротьбі проти деспотизму була висловлена особливо яскраво, — «Кавказ», «Гайдамаки». «Шевченко, — наголошував кореспондент, — велетень народної пісні, перший поет народу! Він правдивий Кобзар, свою душу і своє серце він як струни натягнув і грав на них, а луна тої пісні буде звучати вічно... Чолом, чолом перед тим селянином-пророком! Пізнаймо його, зрозуміймо — і за ним! Шляхом, який вказує він слов'янству» [47, с. 175].

3

Якщо уважно подивимося на процес засвоєння творчості Т.Шевченка в Польщі з кінця 60-х років XIX до початку XX століття, то помітимо його нерівномірність, хоча інтерес до поета не зникає ні в 70-х, ні в 80–90-х роках, ні тим більше на початку нашого століття, коли напередодні — під час святкування ювілейних дат — популярність його імені в польській пресі зростає. Причому, — і це характерно, — слідом за критичними виступами, чи то навіть паралельно з ними, відбувається осмислення нових аспектів спадщини митця, здійснюються нові переклади його творів. Так, в 70-х роках, поруч із виступами газети «Dziennik Poznański» і виданням брошури А. Кіркора «Т. Шевченко», з'являються видання С. Грудзінського «Poezje» (Kraków, 1873); у

80-х роках знову виходять переклади Л. Совінського та Л. Кондратовича (1883, вид-во «Mrówka»); у ювілейний 1914 рік побачили світ шевченківські твори в інтерпретації Л. Бальмонта, Г. Даніловського, українських поетів С. Чарнецького і С. Твердохліба. Якщо 60-ті роки дали змогу польському читачеві ознайомитися лише з останнім прижиттєвим «Кобзарем», то в наступне десятиліття завдяки виданням, здійсненим у Галичині і на Познаньщині, український поет відкрився читачеві в таких революційних творах, як «І мертвим, і живим...», «Кавказ», «Розрита могила» та інші.

Із початком 80-х років преса вміщує статті про Шевченка не лише популяризаторського, але й наукового характеру, з'являються нові й перевидаються старі переклади його творів, в середовищі революційно і прогресивно настроєної молоді виникає бажання зрозуміти його як великого поета братнього народу. З'являються нові прихильники Тарасової музи, і серед них Б. Червенський, автор революційної пісні «Червоний прапор», Я. Каспрович, С. Жеромський. У вірші «Смерть Шевченка» Б. Червенський звертається до останніх днів поета на засланні. Поет сповнений туги за рідним краєм, але гордий за свою музу, що прагнула навіть «із звірів» робити людей, що сміливо виступала проти тиранів, натхненно співала про героїчне минуле свого народу і породжувала непохитну віру у завтрашній день:

Моя свята і рідна Україно!
Перед тобою голову схиляю.
В своїй молитві, що у небо лине,
Твоїх катів жорстоких проклинаю,
Колись прокляття це із віщих струн
Зірвалося, немов страшний перун!

…Помру — у степ мене везіть широкий.
Курган насипте з степової глини.
Поставте хрест дубовий превисокий...
А може ж, соловейко з України
На ньому сяде, летючи з гаїв.
І я прокинуся, його почувши спів...

(Переклад В. Струтинського)

Інший польський письменник — С. Жеромський — ще у молоді роки (1882) записав до свого «Щоденника»; «Увечері перекладав думу Тараса Шевченка і переклав, як мені здається, непогано». Свої переклади він, напевне, збирався друкувати, про що свідчить наступний запис, де зазначено, що редакція «Lutni Polskiej» просить «надіслати побільше перекладів того пісняра», тобто Шевченка [51, с. 8–9].

Звертається думками до українського поета С. Жеромський і пізніше. Показовий у цьому плані його запис у «Щоденнику» від 1888 року: «Як тяжко мусили вириватися з грудей Шевченка та скарга і сміх: «А може, й сам на небесі смієшся, батечку, над нами та, може, радишся з панами, як править миром». Є в поезії цього мученика тони прості, однак потрясаючі і понурі, як скрегіт болю, а часом гострий крик, як крик ста тисяч гайдамаків» [51, с. 9].

Творчістю Т. Шевченка зацікавилась і Еліза Ожешко. Вона вивчала українську літературу, перекладала наших письменників, збирала матеріал для антології укра-

їнської літератури, прагнучи написати до неї передмову. З цією метою листувалася з І. Франком та з іншими письменниками.

З глибокою пошаною ставився до Шевченка селянський син Ян Каспрович. У своїх спогадах про Франка він згадував, що саме завдяки авторові «Каменярів» «...я познайомився з українською поезією, особливо з Тарасом Шевченком, якого читав у виданні Драгоманова. Я й написав колись у Вроцлавській тюрмі (тобто задовго до приїзду до Львова і знайомства з Франком. — *Г. В.*) вірш на честь того поета» [19].

Вплив Кобзаря на польську літературу й суспільну думку в 80-х роках помітно зріс. Про це свідчать не лише численні переклади його творів, здійснені й відомими майстрами слова, і аматорами (В.Фельдман), а також оригінальна творчість деяких письменників, зокрема В. Висоцького. В таких його творах, як «Ляшка» (1883), «Ліс» (1885), «Оксана» (1891), не важко помітити й вплив світогляду Шевченка, використання його образної системи, способу змалювання героїв, і застосування народної ритміки, строфіки, мелодики.

Пожвавлення інтересу до Шевченка у 80-х роках певною мірою було викликане науково-популяризаторською діяльністю Івана Франка та Михайла Павлика, які в той час широко друкувалися в польській пресі, входили до різних польських громадських і наукових організацій. Не без впливу Франкових статей 1884–1885 років починають з'являтися огляди української літератури, написані польськими дослідниками.

В огляді Ф. Равіти-Гавронського, де українська література розглядається від Котляревського і до великої прози 80-х років та театру корифеїв, творчості Тараса Шевченка приділена значна увага [32]. Шевченко для Гавронського — геніальний самоук (на противагу європейськи освіченому Кулішеві), що зумів «своїм генієм посісти визначне місце в українській літературі» [32, с. 103]. Наголошуючи на цьому, критик має на увазі велику роль Шевченка в створенні нового творчого методу, який він називає «школою народної літератури».

Недостатньо розроблене питання про поширення творів Шевченка в Польщі в кінці XIX — на початку XX століття, зокрема в період першої російської революції 1905 року. Однак, починаючи з 1909–1910-х років і до 1914 року, тобто під час відзначення 50-річчя з дня смерті і 100-річчя від дня народження Кобзаря, статті про нього і переклади творів стають явищем масовим, боротьба навколо імені Т. Шевченка розгортається з новою силою. Про Шевченка пише періодична преса найрізноманітніших політичних і літературно-естетичних напрямів, майже всіх польських політичних угруповань — від крайніх лівих до ретроградно-шовіністичних. Останні то применшують його оригінальність, то зводять до ролі простонародного примітиву. Але загальне ставлення до поета визначають все ж прогресивні діячі. Так, 1911 року у Львові вийшла «Антологія українських поетів» у перекладах С. Твердохліба з передмовою видатного польського письменника-демократа В. Оркана.

Через два роки побачили світ «Вибрані поезії» в перекладі С. Твердохліба, позначені «млодопольською», молодомузівською кучерявістю і напомадженою урочистістю. «Намагаючись проникнути в психологію Шевченка, — писав у передмові до видання перекладач, — я зіткнувся з проблемою двоїстості його психіки. В ній, як у того Януса, два лиця: одне — прометеївське, на залізних підпорах, які здатні підняти народ з пороху землі в царство хмар і громів, друге — обличчя тихого самотнього одинака з того племені, представники якого холодним вітром заморожують думи ще до того, як вони спливуть на вії сльозами...».

По-своєму оригінально ставиться до Т. Шевченка Г. Сенкевич. Зазначивши, що він читав «Гайдамаків» ще перед написанням роману «Вогнем і мечем», романіст додав: «З тих давніх часів залишився у мене туманний спогад про поета дужої руки...» [39, с. 10]. Крім Генріка Сенкевича, відомі проникливі характеристики висловлені іншими польськими письменниками, публіцистами, вченими. Так, Чеслав Янковський писав: «В поезіях Шевченка віддзеркалюється краще, ніж у найґрунтовнішій науковій праці, народ, народ окремий, самостійний, з власним характером і ознаками, які виразно вирізняють його з-поміж загалу народів». І далі: «...він принаймні створив вітчизну — Україну і малоруський народ. Мав тільки обдаровання відтворити те, що постало внаслідок довгих-довгих літ... Він радий би був неба дістати своєму народові! Хто ніколи не зазнав любові до батьківщини у власнім серці, нехай його закидають камінням» [36].

У період між двома світовими війнами вийшло кілька видань творів Шевченка польською мовою, в яких, незважаючи на політичну настанову упорядників, було вміщено багато нових творів у перекладах видатних польських поетів та перекладачів, зокрема Я. Івашкевича, Б. Жераніка, Ч. Ястшембця-Козловського, Є. Житомирського та інших.

Значно менше дали ці десятиліття для наукової інтерпретації Шевченка. Для цього були свої причини: роздмухування українсько-польської ворожнечі пануючою верхівкою, фашизація країни, відвертий наступ реакції на прогресивну українську культуру, а разом із тим загравання з українськими буржуазно-націоналістичними колами. Про Шевченка менш за все писали як про поета, більше як про політичну особу і про його вплив на формування української національної самосвідомості. Цікаві судження про поета в цей час залишив Леон Василевський, зауважуючи, що Шевченко «перший виразив усю сутність стремлінь народу України, яка відроджувалася, для якої його поезія стала життєдайним джерелом, яка зміцнювала її дух на шляху до кращого майбутнього» [60, с. 48]. Не проминув увагою постать Шевченка і польський історик М. Гандельсман у своїй тритомній праці про розвиток сучасних націй (1924–1937). У третьому томі свого дослідження, займаючись вивченням української політики А. Чарторизького напередодні Кримської війни, він звертає увагу на вплив українського поета на всі сфери життя народу й інтелігенції, вперше в польській літературі пише про гайдамаків, як про героїв, що відстоювали честь народу і помщалися за його кривди [34].

Залишив свій відгук про Шевченка один із найвизначніших польських істориків культури О. Брюкнер, котрий писав: «Палка любов до своєї України і до її народу, пригнобленого польськими панами і російською владою, а також полум'яна любов до свободи характеризують поезію Шевченка, надаючи їй соціальних рис, завдяки яким вона ніколи не застаріє» [28, с. 87].

4

Народно-демократична Польща успадкувала майже віковий досвід освоєння спадщини українського поета польською літературною громадськістю. Шевченко був належно спопуляризований, окремі аспекти його творчості, пов'язані з Польщею, посвоєму прокоментовані, майже всі його поетичні твори перекладені. Сприйняття по-

ета було суперечливим і гострим, але головне — байдужих до його творчості не було. Як поет народний, революційний, інтернаціоналіст і патріот, він був повсюдно і доброзичливо сприйнятий у новій Польщі. Тож не випадково за останні більш як сорок років просто неможливо вказати бодай хоч на одне періодичне видання, яке б не виступило чи то з статтею про поета, чи з перекладом його віршів і поем. До того ж беруть участь у цій пропаганді як столичні, так і периферійні видання. Поряд із такими часописами і газетами, як «Twórczość», «Zycie Literackie», «Nowa Kultura», «Kultura», «Przyjaźń», «Przekrój», «Trybuna Wolności», «Poprostu», «Życie słowiańskie», «Przegląd kulturalny», назвемо і люблінський місячник «Kamę- па», «Express Ilustrowany», що виходить у Лодзі, «Kurjer Lubelski» та інші органи.

Шевченко, як і українська література взагалі, стали предметом вивчення у вузах і наукових установах Польщі (див. статтю про Шевченка Мар'яна Якубця в кн.: «Literatura Ukraińska». — Warszawa, 1963), його популяризує радіо, про нього пишуться ґрунтовні наукові статті, дипломні роботи, видаються брошури, йому присвячуються урочисті вечори і наукові сесії, художні твори. В Польщі тепер знають Шевченка як художника і як прозаїка: польський читач знайомий уже з його повістями і Щоденником.

Головне ж — назавжди забуто той образ поляконенависного поета, який протягом тривалого часу так наполегливо прагнула нав'язати читачеві консервативна і буржуазна критика. В інформаційних статтях і ґрунтовних дослідженнях Шевченко постав геніальним митцем, великим гуманістом і патріотом, симпатії якого віддані революційній і трудовій Польщі.

Польські критики торкаються найгостріших проблем шевченкознавства, переглядають застарілі погляди. Так, Д. Трилевич у статті «Великий український поет», пишучи про «Гайдамаків», відкидає упередження і підозри, ставлячи питання в соціальній, а не національній площині: «Зідеалізовані бунтівники з поеми Шевченка громлять можновладців як народні месники... Цікаво, що ті ж самі думки висловлює і Юліуш Словацький («Беньовський»). Полемізуючи з представником магнатерії Красінським, Словацький погрожує йому «полиском українських кіс» [55, с. 9].

В інших статтях автори порушують нові для польської науки проблеми. Одні наголошують на тому, що український поет був прибічником «спільності вільних слов'янських народів», засуджував «космополітизм освічених класів, їх байдужість щодо життя власного народу і його страждань» [45, с. 7]. Інші розповідають про його дружбу з російськими революційними демократами, про підготовку разом із ними селянської революції. Казімєж-Анджей Яворський, відомий поет і перекладач, наголошував на тому, що Шевченко до «польського народу... мав почуття справжньої симпатії і вірив, що прийде час, коли братні народи, «діти одної матері», як говорить він, налагодять стосунки між собою, оперті на любов і дружбу» [37].

Інші статті присвячені творчим питанням. Так, журнал «Poprostu» у публікації М. Карпа від 1 березня 1951 року висловлює думку, що шлях Шевченка від романтизму до реалізму у багатьох відношеннях був близький до того, яким ішли Лермонтов і Міцкевич. На відміну від думки деяких польських літераторів про затухання таланту нашого поета після заслання, автор пише: «Заслання вирвало у Шевченка десять років життя, але не зламало його непохитного революційного духу, а навпаки, загартувало його. «Караюсь, мучуся... але не каюсь», — так говорить сам поет про своє життя тих років». Більшість дослідників відзначають Шевченка як борця проти царизму,

розглядають його твори, що «сягали вершин романтичної європейської літератури»; значення першого видання «Кобзаря» (1840) прирівнюють до вартості «Балад і романсів» Міцкевича (1822), які поклали «початок великому літературному зламу» [38].

На сторінках журналу «Przyjaźń» висловлюється думка про видання повного зібрання творів поета польською мовою, вміщуються вірші Шевченка в перекладах Л. Пастернака, Я. Івашкевича, Чеслава Ястшембця-Козловського, В. Слободніка, М. Пєхаля (1961, № 9–10). Мирослав Вежховський у журналі «Mówią wieki» (1961, № 5) підкреслював, що Шевченко впливав на Сераковського, коли останній писав своє славетне «Послання до поляків». У «Kurjerze Lubelskim» (1961, 12–13 березня) висловлено цілком слушну тезу про те, що «поляки у значній мірі були пропагандистами творів та ідей Шевченка на європейській арені». Інші автори, подаючи загальні відомості про поета, висловлюють думку, що ювілейні — 1961 та 1964 — роки стали плідними у вивченні та популяризації Шевченка в Польщі.

Із виступів польських письменників на особливу увагу заслуговує стаття «Тарас Шевченко і поляки» С. Струмпфа-Войткевича, автора роману «С. Сераковський», а також матеріал Ю. Бжози «Дума про генія» («Życie Literackie», 1961, № 16), в яких схарактеризовані окремі періоди життя українського письменника. Струмпф-Войткевич чимало уваги присвятив висвітленню життя Шевченка періоду заслання, а також поширенню його імені серед революційної польської молоді в 40-х — на початку 60-х років минулого століття.

Заслуговує на увагу розповідь дослідника про значення творів Шевченка в житті польських засланців. «Було це напередодні повстання 1863 року, — пише Войткевич. — Друзі Тараса Шевченка з оренбурзьких степів гуртувалися в таємні організації, боролися, гинули на шибеницях, як Сераковський, ховалися за кордоном, як Броніслав Залеський, знову потрапляли до сибірських копалень та карних батальйонів. Але пісня Тараса Шевченка була з ними скрізь. На каторзі «думи» Шевченка допомогли не одному повстанцеві перебути тяжку долю. Свідчення тому — численні спогади наших і чужих, навіть француза Андреолі, засудженого за участь у повстанні. Пам'яті Шевченка присвячує один зі своїх невольничих віршів колишній член Центрального національного комітету (в повстанні 1863 року. — *Г.В.*) Броніслав Шварце, переїжджаючи етапом через Оренбург в 1870 році» [49, с. 4]. (Стаття Струмпфа-Войткевича, як і його цікава книга про Сераковського, не позбавлена деяких неточностей.)

У Польщі знають не лише Шевченка-поета, а й Шевченка-художника і Шевченка-повістяра. Доказ цьому — переклади його повістей і Щоденника, статті про нього як про маляра, видання репродукцій його картин. Звертає на себе увагу стаття Ігнація Вітза «Тарас Шевченко — художник», ілюстрована малярськими роботами «Новопетровське укріплення», «Портрет жінки», «Селянська родина», «Натурщиця», «Катерина» та інші («Przyjaźń», 1961, № 12).

Шевченко для польського мистецтвознавця — один із найбільших європейських художників свого часу, який мав виняткове значення для розвитку вітчизняного малярства. Його творчість порівнюється з творчістю Рембрандта. «Шевченко не залишив і не міг залишити після себе великого малярського доробку. Але й те, що дійшло до нас, позначено печаттю великого таланту. Жвавість і захоплення в спостереженнях, прагнення до художньої правди, справжня експресія і пристрасть — природні ознаки його творів. Вимогливий до себе, він шукав і віднаходив форму, яка була б найбільш емоційною, найкраще б розповідала про переживання, потрясіння і роз-

думи. Його автобіографічні малюнки з часу заслання мають незвичайну експресію. І в них, і в тих, де він розповідає про життя киргизьких номадів, можна знайти таке, що змушує нас пригадати Рембрандта. І не тільки тому, що Шевченко володіє гострим контрастом світла і тіні, а тому, що загальною атмосферою, драматизмом Рембрандт був і мусив бути близьким Шевченкові. Зближує їх не тільки трагічність долі. Єднає їх річ набагато істотніша — задума над людською недолею. Обидва шукали правди».

Чи не першою змістовною статтею про Шевченка-прозаїка була післямова Є. Єнджеєвича до власного перекладу повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (Варшава, 1961). Розповівши про умови написання прозових творів і підкресливши їх тісний зв'язок із російською і західноєвропейською прозою («Мертвими душами» Гоголя, «Героєм нашого часу» Лєрмонтова, «Записками молодої людини» Герцена, «Сентиментальною подорожжю» Стерна), перекладач так визначає їх художнє і пізнавальне значення: «Ті твори є безцінним джерелом для пізнання життя їх автора. А крім того, вони дуже точно зображують звичаї тих часів, і є чи не єдиними художніми документами епохи» (197).

Проза Шевченка — оригінальне явище. Вона має ознаки і щоденника, і сповіді, і об'єктивного зображення навколишнього світу, містить у собі й етнографічно-побутові деталі, і «сповнену поетичного натхнення публіцистику». «Читаючи цю прозу, — продовжував критик, — треба завжди пам'ятати про її автора, трагічна постать якого раз у раз постає зі сторінок повістей, написаних, правду кажучи, кров'ю і сльозами, повістей, які виражають все те, що в'яжеться з поглядом величі духу, любові до життя і людей, а також щирого культу прекрасного у всіх його проявах» (198).

Від популяризаторських статей польські літератори переходять до наукових досліджень, що дає підстави говорити про польське шевченкознавство як важливу галузь літературознавства. Досить ознайомитися з науковим апаратом до «Вибраних творів» поета (PIW, 1955) або з таким виданням, як «Тарас Шевченко. В соту річницю з дня смерті» (Варшава, 1961), де вміщено праці М. Якубця, М. Юрковського і Є. Лапського, щоб скласти про це уявлення. Багато зробив щодо поглибленого вивчення спадщини Кобзаря професор Вроцлавського університету Мар'ян Якубець, автор численних праць з історії української літератури, вихователь цілого покоління сучасних польських русистів та україністів.

У працях про Шевченка М. Якубець виходить із розуміння самобутності культури українського народу і його великого співця. Праці дослідника відзначаються всебічним знанням джерел, історії народу, літературного оточення Шевченка, широкими зіставленнями і аналогіями, які він добирає з слов'янських і західноєвропейських літератур. Уважно стежачи за розвитком радянського шевченкознавства, М. Якубець ввів у обіг чимало нових фактів і висловив нових думок, які, втілені в блискучу літературну форму, сприяють популяризації знань про нашого поета серед польської громади.

Якщо в працях попередніх років вчений розкривав досягнення радянського літературознавства в дослідженні великого народного поета, то в останніх роботах увага його скерована в глибину предмета, про що промовисто свідчить хоча б його праця «Поезія Тараса Шевченка» (див. зб. «Тарас Шевченко...». Варшава, 1961).

«Небагато, — зазначає дослідник, — було на світі поетів, які б відіграли в житті власних народів більшу роль, ніж Шевченко на Україні. Небагато було таких, хто б завоював собі більшу від нього славу і популярність. Міцкевич мріяв про те, щоб

його книги заблукали під стріхи, але треба було багатьох десятиліть боротьби і праці, жертв і героїзму, аби його прагнення здійснилися. Твори Шевченка пішли в народ відразу, стали його набутком, здійснювали і здійснюють у ньому велику роль, суспільну і художню. Сталось так тому, що був він найбільшим народним поетом із всіх великих поетів світу» (3). Порівнявши Шевченка з Бернсом, Бюргером, Містралем, Беранже, як народними співцями, дослідник також віддає перевагу Кобзареві, додавши, що Шевченкові «нема відповідника в світовій літературі. Поет відчув і відобразив єдину і неповторну долю свого народу» (4).

Чи не вперше після революційно-демократичної критики 60-х років минулого століття М. Якубець дає глибоку оцінку «Гайдамакам», які поставили ім'я Шевченка в ряд найвидатніших поетів Слов'янщини.

Науковим підходом до творчості Кобзаря позначено і дві інші статті того ж збірника. М. Юрковський у праці «Польські друзі Шевченка» ширше, ніж інші дослідники, характеризує зв'язки його з представниками польської культури на Україні в 1845–1847 роках. Є. Лапський у статті «Шевченко в польській літературній критиці» справедливо зауважує, що на противагу офіційній і легальній пресі Росії тих часів, яка про польське повстання 1830 року писала не інакше, як тільки про «бунт», Шевченко називає його польською революцією. Польські революційні діячі 60-х років покладали велику надію на нашого поета в єднанні двох великих слов'янських народів для боротьби з царизмом. «На жаль, в дійсності ці ідеї єднання завжди були забарвлені духом передрозділової Польщі, тому життя їх само перекреслювало», — підсумовує свої роздуми.

Певним здобутком для польської Шевченкіани стало видання однотомника його «Вибраних творів» (1955), де представлені й ранні балади та «думки» Шевченка, політичні поеми періоду «трьох літ» і ліричний щоденник часів заслання — усього 89 назв. Польським перекладачам вдалося відтворити і ніжну задушевність балад, і полум'яні політичні поеми «Кавказ», «І мертвим і живим...», і його тужливу лірику, сповнену гіркоти, роздумів, надій та сподівань. Майстерно перекладені й революційно-закличні твори, в яких на перший план виступає поет-громадянин, один із вождів революційної демократії («Заповіт», «Якось-то йдучи уночі...», «О люди! люди небораки!», «Я не нездужаю, нівроку...» та ін.).

Значною подією було відзначення ювілею Шевченка громадськістю ПНР 1964 року: науково-популярні сесії і урочисті вечори у Варшаві та ряді воєводських міст, в яких брали участь такі відомі особи, як Т. Лер-Сплавінський, М. Якубець, Я. Івашкевич та інші. На урочистому вечорі громадськості Варшави 9 березня 1964 року промову виголосив Ярослав Івашкевич. «Для мене Шевченко, — сказав доповідач, — це... спомин про мою молодість, спомин про Канівську могилу, спомин про діда-кобзаря, якого я слухав ще в дитинстві. Поезія Шевченка — це відгомін мелодій, які оточували мою колиску, його мова — це спогад про цю мову, з якою я зіткнувся після моєї рідної польської мови. Тому-то, коли я говорю про Шевченка, мені не потрібні сухі чи офіційні слова. Я бажаю висловити мою глибоку пошану і любов до нього в словах найбільш гарячих і щирих. Висловити в них любов до людини, яка мріяла про часи, коли

Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі» [13].

Протягом останніх двадцяти років у Польщі освоєння спадщини Т. Шевченка відбувалося у трьох аспектах — завершувалася праця над перекладанням його поетичної і прозової спадщини, робились спроби монографічного дослідження його життя і творчості, нарешті, вперше із зарубіжних літератур польська спромоглася на біографічний роман про нашого поета. У всіх цих важливих починаннях у тій чи іншій мірі брали участь такі відомі письменники і вчені, як Я. Івашкевич, В. Слободнік, Є. Єнджеєвич, М. Якубець, Ф. Неуважний, С. Козак, Є. Плєснярович, Л. Левін, М. Пєхаль, М. Яструн, Є. Літвінюк, О. Лапський, В. Починайло та інші діячі.

Із найяскравіших здобутків польської Шевченкіани належить згадати в першу чергу «Вибрані поезії» (1973), упорядкування і вступ Є. Єнджеєвича; «Вибрані поезії» (1974), упорядкування і «Вступ» М. Якубця (в серії «Бібліотеки народової»); «Художник» (1975), «Музыкант» (1977), «Капитанша» (1978), «Княжна», «Варнак» (1979), «Несчастный» (1980) (переклади і коментарі Є. Єнджеєвича). Нарешті, його ж роман-есе «Українські ночі, або Народження генія» (1972). Як бачимо, головним чином про вклад до шевченкознавчої скарбниці двох видатних діячів польської культури — М. Якубця та Є. Єнджеєвича.

Витримане в кращих польських академічних традиціях видання у серп «Національної бібліотеки» — Тарас Шевченко «Вибрані поезії»; опрацювання Мар'яна Якубця — одне з найкращих видань поетичних творів Шевченка за кордоном. Насамперед упорядник орієнтувався на найкращі переклади поета, виконані як в Народній Польщі, так і класиками, він намагався найповніше представити поетичний доробок Шевченка (у цьому плані видання «Національної бібліотеки» не поступається перед варшавським виданням «Поезії», 1936). Цінним є те, що М. Якубець дає просторий коментар до «Кобзаря», який і за розміром, і за характером інтерпретації можна вважати спробою першої польської наукової монографії про Т. Шевченка. До книжки додано алфавітні списки творів поета польською та українською мовами, бібліографію наукової літератури. Видання належно ілюстроване художніми творами Шевченка.

Творчість Є. Єнджеєвича становить цілу епоху в польському шевченкознавстві. Як есеїст і перекладач, він добре обізнаний з українською культурою і мовою (народився на Україні) переклав майже всю патріотичну лірику й політичні поеми Шевченка російську прозу, залишив есе — передмови і післямови — та коментарі до перекладеного, нарешті, написав великий біографічний роман про письменника, який витримав у Польщі той видання.

Із початку 40-х років минулого століття і до наших днів, тобто майже 150 років спостерігається наполегливе прагнення польської наукової і літературної громадськості освоїти спадщину Шевченка переважно у трьох напрямах: як великого, геніального поета, спорідненого найбільшим власним завоюванням у царстві духу (від А. Міцкевича до С. Жеромського); як політичного діяча, суголосного найрадикальнішим прагненням польської суспільності середини XIX століття (від І. Лелевеля по З. Сераковського); як самобутнє, неповторне явище у багатовікових українсько-польських взаєминах, значення якого може бути розкритим у ретроспективних зіставленнях і аналогіях (С. Гощинський — Ю. Словацький — В. Оркан — Я. Івашкевич). З українського боку, тема Шевченко і Польща була такою ж актуальною й життєвою: вона розкривала нам джерела формування поета, процес включення української культури в світову, утверджувала важливість і життєву необхідність взаємодії братніх національних культур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арасимович Л. Т. Г. Шевченко в польських перекладах / Л. Арасимович // Записки історично-філологічного відділу УАН. — К., 1927. — Кн. 12. — С. 78–102.
2. Білинський М. Шевченко і Залеський / М. Білинський // Руслан. — 1914. — № 53.
3. Вєдіна В. П. У спільній боротьбі / В. П. Вєдіна. — К., 1958.
4. Возняк М. Відгомін «Чайок» Залеського в поезіях Шевченка / М. Возняк // Неділя. — 1912. — № 10.
5. Гнатюк В. Шевченко в стосунках з поляками / В. Гнатюк // Червоний шлях. — 1930. — № 3.
6. Избранные произведения прогрессивных польських писателей. — М., 1956. — Т. 2. — С. 213–216.
7. История Польши. — М., 1954. — Т. 1.
8. История Польши. — М., 1954. — Т. 2.
9. Кирилюк Є. П. Українські письменники — революційні демократи й літератури західних і південних слов'янських народів у XIX ст. / Є. П. Кирилюк. — К., 1963.
10. Листи до Т. Г. Шевченка. 1840–1861. — К., 1962.
11. Литературное наследство. — М., 1959. — Т. 67.
12. Мартинова З., Мальдзіс А. Шаўчэнка і Жалігоўскі: З гісторыі беларуско-украінска-польскіх літературных сувязей / З. Мартинова, А. Мальдзіс // Зб. «Тарас Шаўченка і беларуская література». — Мінськ, 1964.
13. Наше слово. — [Варшава]. — 1964. — 15 березня.
14. Общественно-политическое движение на Украине в 1856–1862 гг. — К., 1963.
15. Павлюк М. До історії полеміки навколо ранніх польських перекладів з Шевченка / М. Павлюк // Зб. праць XVII наукової Шевченківської конференції. — К., 1970. — С. 221–247.
16. Павлюк М. З літературних взаємин оренбурзьких засланців (Шевченко — Желіговський — Плещеєв) / М. Павлюк // Зб. праць XIX наукової Шевченківської конференції. — К., 1972. — С. 108–126.
17. Пачовський Т. І. Павлин Свєнціцький — популяризатор Т. Шевченка / Т. І. Пачовський // Зб. праць XI наукової Шевченківської конференції. — К., 1963. — С. 89–94.
18. Попов П. М. Ранній польський перекладач творів Шевченка А. Гожалчинський (за новими матеріалами) / П. М. Попов // Зб. праць XIV наукової Шевченківської конференції. — К., 1966 — С. 238–258.
19. Спомини поляків про Франка // Новий час. — [Львів]. — 1926. — № 36.
20. Тарас Шевченко. — М., 1962.
21. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / І. Франко. — К., 1980 — Т. 26.
22. Шевченко і світ. Літературно-критичні статті / Упор. Д. С. Наливайко. — К., 1989. — С. 9–46.
23. Шевченко Т. Повне зібр. творів: У 10 тт. / Т. Шевченко. — К., 1957. — Т. 1.
24. Шевченко Т. Повне зібр. творів: У 10 тт. / Т. Шевченко. — К., 1957. — Т. 5.
25. Шевченко Т. Повне зібр. творів: У 10 тт. / Т. Шевченко. — К., 1957. — Т. 6.
26. Baltaglia G. Taras Szewczenko. Życie i pisma jego / G. Baltaglia. — Lwów, 1865.
27. Bartoszewicz J. Historia literatury polskiej / J. Bartoszewicz. — Warszawa, 1861.
28. Biblioteka Warszawska. — 1862. — T. 1.
29. Bruckner A., Lehr-Spławiński T. Zarys dziejów Literatur i języków literackich słowiańskich / A. Bruckner, T. Lehr-Spławiński. — Lwów, 1929.
30. Dziennik Literacki. — 1863. — № 4.
31. Dziennik Literacki. — 1863 — № 18.

32. Fornalczyk T. Hardy Lirnik Wioskowy / T. Fornalczyk. — Poznań, 1972.
33. Gawroński T. Z Literatury ukraińskiej / T. Gawroński // Prawda. — 1884. — № 9–17.
34. Gorzałczyński J. Przekłady pisarzów maloruskich. Taras Szewczenko (z portretem. T. I.) / J. Gorzałczyński. — Kijów, 1862.
35. Handelsman M. Ukraińska polityka narodowa ks. A. Czartoryskiego przed wojną Krymską / M. Handelsman // Rozwój narodowości współczesnej. — Warszawa, 1937. — T. 3.
36. Inglot M. Polskie czasopisma literackie ziem Litewsko-ruskich w latach 1832–1851 / M. Inglot. — Warszawa, 1966.
37. Jankowski Cz. Kobzar z Ukrainy / Cz. Jankowski // Kurjer Warszawski. — 1911.
38. Jaworski K. A. Taras Szewczenko / K. A. Jaworski // Życie słowiańskie. — 1953. — 1 brzeżnia.
39. Jedrz O. Geniusz ukraińskiego pieśniarza / O. Jedrz // Gazeta Krakowska. — 1961 — № 11–12.
40. Kłosy Ukraińskie. — 1914. — № 1.
41. Korbut G. Literatura polska / G. Korbut. — T. III. — Warszawa, 1924.
42. Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego / Wydal Dyonizy Zaleski. — Lwów, 1901. —T. 2.
43. Korespondencja I. B. Zaleskiego. — Lwów, 1903. — T. 2.
44. Korespondencja I. B. Zaleskiego. — Lwów, 1903. — T. 4.
45. Przegląd Rzeczy Polskich. — 1859. — 15 Lut.
46. Radio programy. — 1951. — № 10.
47. Rocznik Literacki. — 1844.
48. Sioło. — Lwów. — 1866.
49. Sowiński L. Studja nad ukraińską literaturą dzisiejszą / L. Sowiński. — Wilno, 1860.
50. Strumph-Wojtkiewicz St. Taras Szewczenko i Polacey / St. Strumph-Wojtkiewicz // Przegląd Kulturalny. — 1951. — 25–31/III.
51. Szewczenko T. Kobzarz. Z maloruskiego spolszczył Wł. Syrokomla / T. Szewczenko. — Wilno, 1863.
52. Szewczenko T. Utwory wybrane / T. Szewczenko. — Warszawa, 1955.
53. Szewczenko T. Studja przez. L. Sowińskiego, z dołączeniem przekładu «Hajdamaków» / T. Szewczenko. — Wilno, 1861.
54. Tretiak I. Bohdan Zaleski na tułactwie / I. Tretiak. — Kraków, 1914. — Cz. II. — 1838–1866.
55. Tretiak I. B. Zaleski na tulactwie / I. B. Tretiak. — Cz. II. — 1836–1866. — Kraków, 1914. — S. 392–393.
56. Trybuna Wolności. — 1951. — № 13.
57. Tygodnik Petersburski. — 1842. — 15 (27) травня.
58. Tygodnik Petersburski. — 1843. — № 74.
59. Tygodnik Petersburski. — 1844. — № 95.
60. Tygodnik Poznański. — 1862. — № 46.
61. Wasilewski L. Ukraińska sprawa narodowa w jej rozwoju historycznym. — Warszawa / L. Wasilewski. — Kraków, 1925.
62. Wiadomości Polskie. — 1858. —№ 30.

УДК 821.161.2Шев:316.722(438)

Юлія Вавжинська
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

МІСІЯ РОМАНТИЧНОГО ПОЕТА-ПРОРОКА: Т. ШЕВЧЕНКО, А. МІЦКЕВИЧ, Ю. СЛОВАЦЬКИЙ, З. КРАСІНСЬКИЙ

У статті проаналізовано творчість Т. Шевченка, А. Міцкевича, Ю. Словацького та З. Красінського з погляду концепції поета-пророка, а також розглянуто категорію майбутнього на матеріалі їх творів.

***Ключові слова**: романтизм, концепт пророцтва, профетизм.*

The article deals with the creative works by T. Shevchenko, A. Mickiéwicz, J. Słowacki and Z. Krasiński according to the conception of poet-prophet. Category of the future was also anlysed within their creative works.

***Keywords**: romanticism, concept of prophecy, prophecism.*

W artykule przeanalizowano twórczość T. Szewczenki, A. Mickiewicza, J. Słowackiego i Z. Krasińskiego z punktu widzenia koncepcji wieszcza, rozpatrzono także kategorię przyszłości na podstawie ich utworów.

***Słowa kluczowe:** romantyzm, koncept proroctwa, profetyzm.*

Дискурс профетизму, засадниче поняття як для української, так і для польської романтичних літератур сьогодні залишається актуальним, однак малодослідженим питанням порівняльної історії європейського романтизму. Найґрунтовніше категорія профеції була розглянута лише у творчості А. Міцкевича такими літературознавцями, як З. Стефановська та В. Вайнтрауб. Як приклад профетичної лірики один із віршів Т. Шевченка проаналізував Г. Іглінський; з погляду романтичного месіанства проблеми візіонерської літератури опосередковано торкалися у своїх компаративістських дослідженнях С. Козак, Г. Грабович, Є. Нахлік. Розглядаючи поняття пророчої поезії у творчому доробку Т. Шевченка, з одного боку, і А. Міцкевича, Ю. Словацького та З. Красінського, з іншого, спробуємо довести, що воно здатне бути інтеграційним критерієм у порівняльному охопленні двох слов'янських романтизмів. Водночас категорія профетизму, істотна для поезії і біографії чільних творців української та польської літератур XIX ст., під час компаративістського дослідження дозволяє виявити оригінальність і своєрідність творчості кожного з них. При розгляді поняття «національний пророк» у доборі прізвищ, вшанованих цією назвою, враховуємо всю багатозначність і мінливість визначення «поет-пророк», тому зупиняємося лише на творцях найвищого рангу, що брали гору над іншими з огляду на свій поетичний геній, поєднаний із духовною владою над народом і здатністю вказувати йому шлях у майбутнє.

Визначення «поет-пророк» у літературній традиції здавна означало натхненного творця, обдарованого особливими здібностями передбачати майбутнє, які він реалізував у своїх творах. У Гомера поет є «божественним співаком», римляни називали його *vates* — «пророк, віщун правди». Причому ця профетичність була поєднана з

ритмічною промовою — тому *vates* могло бути окресленням поета. Замість «укладати поезію» римлянин говорив «співати». В основі такого розуміння творчого акту лежала концепція впливу на поета внутрішніх сил (муз, божеств), покликаних впровадити його в стан особливого напруження (натхнення), яка з'явилася у деяких античних мислителів (напр., Платон, Демокрит, Цицерон) і відродилася у теоретиків поезії ренесансу. Виняткової популяризації образ поета, у якому були зроблені акценти на його профетичних здібностях, набув у період романтизму, який усталив розуміння творця поезії як духовного провідника зневоленого і пригнобленого народу. Окрім літературної традиції, у формуванні такої концепції поета важливу роль відіграло також властиве романтикам зацікавлення фольклором (напр., інтригуюча романтичних письменників постать мандрівного співака-пророка, кобзаря-перебенді чи Вернигори), однак одне з найголовніших джерел профетичного мислення романтиків варто шукати в Біблії.

В утвердженні типу автора як переповідача істини особливе значення відігравала саме біблійна традиція. Біблія зумовила ситуацію виголошення та оприлюднення Божої мудрості через наділену особливою місією людину. У Старому Заповіті — це Мойсей, Ісус Навин, Давид, Соломон, Ієзекиїл та ін., у Новому Заповіті втіленням Слова став Ісус Христос, а правом писемної кодифікації Його вчення та передавання Священної Історії володіли Його учні й послідовники. Як романтики розуміли різницю між образом нового поета-пророка і образом пророка біблійного, можливо, найточніше пояснював анонімний «Зимовий фейлетон», надрукований у «Газеті Варшавській» 1852 року (№ 166), написаний одним із молодих столичних літераторів, якого роком раніше було заслано до Вологди. Автор прямо порівнював «віща у християнській епосі» з пророками Старого Заповіту, але підкреслював різницю між ними: давні пророки відкривали майбутнє несвідомо, як знаряддя сил від них незалежних, тоді як «християнський пророк є сповнений самопізнання і роздумів»: «Пророк отримав з особливої волі Всевишнього, з таємничого, майже безпосереднього впливу Божества чудодійну, інтуїтивну, месіанську владу найяснішого бачення, а не відгадування недоступних для смертних країн абсолютної правди... Це боже чудо є дане для того, щоб пророк передбачив і вказав його силою співвітчизникам на бездоріжжі затуманену дорогу до спасіння і щастя» [15, с. 189–190]. У повному контексті ця різниця виразно промовляла на користь нового свідомого пророка порівняно з пророком старозавітним.

Романтичний профетизм багато в чому наслідував модель писання у давніх українській та польській літературах. Месіанський струмінь був надзвичайно важливим у сфері проповідницького, теоцентричного барокового письменства, особливо в період так званої полемічної літератури XVII ст. Втілення ідей через естетичну (риторичну) стратегію переконань, де головну роль виконувало пророцтво, було властивим засадам епохи ренесансного гуманізму та реформації; тому звертання до образів біблійних пророків було симптоматичною рисою тогочасних письменників. М. Королько, аналізуючи давню польську літературу, писав, що основні практичні засади та обов'язки письменника-проповідника, які зумовлювалися «даром передбачення», «справедливістю і рівністю перед Богом», «досвідченістю і повноправністю перед людьми», були сформульовані у тогочасних шкільних підручниках із риторики [11, с. 41]. Подібне ототожнення письменства з проповіддю знайшло своє продовження у XIX ст., однак здатність бути пророком розумілася вже не лише у сенсі релігійного

місіонерства, а історичної й політичної далекоглядності. Я. Оссовський, порівнюючи євангельський профетизм на прикладі Ісуса Христа з романтичним профетизмом на прикладі Ксьондза Марека, героя однойменної драми Ю. Словацького, зазначив, що «...Ісус, лише у певному сенсі, не виправдав очікувань народу — будучи пророком, вчителем, духовним провідником — не хотів бути політиком, засновником відновленого ним царства. Ксьондз Марек береться і за цю другу місію, що підкреслює вже згадане вписування польського народу в метафізичний та історичний плани. Кармеліта Марек — це геополітик» [20, с. 296]. Романтичний профетизм, міцно спертий на історіософію, пішов ще далі і міг навіть не висувати до поета вимогу «...виступати обов'язково як пророк, як людина, яка передбачає майбутнє, як хтось, хто відкриває усі таємниці, — писав Северин Гощинський у праці «Позиція поетів у суспільстві». — Він (романтичний поет. — Ю. В.) також тоді є вірний своєму покликанню, коли черпаючи теми з минулого або відкриваючи гірші сторони сучасного, робить це для того, щоб засвідчити свій ідеал; хто так працює, хоча б на полі минулого, той будує майбутнє, не перестає бути справжнім віщуном, справжнім творцем» [15, с. 188].

Культ поета як вищої людини належить до найхарактерніших рис романтизму. Поет прагнув бути людиною всеохопною, всебічною, причетною до найрізноманітніших форм життя. Поезія сприймалася як джерело мудрості, а поет — як пророк, учитель, провідник, вільний творець. Звідси, зокрема, присутність у романтиці частої самостилізації поета як людини, вільної від законів та норм повсякденного життя [6, с. 411–412]. Активність творчого вираження поета-пророка зумовлювалася глибоким розчаруванням і невдоволенням становищем у державі, церкві й усьому світі. Загальній деградації і поширенню насилля письменник протиставляв силу істини, закладену в його слові, яка могла запобігти розгортанню кризи і зупинити зло. Як стверджує С. Козак, «істина як чинник суспільного поступу — це ключовий елемент романтичного світогляду, що поєднує протистояння існуючій дійсності з потягом до пізнання правди про цю дійсність, а також із необхідністю творення нових цінностей, громадянських і моральних зразків, які б проголошували патріотично-релігійні, морально-християнські й активні позиції, здатні до перетворення дійсності на кшталт власних, а також загальних ідеалів та прагнень» [13, с. 301]. Іншими словами, романтичний поет своїм покликанням вважав проектувати у майбутнє відродження свого народу в конкретних образах і мріях, сконцентрованих у власній творчості, яка у свою чергу мала служити народові сигналом до дії.

Про те, яким чином формувався топос поета у романтизмі, якими образами та метафорами характеризувалася його літературна діяльність, про те, які цінності та суспільні зразки він втілював, може проілюструвати лексичний ряд на його окреслення. Список назв, синонімів, метафор і символів на позначення ролі творця поезії, що ілюструє розлогість семантичного поля цього поняття, запропонувала Й. Камьонкова у дослідженні «Роль поета у суспільстві» [10, с. 275]. Такі визначення, як геній, мудрець, пророк, віщун, філософ, митець, сіяч, співець, лірник, гусляр, Боян, друїд, бард, менестрель, трубадур, юродивий, засланець тощо, були майже рівною мірою властиві польському та українському романтизмові. Однак якщо йдеться про найуживаніший і найпіднесеніший символ поета, то в обох літературах він закріпився за різними назвами, які, проте, мають виразні конотації пророцтва: в українській — це слово «пророк» і «кобзар», а у польській — «wieszcz» (віщун, ясновидець).

В українській літературі розробка теми виняткової особистості — пророка (месії) — своїми найбільшими досягненнями завдячує саме романтизмові й пов'язана передусім із творчістю Тараса Шевченка. Одночасно сама його біографія була надзвичайно символічною і знаковою для народного поета, а роль його постаті у формуванні національної свідомості важко переоцінити. Ступінь значущості феномена національного поета, яким був Шевченко, можна окреслити, вживаючи вислів Б. Пруса про те, що для народу «поети замінюють політиків, філософів, вчителів, навіть економістів» [9, с. 22]. Цей вислів перегукується із роздумами Є. Маланюка, який на еміграції вболівав над гірким становищем України початку XX ст., і у відчаї покладав надію не на політиків, а на поетів, які мали бути керманичами народу:

Як в нації вождя нема,
Тоді вожді її поети:
Міцкевич, Пушкін недарма
Творили вічні міти й мети —
Давали форму почуттям
Ростили й пестили надії,
І стало вічністю життя
Їх в формі Польщі і Росії.
Шевченко лиш збудив хаос,
Що нерушимо спав над степом —
Він не здійснив своїх погроз,
Він Гонта був, а не Мазепа [4, с. 148].

С. Козак, даючи визначення ідеологічній спрямованості Кирило-Мефодіївського братства, наголошував, що саме на постаті його лідера Т. Шевченка треба передусім зупинитися, оскільки він мав великий вплив на братство і «перевищував усіх тим, що до грона змовників вступив вже з дозрілим синтезом ідеї правди і визвольною концепцією, сформованою у чудовій поетичній формі й історіософській думці. Окрім того, — зазначає дослідник, — він був відомий у широких колах як «геніальний кобзар» і «національний пророк» [14, с. 95]. Найбільш промовистим прикладом того, що Шевченко сприймався сучасниками не лише як письменник, а й моральний авторитет, суспільний поводир і народний ідеолог, є слова одного з київських братчиків П. Куліша: «Усі-бо вони (учасники К. -М. товариства. — Ю. В.) були рівні між себе, і тілько той бував між ними першим, хто бував їм усім слугою. Тілько на Шевченка взирало не зв'язане нічим, опріч дружби, браттє як на якийся небесний світильник, і се був погляд праведний. Озираючись, можемо сказати без кощунства про його великого, хоть і пригашеного духа: "Он был светильник горя и света". Шевченко з'явився посеред нас як видиме оправданнє нашого натхнення звиш. (Не інако ми про себе, ба і в християнськім смиренні своїм, думали. Скажу більш: коли б ми так не думали, то й не знялись би вгору до великого задуму видвигнути рідну націю з духовного занепаду, а українського крепака з неволі духовної і соціальної)» [1, с. 360].

У Польщі першої половини XIX ст. концепція національного поета як людини, що керує потужними змінами суспільної свідомості, набула особливого характеру, оскільки є нетиповим зв'язок поняття поета-пророка (wieszcza) з трьома прізвищами, що виступають разом, — Міцкевич, Словацький, Красінський. Польська літературна

традиція скодифікувала, а у XX ст. ще й збаналізувала, ідею трьох великих романтичних, духовних провідників народу, «trzech wieszczów». Уподобання тріад становить тривалу, можна сказати архетипну рису в історії культури. У першій половині XIX ст. воно виразно проявилося у філософії, гуманітарних науках і літературі, головним чином під впливом гегелівської діалектики. Існувала інтелектуальна потреба в трійці великих, непересічних творців. Розмахом і глибиною своїх творів саме Міцкевич, Словацький і Красінський стояли вище від усіх і заспокоювали цю потребу. Не можна цього сказати про Норвіда до 1836 року не лише тому, що його поезія була незрозуміла для сучасників, а й тому, що на той час він видав друком не так багато. Творчість Норвіда, останнього з великих романтиків, була сповнена дистанції до романтичних ідеалів і позицій, заповідала амбіавалентне ставлення до романтичної традиції, яке буде характерним для людей наступного покоління. Норвід намагався відмежуватися від романтизму, інакше писав і розумів цілі мистецтва. У сфері романтичної свідомості великі проблеми вже були поставлені й у різноманітний спосіб висловлені, Норвід намагався від них звільнитися. Але весь час повертався до романтиків, у полеміці з ними будував власну творчість. Як зазначає А. Ковальчикова, Норвід «виріс у романтизмі, але його творчість була вже на покоління пізніша. Великі справи польського романтизму відбувалися раніше, епігоном поет такого рівня бути не міг» [12, с. 843]. Справжня слава почала приходити до Норвіда вже в період позитивізму, який виразно відрізнявся в оцінці ідейного спадку від попереднього покоління. Як пише Ю. Гомульніцький, «коли у 1905 р. вийшла у Варшаві окрема збірка неопублікованих творів Ципріана Норвіда, ніхто ще не усвідомлював, що вже незабаром розпадеться злиток, що з'єднував штучне утворення під назвою «Trójcą wieszczów» і що поряд із Міцкевичем, Словацьким і Красінським з'явиться на горизонті польської літератури XIX ст. геніальний творець з так сильно відмінним — і одночасно так сильно характеристичним і навіть часом хвилюючим — візерунком власної поезії» [8, с. 55]. Натомість ще у 60-ті рр. XIX ст. домінував культ Міцкевича, Словацького й Красінського, прояви якого були настільки численні, що важко їх тут перераховувати. Підручники в один голос експонували їх найвищу позицію в історії літератури. З ініціативи історика Генрика Штітта в 1869 р. виник навіть проект побудови їх спільного пам'ятника. Варто також зазначити, що в період міжвоєнного двадцятиліття спостерігалися спроби поставити під сумнів славу Красінського як так званого третього пророка (trzeci wieszcz), критикованого за явні недоліки поетичної майстерності, які особливо проявлялися у віршованій творчості. Процес детронізації пророка особливо поглибився у радянській Польщі, вказувалося на консерватизм його суспільних поглядів і помилковість політичного діагнозу щодо майбутнього народу, через що він був вилучений також із поля зору тогочасної української літературної критики. Однак дослідження останніх десятиліть заклали підвалини під сучасне наукове сприйняття творчості Красінського. Поет активно присутній у сучасних аналітичних працях про романтичну історіософію, ідеологію напряму та літературні жанри передусім з огляду на «Не-Божественну комедію», яка є метафізичною й одночасно політичною драмою, а також романтичний лист — після опублікування дедалі нових блоків його кореспонденції, Красінський став найвизначнішим представником цього жанру.

Над історією слова «wieszcz» і концепцією «trzech wieszczów» у польській культурі й літературі одним із перших працював К. Вика. Вступний нарис цього поняття поданий у його книжці «Матейко і Словацький» [25, с. 60–66]. Зібраний матеріал до історії

питання дозволив дослідникові стверджувати, що окреслення «wieszcz» вживалося у польській мові XVII — початку XIX ст. як слово поетичної мови й піднесений символ кожного поета. У новому значенні, яке пов'язане з етимологією слова й означає поета у функції пророка, ця назва усталилася у 40-х рр. XIX ст. Найґрунтовніше дослідження проблеми належить Г. Маркевичу. «Це незвичайна в історії літературної культури назва — «wieszcz», — пише літературознавець. — Віра у надприродні джерела поетичного натхнення, щоправда, проходить через усю історію, починаючи від Платона; польський «wieszcz» однак це не лише натхненний творець, освячений візіонер, пророк, а й духовний провідник народу» [15, с. 180]. Не лише у Польщі національний поет сприймався як пророк і провідник народу, що розпалював істеричні емоції загалу і ставав суспільною й політичною силою неймовірного розмаху, а надзвичайно промовистими для романтизму видаються усталені в польській літературі й культурі першої половини XIX ст. такі терміни й поняття, як «wieszcz» і «wieszcza poezja».

Про те, що в польській мові серед виразів, які належать до синонімічної групи слова «поет», визначення «wieszcz» сприймалося як найкраща назва, що характеризує не лише пророчі й психологічні таланти, а й здібності натхненного провідника свого народу, свідчить вірш Едварда Желіґовського*, присвячений Тарасові Шевченку:

Wieszczu ludu — ludu synu,
Tyś tym dumny, boś szlachetny,
Bo u skroń twych liść wawrzynu,
Jak ton pień twych, smutny, świetny.

Dwa masz wieńce, męczenniku!
Oba piękne, chociaż krwawe —
Boś pracował nie na sławę,
Lecz swej braci słuchał krzyku...
Smutny wieszczu! patrz cud słowa!
Jako słońca nikt nie schowa,
Gdy dzień wzejdzie — tak nie może
Schować słowa nikt z tyranów; —
Bo i słowo jest też Boże
I ma wieszczów za kapłanów [19, с. 152–153].

Показово, що вірш панегіричного характеру оспівує Шевченка власне як «wieszcza ludu» (народного пророка) і проголошує ідею могутності пророчої поезії й пророчого слова. Зміст твору свідчить про те, що автор вживає слово «wieszcz, не в посполитому значенні (пам'ятаймо, що воно й надалі часом зберігало нейтральну семантику), яке могло б бути комплементом до будь-якого укладача віршів, а у вищому, сакральному, «капеланському».

Серед характерних тем пророчої поезії у творчості письменників, які нас цікавлять, слід назвати тему так званої літературної влади над народом, викликаної остаточним затиранням поділу між літературою й політикою та між політиками й поета-

* Едвард Желіґовський (Антоній Сова, 1816–1864) за творчість народно-визвольного характеру («Йордан») був засланий у 1851 році до Петрозаводська на Онезі, звідки переведений до Оренбурга (1853–1858), де познайомився з Тарасом Шевченком [26, с. 411–413].

ми, що їх суворо дотримувалися у минулому столітті. Вже від часів Просвітництва створилася єдина політично-літературна сфера, характерна для способу існування літератури в нові часи. Тепер поетові приписували й навіть вмовляли такі функції та ролі, які суперечили його спеціалізованому авторитетові — як поета й лише поета.

Творцем польського романтизму вважається Адам Міцкевич, він надав йому найхарактерніших рис, які стали символами тогочасної епохи в літературі та польському суспільному житті. Профетичне розуміння ролі поета проявилося у його III ч. «Дзядів», «Книгах польського народу й польського пілігримства», статтях часопису «Пілігрим» («Pielgrzym»), поетичному циклі «Думки і зауваження» («Zdania i uwagi») і найповніше — у чотирирічному викладацькому курсі слов'янських літератур, який Міцкевич проводив у Колеж де Франц від грудня 1840 р. до травня 1844 р. і в якому сам у 1842 р. просив: «Не називайте мене критиком, а wieszczem: признаюся до цього характеру» [16, с. 85]. Існує чимало інших виявів того, що поет вважав свої паризькі лекції за певного роду апостольську діяльність, за натхненну Богом творчість. Свідомість такого апостольства особливо виразно прозвучала у вступі до третього курсу, де автор посилався на Євангеліє св. Іоанна: «Слово, тут вимовлене, є початком виконання; його існування доводить, що вже існує посада, здобута для свободи, посада, на якій слов'янська думка стає тілом» [16, с. 8]. Міцкевич громив як людей малої віри тих своїх друзів, які боялися, що його французька мова (він розмовляв французькою вільно, але з виразним іноземним акцентом) буде не на достатньою професорському рівні. Ці друзі, наводить його слова Янушкевич, «не знали, що саме сюди, у серце (і відкрив його), сюди Бог вклав слово істини, яке я в змозі перекладати різними мовами» [23, с. 277]. Виразний вияв ідеї візіонерської й профетичної літератури знаходимо також у лекції від 30.I.1844, де, посилаючись на Л.-К. Сен-Мартена, поет говорив: «Мистецтво... є певним викликанням духів, мистецтво є таємничою і святою діяльністю... не є і не може бути нічим іншим, як відтворенням візії» [16, с. 363]. У самій побудові паризьких лекцій Міцкевич дбав передусім про те, щоб їх народження, так само, як народження поетичних імпровізацій, йшло від вільного натхнення і не підлягало якимось законам, правилам чи обмеженням.

Якщо говорити про Шевченка, то його пророча позиція подібним чином випливала з ідейних засад романтичної історіософії, а також з істоти його поетичного мислення. Останнє, у свою чергу, було міцно закорінене в класичній традиції, мові Біблії, «Історії русів», духовному вірші, історичній хроніці, епічних піснях і скорботній поезії давньої української літератури, а також у польській романтичній поезії, особливо в творчості Міцкевича, Ґощинського і Залеського, як і в декабристській літературі та революційній пропаганді тодішньої Європи. Показовою з погляду профетизму є вже поема «Тризна» (1843), у якій, як зауважив Є. Нахлік, «Шевченко найвиразніше доти задекларував себе як пророка: на мій погляд, ця поема не справляє такого сильного враження, як його тодішні українські твори, не лише тому, що її написано чужою мовою, а й тому, що тут життєлюбне єство поета вчинило опір його пророцькій самопожертві, фактично антивітальній, самознищувальній місії, котру він в екстазі вибирає для себе чи, точніше, нав'язує собі» [2, с. 85]. Пророча місія Т. Шевченка знайшла своє вираження у численних творах профетичного характеру: це передусім цикл «Давидові псалми» (1845), а також сповнені метафоричних алюзій політичні й філософські тексти, серед яких «Розрита могила» (1843), «Чигрине-Чигрине» (1844), «Сон» (Комедія) (1844), «Єретик» (1845), «Великий льох» (1845), «Кавказ» (1845), «І

мертвим, і живим...» (1845), «Холодний Яр» (1845), «Як умру, то поховайте...» (1845). Будучи роздумами про минуле й сучасне, згадані твори не лише радикально протистояли тодішній офіційній історіографії, а й виводили читача у сферу сакрального знання і пророчого бачення. Пророчий струмінь, характерний для всієї творчості Шевченка, особливого розвитку набув у ліриці останніх років життя поета. За словами Л. Новиченка, «у віршах, писаних після повернення із заслання, поет наче підбиває підсумки духовного досвіду свого життя і водночас намагається проникнути внутрішнім зором у майбутнє, замислюючись над долею не тільки свого народу, а й усього людства. В найзагальнішому розумінні це — вершинна поезія, творена біля останньої життєвої межі, сповнена масштабних соціально-філософських роздумів, передчуттів, прозрінь і водночас — своєрідного історичного нетерпіння, прагнення хоч би поетичним словом прискорити прихід жаданої, але в реальній дійсності — неквапної, "ледачої" волі» [3, с. 14]. Це ціла група творів 1859–1860 рр., які можна назвати політичними пророцтвами: «Подражаніє Ієзекеїлю», «Осія. Глава XIV», «І Архімед, і Галілей...», «Хоча лежачого й не б'ють...», «І тут, і всюди — скрізь погано...», «Бували войни й військовії свари...». Усіх їх об'єднує апокаліптичне передчуття останнього суду, який означатиме абсолютну моральну розплату й повне, по суті, метафізичне перетворення соціального ладу. Із беззаконного світ стане справедливим і чесним. Причому насильство й кривава розплата відсуваються на другий план. Саму природу майбутнього визначає апофеоз морального суду й відродження.

Типологічно близькими в плані пророчого звертання-повчання поета до свого народу є твори «І мертвим, і живим...» (1845) Т. Шевченка та «Книги польського народу і польського паломництва» (1832) А. Міцкевича. Обидва автори надали своїм посланням до співвітчизників біблійної стилізації, аби через асоціації із серйозним тоном Старого й Нового Заповіту спосіб їх сприймання відрізнявся від способу сприймання художнього твору. Переконані в дієвості поетичного слова, поети намагалися змусити передусім освічених земляків усвідомити своє національне, соціальне й культурне призначення як справді національної еліти, зобов'язаної дбати про добро всієї нації. У «Книгах...» Міцкевич мав на меті на засадах риторики виховувати й повчати. Виховувати в першу чергу польських емігрантів та навчати їх «релігії свободи». «Книги...», а також публіцистика початку 30-х рр. свідчать, що поет розумів тогочасну європейську ситуацію як переломну для ідейно-політичного майбутнього світу, як період «кризи» деспотизму і межу панування королів. Власне до цієї ситуації, яка в будь-який момент могла вибухнути політичною революцією, він хотів приготувати польських емігрантів, окреслити їхню роль як солдатів волі й вказати на роль Польщі у формуванні нового світопорядку. Ненависть королів до Польщі, на думку поета, нагадувала ненависть давньоримських правителів до Христа, оскільки Польща в сучасному світі уособлювала ідеї віри й свободи. Це була месіанська аналогія*, яка ґрунтувалася як на подібності мученицької долі, так і на універсальному рятівному сенсі жертви. Королі сучасної Європи були названі найбільшими ворогами свободи, а поділ Польщі й «страта народу» під час придушення Листопадового повстання представлені як аналогія до страти Христа: «І замучили польський народ, і поклали його в труні, а королі вигукнули: "Ми вбили й поховали Волю". Але вигукнули нісенітницю,

* Польський месіанізм великою мірою асимілював і синтезував ідеї іноземного походження: французька релігійно-суспільна думка — Л.-К. Сен-Мартен, Ж. де Местр та німецький ідеалізм і містицим — Я. Беме, Е. Сведенборг та ін.

бо їх останній злочин сповнив міру їхньої несправедливості й закінчилася могутність їхня у той час, коли вони найбільше раділи» [17, с. 17]. Завдяки застосованій Міцкевичем системі інтерпретації історії Польщі, минуле народу виразно ушляхетнювалося і, що найголовніше, набирало універсального виміру. Воно не лише прочитувалося як історія свободи, а й як заповідь майбутнього ладу світу, опертого на братерстві й солідарності народів.

Проповідницька інтенція була покладена також в основу профетичної поеми-послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє». «Постать автора» твору задумувалася і сплановувалася таким чином, аби викликати виразні алюзії до біблійного пророка Єремії, через введення прозорої паралелі між поневоленою Україною та зруйнованим Єрусалимом. Образ самотнього провісника національної історії, людини, здатної до проникнення у таємниці Божих призначень, був викликаний підсиленим попитом на профецію в українських умовах, де існуючий стан речей не міг бути прийнятним:

І смеркає, і світає,
День божий минає,
І знову люд потомлений,
І все спочиває.
Тілько я, мов окаянний,
І день, і ніч плачу
На розпуттях велелюдних,
І ніхто не бачить,
І не бачить, і не знає,
Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують.
І господа зневажають,
Людей запрягають
В тяжкі ярма. Орють лихо,
Лихом засівають.
А що вродить? Побачите,
Які будуть жнива! [7, с. 348].

Твір побудований так, що у ньому переплітаються соціальний та національно-визвольний конфлікти. Перший полягає у протистоянні панівних українців-визикувачів та затуманених тяжкою роботою і неволею українців «незрячих гречкосіїв»; другий — у занедбанні перш за все привелійованою стороною власної історії, культури й мови. Перераховуючи численні приклади руйнування українського суспільства в обох площинах, автор намагається силою свого слова змінити існуючу ситуацію на користь братолюбства і націєтворення і дає пророчі візії чи то апокаліптичних сцен Божого суду, чи то ідилії національної злагоди, прихід яких залежатиме від мудрості народу.

Як поема «І мертвим, і живим...», так і поема «Книги польського народу і польського пілігримства» побудовані у формі звертання проповідника до свого народу, але в обох творах і адресант, і адресат дещо різняться. В українській поемі значно розширенішим є образ сприймача, натомість у польській — максимально узагаль-

нено образ поетичного наратора. В обох творах наратори є пророками і політиками, які історіософію й етику свого народу намагаються підпорядкувати служінню волі й побудові злагоди. Однак якщо Шевченків оповідач є героєм індивідуалізованим, хоча й надзвичайно багатогранним, з багатьма обличчями, то Міцкевич роль оповідача редукує до мінімуму, вбачаючи в ньому передавача думок, зібраних із польської історії, з повчань побожних поляків, мучеників і вигнанців за віру. Цією метою зумовлена також безіменна публікація «Книг...» і їхня поліграфічна форма молитовної книжечки. І в «Книгах...», і в «Посланні...» адресатом є збірний герой, до якого автори звертаються подібним чином. У першому це «Bracia — Wiary — Żołnierzy», а в другому — «діти» і «брати», однак Міцкевич має на увазі тогочасну польську еміграційну громаду, а Шевченко — усі покоління українців. Як зауважує В. Смілянська, аналізуючи Шевченків твір: «Адресат послання — «земляки» — й нині тлумачиться по-різному: або тільки як освічене панство з претензіями на лібералізм (Ю. Івакін), або як увесь народ (сучасна публіцистика). З тексту випливає, що першому адресований епіграф і переважна частина тексту; заголовок же та два останні рядки звернені до всіх українців минулих, сучасних і майбутніх поколінь. Місце останньої адресації в тексті найвагоміше — нею текст обрамлений і таким чином розімкнутий до найширшого сучасного адресата і так званого нададресата (М. Бахтін) — майбутніх поколінь» [5, с. 134]. Отже, коло сприймачів у обох творах відрізнялося, тому відрізнялися й запропоновані моделі позитивного виходу країни з ситуації поразки. У Міцкевича такою моделлю стала надзвичайно на той час конструктивна месіаністична концепція спасіння Польщі, яка для поляків створювала перспективу моральної переваги поневолених і гарантувала воскресіння, натомість Шевченко вважав, що українському народові відкриє шлях до щасливого існування система позачасових моральних засад братолюбства та націєтворення.

А. Міцкевич і Т. Шевченко в деяких аспектах різним чином, але загалом подібно виконували головне покликання романтичного поета — скеровували сучасність через досвід минулих поколінь у майбутнє. Обидва заповідали духовне переродження світу, що його треба вибороти зусиллями людей, які знають свою історію. Обидва були далекими від пасивного очікування на Божу винагороду за кров і муки, тому закликали народ до дії, яка полягає у єднанні й братерській любові. Без месіаністичної перспективи «Книг...», без пророчих картин «Послання...» обидва твори були б лише голослівною моралізаторською наукою з надмірним апологетичним (у Міцкевича) і критичним (у Шевченка) тоном.

Відкриванню таємниць природи й історії присвятив значну частину своєї творчості Ю. Словацький. Власною історіософською системою, побудові якої він повністю віддав останні роки життя, письменник намагався охопити цілісність буття і одночасно цю систему переплавити в поезію. До останніх хвилин поет працював над «Королем Духом», з якого лише І рапсод вийшов друком у 1847 р., а три наступні лишилися у рукописах разом із масою різнорідних варіантів, які в більшості своїй є прикладами чудової поезії і безцінними уламками творчості історіософського характеру. У драмі «Король Дух» (початок створення 1847 р.) пророчий струмінь творчості Ю. Словацького сягнув зеніту. За містичною логікою твору, у хаосі кривавих подій історії людства можна побачити вперту «роботу духів», які торують поступ ідеї через безжалісне повалення старих, віджитих форм. За кривавими жахами світу, за Голгофою й мукою, за офірою справедливих неодмінно прийде їхнє воскресіння. При

цьому життя Польщі, згідно з історіософією Словацького, не зводилося до пасивного страждання й віри в Божу ласку. Його месіанізм, пов'язаний із містичною вірою в сенс призначення, був відкритий для бунту й сповнений радикалізму.

Перші спроби викладу цієї системи, яка отримала назву «генезійська», зафіксовані у «Генезисі з Духа» (1844–1846), незакінченій містично-філософській праці з характером поетичного трактату, який сам поет назвав «молитвою», оскільки вважав, що вона повстала спонтанно, у релігійному натхненні, яке завжди супроводжує молитви. Цій самій темі присвячені «Троїстий діалог з Геліконом...» (1844–1845), «Самуель Зборовський» (прибл. 1845), незакінчена поема «Історія Софос і Гелікона» (1848) і, нарешті, менші твори й листи. Вже цей неповний перелік вказує на те, якою мірою думка письменника була захоплена «генезійською» монотемою і яких масштабів мала набути ця тема у творчості переродженого Словацького — містика, патріота, радикала. Про те, що письменник усвідомлював свою місію, свідчить зокрема лист до матері від 22 січня 1848 р., де він писав про свої переконання: «Я є людиною, яка має une idée fixe і в ній живе — і живе доти, доки в ній живе, а без неї я би жити не погодився навіть у раю, навіть у Польщі, якби вона цією ідеєю не була» [21, с. 517].

Одним із найвищих досягнень у літературній і філософській сфері З. Красінського вважається наскрізь пронизана візією майбутнього драма «Не-Божественна комедія» (1835). А.Міцкевич у паризьких лекціях так відгукувався про цей твір: «Вперше якийсь автор спробував створити пророчу драму, описати місця, впровадити постаті й розповісти про події, які мають відбутися» [16, с. 57]. У центрі дії твору — переломний момент історії, «конвульсії» і конання тогочасної епохи, коли розпадається на уламки колишній світ, а новий ще не встигає окреслитись. Сутінки феодалізму, панування аристократії й королів показані тут через призму французької революції та інших суспільних заворушень XIX ст. У «Не-Божественній комедії» образ перелому історії вражає свіжістю спостережень і новочасними знаннями Красінського про механізми народних повстань. Автор зумів надзвичайно сучасно схопити у III частині драми ідеї століття, розписані на ролі суспільних груп, і покликати до існування грізного збірного героя — збунтовані маси голодних і пригноблених. Слушно стверджує з цього приводу А. Вітковська, що «як твір про надходження ери суспільних революцій, «Не-Божественна комедія» була драмою абсолютно новаторською і не мала на той час відповідника в жодній з європейських літератур» [24, с. 387]. Передбачаючи апокаліптичні руйнування людського життя, З. Красінський, однак, сповнив свій твір надією на прихід «третього неба на землю», на якій поки що існує тільки пекло й чистилище. У частині «Сон» словами Данте автор «Не-Божественної комедії» обіцяє еру загальної любові, до якої веде лише віра, і закликає берегти планету.

З. Красінський і далі не змінив критичного ставлення до явища суспільних революцій і ніколи не пов'язував із ними прихід щасливого майбутнього. Революції і криваві повстання, на його думку, були передусім некерованим стихійним бунтом черні, спровокованим ненавистю до панів. У творах 1840-х рр. поет активно розвивав месіанські ідеї визволення Польщі через мирний, духовний шлях, які найповнішого вираження знайшли зокрема в поемах «Три думки, що лишилися після пок. Генрика Лігензи» (1840) та «Досвіток» (Przedświt) (1841–1843). Уже сама назва останньої, що мовою оригіналу звучала як неологізм, мала вказувати на тричленний поділ історії — ніч, досвіт, світанок*. Досвітом Красінський називав сучасність і заповідав прихід

* Філософію чину та теорію поділу людської історії на три епохи з переконанням, що наближається третя фаза — органічна, асоціативна, яка пов'язує суспільне щастя з Божим задумом, З. Красінський розви-

нової ери — світанку, вже незабаром і неодмінно. Свою країну Красінський, услід за Міцкевичем, вважав Христом народів, тому кульмінаційний момент поеми наповнив візійними сценами майбутнього воскресіння Польщі-месії. Поемі передував розлогий прозовий вступ із викладом месіанської історіософії, яка у «Досвітку» могла видатися не досить прозорою чи недостатньо обґрунтованою. Тут наголошувалося, що призначенням Польщі була і є християнізація політики, увиразнення Божого порядку в історії, який порушується різноманітними інтервенціями. Такими інтервенціями могли бути революції, а також поділи Польщі, які ламали органічні й одночасно Божі закони для народів.

Негативному трактуванню Красінським народних повстань протиставляв свою ідею революційних перетворень світу Словацький. Існування у польській літературі XIX ст. двох опозиційних концепцій про методи побудови майбутнього отримало назву «антагонізм wieszczów». Суперечка поетів про шляхи до вільної Батьківщини загострилася, коли Красінський видав у Парижі «Псалми майбутнього» (1845–1848), безпосереднє ідейне продовження «Досвітку». Хоча Красінський, як і Словацький, не називав себе «wieszczem», непрямо таке визначення насувала назва його збірки. Не залишав сумніву в профетичному мисленні поета «Псалом жалю» (1848), звернений до Словацького як до «фальшивого wieszcza». Творець «Не-Божественної комедії» застерігав у своїх «псалмах» осередки польської еміграції від отримання незалежності шляхом революції з «головною роллю» люду. Поет виразно боявся такої дороги для вільної Батьківщини. Моральна боротьба з агресивним романтизмом, пристрасне і послідовне протистояння революційній утопії, викладене у «Псалмах» і римованій суспільній публіцистиці Красінського після 1846 р., усталили його позицію морального авторитету і забезпечили йому репутацію «пророка» («wieszcza»), яку він не здобув би лише своїми «Не-Божественною комедією» та «Іридіоном». За висловом А. Вітковської, передусім впливові консервативні осередки знайшли в ньому «свій поетичний голос сумління» [24, с. 403]. Словацький натомість мав протилежну думку і гаряче реагував на творчість Красінського полемічною «Відповіддю на *Псалми майбутнього*» (1845–1856), де протиставляв побоюванням опонента своє переконання, що в простому люді є життєдайний «революційний чин»: «Duch — Światło — Młodość / Orla i żywa». Дух, названий тут «вічним революціонером», — переконував Ю. Словацький автора «Псалмів майбутнього», — може торувати дорогу для поступу завжди й скрізь, вдираючись силою до відмираючих структур дійсності й не питаючи ні в нікого дозволу.

Домінантною рисою пророчої поезії як Тараса Шевченка, так і польських романтиків — А. Міцкевича, Ю. Словацького і З. Красінського, було їхнє прагнення реалізувати роль провідника між Богом і людським світом, прагнення бути справжнім поетом, тобто візіонером, і пророком, творцем через слово. Тому головний акцент у своєму розумінні історії всі четверо романтиків робили на майбутньому. За словами З. Мєдзінського, впровадження до романтичної історіософії «категорії майбутнього дозволило зрозуміти мету історії і лише в цьому пункті бачити її кінець» [18, с. 82]. Таким кінцем історії мало бути воскресіння пригнобленого народу. Проголошують його у багатьох своїх творах усі без винятку найбільші поети двох поневолених народів.

Польська й українська філософська літератури початку XIX ст. надала ідеї профетизму широкого розвитку. Пророчу поезію розглядали як характерну рису націо-

нув під впливом Августа Цєшковського (1814–1894) і його трактату «Пролегомени до історіософії» (1838).

нального поета і національної літератури. Такий взаємозв'язок можемо спостерігати у працях польських діячів культури того часу Анджея Товянського, Августа Цєшковського і українського історика Миколи Костомарова (маємо на увазі його «Книги буття українського народу»). Проте якщо в польському романтизмі ідея профетичної літератури була тісно пов'язана з ідеєю месіанства Польщі, яка знайшла підтримку й широкий розвиток у творчості А. Міцкевича, З. Красінського і Ю. Словацького, то у творчості Т. Шевченка розвиток пророчого дискурсу не спричинився до формування національного месіанізму, хоча початки такої тенденції незначною мірою були присутні (зокрема вони проглядаються у містерії «Великий льох», де про майбутнє месіанське відродження України виразно говорять останні рядки твору, які багатьма поколіннями сприймалися як пророцтво про здобуття національної незалежності).

Ю. Словацький у «Вступі» до третього тому «Поезій» залишив маніфест нової (романтичної) літератури, провідною категорією якої була профеція: «Сьогодні поети є менестрелями народів і, подібно до давніх менестрелів, співають мільйонно-головому пану; коли він засинає — будять його піснею і при смертельному ложі народів голосять воскресіння» [22, с. 157]. Розглядаючи наведене висловлювання як висловлювання з програмним характером, можна стверджувати, що обидва романтизми — український і польський — реалізували такий ідеал пророчої поезії надзвичайно високою мірою, виводячи через профетичне слово народ і батьківщину зі смертельної ситуації політичної руїни, і в цьому відношенні стояли на чолі європейських літератур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куліш П. Історичне оповіданнє / П. Куліш // Куліш П. О. Твори: В 2 т. 2-ге видання. — К. : Наукова думка, 1998. — Т. 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади.

2. Нахлік Є. Проблема наслідування Христа у Шевченковій поезії та в поезії польських і російських романтиків / Є. Нахлік // Студії з україністики. — Випуск V: До 190-річчя з дня народження Тараса Шевченка. — К. : МШУ НАНУ, 2004.

3. Новиченко Л. Лірика Тараса Шевченка / Л. Новиченко // Слово і час. — 2003. — № 3.

4. Руда Т., Радишевський Р. Адам Міцкевич у творчому сприйнятті Максима Рильського: до проблеми інтертекстуальності / Т. Руда, Р. Радишевський // Слов'янські літератури. XIII Міжнародний конгрес славістів (Любляна, 15–21 серпня 2003 року). Збірник наукових праць. — Київ, 2003.

5. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / В. Смілянська, Н. Чамата. — К. : Вища школа, 2000.

6. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. — Тернопіль : Феміда, 1994.

7. Шевченко Т. Зібрання творів у шести томах / Т. Шевченко. — К. : Наукова думка, 2003. — Т. I.

8. Gomulicki J. W. Zjawisko: Norwid / J. Gomulicki // Norwid C. Pisma Wybrane. T. 1. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

9. Janion M. Romantyzm a początek świata nowożytnego / M. Janion // Janion M. Prace wybrane. — T. 1. — Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, 2000.

10. Kamionkowa J. Rola poeta w społeczeństwie i jego wizerunek literacki / J. Kamionkowa // Kamionkowa J. Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

11. Korolko M. O prozie «Kazań sejmowych» Piotra Skargi / M. Korolko. — Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX, 1972.

12. Kowalczykowa A. Romantyzm / A. Kowalczykowa // Słownik literatury polskiej XIX wieku. — Wrocław : Zakł. Narodow. im. Ossolińskich, 2002.

13. Kozak S. Prawda jako sacrum w twórczości Tarasa Szewczenki / S. Kozak // Sacrum w literaturach słowiańskich. — Lublin : PW KUL, 1997.

14. Kozak S. Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego / S. Kozak. — Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX, 1990.

15. Markiewicz H. Rodowód i losy mitu trzech wieszczów / H. Markiewicz // Markiewicz H. Świadomość literatury. Rozprawy i szkice. — Kraków : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.

16. Mickiewicz A. Dzieła / A. Mickiewicz / Pod red. J. Krzyżanowskiego. — Warszawa : Czytelnik, 1955. — T. XI.

17. Mickiewicz A. Dzieła / A. Mickiewicz / Pod red. J. Krzyżanowskiego. — Warszawa : Czytelnik, 1955. — T. VI.

18. Miedziński Z. Zygmunt Krasiński. Naród i historia / Z. Miedziński. — Kraków : AWF, 1992.

19. Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej / Ułożył W. Borowy. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.

20. Ossowski J. Romantyczna lektura Biblii. «Ksiądz Marek» J. Słowackiego i «Trzy myśli» Z. Krasińskiego — dwa sposoby odczytania Biblii (na tle wybranych problemów epoki) / J. Ossowski // Biblia a literatura. — Lublin : Wydawn. Tow. Naukowego KUL, 1986.

21. Słowacki J. Dzieła / J. Słowacki / Pod red. J. Krzyżanowskiego. — Wrocław : Zakł. Narodow. im. Ossolińskich, 1959. — T. XIII.

22. Słowacki J. Dzieła / J. Słowacki / Pod red. J. Krzyżanowskiego. — Wrocław : Zakł. Narodow. im. Ossolińskich, 1959. — T. II

23. Weintraub W. Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza / W. Weintraub. — Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1998.

24. Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm / A. Witkowska, R. Przybylski. — Warszawa : Wydawn. Naukowe PWN, 2002.

25. Wyka K. Matejko i Słowacki / K. Wyka. — Warszawa : Czytelnik, 1953.

26. Żeligowski E. W. // Bibliografia literatury polskiej. — Nowy Korbut, Warszawa, 1979. — T. 9.

УДК 821.161.2Шев:316.722(438)

Євген Нахлік
Інститут Івана Франка НАН України

ЗАБУТИЙ ПОЛЬСЬКИЙ ПРИЖИТТЄВИЙ ПЕРЕКЛАД ШЕВЧЕНКОВОЇ АВТОБІОГРАФІЇ

У статті вводиться до наукового обігу забутий польський прижиттєвий переклад Шевченкової автобіографії, що про нього поет сповіщав у листі до Варфоломія Шевченка від 22 квітня 1860 р. Цей переклад разом із польським перекладом фрагментів із рецензії М. Костомарова на «Кобзар» 1860 р. надруковано у варшавському місячнику «Księga Świata» (1860, частина I). Висунуто й обґрунтовано гіпотезу, що автором цих перекладів міг бути тодішній редактор журналу «Księga Świata» польський письменник, перекладач та літературознавець родом із Житомира Іполит Скімборович (Hipolit Skimborowicz, 1815–1880).

***Ключові слова**: українсько-польські літературні зв'язки, польські переклади творів Т. Шевченка та М. Костомарова, «Księga Świata», Іполит Скімборович (Hipolit Skimborowicz).*

The article presents to the scientific usage a forgotten Polish lifetime translation of Taras Shevchenko's autobiography, proclaimed by the poet in a letter to Varfolomiy Shevchenko on April 22, 1860. According to the author of the study, this translation, together with the Polish translation of the fragments of M. Kostomarov's review on «Kobzar» written in 1860, was published in the Warsaw monthly paper «Księga Świata» (1860, part I). Yevhen Nakhlik proposes and substantiates the hypothesis that the author of these translations could be Hipolit Skimborowicz (1815–1880) — the then editor of the magazine «Księga Świata», a Polish writer, a translator and a literary critic born in Zhytomyr.

***Key words**: Ukrainian-Polish literary relationships, Polish translations of the works by T. Shevchenko and M. Kostomarov, «Księga Świata», Hipolit Skimborowicz.*

Artykuł wprowadza do obiegu naukowego zapomniane polskie tłumaczenie autobiografii Szewczenki, wykonane za jego życia, wspomniane przez poetę w liście do Bartłomieja Szewczenki z dnia 22 kwietnia 1860 r. To tłumaczenie wraz z tłumaczeniem na język polski fragmentów recenzji „Kobziarza" napisanej przez M.Kostomarowa, zostało ogłoszone w 1860 roku w warszawskim miesięczniku „Księga Świata" (1860, część I). Przedstawiono i uzasadniono hipotezę, że autorem tych tłumaczeń mógł być ówczesny redaktor „Księgi Swiata", polski pisarz, krytyk literacki i tłumacz rodem z Żytomierza Hipolit Skimborowicz (1815–1880).

***Słowa kluczowe:** ukraińsko-polskie związki literackie, polskie tłumaczenia utworów T.Szewczenki i M.Kostomarowa, «Księga Świata», Hipolit Skimborowicz.*

У листі від 22 квітня 1860 р. до свого брата у других Варфоломія Шевченка Тарас Шевченко повідомляв із Петербурга: «Чи получив ти сьогорічну другу книжку "Народного чтения"? Там єсть моє письмо до редактора. Воно вже перетлумачене і надрюковане в польських газетах» [9, с. 199]. Ішлося про поетову автобіографію «Письмо Т. Гр. Шевченка к редактору "Народного чтения"», опубліковану в петербурзькому журналі «Народное чтение» (1860. — № 2) як лист до редактора Олександра Оболонського (на прохання Т. Шевченка текст цього автобіографічного листа зредагував, доповнив, скоротив і переробив Пантелеймон Куліш). Історію створення й публікації Шевченкової автобіографії в Кулішевій редакції на сьогодні вже з'ясовано [8, с. 418, 421; 3, с. 177–178]. Невідомою досі залишалася прижиттєва публікація в польській пресі польського перекладу цієї автобіографії. У коментарі до передруку Шевченкового листа від 22 квітня 1860 р. до брата Варфоломія в найновішому Повному

зібранні творів зазначено, що «про публікації цього листа [тобто "письма до редактора" "Народного чтения". — *Є. Н.*] в польських газетах відомостей немає» [9, с. 496]. Повищий уривок з листа до Варфоломія Шевченка нещодавно зацитовано в енциклопедичній статті «Автобіографія» без будь-якої вказівки на прижиттєву польську публікацію автобіографічного листа до редактора [4, с. 92]. Не реєструє її й недавній покажчик «Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці» [6, с. 17 («Прижиттєві переклади творів Т. Шевченка польською мовою»), с. 44 («Т. Шевченко польською мовою (1842–1861)»)].

У липні 2013 р., під час писання чергових статей до «Шевченківської енциклопедії», мені вдалося розшукати в польській пресі 1860 р. польський переклад Шевченкової автобіографії (у її Кулішевій редакції). Пошуки відбувалися таким чином.

В останній подачі статті «Слівце правди "Dziennik-ови Literack-ому" про нашого Батька Тараса Шевченка» галицький літератор Данило Танячкевич (псевдонім: Грицько Будеволя) відзначив прихильну до Шевченка у львівській газеті «Dziennik Literacki» «допись Богдана Залеського» [5, с. 15] — насправді це був передрук (Dziennik Literacki. — 1862. — 21 Listopada. — Nr 2; без назви, під рубрикою «Przewodnik») уривків з репліки Станіслава Доленґи (Tygodnik Poznański. — 1862. — 14 Listopada, також без назви, під рубрикою «Rozmaite wiadomości», з поміткою «Nadesłano»), у яких Богдана Залеського згадано як того, хто начеб опублікував життєпис українського поета у варшавській газеті: «życiorys ukraińskiego wieszcza» «własnoręczny był w r. 1861 ogłoszony drukiem przez Bohdana Zaleskiego w "Gazecie Warszawskiej"» [10, s. 368]. Однак публікації життєпису Шевченка в часописі «Gazeta Warszawska» не виявлено. Натомість я натрапив там на анонс, де згадано, що такий життєпис надруковано у виданні «Księga Świata». Подаю цю звістку повністю в оригіналі:

> «Znany małorossyjski poeta Szewczenko, którego życiorys umieszczony był w ostatnich numerach naszej "Księgi Świata", wydał w Petersburgu Elementarz dla ludu, w języku południowej Rusi: "Jużno ruskij bulwar". Jest to porządna książeczka, w 12ce, o 24 stronnicach, której egzemplarz kosztuje tylko 6 groszy. W ten sposób objawia się prawdziwa chęć dostarczenia biednym ludziom sposobności do nauki» [14].

Так, ідучи від публікації в одному часописі до публікації в іншому, я крок за кроком підійшов до варшавського місячника «Księga Świata» («Вечерниці» → «Dziennik Literacki» → «Tygodnik Poznański» → «Gazeta Warszawska» → «Księga Świata»). І справді, в річнику IX (Rocznik IX) за 1860 рік пощастило знайти прижиттєву публікацію польського перекладу Шевченкової автобіографії, об'єднаного разом із непідписаною передмовою під загальною назвою «T. G. Szewczenko»:

> T. G. Szewczenko // Księga Świata. Wiadomości z dziedziny nauk przyrodzonych, historyi krajów i ludów, żywoty znakomitych ludzi, podróże, opisy ciekawych miejscowości, wód słynniejszych, odkrycia i wynalazki, ważniejsze zajęcia przemysłowe, obrazy towarzyskie, statystyczne, ekonomiczne i t. p. z rycinami na stali, czarnemi i kolorowanemi, oraz drzeworytami. — Część pierwsza. — Warszawa. Nakładem S. H. Merzbacha księgarza. 1860. — S. 176–179 (передмова: S. 176–177; автобіографія, без назви: S. 177–179).

На звороті титульної сторінки цієї частини першої журналу зазначено відомості про цензурний дозвіл і друкарню:

Wolno drukować, pod warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby egzemplarzy.
w Warszawie dnia 18 (30) Czerwca 1860 r.
Starszy Cenzor, Assessor Kollegialny, T. Hertz.
w Drukarni J. Jaworskiego.

«Księga Świata» («Книга Світу») — це ексклюзивний і дорогий місячник, що його видавав невеликим накладом книготорговець Самуель Генрик Межбах у Варшаві протягом 1851–1863 рр. У 1859–1863 рр. редактором журналу був Іполит Скімборович (Hipolit Skimborowicz, 1815–1880) — польський письменник, публіцист, перекладач, літературознавець родом із Житомира, де народився у сім'ї вчителя і вченого, доктора філософії Теодора Скімборовича. Навчався у Кременецькому ліцеї, а від 1834 р. — в Медико-хірургічній академії у Вільні. Від 1839 р. як журналіст і редактор часописів брав активну участь у відродженні польського культурно-літературного життя у Варшаві, що пережила розгром Листопадового повстання (1830–1831 рр.). Наприкінці 30-х — у 40-х роках тісно співпрацював з Міхалом Грабовським, якого в середині 40-х єднали приязні стосунки з Пантелеймоном Кулішем і який, правдоподібно, був знайомий із Шевченком*. За зв'язки з польським демократичним підпіллям царська влада заарештувала Скімборовича вперше 1846 р., вдруге — у вересні 1848-го й запроторила до в'язниці (до 1851 р.), після чого вислала на кілька років на безвиїзне проживання до рідного Житомира. У 1856–1859 рр. Скімборович був співробітником «Gazety Warszawskiej» [1, с. 390–392].

Ймовірно, польські друзі Шевченка (передусім із часів заслання) постаралися, щоб їхній товариш по конспірації опублікував польський переклад поетової автобіографії (очевидно, від петербурзьких поляків Шевченко й дізнався про такий переклад, про що й сповіщав брата Варфоломія, загально, без конкретизації, мовлячи чи то ще тільки про задумані, чи то вже здійснені публікації «в польських газетах», тобто, треба думати, в польській періодиці). Вирісши на Волині, Іполит Скімборович мав би знати українську мову принаймні остільки, щоб добре розуміти її й читати Шевченка в оригіналі, а навчаючись у ліцеї та академії Російської імперії, мусив вивчити й російську мову. Тому напрошується здогад, що саме Іполит Скімборович переклав Шевченкову автобіографію з російської мови на польську за публікацією в «Народном чтении» або за передруком у якомусь іншому російському часописі, що його мав у своєму розпорядженні (насамкінець передмови зазначено: «Не зайве тут буде подати уривки з захопливої автобіографії Шевченка, що недавно з'явилася в російських часописах» [12, s. 177]). Шевченкову автобіографію з «Народного чтения» передрукували 1860 р. повністю «Санкт-Петербургские ведомости» (23 марта. — № 66); «Современник» (Т. 80. — <№ 3>: Март. — Отд. III, тут її навів Микола Добролюбов у тексті своєї рецензії на «Кобзар» 1860 р.); «Московский вестник» (1 апреля. — № 13).

* «Про особисте знайомство Ґ<рабовського> з Шевченком опосередковано свідчить те, що Л. Жемчужников у листі від 8 січня 1857 до Г. П. Ґалаґана просив повідомити Ґ<рабовського> про звільнення Шевченка із заслання й потребу зробити грошову складку для нього (див.: Т. Шевченко в епістолярії відділу рукописів [ЦНБ АН УРСР]. К., 1966). Одначе певних фактів про знайомство Ґ<рабовського> і Шевченка немає» [7, с. 346].

До речі, текст перекладу, вміщеного у виданні «Księga Świata», помітно відрізняється од невдовзі оприлюдненого (наступного року) польського перекладу Шевченкової автобіографії, що його зробив за першодруком в «Народном чтении» Леонард Совінський, вставивши в текст свого дослідження «Taras Szewczenko» [11, s. V–XV]. Уже згадувана варшавська газета подала анонімну рецензію на цю книжку [13]. Втім, судячи з цензурного дозволу на книжці Совінського (18 жовтня 1860 р.): «Pozwolono drukować <…>. Wilno, d. 18 października 1860 r. Cenzor, Paweł Kukolnik», свій переклад він виконав іще за життя поета. Можливо, Шевченка інформували й про цей польський переклад його автобіографії. Текстуальне порівняння обох перекладів (у місячнику «Księga Świata» і книжці Совінського) дає змогу дійти однозначного висновку, що це різні переклади. До того ж переклад Совінського повний (за виїмком початкового й прикінцевого звертання до редактора О. Оболонського), тоді як переклад, що його подала «Księga Świata», не містить, окрім цих звертань, іще й цілого першого абзацу, а далі згадки про польських поміщиків як експлуататорів («Изобретение комнатных казачков принадлежит цивилизаторам Украины, полякам <…>» і т. д. [8, с. 196]). Зрештою, вилучень небагато, тому точніше було б сказати, що в польському перекладі подаються не уривки автобіографії, а автобіографія з деякими скороченнями.

Щодо передмови, то, за виїмком її останнього (повище зацитованого) речення, що безпосередньо передує текстові перекладу автобіографії, вона становить переклад польською мовою фрагментів із рецензії Миколи Костомарова на «Кобзар» 1860 р. (Отечественные записки. — 1860. — Т. 129. — <№ 3>: Март. — Отд. III), починаючи від слів «Талант Шевченка настолько признан читающею публикою <…>» до слів «Она произвела уже много великих писателей: Квитку, Гоголя, Шевченка», і далі в останньому абзаці від слів «Совсем иное представляет Шевченко. Если Гоголь представляет собою запорожца <…>»* — і до кінця абзацу (з деякими скороченнями) [див. сучасний передрук: 2, с. 408–410, 412]. Логічно припустити, що ці уривки з рецензії Костомарова також переклав Іполит Скімборович.

1. Єршов В. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності / Володимир Єршов. — Житомир: Полісся, 2008. — 622 с.

2. Костомаров Н. Кобзар Тараса Шевченка. 1860 / Николай Костомаров // Тарас Шевченко в критиці. — К.: Критика, 2013. — Т. І: Прижиттєва критика (1839–1861). — С. 406–412.

3. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. / Євген Нахлік. — К.: Український письменник, 2007. — Т. 1: Життя Пантелеймона Куліша: Наукова біографія. — 463 с.

4. Смілянська В. Автобіографія / Валерія Смілянська // Шевченківська енциклопедія: В 6 т. — К., 2012. — Т. 1: А–В. — С. 91–93.

5. Танячкевич Д. Слівце правди «Dziennik-ови Literack-ому» про нашого Батька Тараса Шевченка / Грицько Будеволя // Вечерниці. — 1863. — 10 січня. — Ч. 2. — С. 13–16.

6. Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839–1861): Бібліографія. Матеріали / Упоряд. Валентина Іскорко-Гнатенко. — К.: ВПЦ «Київський університет, 2009. — 323 с.

7. Харчук Р. Ґ<рабовський> / Роксана Харчук // Шевченківська енциклопедія: В 6 т. — К., 2012. — Т. 2: Г–З. — С. 246.

* Ці два речення об'єднано в одне, притім перше перекладено дещо довільно: «Tym się wyróżnia Szewczenko od innych poetów ukraińskich, mianowicie od Gogola, że, gdy ten ostatni przypomina w osobie swojej zaporożca <…>» [12, s. 177].

8. Шевченко Т. Г. Письмо Т. Гр. Шевченка к редактору «Народного чтения» // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Тарас Шевченко. — К.: Наукова думка, 2003. — Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. — С. 194–198; [коментар:] С. 418–421.

9. Шевченко Т. Г. 189. До В. Г. Шевченка // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Тарас Шевченко. — К.: Наукова думка, 2003. — Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. — С. 198–200; [коментар:] С. 495–496.

10. Dołęga Stanisław. Niedawno przytoczono… / Stanisław Dołęga // Tygodnik Poznański. — 1862. — 14 Listopada. — Nr 46. — S. 367–368.

11. Sowiński Leonard. Taras Szewczenko // Taras Szewczenko, studium przez Leonarda Sowińskiego, z dołączeniem przekładu Hajdamaków. — Wilno, 1861. — S. III–LVIII.

12. T. G. Szewczenko // Księga Świata. — 1860. — Część pierwsza. — S. 176–179.

13. Taras Szewczenko, studyum przez Leonarda Sowińskiego, z dołączeniem przekładu «Hajdamaków». Wilno. Nakład Michała Gałkowskiego. 1861 r. // Gazeta Warszawska. — Dodatek do Nru 155 Gazety Warszawskiej z dnia 16 (28) Czerwca 1861 roku. — S. 5. (Рубрика: Wiadomości literackie).

14. Znany małorossyjski poeta Szewczenko… // Gazeta Warszawska. — 1861. — 8 (20) Marca. — Nr 76. — S. 5. — (Рубрика: Wiadomości z kraju i obczyzny).

УДК 821.161.2Шев

Ростислав Пилипчук
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Т. ШЕВЧЕНКО І ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР НА НАДДНІПРЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ 30–50-х РОКІВ XIX ст.

У контексті побутування польського театру наприкінці 20-х — на початку 30-х років XIX ст. на Наддніпрянській Україні й на території нинішньої Білорусі та Литви висловлюються припущення щодо перших театральних зацікавлень Шевченка саме польськими виставами у Києві, Вільні, Варшаві і його театральних контактів з польсько-російсько-українськими трупами у 40-х роках XIX ст. під час приїздів на Україну. Коментується Шевченкова згадка польської вистави на ярмарку в Ромні «Дочка полку» (адаптація комічної опери Г. Доніцетті), наводяться аргументи щодо цієї вистави німецько-польською оперно-драматичною трупою Вільгельма-Карла-Августа Шмідгофа, який привіз її з Вільна і успішно виступав з нею у 1844–1846 рр. у Києві, Харкові, Кам'янці-Подільському.

***Ключові слова**: польський театр, Тарас Шевченко.*

The article deals with Polish theatre at the end of 20th — at the beginning of 30th in the XIX century on the territory of the Dnieper Ukraine and on the territory of current Belorussia and Lithuania. The author presupposes that the first theatrical interests of Taras Shevchenko were connected with the Polish performances in Kiev, Vilnius and Warsaw, and poet's contacts with Polish-Russian-Ukrainian theatre companies during 40th in XIX century within his arrivals to Ukraine. Shevchenko's mention about Polish performance "The Regiment's Daughter" on the fair in Romny (adaptation of comic opera by Gaetano Donizetti) is being commented; some arguments in favour of German-Polish opera and drama company directed by Vilhelm-Karl-August Schmidhoff, who brought the above mentioned play to Kiev, Kharkiv and Kamianets-Podilskyi from Vilnius and performed it on the stage in 1844-1846, are being discussed.

***Keywords:** Polish theater, Shevchenko.*

W kontekście istnienia polskiego teatru na przełomie lat 20–30-tych XIX wieku na Ukrainie Naddnieprzańskiej oraz na obecnych terenach Białorusi i Litwy przedstawiono założenia dotyczące pierwszych zainteresowań teatralnych Szewczenki właśnie polskimi przedstawieniami w Kijowie, Wilnie, Warszawie i kontaktów teatralnych z polsko-rosyjsko-ukraińskimi trupami w latach 40-tych XIX wieku podczas jego pobytu na Ukrainie. Skomentowano wzmiankę Szewczenki o polskim przedstawieniu na jarmarku w Romnie „Córka pułku" (adaptacja opery komicznej G.Donizettiego), przytoczono argumenty wobec spektaklu polsko-niemieckiej trupy operetkowo-dramatycznej Wilhelma Karola Augusta Schmidhoffa, który właśnie przywiózł ją z Wilna i z powodzeniem występował z nią w latach 1844-1846 w Kijowie, Charkowie, Kamieńcu Podolskim.

***Słowa kluczowe:** teatr polski, Tarasa Szewczenko.*

Відомо, що Т. Шевченко цікавився театральним мистецтвом з молодих літ. Щодо дитячого та підліткового періоду його життя доводиться вдатися до деяких припущень. Його найраніші театральні враження, ймовірно, пов'язані з т. зв. фольклорним театром — усною народною драмою, передусім з вертепом, який широко побутував на Україні у першій половині XIX ст. Перше ж його знайомство з професіональним

театром можна умовно пов'язувати з першими ж його відвідинами Києва. Адже сам поет у першому варіанті автобіографії (1860 р.) записав: «Странствуя с обозом за своим дидычем в Киев, Вильно и Петербург»[1], а в другому, ширшому, тоді ж опублікованому, варіанті автобіографії повторив цю інформацію ще об'ємніше: «Барин мой был человек деятельный: он безпрестанно ездил то в Киев, то в Вильно, то в Петербург и таскал за собой, в обозе, меня для сидения в передней, подавания трубки и тому подобных подробностей»[2]. Оскільки наприкінці 1828 р. або на початку 1829 р. Тараса призначають кімнатним козачком Павла Енгельгардта у панському дворі у с. Вільшаній, звідки, як свідчить також О. М. Лазаревський у своїх спогадах, «він мав супроводжувати пана в різних поїздках і прислуговувати йому в цей час»[3], то можна припускати, що пан брав козачка з собою і до театру, і той з відведеного йому місця знаходив спосіб підглядати: а що воно таке — той театр? Або ж якщо не міг проникнути в середину театрального приміщення, то хтось із старших у панській прислузі міг розповідати про театр хоча б так, як розповідав Петро Миколі у «Наталці Полтавці» І. Котляревського. У київському міському театрі (дерев'яному), що стояв у 1805–1851 рр. на розі вулиць Трьохсвятительської і Хрещатика, навпроти нинішньої Європейської площі, нижче того місця, де тепер Український дім, працювали почергово польські театральні антрепризи, і з 1821 по 1829 рік включно — польська трупа Олександра Ленкавського.

Далі припущення про умовне знайомство Шевченка з професіональним театром можуть стосуватися Віленського періоду 1829–1831 рр. Якраз у 1829–1832 рр. російським театром у Вільні керував видатний актор, співак, режисер і директор театру, уродженець Вільна Казімєж-Міхал Скибінський (1785–1858). Артистом був універсальним, тобто драматичним актором і оперним солістом. Відповідним чином вибудовував репертуар віленського театру, спираючись на польську і західноєвропейську перекладну драматургію, на опери С. Монюшка і західноєвропейських композиторів. На жаль, конкретні документальні свідчення про перебування Т. Шевченка у Вільні невідомі, і тому дослідникам доводиться виходити з біографічних фактів Павла Енгельгардта, які теж приблизні і не завжди підкріплені документами. Навіть на сьогодні маємо суперечність у датуванні перебування у Вільні П. Енгельгардта, а отже з ним і Т. Шевченка: у статті «Вільно» в «Шевченківській енциклопедії»[4] повторюється застаріле визначення «осінь 1829 — лютий 1831 рр.», а тим часом М. Шудря ще у 1986 р. опублікував архівні документи[5], які свідчать, що П. Енгельгардт, а отже й Т. Шевченко, прибули до Вільна у другій половині березня 1829 р., і цю інформацію сприйняв як переконливу П. Жур[6]. Щодо виїзду Т. Шевченка з Вільна до Петербурга у 1831 р., то А. Непокупний запропонував приблизну дату: «Незабаром після 5 травня» (1831 р.)[7]. І цю ж дату так само сприйняв П. Жур[8].

Щодо перебування Шевченка у Варшаві, то тут справа ще менш з'ясована. Це питання має свою історію, що почалася зі спогадів В. Рєпніної, І. Сошенка, М. Костомарова, продовжена першим біографом Шевченка М. Чалим, Ф. Вовком, О. Кониським, В. Щуратом, польськими дослідниками Ф. Равітою-Гавронським, М. Якубцем, Є. Єнджеєвичем, рядом українських шевченкознавців у 20–30-х роках XX ст. та в перші повоєнні роки[9]. Першим, хто заперечив цю версію, був М. Ткаченко, який підготував статтю про це ще перед війною, але тоді не встиг опублікувати. Її другу редакцію він виголосив як доповідь на Сьомій науковій шевченківській конференції у Києві 1958 року, і наступного, 1959 р., вона вийшла друком[10].

Після цього «варшавське» питання у біографії Шевченка було надовго закрите. Не зачіпав його й відомий полоніст Г. Вервес. Нарешті в колективній монографії «Т. Г. Шевченко: біографія», виданій у 1984 р. (автор першого розділу «Дитячі та юнацькі роки (1814–1830)» — Є. П. Кирилюк) ця броня дала тріщину: «Версію про життя Шевченка у Варшаві й навчання у Ф. Лампі слід остаточно відкинути, хоч не виключена можливість, що на дуже короткий час він міг сюди й наїжджати разом із дідичем або з його дружиною»[11]. Проте наступний дослідник А. Непокупний, який розглянув період перебування Шевченка у вільні не навів документів з біографії П. Енґельгардта про його життя у другій половині 1830-го року. Чи був П. Енґельгардт у Варшаві напередодні Листопадового повстання 1830 р., можна довідатися зі штатного формуляру П. Енґельгардта, що неодмінно зберігається у Російському військово-історисному архіві у Москві. Нажаль, дослідник у своїй праці «Балтійські зорі Тараса» («У Вільні, городі преславнім...». — К., 1989) Цого питання недослідив. Однак у статті «Варшава» у «Шевченківській енциклопедії» О. Яковина слушно зазначає: «Питання про перебування і навчання Шевченка у Варшаві залишається дискусійним»[12].

А якщо питання це дискусійне, то чому б не вдатися до припущення, що у Варшаві, як і у Вільні, Т. Шевченко міг якоюсь мірою ознайомитися з професіональними театрами.

У Вільні тоді було два театральних приміщення: Великий театр і Малий театр, у яких виступали, бувало, водночас дві різні польські трупи, а часом — одна польська, а друга німецька чи французька.

У Варшаві ж тоді діяли п'ять театральних приміщень: 1) Публічний театр на Площі Комісії (яка пізніш дістала назву Площа Красінських), що спочатку мав назву Великий театр, а згодом — Національний театр (Teatr Narodowy), відкритий 1779 р. і чинний до 1833 р., розібраний у 1884 р.; 2) Театр в Лазєнках Королівських–над ставом, збудований у 1785–1788 рр. (тепер там Національний музей у Варшаві); 3) Амфітеатр зі сценою на Острові, над південним ставом в Лазєнківському парку, збудований у 1790 р. (будівля існує досі); 4) Театр на Сацькій площі, чинний у 1822–1830 рр.; 5) Театр «Різнорідності» («Rozmaitości»), чинний у 1829–1833 рр.[13] Можливо, Шевченко в котромусь із них побував на виставі, але без сумніву міг оглядати їхні споруди. Як слушно відзначав Павло Зайцев щодо Вільна, «уже той факт, що й по 28 роках він добре пам'ятав внутрішній вигляд однієї з найкращих пам'яток віленської ґотицької архітектури — костела св. Анни, свідчить про те, що перебування Енгельгардтового козачка у стародавній литовській столиці не пішло намарне. Допитливий і вразливий, тут він мав змогу приглядатися до скульптур і образів по церквах і костелах. Вільно було тоді невеликим містом, що поволі відбудовувалося після пожежі 1812 року, але було рухливим центром польської культури, а віленський університет був у своєму розквіті. Шевченко міг у Вільні багато побачити й почути — не все ж він сидів у передпокої панських палат, чекаючи, що йому пан скаже подати собі люльку або склянку води»[14]. Аналогічно цей пасаж можна застосувати щодо можливого перебування Шевченка у Варшаві 1830 р.

Серед різних припущень щодо дружби Т. Шевченка зі старшою за нього на кілька років кравчинею Ядвігою (Дзюнею, Дунею) Гусіковською, з якою, за твердженням М. Чалого зі слів І. Сошенка, Тарас познайомився у Варшаві і за такими ж припущеннями наступних дослідників — у Вільні. М. Чалий пише: «Тарасова коханка вимагала, щоб він зрікся рідної мови на користь польської національності: у розмові з ним вона

іншої мови не допускала. Уроки, мабуть, ішли досить успішно, судячи з того, як він розмовляв по-польськи»[15]. Згодом і О. Кониський висловив думку, що саме від Д. Гусіковської у Вільні Т. Шевченко навчився польської мови. Цю саму версію підтримали всі наступні біографи Шевченка. А якщо так, то чому б не припускати, що молоді люди шукали розваги у театрі? А він же й був польський.

Але не хтось інший, як саме О. Кониський навів факти, які підводять до іншого висновку: «Коханка та була полька; чи жила вона в Варшаві, чи хоч би і в Вільні, то вже ж вона не вміла говорити ні мовою московською, ні рідною для Шевченка українською, а балакала своєю рідною польською. Остання не була зовсім чужою й для Шевченка, певна річ, що до неї він був тоді більш призвичаєний, ніж до мови московської. Виходить, що інакше йому з коханкою бесідувати, як не по-польськи, і не можна було»[16]. А ще перед цим спостереженням О. Кониський навів факти з біографії П. Енгельгардта, які стверджують цей висновок: «Павло Енгельгардт, хоч і був на службі в імператорській гвардії, але більш за все він перебував у Вільні, і жодним чином не можна його брати яко москаля, ледви чи був він і тим, що за нашого часу зоветься "общеруссом" або "истиннорусским" чоловіком. Павло Енгельгардт був коли не зразок, так, в усякому разі, значний репрезентант тієї "мозаїки", що за нашого часу аж кишить її по Україні. З батьків — ніби німець; віри православної; з мови — або поляк, або француз; а служба — "верноподданный" офіцер російський; звичаями — космополіт-дука, пан; яко дідич — володар українських "душ" на українській землі; душею і поводженням з народом і взагалі з людьми, яких вважав нижчими за себе, пиндючна "животина в торжковських пантофлях", а з вищими — "амфібія", як мовив про нього Брюллов; взагалі ж — "пан як пан". Одначе ж, коли зазирнути на саме дно сієї "мозаїки", коли брати обставини щоденного звичайного життя родинного і громадського, так спостережемо в йому ополяченого "русского немца". Усі впливові обставини того часу були округú його такі, що не тільки сприяли, а навіть вимагали ополячення. Тоді ледве минуло тридцять літ з того часу, як *безправ'я* (курсив автора. — Р. П.) маси народної звалило Польщу в могилу, викопану руками панів польських, і Правобережна Україна відійшла до Росії. Одначе ж правобережне панство через те не перестало бути панством польським і жити, як і до того жило, культурою і цивілізацією європейсько-польською. Нічим культурним Росія не могла привабити до себе панства правобережного. На Правобережжі освіта і культура були геть старійші і багацько вищі, ніж в Росії великій. Поміж шляхтою останньої траплялося під кінець XVIII віку чимало людей з високою освітою, але ж над масою "дворянства" ледве займалося ще на світ культури й цивілізації, та й то не власної національної, а завезеної з Заходу. Польща хоч і позбулася самостійності державної, але поляки не позбулися культури і освіти національної. Росія неспроможна була підбити їх під ту культуру і освіту, яку сама мала; навпаки — хотя-не-хотя — велика сила росіян переймалася культурою і цивілізацією поляків! Так воно було не тільки за часів Енгельгардта, але й геть пізніш, наприклад, навіть у самому Києві панували і культура польська, і мова польська <…> Православні слуги теж говорили по-польськи»[17].

Із цього просторого уступу випливає перший висновок: що пан Енгельгардт «не опускався» у розмові з «козачком Тарасом» до його «мужицької» мови, але й не вживав «государственного языка», а розмовляв тільки по-польськи і, можливо, взяв собі Тараса за «козачка» через те, зокрема, що цей кмітливий хлопчина розмовляв хоч і з місцевим акцентом, але все ж таки польською мовою. Другий висновок: що пана

Енгельгардта могли вабити до себе польські вистави у Києві кінця 1828 року, і що міг туди заглядати й Тарас, бо іншого вибору не мав.

У Петербурзі Шевченко з'явився у 1831 р. (знову ж існує різне датування цієї події), але приїхав він сюди сімнадцятирічним юнаком не тільки з певним життєвим досвідом, а й досвідом мистецьким. Те саме припущення щодо можливих перших вражень про театр у Вільні і Варшаві слід віднести й до першого року перебування Шевченка у російській столиці. У 1831 р. тут діяли два публічні — Великий і Новий біля Симеонівського мосту і два придворні — Ермітажний і Камінноострівський театри, зовнішнім виглядом яких міг зацікавитися Шевченко, а в публічних — і побувати.

Як відомо, П. Енгельгардт вирішив продовжити навчання Шевченка як маляра, домашнього художника, і тому віддав його на чотири роки з 1832 р. під опіку В. Ширяєва, одного з відомих на той час майстрів декораційного живопису. За цей час у Петербурзі було відкрито ще два нових театральних приміщення — у 1832 р. Александринський і в 1833 р. — Михайлівський театри. Разом з підмайстрами та учнями В. Ширяєва Шевченко виконував живописні роботи, зокрема декорації у Великому театрі, який капітально перебудовувався, та у новозбудованих Александринському та Михайлівському театрах. Десь у цих роках він став самостійно бувати на виставах у цих театрах. Про все це він розповів у автобіографічній повісті «Художник». Про театральні зацікавлення Т. Шевченка 1836–1847 рр. існує спеціальна література[18].

Проживаючи у Петербурзі, Шевченко не міг контактувати з польським театром за його відсутністю тут, тим більше, що після придушення польського визвольного повстання 1830–1831 рр. польський театр не мав доступу до столиці імперії, ареалом його побутування залишалася та частка території Польської Республіки, яка разом зі столицею Варшавою входила після третього поділу Польщі до складу Російської імперії. Про явища у польському театрі Шевченко міг чути щось із розповідей свого польського оточення у Петербурзі.

Польські трупи на Правобережній Україні, яка так само увійшла з 1795 р. до складу Російської імперії, з кінця XVIII ст. до 1830 р. базувалися як постійні в губернських центрах — Києві, Кам'янці-Подільському й Житомирі. Тим часом мандрували на території Київської, Подільської та Волинської губерній із заїздами й на Лівобережну і Степову Україну (Одеса, Полтава, Харків, деякі повітові центри — Ромни, Лубни та інші) й інші польсько-російсько-українські трупи. У період після придушення Листопадового повстання 1830–1831 рр. до Січневого повстання 1863 р. всі польські театри на території Наддніпрянської України, як і в Білорусії та Литві, могли існувати тільки за умови, що в чергу з польськими виставами ці трупи виконуватимуть вистави російські. Треба віддати належне цим утраквістичним трупам, які іноді виставляли ще й українські п'єси (ці трупи ввійшли до історії театру на Україні як польсько-російсько-українські). Шевченко міг познайомитися з виступами цих труп під час своїх приїздів з Петербурга на Україну: перший раз з 25 травня 1843 р. до початку лютого 1844 р.; удруге — упродовж двох років: з першої декади квітня 1845 р. до арешту 5 квітня 1847 р.

За цей час Шевченкові довелося багато помандрувати по містах і селах України. Узимку він міг відвідувати вистави польсько-російсько-українських труп, які приїжджали до Києва під час т. зв. контрактів, тобто на ярмарок, що тривав майже місяць упродовж січня-лютого, а влітку бувати на ярмарках на Полтавщині — на іллінсько-

му в Ромнах (липень) і так само в Лубнах (серпень). У щоденнику 20 липня 1857 р. Шевченко записав спогад про своє перебування на іллінському ярмарку в Ромнах у 1845 р., коли йому пощастило побачити виставу «малоросійської опери» «Москаль-чарівник», показану 24 липня 1845 р. харківською російсько-українською трупою, у якій роль Михайла Чупруна грав видатний український актор Карпо Соленик[19], котрий, до речі, був родом з Білорусії і в ті роки, коли Шевченко жив у Вільні, був студентом Віленського університету до його закриття у 1832 р.

Не виключено, що 6 серпня 1845 р. Шевченко був у Лубнях разом з Є. Гребінкою (з яким, до речі, й приїхав тоді на Україну) на виставі опери Д. Россіні «Севільський цирульник» — лібрето за п'єсою французького драматурга П. Бомарше у польському перекладі видатного драматурга і актора Войцеха Богуславського, яку показала 6 серпня 1845 р. трупа Вільяма-Карла Шмідгофа[20], керівника німецько-польської антрепризи, сформованої у Вільні.

Євген Гребінка любив відвідувати гастрольні вистави різних труп у Лубнях, близьких до його маєтку на хуторі «Убєжіще», що задокументовано принаймні трьома його статтями («Путевые и театральные впечатления: Лубны» // Пантеон русского и всех европейских театров. — 1840. — Ч. III. — № 9. — С. 115–120; «Провинциальные театры» // Литературная газета. — 1840. — № 85. — С. 1939–1943; «Опера в Лубнах» // Иллюстрация. — 1845. — Т. 1. — № 36. — С. 573–574), з яких остання стосується серпневого ярмарку в Лубнях, то чи не були разом на ярмарках у Ромні (липень) і Лубнях (серпень) 1845 року Шевченко і Гребінка? В останній статті — «Опера в Лубнах» Є. Гребінка наводить текст афіші: «С дозволения начальства, сего 1845 года, августа 6, то есть в понедельник, труппа артистов оперы под директорством Вильгельма фон Шмидкоф[а] будет иметь честь представить комическую оперу в 2-х действиях, сочинения Бомарше, перевод г. Богуславского, музыка соч. Россини, под названием: Севильский цирюльник»[21]. І далі перелічуються дійові особи та їхні виконавці. Серед них назвемо тих, до яких ще доведеться повертатися далі: «Граф Альмавива — г[осподин] Шмидкоф, <…> Розина, его воспитанница — д[еви]ца Шмидкоф, <…> Берта, горничная Розины — г[оспо]жа Шмидкоф».

Вільгельм-Карл-Август Schmidgoff (таке його справжнє прізвище — зустрічаються написання Шмідкоф, Шмідков (Шмітгоф — так писав Шевченко) і навіть Шмідтгоф; роки життя його невідомі) — співак, драматичний актор, режисер, диригент, антрепренер. Народився в Сілезії (тепер більша частина її в складі Польської Республіки, менша частина — у Чехії), за походженням німець. Закінчив кадетський корпус у Берліні в чині офіцера, однак пов'язав свою подальшу долю з музикою і театром. Дебютував як співак у тенорових партіях і в ролях коханців у берлінській опері. З 1832 р. був солістом і актором у театрах Відня і Дрездена, зокрема й адміністратором німецького театру в Познані, і виїжджав у складі німецької трупи до польського міста Каліша. У 1833 і 1835 рр. виступав на концертах у Варшаві (тоді вже у складі Російської імперії), співаючи по-німецьки. Восени 1835 р. переїхав до Вільна (тоді центру Литовської губернії, до якої належала частина й білоруських земель), де у міському польському театрі виконував в антрактах тенорові партії з німецьких опер. Навчившись польської мови, у сезоні 1835/1836 рр. виступав у віленському театрі з польською трупою в операх «Фра-Диявольо» і «Німа із Портичі» Д.-Ф.-Е. Обера та «Цампа, або Мармурова наречена» Л.-Ф.-Ж. Герольда. Влітку 1836 р. організував німецьку оперну трупу, з якою виступав у Ліпаві і Вільні, де успішно конкурував з польським театром. У сезоні

1837/1838 рр. очолив спільну дирекцію віленського театру, в якому драми і комедії йшли польською мовою, а опери — німецькою. Восени 1838 р. гастролював як соліст у львівському німецькому театрі та в польському театрі у Варшаві. Повернувся до Вільна з новими акторами, серед яких був згодом знаменитий польський та німецький артист Б. Давісон. Того самого 1838 р. В. Шмідгоф зрікся керівництва віленським театром і відтоді залишився у трупі як співак, вряди-годи влаштовуючи німецькі вистави. У 1843–1848 рр. знову керував власною німецько-польською трупою, з якою виступав у містах Гродно, Мінськ, Новогрудек, Кобрин, Могилів, Берестя (тепер усі — Білорусь), а також на Україні: у Кам'янці-Подільському (1844 р.), Харкові (тричі: 1844, 1845, 1846 рр.), Києві (двічі: 1845 і 1846 рр.), у Житомирі (1846)[22].

Про перший приїзд до Києва у червні 1845 р. у неофіційній частині «Киевских губернских ведомостей» анонімний автор інформував: «…Можно сказать, музыка процветает у нас более, нежели другой род искусства. Лучшим доказательством этому служит то, что оперная труппа Шмидгоф[а] была принята в Киеве с восторгом, привела аматёров в фурор и произвела большую суматоху в обществе диллетантов, которые долго рассказывали о своих впечатлениях друг перед другом»[23].

Про час виступів цієї трупи в Києві у 1845 р. є свідчення в нарисі історії театру в Києві, у якому мовиться про стаціонування упродовж восьми років (1843–1851) польсько-російсько-української трупи Петра Рекановського (? — помер після 1865 р. у Києві), який навідувався з цією трупою до Києва й раніш: у сезонах 1834/1835 рр., 1836/1837 рр., 1840–1842 рр., 1843 р. Саме цей Петро Рекановський, «желая разнообразить зрелища и привлечь в театр польскую публику <…> в июне 1845 г. пригласил польскую оперную труппу Шмитгофа, давшую "Норму" [В. Белліні], "Фенеллу" [тобто «Німа з Портичі» Д.-Ф. Обера], "Цампу" [Л.-Ф.-Ж. Герольда] и др. После девяти спектаклей, прошедших вполне успешно, труппа уехала в Харьков»[24].

Про перший приїзд трупи Шмідгофа до Харкова у листопаді 1845 року знаходимо такі відомості у місцевій газеті: «…В заключение спектакля дан был дивертисмент, где <…> д[евица] Шмидкофф пропела арию на французском языке из оперы «Актеон», — эта артистка из труппы недавно прибывшей сюда польской оперы производит furor на нашей сцене…»[25]. І ще одне свідчення: «В антрактах <…> д[еви]ца Шмидкофф, примадонна временно пребывающей здесь польской труппы и любимица здешней публики, пропела нам арию из оперы "Le postillon de Lonjumeaux". Ее благородные манеры, умение управлять приятным голосом восхитительны. Очень жаль, что мы должны скоро с нею разстаться»[26].

І справді київська газета у січні 1846 р. у рубриці «О приехавших в Киев и уехавших из оного с 4 по 11 число января 1846 года» повідомляла: «Приехали: <…> Из города Харькова прусскоподданный Шмидкоф»[27]. А це значить, що він привіз до Києва «на контракти», тобто на час ярмарку, свою трупу.

Ці київські гастролі трупи Шмідгофа широко схарактеризовані анонімним автором у неофіційній частині газети «Киевские губернские ведомости»: «Вторичное появление оперной труппы в Киеве доставило много истинных наслаждений любителям музыки. Опера в Киеве!.. композиции Россини… Доницетти… Обера!.. С этими громкими именами европейских знаменитостей всё поднялось на ноги, бежит в театр с полным убеждением, что оттуда вынесет много впечатлений <…> Труппа Шмидкофф начала свои представления комическою оперою "Фрадьяволо" [Д. Обера] <…> "Севильский цирюльник", прекрасное создание Россини, был исполнен труппою

очень удовлетворительно: в этой опере много таких мест, которые неотразимо западают в душу. Д[еви]ца Шмидкоф (Ева. — *Р. П.*) в роли Розины была очаровательна; ее пение проникнуто было неподдельным чувством. Об операх "Почталион" [А. Адамса], "Фрейшиц" (тобто «Вільний стрілець» К.-М. Вебера), "Норма" [В. Белліні], "Фанелла" [тобто «Німа з Портичі»] і "Бронзовый конь" [обидві — Д.-Ф. Обера], не розсуждая о их значении в музыкальном мире, можно отозваться, что они выполнялись хорошо, судя по средствам и обстоятельствам <…> С особенным удовольствием можно указать на г[осподи]на и г[оспо]жу Шмидкофф, д[еви]цу Шмидкофф <…>. Г[осподин] Шмидкофф грациозен и красив; его голос просветлен истинным чувством, но, к сожалению, он уже упал, щеголяя единственною своею опорою — искусственной обработкою. В г[осподине] Шмидкофф[е] заметен талант актера, он пробивается сквозь все его тонации. Воспоминание о прежней игре г[оспо]жи Шмидкофф заставляет нас искренне сожалеть, что в настоящую крещенскую ярмарку она почти не показывалась. Говорят, что болезнь этой замечательной артистки-певицы была причиною этого (Незабаром вона померла. — *Р. П.*). Впечатление, произведенное прежнею игрою г[оспо]жи Шмидкофф, однако ж, и до сих пор свежо в сердцах дилетантов. Голос ее силен, особенно — приятен, выразителен и окончательно выработан. Д[еви]ца Шмидкофф (Ева. — *Р. П.*) много обещает: у нее превосходный голос и хотя еще окончательно не выработан, но уже гибок и выразителен; ему недостает еще силы и свободы — но это приобретается летами и опытом <…> Труппа Шмидгофф[а], несмотря на недостаточное число актеров и еще меньшее число певцов, может уже дать понятие об Опере»[28].

Інший київський автор на сторінках петербурзького журналу «Репертуар и Пантеон» починає свою рецензію, датовану 23 січня 1846 р.: «Вильгельм фон Шмидгоф, содержатель оперной труппы, которая прошедшее лето восхищала киевскую публику и всех театралов, прибыл сюда и будет давать на польском языке комедии, водевили, оперетки, оперы комические и серьезные. Всякий спектакль будет состоять из русских и польских пьес»[29]. Автор характеризує не тільки оперний репертуар, а й драматичний, наголошуючи, що серед драматичних артистів вирізнявся К. Соленик, актор Харківського театру, запрошений Шмідгофом на київські гастролі, де драматичний репертуар прикрасила вистава української п'єси, а саме «Москаль-чарівник» за участю Соленика в його коронній ролі Михайла Чупруна. Рецензент, давши високу оцінку театральної діяльності В.-К.-А. Шмідгофа, зазначив: «Не унижая достоинство русской труппы, должен я сказать, что киевская публика отдает преимущество труппе г[осподина] фон Шмидгофа <…> Он превосходный режиссер, какого трудно отыскать. Жена, и в особенности дочь, составят украшение любой труппы, первая одним пением, а последняя и пением, и прекрасной наружностью»[30].

У серпні 1846 р. В.-К.-А. Шмітгоф ще раз навідався зі своєю трупою на Успенський ярмарок у Харкові. Можливо, у липні він був і на іллінському ярмарку у Ромні. І, може, там побував Т. Шевченко. Можливо, саме цим можна пояснити єдину шевченківську згадку про польський театр у цьому місті.

У повісті «Капитанша», а саме у вставному оповіданні «Капитанша, или Великодушный солдат», оповідач наводить епізод: «Иду я по улице мимо квартиры Тумана и вижу: Туман сидит под хаткою на завалинке в своем пестром мундире и с барабаном между колен (должно быть, только что пришел с ученья). Перед ним стоит Варочка и просит у него барабанные палки. Он ей подал, она взяла палки да как

приударит поход, так что твой барабанщик. Я просто удивился: настоящая "Córka regimentu", что в прошлом лете в Ромне польские актеры представляли»[31]. Йдеться про двоактну комічну оперу італійського композитора Г. Доніцетті «Дочка полку» ("La Fille du régiment") (текст французьких драматургів Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж.-А. Сен-Жоржа), уперше виставлену в Парижі у 1840 р. і відтоді популярну на багатьох європейських сценах, зокрема на польській. У Російській імперії стала відомою з 1841 р. в репертуарі французької трупи у Петербурзі та італійської в Одесі. На сценах російських імператорських театрів йшла як двоактна комедія «Дочь второго полка» у перекладі невідомого автора з французької мови з куплетами Г. Доніцетті: у Петербурзі (з листопада 1846 р.) і в Москві (з жовтня 1847 р.)[32].

З приводу російськомовної вистави, побаченої у нижньогородському театрі (а треба гадати, що це була не опера Г. Доніцетті, а саме переклад комедії згаданих вище французьких драматургів під назвою «Донька другого полку»), Шевченко записав у щоденнику 23 січня 1858 р.: «"Дочь второго полка" — глупейшее произведение Доницетти. Либретто тоже нелепо и неестественно. Покойному нашему тормозу (йдеться про імператора Миколу І. — *Р. П.*), надо думать, очень нравилось это топорное произведение <…> При нем, я помню, когда-то в Петербурге оперетка эта исполнялась с большей дисциплиной. Теперь она и это существенное свое достоинство утратила»[33].

Оскільки Т. Шевченко твердить, що бачив виставу цієї «оперетки» «когда-то в Петербурге», а з репертуарного зведення цього театру відомо, що уперше вона пішла на сцені Александринського театру у 1846 р., коли Шевченка у Петербурзі не було (з 1845 по 1858 рр.), то напрошується висновок, що Шевченко міг бачити у Петербурзі в першій половині 40-х років виставу у французькому театрі або він бачив польську виставу саме опери в котромусь «прошлом лете в Ромне», як це написано в повісті «Капитанша». Останнє дуже ймовірне.

У попередньому академічному шеститомному виданні творів Шевченка коментатор тексту повісті «Капітанша» М. М. Новицький про цю виставу твердить: «Шевченко слухав 1845 р. в Ромнах на Іллінському ярмарку у виконанні трупи Зелінського»[34]. Як відомо, на іллінському ярмарку у Ромні 1845 р. виступала харківська трупа, про що й написав у щоденнику сам Шевченко і про що з'явилася вже згадана вище стаття в «Радянському літературознавстві» (1979, № 5), у якій не працював Зелінський.

Не стверджуватимемо, що Т. Шевченко обов'язково познайомився особисто з родиною Шмідгофів у 1845–1846 рр. на Україні, але зустрітися з усіма ними йому таки довелося. Адже у нижньоновгородському російському театрі, сезон якого відкрився 1 жовтня 1858 р., Шевченкові довелося бувати не раз. Там він познайомився з актрисою К. Піуновою й закохався в неї, там і стався розрив їхніх взаємин. Але ж саме в цьому місті перебувала чи не вся та родина тепер уже російських акторів Шмідгофів, яку він міг зустріти дванадцять років тому на Україні, в Києві й у Ромні. Сам Вільгельм-Карл-Август Шмідгоф працював керівником театрального оркестру, і Шевченко високо оцінив гру цього оркестру[35].

Двох доньок його — Еву і Люцію, і сина Максиміліана поет зустрів у гостях в актора М. Вільде, до якого прийшов попрощатися напередодні від'їзду з Нижнього Новгорода до Москви, а далі — до Петербурга. 6 березня 1858 р. поет записав: «…Зашел к Вильде, где встретил… мамзелей Шмитгоф и брата их, молодого, весьма талантливого скрипача и сценического артиста». А в цитованому вже записі від 23 січня 1858 р.

після перегляду вистави «Дочка другого полку» читаємо таке: «Старуха Шмитгоф в роли Марии безобразна»[36]. Коментатори обох академічних видань Шевченкових творів хибно адресують цю негативну оцінку старшій сестрі, Еві Шмідгоф, а насправді це стосувалося їхньої мачухи. До речі, Максиміліан Шмідгоф, якого так високо оцінив Шевченко, у 1860 р. одружився з Катериною Піуновою.

Приїхавши на Україну втретє (червень–серпень 1859 р.) Шевченко застає ще ту саму тримовну ситуацію в театрі у Києві та на Правобережній Україні (Кам'янець-Подільський, Житомир), де вистави йшли польською, російською і українською мовами. Чи вдалося йому побувати на них, відомостей не маємо.

Через три роки внаслідок придушення Січневого польського повстання у 1863 р. закінчилася епоха польського театру в межах Російської імперії, але й перервалась вона на тривалий час і для українського театру. Естафету українського професіонального театру перейняв Український (Руський) народний театр у Галичині й на Буковині в межах Австрійської (з 1867 р. — Австро-Угорській) монархії. Контакти цього театру з польським стосувалися вже самої Галичини.

[1] Шевченко Т. Письмо Т. Гр. Шевченко к редактору «Народного чтения» // Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. — К. : Наукова думка, 2003. — Т. 5. — С. 192.

[2] Шевченко Т. Письмо Т. Гр. Шевченко к редактору «Народного чтения» // Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. — К. : Наукова думка, 2003. — Т. 5. — С. 196–197.

[3] Лазаревский А. М. Материалы для биографии Т. Г. Шевченка // Основа. — 1862. — № 3. — С. 10.

[4] Щербина Т. Вільно / Тетяна Щербина // Шевченківська енциклопедія. У 6 т. — К., 2012. — Т. 1. — С. 671.

[5] Шудря М. З валкою за дідичем / Микола Шудря // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. — К. : Радянський письменник, 1996. — С. 301–305.

[6] Жур П. Труды и дни Кобзаря. — Л[енинград] : «Люберецкая газета», 1996. — С. 26.

[7] Непокупний А. Подорожня 17-річного Тараса / Анатолій Непокупний // Літературна Україна. — 1990. — 22 березня.

[8] Жур П. Труды и дни Кобзаря. — С. 29.

[9] Марченко М. Історичне минуле українського народу в творчості Т. Г. Шевченка. — К. : Радянська школа, 1957. — С. 93.

[10] Ткаченко М. М. До питання про перебування Шевченка у Варшаві // Збірник праць Сьомої наукової шевченківської конференції. — К. : Видавництво АН УРСР, 1959. — С. 113–121.

[11] Т. Г. Шевченко: Біографія. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 24.

[12] Яковина О. Варшава… — С. 581.

[13] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. — Warszawa, 1971; Król-Kaczorowska B. Teatry Warszawy: Budynki i sale w latach 1748–1975. — Warszawa, 1986.

[14] Зайцев П. Життя Тараса Шевченка / Павло Зайцев. — К. : Акціонерне товариство «Обереги», 1994. (Перевидання з 1955 р.). — С. 35–36.

[15] Чалий М. К. Нові матеріали для біографії Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. — К. : «Дніпро», 1982. — С. 51–52.

[16] Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. — К. : «Дніпро», 1991. — С. 69.

[17] Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. — К. : «Дніпро», 1991. — С. 63–64.

[18] Рулін П. Шевченко і театр // Шевченко та його доба. — К. : Держвидав, 1925. — Випуск 1. — С. 109–140; Борщаговський О., Єсипенко М. Шевченко і театр. — К. : «Мистецтво», 1941; Йосипенко М. Шевченко. Театр // Український драматичний театр. У 2 т. — К. : «Наукова думка», 1967; Пилипчук Р. Я. Театр і Шевченко // Шевченківський словник. У 2 т. — К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1977. — Т. 2. — С. 259–263.

[19] Пилипчук Р. Я. Т. Г. Шевченко в Ромнах // Радянське літературознавство. — 1979. — № 5. — С. 33–39.

[20] Гребінка Є. П. Опера в Лубнах // Гребінка Є. П. Твори. У 3 т. / Є. П. Гребінка. — К. : «Наукова думка», 1981. — Т. 3. — С. 497–500. (Стаття уперше опублікована: «Иллюстрация». — 1845. — Т. 1. — № 36. — С. 573–574).

[21] Гребінка Є. П. Твори. У 3 т. — К. : «Наукова думка», 1981. — Т. 3. — С. 498.

[22] Біографію В.-К.-А. Шмідгофа складено на фактах з таких видань: Rulikowski M. Teatr polski na Litwie 1784–1906. — Wilno, 1907; Miller A. Teatr polski i mużyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). — Wilno, 1936; Estreicher K. Teatre w Polsce. T. I, II, III. — Wydanie grugie. — Warszawa, 1953; Słownik biograficzny teatru polskiego. — Warszawa, 1973; Пашкин Ю. Прыватны и городскі тэатр на Беларусі з канца XVIII ст. па 1861 г. // Гісторыя беларускаго тэатра. — У 3 т. — Мінск, 1983. — Т. 1; Капилов А. Л. Музыкальный театр Белоруссии XIX — начало XX в. // Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период. — Минск, 1990; Черняев Н. Из харьковской театральной старины. — Х., 2010.

[23] Киевские губернские ведомости. — 1845. — 30 ноября. — № 48.

[24] Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк (1803–1893). — К.: Издание Я. Б-го и Н[иколая] Н[иколае]ва, 1849. — С. 30–31.

[25] [Без підпису] Спектакль 13 ноября 1845 г.: Бенефис д[еви]цы Адель // Харьковские губернские ведомости. Неофициальная часть. — 1845. — 24 ноября. — № 46. — С. 344.

[26] Б. Г….. ? Несколько слов о спектакле, данном в прошедшее воскресенье в пользу пострадавших от пожаров в г. Харькове // Харьковские губернские ведомости. Неофициальная часть. — 1845. — 1 декабря. — № 47. — С. 1.

[27] Киевские губернские ведомости. Часть официальная. — 1846. — 11 января. — № 2. — С. 16.

[28] Киевские губернские ведомости. Часть неофициальная. — 1846. — 1 марта. — № 9.

[29] Захарченко А. Киевский театр (во время контрактов) // Репертуар и Пантеон. — 1846. — Кн. 2. — С. 94.

[30] Захарченко А. Киевский театр (во время контрактов) // Репертуар и Пантеон. — 1846. — Кн. 2. — С. 99.

[31] Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. — К. : «Наукова думка», 2003. — Т. 3. — С. 315.

[32] Бедлинская Т. М. Репертуар петербургского Александринского и московского Малого театров (1846–1861) // История русского драматического театра. В 7 т. — Москва : «Искусство», 1979. — Т. 4. — С. 318.

[33] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. — К. : «Наукова думка», 2003. — Т. 5. — С. 145.

[34] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. У 6 т. — К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963. — Т. 3. — С. 494.

[35] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. У 6 т. — К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963. — Т. 5. — С. 160.

[36] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. У 6 т. — К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963. — Т. 5. — С. 144.

УДК 821.161.2Шев:821.162.1:7.035

Ростислав Радишевський
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ПОЛЬСЬКІ РОМАНТИКИ: ТОПІКА ПРАВДИ

У статті розглядається спадщина Тараса Шевченка у паралелі із творами польськими письменниками-романтиками. Ключовим аспектом зіставлення виступає поняття «правда».
***Ключові слова**: література романтизму, поняття правди, Шевченко.*

The article deals with the artistic heritage of Taras Shevchenko conducting parallels with the creative works by Polish romantic novelists. The key aspect of provided comparison is the category of truth.
***Keywords**: romantic literature, category of truth, Shevchenko.*

W artykule rozpatrzono spuściznę Tarasa Szewczenki w porównaniu z utworami polskich pisarzy-romantyków. Aspektem kluczowym w badaniu występuje pojęcie „prawda".
***Słowa kluczowe:** literatura romantyzmu, pojęcie prawdy, Szewczenko.*

Романтизм як універсальна епоха в різних літературах виробив і використовував певні універсальні філософські й художні цінності, почерпнуті з риторики на засаді loci communes із попередніх епох, передусім античності та бароко, що виражалося у дотриманні ними й повторюваності окремих тем, мотивів, образів, топосів, архетипів, які б якомога повніше охоплювали створювану ними картину світу. Серед універсальних мотивів поезії Шевченка та найінтенсивніших ідеотворчих лексем його поезії Іван Дзюба виокремив такі: Правда, Бог, Воля, Доля, Слава (та їхні синоніми й антоніми), мати, сім'я, Україна (й інші означення Вітчизни) [1, с. 477]. Натомість Іван Фізер називає «правду» центральним кодом Шевченкового тексту й виділяє три різні, хоча й зближені між собою, рівні, на яких цей код діє: 1) на рівні етнокультурного етосу, наділяючи образи фольклорного походження етичним змістом і роблячи їх тим самим важливими складниками духовного буття України; 2) на рівні історичної перцепції, де подає своє бачення української історії, нерідко трансформуючи її за допомогою міфу і домислу; 3) на рівні понаднаціонального, загальнолюдського світобачення, вкладаючи в зображувані образи універсальний смисл [4, с. 46]. Розмірковуючи про топос правди у Шевченка, треба мати на увазі також багатозначність цього поняття: правда як протиставлення брехні, правда як антонім кривди, правда як втілення справедливого світового ладу та правда як синонім істини в універсальному філософському чи релігійному розумінні. Як твердить Дмитро Чижевський, слово «правда» мало у Шевченка як етичне, так і онтологічне значення, було не лише «теоретично» пізнавальною правдою, а й практичним втіленням справедливого ладу в людському світі [7, с. 337]. Про фундаментальну важливість цього поняття для Шевченка свідчить те, що з 10 116 слів «Словника мови Шевченка» поняття «істина» та «правда» вжито 587 разів.

Натомість концепт правди у творчості пізнього польського романтика Ц. К. Норвіда є домінантним і вживається близько 650 000 разів, маючи найрізноманітніші контексти. Польська дослідниця Ядвіга Пузиніна систематизувала топос правди в ро-

зумінні Ц. К. Норвіда, вирізняючи п'ять типів правди: 1) онтологічний (дійсність, що стосується сущого, Нескінченного буття, Бога); 2) аксіологічний (добро, Боже Царство, право Боже); 3) пізнавальний (думки, переконання, судження згідно з дійсністю); 4) естетичний (сумісність мистецького доробку з тим, що має він собою являти, з певним аспектом дійсності); 5) етичний (ставлення і поведінка до правди Бога). Усі вони у більшості випадків поєднані в різноманітний спосіб і тому важко виокремити той чи інший тип правди [16, с. 2–3].

Надзвичайно важливим було поняття «правди» і для інших польських романтиків, і тут можна простежити чимало спільного як у типологічному, так і контактному аспектах. Саме слово «prawda» в польській мові означає і «правда», і «істина», і можна з певністю твердити, що і Шевченкова «правда», і «prawda» польських романтиків мала одне й те саме лексичне значення. У прикінцевих рядках балади «Романтичність» Адам Міцкевич, висловлюючи програмні принципи нового мистецтва, покликанням якого було в художньому слові відтворити всю складність порухів людської душі, вустами баладного героя-мудреця стверджував:

Martwe **znasz prawdy**, nie znane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce,
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce (виділення наші. — *Р. Р.*).

Для романтичного поета це означало, що правду він може висловити, пропустивши навколишній світ через власне серце. У профетичній місії поета роль серця була вирішальною, романтична категорія пізнання дозволяла через пізнання серцем і почуттями осягати минуле і майбутнє, а отже, істину й Бога! А правда для романтиків — це, не в останню чергу, також і торжество права, справедливості на землі. Висловлений Адамом Міцкевичем маніфест польського романтизму з топосами «правди», «серця й почуттів», віддзеркалював загальноєвропейські тенденції епохи, де пошуки пізнання, утвердження правди в житті людини, суспільства та мистецтві посідали важливе місце поруч з аналізом порухів серця і душі.

У романтичній епістемології, яка не визнавала часткових «правд» чи істин, що до них поступово доходить позитивістська наука, розум ставився набагато нижче від почуттів та віри, це протиставлення усвідомлювалось як антиномія штучного й природного, дочасного й вічного. Коли у віршах «Ода до молодості» та «До Лелевеля» Адам Міцкевич сповідував просвітницький мотив правди, то у вірші «Розум і віра» (1832) заперечував саму просвітницьку філософію:

Rozumie ludzki! Tyś mały przed Panem,
Tyż kropla w jego wszechmogącej dłoni...

Недаремно З. Красінський у листі до Ф. Моравського від 3 січня 1833 року писав про А. Міцкевича як про ідеального поета: «В ньому правдива поезія, бо шукає правди і тільки правди, помре з голоду, а не буде видумувати фальшивих емоцій. Крім того, існує велика гармонія між його фантазією і його серцем» [11, с. 307].

На прикладі творчості Т. Шевченка і польських митців його доби можна також простежити особливий емоційний зв'язок романтиків із природою, з якої вони чер-

пають життєву правду, що передбачає відкриття профетичної правди та свободи духу в космічній єдності земного і небесного, що уможливлювало безпосереднє спілкування з Богом і спрямовувало на розгадування онтологічних остаточних цінностей. Польський філософ Кароль Лібельт, творчість якого Шевченкові добре була відома, онтологічну та історіософську проблематику пов'язував із центральною категорією романтизму, якою була народність і через яку виражалося безпосереднє ставлення до Бога, а тим самим народність містила частку абсолюту. Виходячи з цього, З. Красінський уярмлення, поневолення народів одного одним вважав за тяжкий злочин, щоправда, нагадаємо, що він також лише один народ наділяв особливою місією. Це були складники трагічної історіософії романтиків — світ не має ні свободи, ні правди. Українська література не мала такого розвиненого просвітницького дискурсу, як це спостерігається в польській культурній традиції, тому для Т. Шевченка органічний у романтизмі метод пізнання через чуття, а не через розум, не мав такого дискусійного забарвлення, ж для А. Міцкевича, не протиставлявся науковоподібним способам осягнення істини. До того ж, значну роль відігравав тут архетипічний, інтуїтивний український кордоцентризм, який саме в XIX столітті знайшов не тільки своє практичне втілення, а й теоретичне обґрунтування.

Шевченка й польських романтиків об'єднувала повага до природи, а також до простого люду, який сприймався не інакше, як її частина, невід'ємна складова. Тому посилену увагу романтиків привертали також міфічні уявлення народу, його пояснення різних явищ і віра в дива, до яких романтики мали більше довіри й уваги, ніж до банальних, сухих наукових пояснень. У такому аспекті цікаво було б порівняти ранні балади Адама Міцкевича зі збірки «Балади і романси» (1822) з баладами Тараса Шевченка. Образ литовсько-білоруських лісів із ранніх балад і образ українських диких степів, представлений у його паризьких лекціях, може бути лише свідченням туги письменника за «правдами», до яких він прагнув інтуїтивно, але з якими не міг вже себе ідентифікувати. Зовсім інше спостерігаємо в Т. Шевченка. Український поет спромігся пристосувати свою інтелігентську свідомість до російськомовних повістей та щоденника, натомість простір українського поетичного слова — «Кобзаря» — залишив неторканим: там немає місця для дистанції, ліричний суб'єкт зливається з описуваним світом остаточно і приймає в себе його правди безоглядно, адже не уявляє своє існування поза ним — поза природою і народом, які були для нього нерозривною єдністю.

Народ для романтиків вважався вічною категорією, а народні маси заангажовані були для перетворення світу. Це відображено в загальнолюдському ідеалі польського історика Й. Лелевеля — «За нашу і вашу свободу». Взагалі «народність» стала важливим історіософським поняттям, адже і сам романтизм ідентифікували з народністю, митець був зобов'язаний об'єктивно відтворювати «народний дух» і «відкривати душу народу» через звернення до давньої творчості, яка вважалася спільним надбанням для всіх слов'янських народів. У часи поневолення народу, а саме тоді так було з Польщею та Україною, література виконувала не лише суто художню функцію, а мала також соціальне призначення, бо кожне слово, сказане для народу, розцінювалось як активна дія або спричиняло конкретні справи своїм агітаційним сенсом. Особливою силою слова володів романтичний віщ-пророк, який був носієм Правди і місією якого було провадити людство дорогою Правди — найвищою моральною категорією для нього. Це з усією виразністю пропагував у своєму «Кобзарі» Т. Шевченко. Через

те саме в романтизмі виростає культ творця чи креатора-генія, який у польській термінології позначався словом «віщ, пророк» (хоча ототожнення поета і пророка походить іще від Платона).

Цікаво, що польські сучасники і до Шевченка безоглядно застосовували термін «віщ», бо провісником свободи і безкомпромісним подвижником правди Т. Шевченко став не лише для рідного народу. Це відобразив у своєму вірші «Do brata Tarasa Szewczenki» (1858 р.) Антоні Сова (Едвард Желіговський), який, виходячи з романтичної естетики, де митець наділений особливою місією і рівною Божій креативною силою, звернув увагу на основні тенденції творчості Т. Шевченка, що «працював не для слави», а задля безсмертя рідного народу й наближення для нього «сподіваної волі». Він наголошував, що художнє «Боже» слово Шевченка має пророчу силу зазирати в майбутнє та необмежені функції в пробудженні уярмленого народу й освітленні ідеалів правди і свободи, яка неодмінно прийде у випадку, коли народ народжує собі «віщів». Загалом екзистенція рідного слова в добу Романтизму належала до категорії правди.

І хоча, як твердить І. Дзюба, «Шевченко був далекий від того, щоб вважати себе пророком і виступати в його ролі, бо пророчі думки він висловлював наче не від себе, наче просто малював само собою зрозуміле, на кожен добрий глузд доступне майбутнє, самий природний хід подій» [2, с. 135]. Незважаючи на такий особливий стан, він все-таки пророком був, бо йому вдалося вловити геніальною інтуїцією профетичні передбачення, що мали логічну перспективу, і, як твердив І. Франко, Т. Шевченко «підіймається на високу висоту вчителя і пророка народного, обличителя деспотизму політичного і соціального» [5, с. 121]. Шевченко, як ніхто інший із сучасних йому митців, стояв близько до народу, відчував із ним єдність й до нього скеровував своє рятівне слово. Через те земний вимір несуть проектовані поетом категорії правди, добра, справедливості й свободи, а його ліричний герой цілком вмотивовано виступає в ролі пророка, жерця, носія світла, та і сам поет стає «сіячем правди» і провісником нового майбутнього, яке передбачає свободу народу і Вітчизни. Більше того, спостерігаючи той розрив між поетикою і взагалі основними принципами художнього творення в україномовній поезії та російськомовній прозі Тараса Шевченка, що являє нам своєрідне розщеплення свідомості між представником простого народу та інтелігентом, можна з великою часткою вірогідності зробити припущення, що Шевченко свідомо проектував свій імідж пророка, українського месії — подібно до пророків і віщів польського романтизму.

Таке розуміння «віща» та його суспільна заангажованість властиві польським романтикам, серед яких особливу роль відводили поету-пророку, борцю, або ж знову-таки, за польською термінологією, віщу-ясновидцю. В історії польської літератури їх називають переважно три. Першим, звісно, є А. Міцкевич, далі — Ю. Словацький і З. Красінський, долучаючи до них Ц. К. Норвіда, а навіть новоромантика С. Виспянського... Проте типологічна близькість цього явища не означає одноманітності, ідентичності та наслідування, бо, скажімо, в потрактуванні місії поета-пророка в Тараса Шевченка і польських романтиків можна вбачати відмінності передусім в ініціаційних джерелах.

На це звернув увагу Іван Франко, навівши певні паралелі між «Імпровізацією» А. Міцкевича та «Перебендею» Т. Шевченка [6], але цей ряд можна продовжити ближчою до Перебенді постаттю Гальбана з «Конрада Валленрода». Тут також доведеться

говорити про відмінності та своєрідність, бо коли у А. Міцкевича носієм свободи є байронівського типу поет-пілігрим, то у Т. Шевченка — заземлений і вихоплений із національного українського життя співець-перебендя, кобзар, який став визначальним, домінантним у назві самої збірки і дав поетові літературне наймення, з яким він увійшов у свідомість рідного народу. Польська романтична література такої індивідуальної ідентифікації не знає. Хоча польський «віщ» і український пророк Кобзар мають винятковий привілей висловлювати у своєму поетичному слові прагнення народу і відповідати за майбутню долю народу й Вітчизни. У творчості А. Міцкевича і Т. Шевченка реалізовувалася романтична символіка ініціації в подібному зверненні до Господа Бога як найвищого авторитету й найвищої сили, до якої поети-пророки хочуть дорівнятись, а навіть дозволяють собі звинувачувати Його за те зло, що діється на землі, адже в підневільних мученицьких кайданах їхні народи і батьківщини. Розмова з Богом на рівних — таке дозволяли собі тільки романтичні генії-віщі. Дослідники вже не раз звертали увагу на тематичну подібність і сатиричний струмінь III частини «Дзядів» А. Міцкевича і поеми «Сон» Т. Шевченка, як і використання традицій свого польського попередника в політичних тираноборчих творах Кобзаря, що мали антицарське спрямування [13].

Проте якщо зважити, що в утопійних системах обох поетів народ розглядався як охоронець історичних традицій, а фольклор був для них джерелом поезії і втіленої в ній «живої правди», то жанрово-тематичні сходження часто походять із народної творчості. При цьому варто нагадати, що А. Міцкевич народні пісні й легенди трактував у своїх баладах із певною дистанцією, модифікуючи фольклорні мотиви, тобто відходячи від програмних засад романтиків, які повинні були адекватно передавати народний дух і уявлення згідно зі слов'янським першоджерелом.

Найбільш спільною площиною у трактуванні топосу правди для польських романтиків та Т. Шевченка була історіософія. Адже саме історія могла стати простором втілення пророчої сутності романтичного поета, здійсненням його месіанської функції, а історіософія ставала обґрунтуванням шляхів досягнення правди на землі. Тут правда виходить на один із найбільш об'єктивованих, універсальних рівнів, стає відповідником тих двох перших визначень, якими А. Міцкевич окреслив різні ступені правди:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi,
Są takie, które szepce swemu narodowi;
Są takie, które zwierza przyjaciołom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.

Для того, щоб поетичне слово в історії набуло першорядного значення, воно мусить бути сакральним, а поет може стати пророком тільки тоді, коли його поезія з'являє правди, підкріплені Святим Письмом і волею Провидіння. Тому у Т. Шевченка історіософія безпосередньо пов'язана з Божим промислом, а земна історія його рідного народу порівнюється із сакральною історією — обидві підносяться на високі регістри, мають однакове універсальне значення. Через те й з'являється в нього словосполучення «Євангеліє правди», яке стоїть у поета поруч із «темними людьми», закутими в кайдани. І саме в історіософській площині топос правди найсильніше пов'язаний у Т. Шевченка з поняттям свободи, волі, звільнення — ці поняття в його

поезії складають єдність як на семантичному, так і синтаксичному рівнях. Правда, яка для Т. Шевченка полягала у необхідності звільнення його народу від ярма і встановленні справедливого ладу, царства Божого на землі, була виправданням для тих єдино можливих, у його розумінні, шляхів, якими це звільнення мало осягатися. Тому з обуренням сприймає поет наклеп на гайдамаків, ніби вони «разбойники, воры»: «Брешеш, людоморе! За святую правду-волю / Розбойник не стане...» («Холодний яр»).

«Воля» є в Шевченка найбільш органічною й найбільш вживаним топосом до «правди»: «І розпустить правду й волю / По всій Україні!» («Великий льох»); «На сім світі твоя правда, / І воля, і слава» («Давидові псалми», 81); «В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля» («І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...»). Правда, якої Шевченко добивався як звільнення для свого народу, була ідентичною тій, за яку Ісус пішов на розп'яття: «...Божії глаголи, / Святую правду на землі / І прорекли, і розіп'ялись / За воленьку, святую волю!» («Марія»).

Земна правда в поєднанні з поняттями сакральної історії є постійним топосом Шевченкової поезії. Тому для своєї підневільної країни поет чекав саме «апостола правди і науки». Попри всі непереборні суперечності теодицеї, попри зневіру й сумніви в щасливому майбутньому свого народу, більшості пророчих візій Шевченка була притаманна все ж таки позитивна розв'язка «кінця історії»:

Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі Невольничі діти!
(«Великий льох»)

Як зауважив Євген Нахлік, у цих словах відчутний редукований відгомін польського національного месіанізму: йдеться не тільки про самодостатнє визволення України, а й про визвольну місію для інших народів — про «світ правди» не лише для себе самої, а й принаймні для сусідів [3, с. 207]. Така позиція є дуже близькою для тих самих польських романтиків, особливо для А. Міцкевича та Ю. Словацького: перший називав Польщу «Христом народів», другий — «Вінкельродом народів», вбачаючи в підневільних стражданнях своєї країни аналогію з муками Ісуса Христа. Подібно як розіп'ятий Ісус став спасінням для всього людства, Польща, теж розіп'ята на хресті неволі, брала на себе месіанські функції, її жертва ставала відкупом за свободу всіх пригноблених народів. Хоча історична необхідність не давала Україні та Польщі шансу на постійний мир, Шевченко як ніхто інший розумів важливість того, щоби Польща була вільною, адже воля і правда є поняттями не частковими, придатними для якогось окремо взятого народу, а універсальними, і неволя одного народу не зробить інший народ вільним, як це мовиться у поезії «І мертвим, і живим, і ненарожденним...»:

А чванитесь, що ми Польщу
Колись завалили!
Правда ваша! Польща впала,
Та й вас роздавила!

Правда є поняттям зі сфери майбутнього, адже в сучасному світі немає ще ні правди, ні волі, тому для розкриття цього топосу найбільш слушним супроводом мали стати пророчі, профетичні ідеї. Цей пророчий статус, з одного боку, робив романтичних поетів провісниками Божої волі, як і належить пророкам, а з іншого — давав можливість посперечатися з Богом на тему виправданості пожертви, тієї ціни, яку треба було заплатити за свободу. Те, що патріотичні інтенції давали привід для богоборства як у Т. Шевченка («...прокляну святого Бога»), так і польських романтиків (для прикладу можна взяти пасажі з «Великої імпровізації» А. Міцкевича, тобто рефрен із поганської пісні «Zemsta, zemsta, zemsta na wroga, Z Bogiem i choćby mimo Boga»), свідчить про їхню надзвичайну важливість і зв'язок із найвищими цінностями, на вершині яких стояла «правда». У Т. Шевченка Бог Правдивий: «Молітесь Богові одному, Молітесь правді на землі, А більше на землі нікому». Саме в епоху романтизму створюються найсприятливіші умови для розвитку месіаністичних поглядів, які відповідали стилеві мислення і розуміння світу та людської екзистенції.

Месіанізм народився в атмосфері неволі й жертв, і це схиляло його до рефлексії про ціну втрат, про роль історії, народу, його свободи тощо. І хоча він був властивий багатьом романтичним літературам — французькій, німецькій, італійській, російській, в добу романтизму саме слов'янам була відведена місія реалізації «епохи правди», слов'яни стали представниками майбутнього у сучасному. В європейській просвітницькій та романтичній історіософії історію розглядали як Боже творіння, а роль людини полягала у спробах вписатися в Божий промисел. Романтики не могли погодитися на таку однозначну й пасивну функцію, тому їхня творчість почасти є химерним поєднанням ідеї бунту і провіденціалізму. Історія поставала як діалектичне поєднання свободи і необхідності, й у польській літературі таке її розуміння знаходило найкраще своє втілення у драмі, де сюжетна напруга здійснювалася між зав'язкою, що була наслідком свободи, і розв'язкою, у якій перемагала необхідність. Як стверджує Кристина Кшемень-Ояк, це була необхідність, що підкоряла героя, але разом із тим давала змогу йому розпізнати «власну свободу — в іншому, моральному аспекті величі» [12, с. 184].

Свобода людини як найголовніший атрибут її екзистенції, дарований Богом, є головною причиною як піднесення, так і занепаду. Як стверджує Стефан Козак, зв'язок ідеї свободи з моральною сутністю людини, кодексом її суспільно-політичної діяльності найбільш засмучував й розчаровував Т. Шевченка, наближаючи його до ідей Руссо про неминучу декаденцію, що веде історію людськості до постійного занепаду [10, с. 25]. Однак, з іншого боку, та ж таки ідея занепаду мала для поета і позитивний сенс — воскресіння й відродження людини є подібним до того, що сталося з розіп'ятим Христом. У поемі «Неофіти» Т. Шевченко наближається до концепції євангеліста, за якою людина може сподіватися на радикальні зміни своєї сутності, саме виявляючи зло через падіння і гріх. У такому розумінні історія для Т. Шевченка існує ніби у трьох вимірах: минулому, в якому існувало «слово правди», Ісус Христос, сучасному, де немає «ні правди, ні волі», та майбутньому, в якому має знову — і вже назавжди — прийти «апостол правди», в якому «врага не буде, супостата», тобто настане завершення історії. Топос правди відіграє першорядну роль в описанні кожного з цих етапів, як про це йдеться в «Неофітах»:

Тоді вже сходила зоря
Над Вифлеемом. Правди слово,
Святої правди і любові
Зоря всесвітняя зійшла!

Але після цього сходження настає час падіння — розп'яття, коли «Розбойники, людоїди / Правду побороли, / Осміяли твою славу, / І силу, і волю».

Сучасний для поета етап — це час докору, пробудження сумління, заклику до дії, а часом і розпачу, бо «нема кому розкувати, / Одностайне стати / За Євангеліє правди».

Однак виявляється, що кров є необхідною ціною за спасіння, адже тільки після розп'яття і смерті настає воскресіння:

...І спали,
Упившись кровію, кати,
Твоєю кровію. А ти
Возстав од гроба, слово встало.
І слово правди понесли
По всій невольничій землі
Твої апостоли святії.

У драмі Ю. Словацького «Срібний сон Саломеї» «кривавість» (ідеться про події Коліївщини в Україні) набирає виразного перебільшеного, барокового звучання і в якій дивовижним чином тіло закатованого Семенка нагадує розп'яття. Такі твори, як «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького та «Гайдамаки» Т. Шевченка показують, наскільки глибоко ідея очищення через кров, більше того, через море страждань і крові, була наявна в баченні історичного процесу польськими й українськими романтиками.

Найбільше спільного в розумінні історії знаходимо у Т. Шевченка і Ю. Словацького, для яких ідеали правди і свобода рідного народу досягалися тільки через метаморфози крові, смерті, муки, страждання. Сакральна історія для обох поетів була незавершеною і ніби вимагала доповнення; Божественна правда мала прийти не без допомоги пророків, на яких покладено місію привести свої народи до царства Божого. Поєднання топосів правди і свободи було не тільки історіософським жестом романтиків — це був також внутрішній етичний ідеал людини, яка мала пізнати правду, тобто Бога, в собі самій. Процес самопізнання внутрішніх правд людини представив А. Міцкевич. Оскільки найбільшим джерелом істини є Святе Письмо, тобто Боже слово, то поет метафорично розглядає його як текст і людину:

Jest i więcej prawd w Piśmie, lecz kto o nie pyta,
Niech sam zostanie pismem — w sobie je wyczyta.
(«Reszta prawd»)

У двох інших польських романтиків З. Красінського та К.Ц. Норвіда топіка правди, як і в поезії Т. Шевченка, функціонує поруч із іншими аксіологічними категоріями античності, тобто красою та добром.

У «Псалмах майбутнього» З. Красінського правда домінує у «Псалмі віри», краса — у «Псалмі любові», добро — у «Псалмі доброї волі». Окрім того, на початку твору наводиться цитата Теофіла Шемберга: «Dam chwale Bogu; prawdę powiem; niech boli, jako chce!» (стор. 193).

І якщо у Т. Шевченка Правда — це Україна, то Правда З. Красінського — це правда Польщі, яка полягає в її свободі. В останньому псалмі цього циклу поет висловлює свою безмежну любов до своєї країни та відданість:

Polska! co? — Polska! — prawda! — zmartwychwstała.
Wszak prawda, Panie? — dziś już Polska cała,
Już na śmierś w petach — jak ja tu, nie czeka! —
Daruj więc, Ojcze, rozpaczy człowieka! (стор. 319)

У драмі «Не-Божественна комедія» у кінцевій сцені відбувається розмова між двома головними героями, Генриком і Панкратієм, де кожен із них має свій погляд на світ, свою ідею, свою правду. Панкратій виступає проти аристократії, критикуючи її та зазначаючи, що прийшов час для нової політичної сили, водночас Генрик захищає аристократичний клас, підкреслюючи його переваги та цінності. Герої обґрунтовують свої думки і, можна сказати, обидва мають рацію:

PANKRACY:

...Jeśli więc umiesz sięgać w nieskończoność, jeśli kochasz prawdę i szukałeś jej szczerze, jeśliś człowiekiem na wzór ludzkości, nie napodobieństwo mamczynych pioseneczek, słuchaj, nie odrzucaj tej chwili zbawienia. Krwi, która oba wylejem dzisiaj, jutro śladu nie będzie — ostatni raz ci mówie — jeśliś tym, czym wydawałeś się niegdyś, wstań, porzuć dom i chodź za mną... (стор. 392)

На мотив правди ми натрапляємо і в поезії Зигмунта Красінського; у вірші «Zimny rozsądek w tobie się opiera ...» це надія на те, що повстане правда життя: «*I nędzę życia pochłonął w otchłanie, Z których dna kiedyś prawda życia wstanie!*» (стор. 40). Натомість у вірші «Fryburg», присвяченому смерті Константа Данелевича, він писав, що саме герой став його рушійною силою, що спрямовував йти за правдою: «*On mi był siła, co mi rozum dała, Bo mnie gnał naprzód wiecznym prawdy biczem!*».

Мотив «prawdziwości» (правдивості), що є дуже близьким до правди, виступає у вірші «*Im dalej idę po drodze żywota*»: «*Jedną cię tylko prawdziwym aniołem. Znałem na świecie — reszta wszystko — ludzie!*» (стор. 60).

Часто мотив правди З. Красінського виступає у дискурсі до «kłamstwa» (неправди), зокрема у вірші «Resurrecturis» він описує світ з усіма його вадами, ставить неправду на рівні з ненавистю та вбивствами:

Więc trzeba skrzepnąć — stwardnieć — być bez serca!
Pośród morderców, stanąć jak morderca!
Pośród zbrodniarzy, wystąpić zbrodniarzem (стор. 90–91)

Проте у кінці твору він висловлює надію на те, що розум людини залишиться байдужим до жорстокості й неправди та настане час справедливості:

Ponad klęsk otchłanie,
Niezrodzone się narodzi —
Sprawiedliwość wstanie! (стор. 94)

На відміну від А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, К. Ц. Норвід не ставить пророка, віщуна поряд із Богом, тим більше не піддає критиці його дій. Бог, як і у Т. Шевченка, слугує основою, вихідним пунктом для пояснення правди. Із таким підходом можна краще зрозуміти подані вище слова: «Правду треба не лише почути, а й прислухатись». Якщо правда є абсолютним Божим правом, що пронизує увесь

світ, якщо вона є знаком «Дороги і Життя», якщо не хочемо, щоб у долі людини були наявні «хиба і час», тобто знищення і смерть, ми повинні підпорядковуватись цьому праву. Прирівнення Бога до правди і наголошення на тому, що саме Він є творцем правди, міститься у таких рядках поеми «Piesni społecznej cztery stron»:

Boże! — wiecznych praw artysto,
Jak u Ciebie rządnie;
Nadzmysłowie-oczywisto
Serdeczno-rozsądnie.

У своєму трактаті «Про Юліуша Словацького» К. Ц. Норвід говорить про розуміння і призначення людини-митця: «Людина для того покликана на світ, щоб засвідчити правду», а щоб правду втілити у життя, її треба «не лише почути, а й прислухатись» [14, с. 424]. Очевидної відповіді до кого або до чого «прислухатись» поет не дає, лише застерігає від швидкої спокуси зрозуміти її, адже «вона не лише є логічною, а й вимагає співпраці». Інший парафраз — вітання римських гладіаторів з імператором: «Morituri te salutant, Veritas» («Ті, що йдуть на смерть, вітають тебе, істино») — К. Ц. Норвід наводить у листі (1850) до Юзефа Богдана Залеського, а також в епіграфі до вірша «Скерцо», вбачаючи в ньому могутній символ людської долі.

Зразком гармонії світового ладу, втіленої у реальність, є природа, яка може гарантувати мир і спокій людині, дистанціюючись від фальші, що руйнує гармонію, задану природою. Таке явище цілісності людини з природою К. Свегоцький назвав «екзистенціальним відпочинком». У «Прометідіона» К. Ц. Норвід («Prawdy powietrze») ототожнює правду з чистим повітрям, яке увиразнює світ, робить його кращим, очищує дії і думки людини:

Póki jest czyste, wszystko się rozwija:
Weselsze kwiaty, liście w sobie letsze,
Jaśniejszy lilii dzban, smuklejsza szyja,
Wolniejszy człeka ruch i myśli człeka...

Польський дослідник К. Ц. Норвіда Е. Касперський у своїх працях безпосередньо не виділяє правду як аксіологічне поняття у творчості поета. Базовими категоріями у нього є «філософія практики», «сила», «ініціатива», «потреба». Це говорить про те, що дослідник відходить від пасивного тлумачення цінностей й активізує позицію поета, спрямовуючи її до конкретних дій. Однак, враховуючи те, що будь-яка дія перш за все несе в собі ідею, К. Ц. Норвід за таку ідею взяв для себе правду, у своїй праці «Про правду» він писав, що правда — це є «ідея, яка завжди створює тотожне собі підтвердження, внаслідок чого, оскільки постійно створює собі підтвердження, вона не просто перебуває на своєму місці, але водночас є силою. Ідея і сила (сила, котра має своє місце) стають врешті владою» [8, с. 548].

Окремі вірші, такі як «Адам Крафт», «Спартак», «Джон Браун», уже в назві вказують на реальні автентичні постаті, що активно намагалися змінити хід історії. У творі «Що ти зробив Афінам, Сократе» К. Ц. Норвід розповідає про відомих недооцінених сучасниками осіб, бо ж має пройти час і лише тоді відкриється правдива цінність їхнього генія. К. Ц. Норвід своїм метафоричним стилем показує, як легко відрізнити добро від зла. Для цього їх лише треба від'єднати, як «ножем відрізати». Правда, яка

є єдиною і прозорою, слугує критерієм відбору, проте проблема полягає в тому, що сама правда без сили не дієва, пасивна. З гіркотою («NIESKONCZONY») автор констатує, що через брак дій від людини існує плутанина в розумінні правдивого добра:

Złe od dobra odłącz nożem,
Potem obie części zważ,
A zobaczysz stąd, co Bożem —
Oto całą Prawdę masz...
Smutno!.. jeśli Prawda to,
Czemuż jeszcze nie da sił,
Bym rozłączył z dobrem zło?..

Традиція народності й фольклору в К. Ц. Норвіда менш виразна, ніж у Т. Шевченка, а подекуди зливається із загальнолюдською традицією (можливо, через те, що «перший порух його серця є як людини, а потім поляка»). На відміну від інших польських романтиків, які свою увагу (ототожнюючи або свідомо відокремлюючи себе) звертали на первинні порухи власних звичаїв, К. Ц. Норвід «поєднував античну форму з християнською наповненістю» [15, с. 19]. Це означає, що образи, символи та сюжети твору становлять основу і наглядні приклади для пояснення змісту християнських цінностей. Наприклад, у творі «Сфінкс» поет зображує міфічну фігуру, що зголодніла від браку правди у світі. Ліричний герой твору, в якому відчувається протетичний характер, говорить про неготовність людини до розуміння правди, цим самим підкреслює «жрецьку» обмеженість людей:

Zastąpił mi raz Sfinks u ciemnej skały,
Gdzie jak zbójca, celnik lub człowiek biedny.
«Prawd!» — wołając, wciąż prawd zgłodniały,
Nie dawa gościom tchu.

Правда К. Ц. Норвіда — це жива правда, що стосується як правди Буття, Бога, так і правди людських постатей, вчинків, свідомості та історії, її місця в житті окремих особистостей і суспільства. Серед різних потрактувань категорії правди Норвід намагається дати визначення правді загалом, а завдяки метафорам і персоніфікаціям постає також правда думок і переконань. Отже, правда є не тільки знанням, теорією, а й є реальною, прикладною, одночасно в емпіричному і в трансцендентному вимірах, і пов'язана з людськими діяннями: «Я не знаю двох правд: і що? Правда є в зернятку піску й обертанні сонця, абсолют буття, тільки це Правда! А що не є абсолютом буття — то ЧАС, то ПОМИЛКА...» (548; LIX 212).

Підсумовуючи роздуми К. Ц. Норвіда про правду, К. Свегоцький це поняття систематизував за двома великими значеннєвими критеріями: метафізично-релігійний сенс правди; екзистенційний сенс правди [9].

Романтичні поети розуміли, що для того, щоб їхнє слово стало правдою, воно мусить перетворитися на реальність, стати історією, тому чимало місця в їхній антропології та історіософії займає проблема «чину», дії, яка проектувалася також і у внутрішню, психологічну площину. Подібно як євангельське Слово стало Тілом, поети намагалися досягти такої сили слова, щоб воно стало «живою правдою» і було

рівносильне «чинові». Справжньою одою ідеї «чину» стали два останні роки паризьких лекцій А. Міцкевича; навіть З. Красінський, супротивник кривавого втручання людини в історію (у вигляді революцій), бажав, щоб слова його згинули, а «чини» піднялися (у поемі «Досвіток»: «Zgińcie, me pieśni — wstańcie, czyny moje»). Польська філософія «чину» могла бути, як уже згадувалося, відома Т. Шевченкові безпосередньо від одного з найяскравіших його ідеологів — Кароля Лібельта, з кількома творами якого, як свідчить «Щоденник», український поет був обізнаний. Принаймні правда для Т. Шевченка була б неможливою без ідеї діяльного чину, цілеспрямованої дії на зміни як у суспільній площині, так і духовному житті окремої людини. І. Фізер назвав правду Т. Шевченка «телічною», тобто такою, що «не тільки представляє, але яка рівночасно настоює на етичному перетворенні всього того, що нівелює гуманність людини». Це правда з глибокою вірою у справедливість й ідеальний стан речей [4, с. 47].

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба І. З криниці літ / Іван Дзюба. — К. : Києво-Могилянська Академія, 2001. — Т. 2.
2. Дзюба І. У всякого своя доля (Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами) / Іван Дзюба. — К. : Рад. письменник, 1989.
3. Нахлік Є. Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та українські романтики / Є. Нахлік. — Л, 2003.
4. Фізер І. Філософія чи філософія Тараса Шевченка? / І. Фізер / Світи Тараса Шевченка. — Нью-Йорк, 1991.
5. Франко І. Зібрання творів: у 50 тт. / І. Франко. — Т. 27. — К., 1980. — Т. 28. — С. 121.
6. Франко І. Попереднє слово [До видання: Шевченко Т.Г. «Перебендя»… Львів, 1889] / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 тт. — Т. 27. — К., 1980. — С. 289–297, 304.
7. Чижевський Д. Шевченко й релігія / Д. Чижевський / Повне видання творів Тараса Шевченка. — Т. 9. — Чикаго, 1960. — Подаємо за цит. вид. І. Фізера (С. 46).
8. Kasperski E. Dyskursy romantyków. Norwid i inni / E. Kasperski. — Warszawa, 2003.
9. Kazimierz Swiegocki. Człowiek wobec Boga i świata w poezji / Kazimierz Swiegocki. — Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 2006. — S. 108–138.
10. Kozak S. Koncepcje historiozoficzne Tarasa Szewczenki / S. Kozak // Zeszyty Naukowe KUL. — R. 26: 1983. — № 2 (102).
11. Krasiński Z. Listy do ojca / Zygmunt Krasiński. — Warszawa, 1963.
12. Krzemień-Ojak K. Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytyczno-literacka / K. Krzemień-Ojak. — Warszawa, 1975.
13. Łepki B. Pod pomnikiem Piotra / B. Łepki // Studia Polono-Siavica-Orientalia. Acta literaria VI. — Wrocław, 1980. — S. 51–100.
14. Norwid C. O Juliuszu Słowackim, Pisma wszystkie / C. Norwid / Zebrał J. W. Gomulicki. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968. — T. VI.
15. Pniewski Dariusz. Miedzy obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i tworczości literackiej Norwida / Dariusz Pniewski. — Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.
16. Puzynina J. Słownictwo etyczne Cypriana Norwida // Jadwiga Puzynina. Prawda w poematach Norwida, Studia Norwidiana / Ja. Puzynina. — Warszawa, 1993.

УДК 821.161.2Шев:821.162.1 Залеський

Людмила Ромащенко
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І БОГДАН ЗАЛЕСЬКИЙ

У статті крізь призму компаративного аналізу розглядається творчість Тараса Шевченка і Богдана Залеського.
***Ключові слова**: «українська школа», взаємовпливи.*

The article deals with Taras Shevchenko's and Bohdan Zaleski's creative works through the prism of comparative analysis.
***Keywords:** «Ukrainian school», mutual influence.*

W artykule przez pryzmat analizy komparatystycznej rozpatrzono twórczość Tarasa Szewczenki i Bahdana Zaleskiego.
***Słowa kluczowe:** «szkoła ukraińska», wpływy wzajemne.*

Ідейно-художній потенціал творчості Тараса Шевченка вплинув і на діяльність представників «української школи» в польському письменстві, зокрема Юзефа-Богдана Залеського.

Можна помітити чимало спільного уже в біографіях обох поетів. Б. Залеський, як і Т. Шевченко, — сирота, рано залишився без батьківської опіки. Мати померла, коли йому було кілька місяців. Він не міг її пам'ятати, але проніс через усе життя синівську любов до неї. Батько, повністю зайнятий маєтком, не займався вихованням тринадцятої, наймолодшої дитини в сім'ї і віддав її під нагляд двох тіток, що залишили недобру згадку у пам'яті Богдана. Одна з них, турбуючись про власних дітей, доручила опікуватись племінником, який захворів на шкіряну хворобу, одному з сільських знахарів по імені Зуй, що мешкав у Канівському повіті. Семи-восьмилітній хлопчик прожив у нього близько півтора року, користуючись необмеженою свободою. Цілісінький день бігав по ярах і високих берегах Дніпра, прислухаючись до народних українських мелодій. Враження літ дитинства, спілкування з людом і природою України глибоко запали в душу хлопчика й утворили найсвітліший образ, який поет зберігав усе життя. Ті чудові картини дитинства знайшли відображення у вірші, написаному на схилі літ:

З торбаном виріс я. Дніпр, Івангора,
Хата десь в гаю старого знахаря, —
Бачу! — ніби попрощався з нею вчора.
Співало птаство там, був білий день,
І знов дівчата виводили пісень [4, с. 5][*].

Подібні ідилічні картини знаходимо і в Шевченкових поезіях «Садок вишневий коло хати...», «І виріс я на чужині...», «Сонце заходить, гори чорніють...» та ін.

Як і Т. Шевченко, Б. Залеський силою обставин на тривалий час був відірваний від рідної землі (після поразки листопадового повстання у 1832 році змушений емігрува-

* Далі будемо посилатися на це саме видання, вказуючи в тексті сторінку (переклад українською мовою здійснено нами).

ти до Франції, де й помер у невеличкому містечку під Парижем у 1886 році). Від цієї розлуки обидва дуже страждали.

Б. Залеський і Т. Шевченко — представники романтичного напряму в літературі — виявляли неабиякий інтерес до історичної тематики, невичерпних скарбів фольклору. Серед ранніх творів Б. Залеського чільне місце посідають історичні думи, названі переважно «думками»: дебютна «Дума про Вацлава», «Думка гетьмана Косинського», «Думка Мазепи» та ін. У Шевченка низка творів має назву «думка», а твір, яким відкривався «Кобзар» і який став естетичною програмою поета, називається «Думи мої, думи мої...».

Українського і польського поетів цікавили насамперед події національно-визвольного руху, зокрема гайдамаччини. У Шевченка цей інтерес викликаний ще змалку розповідями діда Івана та інших живих тоді учасників тих пам'ятних подій, пізніше трансформованими у знамениту поему. Богдана оточили ще свіжі традиції гайдамацького руху під час навчання в уманській монастирській школі отців-василіян. Проте вони не спромоглися стерти в його серці того образу ідеальної України, який витворився із вражень раннього дитинства. Тому він не поділяє Шевченкових поглядів, виражених у поемі «Гайдамаки», бо в ній, мовляв, висловлюється «ненависть до ляхів» і прославляється уманська різня.

Загалом Б. Залеський черпав теми і тло для своїх віршів не з часів розбрату, а з часів згоди між Україною і Польщею, ідеалізуючи при цьому відносини між Річчю Посполитою і козацтвом. Ця добра згода тривала з XVI — поч. XVII ст. й асоціювалася з постатями Остафія Дашкевича, Ляха Сердешного (Предслава Лянцкоронського), Петра Сагайдачного.

Історичні погляди Б. Залеського заґрунтовані на популярних у той час працях, які популяризували серед широких верств історію народу, — «Історичних піснях» Нємцевича та «Описі старожитньої Польщі» Томаша Швенського. Обидва джерела, написані 1816 року, доповнюючи одне одного, прославляли мужність козаків, їх великі заслуги у боротьбі з ворогами Польщі від півдня до сходу. Апогею ідеалізації стосунків між Польщею і козацтвом досягнуто в рапсодії «Даміан князь Вишневецький» у постаті старого козака Наума, створеній частково на підставі вражень дитинства, передусім розповідей про Вернигору. Наум був першим втіленням тієї легендарної постаті, символом згоди польсько-руської, який у містичному ореалі снується через усю польську романтичну поезію XIX ст., заяснівши незрівнянним блиском у Ю. Словацького, знайшовши свій вираз під пеналем Матейки й дійшовши аж до В. Виспянського. Заслуга Б. Залеського в тому, що він перший увів у польську поезію символічну постать, взяту з дитячих споминів, співця і віщуна, перед духовним зором якого відкривається не лише минуле, а й майбутнє.

Т. Шевченко теж вихований на думах віщого кобзаря Наума, і його приваблювала вільна спілка братерського лицарства — поляків і козаків. У вірші «Полякам» із замилуванням згадує часи, коли «братались з вольними ляхами, пишались вольними степами...» [3, с. 335]*. На думку Шевченка, добра згода порушилася внаслідок запровадження унії та інтенсивного наступу католицизму:

Неситії ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели,
А ми б і досі так жили (335).

* Далі цитуватимемо за цим же виданням, вказуючи в тексті сторінку.

Б. Залеський у конфлікті, який досяг особливої гостроти у 30–40-х роках XVII ст., як правило, звинувачує обидві сторони, захищаючи таким чином інтереси шляхетської Польщі. Проте є в нього твір, у якому авторські симпатії цілком на протилежному боці, — це «Думка Мазепи», український переклад якої зроблено нами вперше. Поет повністю виправдовує протест козаків проти гніту польських панів, який особливо посилився за панування Зигмунта III. На його думку, саме поляки виявилися невдячними, забувши багаторазові послуги, які надавали їм січовики у боротьбі з Портою та іншими ворогами:

Чи ж були ми ляхам вірні
Проти турків в кожній хвилі?
Ще гусари й не вступили,
Як ординців вже розбили.
І що маємо у зиску,
Крім ярма, ганьби, утиску? (92)

Б. Залеський вбачає одну з причин протистояння у політичній безпорадності короля і сейму, у їх нездатності навести лад у країні, у постійних гетьманських чварах:

Сейм, король, посли від станів...
Рада в раді, юні, старші;
І Пилявці, лжа гетьманів,
І походи регментарші.
Одна й другі добре ладять,
Та нічим нам не зарадять (92).

Чи не такі самі причини українсько-польського розбрату називає й Шевченко у поемі «Гайдамаки», зокрема в розділі «Інтродукція». Автор поеми, захоплюючись волелюбними традиціями попередників, водночас дорікає сучасникам за соціальну інертність:

А унуки? Їм байдуже,
Панам жито сіють (84).

У «Думці Мазепи» теж звучить докір сучасному поколінню за пасивність, відсутність патріотичних поривань, переважання меркантильних намірів:

Клич «до зброї» тут забули:
Норов молоді зіпсутий
(А все ж краще осавула,
Ніж їх канцлер преславутий).
Кожний мріє стать на службу —
Не хорунжим, не бунчужним (90).

Єднає українського і польського поетів неоднозначний, суперечливий підхід до діяльності Б. Хмельницького. Так, Б. Залеський, ідеалізуючи стару Польщу, в межах якої нібито щасливо розвивалася Україна як провінція, засуджував гетьмана, який,

мовляв, порушив державний лад і спокій, називав його «лотром». А в згадуваній «Думці Мазепи» захоплювався як ратними подвигами Хмельницького, котрий лупив поляків, аж «пір'я летіло», так і поетичною обдарованістю його натури. «Хмельницький так добре складав думи, як добре справлявся з поляками» (88), — читаємо вже в передмові до твору. Відтворюючи загальновідомі факти з життя Б. Хмельницького, зокрема його конфлікт із чигиринським старостою Чаплинським, польський поет відстоює право гетьмана не тільки боронити честь родини, а й помститися за страждання всього народу:

Знає староста чигринський:
Обминай русяві коси.
Добре хльоста пан Хмельницький —
Ляхам аж носи повисли.
Не поможе ні латина,
Ні перина, ні дитина (91).

Т. Шевченко вітав добрі наміри Хмельницького й водночас критично висловлювався про наслідки його діяльності, коли були знехтувані положення Переяславської угоди, що привело до посилення самодержавно-кріпосницького гніту в Україні («Великий льох», «Стоїть в селі Суботові...», «Чигрине, Чигрине...», «Розрита могила» та ін.).

Споріднює українського та польського митців зацікавлення такою відомою в українській історії постаттю, як гетьман Мазепа. І хоч у Шевченка немає окремого твору, повністю присвяченого цьому політичному та культурному діячеві, проте оцінку подій, пов'язаних із його діяльністю, знаходимо в низці поезій. Наприклад, у романтичній, алегорично-символічній поемі «Великий льох» поет засуджує політику соціального і національного гноблення, здійснювану Петром І щодо України, зі співчуттям змальовує трагедію Батурина — гетьманської резиденції, мешканці якої зазнали жорстокої розправи з боку царських військ:

...Батурин славний
Москва вночі запалила,
Чечеля убила,
І малого, і старого
В Сейму потопила (233).

Зміст вірша «Іржавець» пов'язаний із подіями в Україні після війни зі шведами і поразкою Мазепи. Шевченко співчутливо розповідає про поневіряння українських козаків, які після зруйнування військом Петра І Запорозької Січі (так званої Старої Січі) заснували на підвладній Кримському ханству території (урочище Олешки в понизов'ї Дніпра) новий кіш — «горе-Запорожжя». Не даючи прямої оцінки діяльності Мазепи та його спільників чи супротивників (кошового отамана Запорозької Січі Костя Гордієнка і фастівського полковника Семена Палія), Шевченко вбачав серйозну перешкоду для наступу царизму на Україні у спільній протидії всіх її соціальних сил:

...якби були
Одностайне стали

Та з фастовським полковником
Гетьмана єднали.
Не стриміли б списи в стрісі
У Петра у свата.
Не втікали б із Хортиці
Славні небожата... (332).

Що ж до прилуцького полковника Гната Галагана, який брав участь у зруйнуванні царськими військами Запорозької Січі, то йому винесено суворий присуд — «прилуцький полковник поганий» (332). Щоправда, подібна оцінка цілком протилежна тій, що зроблена у повісті «Музикант», де Галагана названо «славным прилуцким полковником», за те, що він «первый отложился от Мазепы и передался царю Петру» (579).

Зацікавлення подіями, пов'язаними з діяльністю Мазепи, засвідчує і малярська спадщина Т. Шевченка (згадаймо майстерно виписані портрети Кочубея, Марії).

Б. Залеський присвячує Мазепі окремий твір. Взагалі образ українського гетьмана прикметний для польської літератури (відома поетична трагедія Ю. Словацького «Мазепа», повість польського прозаїка, публіциста, історика Равіта Гавронського «Пан гетьман Мазепа»), оскільки його життя, особливо замолоду, пов'язане з Польщею. «Думка Мазепи» — це ліричні роздуми героя, який опинився у складній ситуації і змушений покинути королівський двір, де служив пажем. Юнак — красивий і пристрасний, сміливий і по-козацькому безтурботний, щедрий на любовні захоплення:

Кожна краля мені рівня,
Коли юний, маю вроду.
Чи шляхтянка, королівна,
Чи дружина воєводи,
Чи русинка, чи черкеска,
Вишневецька, чи Собеська (89–90).

На думку Залеського, «жоден зі справжніх богатирів не був таким винахідливим у вчинках і романах, стільки разів не кохав, стільки пригод не зазнавав» (88), як Мазепа. Він при наближенні Б. Хмельницького до Замостя добровільно, а не з примусу (як дехто твердив) залишає двір короля Яна Казимира. Втечу Мазепи автор мотивує не тільки й не стільки любовними ускладненнями, скільки бажанням долучитися до козацької вольниці й помститися за народні кривди, а відтак, досягти найвищого соціального становища:

Острови і Кодак маю,
Запорожців із п'ять тисяч,
Ніж за поясом тримаю,
Що іще в житті згодиться?!
І волію бути паном,
Українським стать гетьманом (90).

Мазепа у Залеського не лише сміливий, винахідливий юнак, а й людина, наділена почуттям прекрасного, про що захоплено говорить автор у передмові до твору: «... співав при торбані. Був він також і поетом, бо котрий український гетьман ним не

був» (88). Майбутнього гетьмана змальовано як патріота рідної землі. Служба при дворі польського короля не задовольняє його, тому він тікає до козаків. У романтичному ключі відтворено весь драматизм ситуації, в якій опинився юнак (спрага, голод, неймовірне напруження сил фізичних та духовних). І все ж молодому пажеві вдається обманути пильну сторожу, пройти непоміченим, аби невдовзі з'явитися в інших шатах — козацьких — на рідній землі, яка «мазовецьких пісків краща // Очаківська ліпша паша // І вода в Дніпрі цілюща» (93). Ці фінальні рядки, по суті, є лейтмотивом усього твору і безпосередньо перегукуються з Шевченковими:

...Здається — кращого немає
Нічого в Бога, як Дніпро
Та наша славная країна... (395).

Б. Залеський сам відзначав великий вплив на нього поезії Кобзаря, з якою познайомив його Броніслав Залеський: «Я дістав збірник віршів Шевченка, виданий у минулому році в Петербурзі, — читаємо щоденниковий запис від 12 червня 1861 року. — Зранку я поспіхом узявся за читання українського співця... Ця поезія сповнила моє серце невимовною насолодою... Вона так живо воскресила в моїй душі Україну. Крім того, в його поемах і сердечних словах чується небуденний талант» [2, с. 64]. Польський поет присвятив Шевченкові вірш «Могила Тарасова», в якому називає його своїм побратимом, бо помічає багато спільного у своїй і в Тарасовій долі:

І нас обох у літа молодечі
Наумова плекала дивна дума, —
Аж поки власні пробудились речі.
Усе, чим край наш із давен рясніє —
Краса легенд і образів звабливих, —
Однаково відбилося і віє
В моїх піснях і у Тараса співах [1, с. 114].

У них був і спільний ворог — Російська імперія, «тюрма народів», обом була близька ідея слов'янського єднання:

Кат козаків і лядський людожерця
Цар забиває нас в суворе путо,
Лещатами суворо мужнє серце, —
Та серце наше панциром окуто...
Заповідай же мир братам і згоду,
Жени здобичництво, на трупи ласе,
Народи клич до братства і свободи,
Полянський однодумче мій, Тарасе! [1, с. 115]

Крім «Могили Тарасової», польський поет присвятив Кобзареві вірш «Тарас Шевченко», «До Шевченка, про його «Гайдамаки». Захоплюючись інтонацією, художньою довершеністю творів українського генія, Б. Залеський, проте, не завжди розумів їх соціальної та народної сутності. Однак, незважаючи на деякі розбіжності у трактуванні

певних історичних подій, Шевченка й Залеського сміливо можна вважати побратимами по перу, які щиро прагнули, «щоб усі слав'яне стали добрими братами».

ЛІТЕРАТУРА

1. Залеський Б. Могила Тарасова / Б. Залеський // Зеров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 2.
2. Ромащенко Л. Богдан Залеський і Черкащина / Л. Ромащенко // Холодний Яр. — Черкаси, 1998. — № 8.
3. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. — К., 1986.
4. Zaleski B. Wybor poezyj / B. Zaleski // Biblioteka Narodova. — Seria I. — Krakow.

УДК 821.161.2Шев:316.722(438)

Людмила Ромащенко
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

КОЛІЇВЩИНА В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Т. ШЕВЧЕНКА І С. ГОЩИНСЬКОГО

У статті проаналізовано художню інтерпретацію українського повстання, відомого під назвою «Коліївщина», у творах Шевченка та Гощинського.
***Ключові слова**: Коліївщина, Шевченко, Гощинський*

The article deals with the artistic interpretation of Ukrainian rebellion, known as Koliivshchyna, by Taras Shevchenko and Seweryn Goszczyński in their creative works.
***Keywords:** Koliivshchyna, Shevchenko, Goszczyński*

W artykule przeanalizowano interpretację artystyczną powstania ukraińskiego zwanego Koliszczyzną w utworach Szewczenki i Goszczyńskiego
***Słowa kluczowe**: Koliszczyzna, Szewczenko, Goszczyński.*

Попри величезну кількість шевченкознавчих досліджень, залишаються не до кінця з'ясованими джерела, які живили ранню творчість Т. Шевченка. Читацькі зацікавлення поета цього періоду з точністю неможливо відтворити (тим більше, що над дослідниками тяжіє сприйняте на віру зізнання поета в передмові до поеми «Гайдамаки»: «...надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого»), але можна з повним правом припустити, що тим підґрунтям, на якому виростала Шевченкова муза, була тогочасна романтична література, у тім числі польська, зокрема спадщина представників «української школи» в польському письменстві.

Дошукуючись витоків Кобзаревої творчості, не можемо обійти його найвизначнішого твору романтичної доби — поеми «Гайдамаки» та чи не найоригінальнішої серед численної «гайдамацької» літератури поеми С. Гощинського «Канівський замок».

Дослідники звертали увагу на спільні та відмінні риси обох творів. Приміром, І. Франко, розглядаючи поему «Гайдамаки» в контексті європейської поезії, стверджував, що в ній, як і в творах Гощинського, Міцкевича, Мальчевського, В. Гюго, Тіка, Новаліса, виявився той відтінок романтичної школи, який не задовольнявся «самою фантастичністю і народним гумором, прагнув проникнути глибше в народне життя і шукати в ньому залишків кращого, ідеального стану, зразків героїзму, правдивої релігійності...». Водночас, на його думку, Шевченко вніс у романтичну поезію те, чого їй раніше бракувало, — пристрасть, вогонь, якусь елементарну силу, це вже «не ідилічна безтурботність козаків Богдана Залеського, не мелодраматична демонічність гайдамаків Гощинського», а жива людина з багатим внутрішнім змістом, жива енергійна натура з широкою гамою почуттів.

На подібності сюжету обох творів наголошував Л. Козловський, що відзначав навіть деякі переваги Гощинського над Шевченком, які зводив загалом до більшої повноти польської поеми.

М. Дашкевич виділяє чотири лінії, в яких збігаються «Гайдамаки» Шевченка із твором Гощинського: драматизм дії, в обох чується стогін українського народу, помста за особисту і народну кривду, схожі елегійні картини.

На подібності сюжету обох творів наголошували М. Зеров, В. Гнатюк, В. Лепкий, О. Мануйкін, В. Поліщук, О. Охріменко.

Проте це питання потребує детальнішої, більш ґрунтовної розробки.

Можна помітити спільні моменти в біографіях обох поетів. Шевченко — син кріпака, до двадцяти чотирьох років перебував у неволі, зазнав матеріальних нестатків, моральної наруги. Северин був сином панського слуги (його батько служив у війську офіцером, а після ліквідації польської державності пішов на службу до українських магнатів), бачив злидні власної родини й сам терпів їх чимало, за соціальним походженням, незважаючи на своє шляхетське звання, майже межував із селянською верствою.

Тарас ріс жвавим, непокірним хлопчиком, не раз побивав свого зведеного брата злодійкуватого Степанка, за що його незлюбила мачуха. А батько Григорій, помираючи, не залишив Тарасові ніякого спадку, пророкуючи, що з нього вийде або велика людина, або велике ледащо.

Северина під час навчання в уманській школі отців-василіян за буйну, запальну вдачу прозвали «Нероном»: він любив чубрити своїх колег. Після появи «Канівського замку» до поета пристало прізвисько «Гайдамака» і «Небаба».

Шевченко, демократ за переконанням, був борцем проти царської тиранії, близький до учасників Кирило-Мефодіївського братства, за що його жорстоко покарано. Гощинський — польський патріот, теж переконаний демократ, виношував ідею загального вибуху проти російського самодержавства, приєднався до конспіративного гуртка молоді, став членом Товариства вільних братів-поляків, за що зазнав переслідувань поліції.

Обидві поеми з'явилися на світ у схожих суспільно-політичних обставинах: «Канівський замок» після поразки декабристів, напередодні Варшавського повстання, коли досяг апогею царський гніт, «Гайдамаки» — в часи розгулу реакції після поразки польського повстання.

Шевченко прийшов до теми Коліївщини закономірно. Народився на Звенигородщині, в місцях, де розгорталося повстання. Столітній дід Тараса Іван, учасник Коліївщини, розповідав онукові, родині, сусідам про ті бурхливі часи, про Залізняка і Ґонту. Хлопчик виростав серед гайдамацьких пісень, переказів, які зберігала народна пам'ять. Про враження від тих розповідей, їхню роль у творчій біографії поета він розповість пізніше в поемі «Гайдамаки»:

Бувало, в неділю, закривши Мінею,
По чарці з сусідом випивши тієї,
Батько діда просить, щоб той розказав
Про Коліївщину, як колись бувало,
Як Залізняк, Гонта ляхів покарав.
Столітнії очі, як зорі, сіяли,
А слово за словом сміялось, лилось:

Як ляхи конали, як Сміла горіла...
І мені, малому, не раз довелось
За титаря плакать...
Спасибі, дідусю, що ти заховав

В голові столітній ту славу козачу:
Я її онукам тепер розказав.

Зацікавлення С. Гощинського гайдамацьким повстанням було тривале і теж викликане, очевидно, перебуванням письменника в місцях найбільшого розмаху гайдамацького руху — Умані, Смілі, Чигирині, Черкасах, Лисянці, Медведівці, Корсуні, де ще були живі очевидці й учасники тих подій. Під впливом почутих переказів про Коліївщину (у той час Северин мешкав у сідляра Терешка в Умані) він пише свій перший твір — вірш «Спів про уманську різню» (1818), що став своєрідним підготовчим етапом у художньому освоєнні теми Коліївщини, зафіксував у ембріональному стані мотиви, які пізніше розгорнулися в «Канівському замку».

В обох поемах яскраво виражене фольклорне начало. Фабульний каркас обох поем скомпонований на основі фольклорно-романтичної традиції: палке кохання (Яреми і Оксани, Небаби й Орлики), розлука закоханих через втручання ворожих сил, помста. У фольклорному дусі виписані також характери героїв твору. Ярема — красивий, добрий, лагідний, покірний до пори до часу:

Ярема гнувся, бо не знав,
Не знав, сіромаха, що виросли крила,
Що неба достане, коли полетить...

Зовнішність та риси вдачі Небаби цілком відповідають характеристиці козака в народній творчості:

Пан сам собі, перед панами непокірний,
Меткий, мов сталі блиск у дзеркалі води,
Та в помсті, наче сталь, він і твердий, і вірний.
Він між своїми в славі й почестях завжди,
Бо він — душа дівчат і хлопців череди!
Той бравий, чорний вус, закручений кільцем,
Що в'ється над його рожевими устами,
Той погляд, що горить під чорними бровами,
Як полудневе сяйво перед дня кінцем.
І постать та струнка, яку кирея вкрила,
Так виділяється, коли він йде в походи,
Як щогла байдака, де нап'ялись вітрила...

Проте Шевченків Ярема привабливіший: на совісті у Небаби великий гріх — в минулому він звабив дівчину Ксеню, яка збожеволіла, і, наче привид, блукає околицями Канівського замку, віщуючи криваві події.

Обидва письменники запозичують із народної пам'яті епізод посвячення ножів у Мотронинському монастирі (цей епізод у різному трактуванні зустрічається в усіх письменників, що пишуть про гайдамаччину). Щодо цього ритуалу, то С. Гощинський у передмові до поеми припускає, що така урочистість відбувалася не в одному місці, а й у побаченій ним дерев'яній капличці, що належала одному з монастирів у Лебединській пущі, біля міста Шполи.

Запозичені з народної творчості низка поетико-стилістичних засобів: легенди, перекази, повір'я, забобони, введені у фабульну канву, пісенна ритмічна і строфічна форми, художні засоби, повтори тощо.

Шевченко в художню структуру поеми вводить низку українських народних пісень (жартівливих, ліричних, історичних), які співають кобзарі, що надає творові неповторного національного колориту. Деякі з них, наприклад, пісню про Швачку взято епіграфом до розділу «Гонта в Умані».

У «Канівському замку» народні пісні у виконанні лірника розкривають трагедію нещасливого кохання Ксені, тривожать сумління Небаби, який відчуває власну провину перед дівчиною.

Споріднює польського та українського митців те, що головну увагу вони приділяють не стільки любовній інтризі, скільки загальній картині гайдамацького руху. Трагедія Оксани і Яреми, Небаби й Орлики відходить на задній план перед загравами пожеж і ріками розлитої крові, трагедія героїв вплітається в контекст долі загальнонародної. Рушійною силою в обох творах виступають не герої-одинаки, а повсталий люд.

Т. Шевченко, дошукуючись реальних причин повстання, виражає народний погляд на ці події: страшний за своєю силою вибух протесту став адекватною відповіддю народу на систему принижень і знущань, запроваджених панівною верхівкою:

На гвалт України
Орли налетіли; вони рознесуть
Ляхам, жидам кару;
За кров і пожари
Пеклом гайдамаки ляхам оддадуть.

У Гощинського також близьке до народного трактування теми, реальних причин народного повстання. Він тлумачить їх як справедливу кару українського люду за кривди, заподіяні шляхтою. Доказом цього є звернення Небаби до козаків:

У кого батька закатовано різками,
Чию дружину уподобав хтивий пан,
У кого любу доньку зґвалтував тиран,
У кого наречених забрано панами.
За болі батьківські, за смуток материнський,
За зганьблених дітей, дівчат, за плач сестринський,
Я закликаю вас і кличу поіменно.
Хай кожний виступить і біля мене стане!

Ця думка педалюється автором і в передмові до твору: «Ненависть українського народу до пригноблюючих його панів і спільність віри з сусідньою Москвою стали причиною наміру знищити польську шляхту принаймні в російських провінціях, де було найбільше конфедератів».

Тож цілком слушно зазначав М. Дашкевич: «Гощинський зберігав гідну подиву вірність колориту і був досить безстороннім живописцем часу польського пригноблення України. В його поемі відчувається живий народний переказ про гайдамацьку

різню, який у 20-х роках ще зберігав свою свіжість. Страшна дійсність постає перед читачем майже без викривлення в ту чи іншу сторону...».

Справді, поема цінна тим, що, на відміну від багатьох польськомовних творів, є спробою неупередженого ставлення письменника до відомих подій. Високо оцінюючи поему, сучасний польський дослідник Я. Кобишевський її художню вартість вбачає у тому, що вона була «першою широкою реалізацією романтичного постулату опертя поезії на народну творчість», а її найглибший сенс — у зіткненні між собою «образу шляхетського беззаконня з мріями народу про волю і зв'язаного з цим прагнення помсти за отримані кривди».

Обидва твори були надруковані, коли поетам сповнилося по 27 років. Випадковий збіг? Можливо. Але можлива й певна закономірність: саме в такому молодому віці письменники однаково зазнали істотного виливу поетики Байрона. Як і Байрон, С. Гощинський хотів прийти на допомогу повсталим грекам, але не здійснив свого наміру, бо мав у кишені всього півтори карбованці. Про байронівські впливи одверто зізнається сам письменник у критичній статті «Нова епоха польської поезії»: «Таємницю духу цієї поезії («Z. К.») можна вивести, на мою думку, як багато інших огріхів поезії польської загалом із нещасливого на нас впливу чорної фантазії Байрона».

У байронівському дусі скомпонована любовна інтрига (ця тріада виявилась у східних поемах англійського поета): у Шевченка — Ярема, Оксана, конфедерати; у Гощинського — Небаба, Орлика, панський управитель.

Поема «Гайдамаки» і «Канівський замок» належать до різновидів поем у романтичній літературі, які визначені як «національно-героїчні». Цьому жанровому різновиду властиве оволодіння широким історичним матеріалом, який би висвітлював розмах народної боротьби, а також поєднання епічного розвитку подій з виразною їх оцінкою, тобто суб'єктивним началом. У поемі «Гайдамаки» сильне епічне начало, увага сконцентрована на перебігу повстання, охоплено великий проміжок часу, починаючи з моменту розгортання виступу до його трагічного фіналу (хоч самої розв'язки у поемі немає, що зумовлено авторським задумом). Для фабули «Канівського замку» Гощинський обирає лише один епізод — зруйнування гайдамаками Канівського замку, оминаючи кульмінаційний момент, уманську різанину (хоча є згадка про те, що до Канева докотилася чутка про уманський погром).

І в «Гайдамаках», і в «Канівському замкові» наявні численні ліричні відступи, які виконують різноманітну роль: виявляють ставлення автора до подій, його позицію у розумінні важливих суспільних процесів, попереджають чи закликають окремі ситуації тощо.

Лірично забарвленими в обох поемах є пейзажі, які живуть в унісон з людськими вчинками, настроями. Наприклад, чудовою ліричною увертюрою — описом української природи навколо Канева — відкривається поема Гощинського («Стоять величні замку Канівського вежі, / Мов плечі велетня, підносяться до хмар...»). Ліричними, по-філософськи забарвленими роздумами про плинність і безкінечність людського життя розпочинається і твір Шевченка («Все йде, все минає — і краю немає...).

Сумний настрій Небаби, який чекає на Орлику, довідується про її заміжжя, палає гнівом, відтінює відповідний опис природи («Сидить він у вечірнім присмерку лісів...»). Так само трепетні почуття Яреми, який сподівається на зустріч із коханою, увиразнює мальовнича пейзажна картина, витримана в національно колоритному дусі:

Зорі сяють; серед неба
Горить білолиций;
Верба слуха соловейка,
Дивиться в криницю;
На калині, над водою,
Так і виливає,
Неначе зна, що дівчину
Козак виглядає.

Зовсім інша пейзажна замальовка — сповнена тривожних передчуттів, прогнозуюча драматичний розвиток подій — напередодні повстання, коли освячували ножі:

Із-за лісу, з-за туману,
Місяць випливає,
Червоніє, круглолиций,
Горить, а не сяє,
Неначе зна, що не треба
Людям його світу,
Що пожари Україну
Нагріють, освітять.

Або в іншому місці: грізному, сповненому рішучих намірів помсти настрою Яреми відповідає опис грозового Дніпра:

А Дніпр мов підслухав: широкий та синій,
Підняв гори хвилі; а в очеретах
Реве, стогне, завиває.
Лози нагинає;
Грім гогоче, а блискавка
Хмару роздирає.

І Шевченко, і Гощинський використовують у пейзажах риторичні звертання (до місяця, до зорі), які олюднюють природу, віщуючи криваві події в людському соціумі.

Узявши для історичного тла сюжету поеми факт зруйнування гайдамаками на чолі зі Швачкою Канівського замку, С. Гощинський припустився деяких неточностей.

Не відповідає дійсності те, що замок здобув Швачка й сам загинув під його уламками. Відомо, що Канівський замок штурмував Семен Неживий, родом з-під Мошен, який орудував на Черкащині, а історичний Швачка громив ляхів в околицях Василькова та Білої Церкви і після поразки повстання засланий до Сибіру. Його опорним пунктом був Фастів, куди приводили спійманих шляхтичів та євреїв і страчували за вироком суду, що відтворено в народній пісні, записаній М. Грушевським:

Ой хвалився та батько Швачка
Та до Фастова йдучи —
Ой будемо драти, панове-молодці,
З китайки онучі.

Та ходить Швачка та по Фастові
Та у жовтих чоботях —
Ой вивішав жидів, ой вивішав ляхів
Та на панських воротях.

Не в усьому можна погодитися і з авторською концепцією трактування суті персонажа. Швачка в Гощинського сміливий, безжальний, знаний на Січі чоловік, за що його обрали отаманом, і водночас інертний, довго зволікає з походом на замок, «він більше, ніж потрібно, спить, відпочиває», дуже часто «чаркою себе розігріває».

Неприваблива, якась аж демонічна зовнішність персонажа, змальована переважно в похмурих, темних барвах:

Він був страшний якийсь, мав риси кострубаті:
Звис в нього довгий вус на груди волохаті,
Стягнув аж півобличчя майже чорний шрам.
Хоч сивина на скронях — старості сліди,
Та заливав лице рум'янець молодий.
Вогнисте, чорне око, що ледь-ледь іскрило,
На темному обличчі глибоко сиділо.

Критичне ставлення до героя зафіксоване в епітетах «плюгавий», «лайдак», «п'яниця», «чортів виродок», «син згуби».

Крім того, автор надмірно акцентує на мстивості ватажка повстанців, його непогамовній жорстокості, лютій ненависті, що виявилося в переслідуванні слабкої жінки (в подібній ситуації опинилася й Ружена з роману Г. Колісника «Полин чорний, мак гіркий»).

Нашарування демонічності, величезну силу ненависті до шляхти можна помітити і в образі Яреми, але він не позбавлений авторської симпатії:

Кругом пекло; гайдамаки
По пеклу гуляють.
А Ярема — страшно глянуть —
По три, по чотири
Так і кладе.

Чи в іншому епізоді:

... а Ярема
Не ріже — лютує:
З ножем, в руках, на пожарах
І днює й ночує.
Не милує, не минає
Нігде ні одного...

Концепція образу прославленого гайдамацького ватажка у поемі Гощинського помітно відрізняється від фольклорної і від Шевченкового трактування цієї історич-

ної постаті в поезії «Швачка», написаній під впливом народних пісень про Швачку, одну з яких — «Ой поїжджає по Україні та козаченько Швачка» — Кобзар називає у щоденнику «улюбленою». У Шевченка Швачка — справді народний улюбленець, герой, що хоче звільнити народ від польсько-шляхетського панування:

Не дам же я вражим ляхам
В Україні жить.

Поезію «Швачка» Т. Шевченко написав на засланні 1848 року. Отже, події з часів Коліївщини цікавили Кобзаря й після написання поеми «Гайдамаки».

Концепція образу Швачки в Шевченковій поезії близька (як це не дивно) до авторської концепції цього героя у п'єсі «Ванда Потоцька» маловідомого польського письменника М. Суховерського (1802–1874). Фабульну основу п'єси склали реальні події, а саме: спроба решток розбитих під Уманню гайдамаків на чолі зі Швачкою захопити у червні 1769 року Львів, щоб визволити ув'язнених товаришів та пограбувати місто. У той час, коли деякі українські поціновувачі Шевченкової поезії (наприклад, П. Куліш) відверто насторожено сприйняли його твори про Коліївщину, то польський автор, попередник Кобзаря, трактував отамана гайдамаків Швачку як справедливого месника за злочини розперезаної шляхти, борця за волю для пригноблених і покривджених. Ця думка виражена у зверненні ватажка до бойових побратимів, яке перегукується з цитованим вище зверненням козака Небаби до повстанців: «Слухайте мене браття! Оце наближається нарешті довго сподівана хвилина, скоро перестанемо бути викиднями цього світу, засвітає нам ліпша доля... Кого позбавлено коханої нареченої, видерто волю, майно, зневажено людську гідність, хто має душу сміливця, той хай іде за мною... Досить цієї неволі... Покажімо тим злочинцям і негідникам, що і хлоп зуміє бути паном, покажімо світові, що вільність і рівність мають панувати всюди».

Поема «Гайдамаки» пройнята наскрізним гуманістичним пафосом (у Гощинського подібні почуття притлумлені, прочитуються в підтексті). Передаючи у яскравих, зворушливих ескізах грізну велич Коліївщини, Шевченко не смакує кровопролиттям, для нього війна — найбільше зло, яке здатні вигадати люди. У творі чимало кривавих малюнків, якими письменник закликає своїх і чужих схаменутися, припинити багаторічне кровопролиття, дійти братерської згоди. Цілком слушно з цього приводу зауважував Б. Лепкий: «... наміром Шевченка не було розбурхувати канібальські інстинкти, а навпаки, коли він ставив нам перед очі кривавий образ Коліївщини, то робив це тому, щоб показати, до якого лиха доводить людство суспільна й національна кривда».

Та й сам поет на закиди критики (особливо польської) у розбурхуванні кровожерних почуттів, розпалюванні національної ворожнечі немовби заздалегідь дає однозначну відповідь у передмові до поеми: «Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами. Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, нерозмежованою останеться навіки од моря і до моря — слав'янськая земля». Тому не можемо погодитися з твердженням Ф. Кейди, що Т. Шевченко, виступивши творцем національної свідомості, «у ставленні українців до своїх національних ворогів бачив лише «кров за кров» і «муки за муки».

Гуманістичний пафос Шевченкової поеми успадкували сучасні історичні твори про гайдамаччину: романи «Побратався сокіл», «На крутозламі», «Великий благо-

віст», М. Сиротюка, «Гайдамаки», «Прийдімо, вклонімося...» Ю. Мушкетика, «Полин чорний, мак гіркий» Г. Колісника та ін.

Так, гуманістична концепція роману «Полин чорний, мак гіркий» Г. Колісника в оцінці складних і трагічних подій Коліївщини полягає у запереченні проявів насильства, в осудженні розпалюваної між двома народами-сусідами ворожнечі, що яскраво проілюстровано вигаданою історією шляхтянки Ружени.

Небагата полька дбайливо і безкорисливо доглядає хворого українського козака Івана Глобу, відмовившись від золотого дуката за свої послуги, а прості українські селяни допомагають Ружені, коли вона опинилася серед біженців; старий пасічник хоче навіть залишити її з сином у себе, доки триватиме кривавий вир. Та коли жінка все ж вирушила в дорогу за своїм судженим, пасічник благає в Бога милості для неї й заступництва.

Страшним обвинувачувальним актом людській жорстокості звучить у романі смерть красуні-польки та її сина Адася, а образ Мадонни з немовлям піднімається до рівня символу краси й материнства, зневаженого війною: очам старого пасічника, поки молода мати віддалялася, «відкривалося найпрекрасніше з усіх видив, які судилося зріти за довге життя, — справжня врода, складна, чудесна, майже незбагненна... Одходила назавжди благоуханна мить весни людської!».

Не тільки Г. Колісник, а й усі інші письменники, що художньо реконструюють події Коліївщини, неминуче звертаються до творчого досвіду геніального попередника, але це вже тема наступної розмови.

УДК 821.161.2Шев:316.722(438)

Валентина Соболь
Варшавський університет

ПЕРЕКЛАДИ ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА В ПОЛЬЩІ

Стаття присвячена аналізу перекладів поезії Тараса Шевченка польською мовою. Окреслено найважливіші етапи вивчення Шевченка в Польщі. У статті порівнюються переклади Богдана Лепкого, Чеслава Ястжембця-Козловського, Єжи Єнджеєвича і Петра Куприсия. Особлива увага приділяється «Кобзареві» Тараса Шевченка у перекладі Петра Куприсия. У статті доводиться, що видання польськомовного «Кобзаря» у перекладі П. Куприсия в 2008 році, а в 2012-му — двомовного «Кобзаря» у перекладі П. Куприсия, передбачає якісно новий рівень компаративного вивчення перекладів Шевченка польською мовою.

Ключові слова: *«Кобзар», Петро Купрись, переклади, токени, перекладацькі стратегії.*

The article deals with the analysis of Taras Shevchenko poetry translated into Polish. The main stages of studying his creative works in Poland were also outlined. Translations by Bohdan Lepkyi, Jerzy Jendzejewicz, Czesław Jastrzębiec Kozłowski and Petro Kuprys were compared in the article. Special attention is paid to P. Kuprys's translation of «Kobzar» by Taras Shevchenko. It was proved that Kuprys's Polish translation (2008) and bilingual printed version (2012) of «Kobzar» represent a new level and quality of comparative studying of translations of Shevchenko's poetry into Polish.

Keywords: *«Kobzar», Petro Kuprys, translations, tokens, interpretational strategies.*

Artykuł poświęcono analizie tłumaczeń poezji Tarasa Szewczenki na język polski. Przedstawiono najważniejsze etapy badań nad twórczością Szewczenki w Polsce. Porównuje się tłumaczenia Bogdana Łepkiego, Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, Jerzego Jędrzejewicza i Piotra Kuprysia. Szczególną uwagę zwraca się na «Kobziarza» Szewczenki w tłumaczeniu Piotra Kuprysia. W artykule udowodniono, że publikacja polskiego «Kobziarza» w tłumaczeniu P. Kuprysia w 2008 r. oraz dwujęzyczne wydanie «Kobziarza» z tłumaczeniami P. Kuprysia z 2012 r. przewidują jakościowo nowy poziom analizy porównawczej przekładów Szewczenki na język polski.

Słowa kluczowe: *«Kobziarz» T. Szewczenki, Piotr Kupryś, tłumaczenie, tokeny, strategie tłumaczenia.*

Такої, як «Кобзар», книжки не має ні один народ.
Олександр Лотоцький [2, с. 369]

У 2008 побачив світ «Кобзар» у перекладі польською Петра Куприсия (1933–2002). У 2012 році з нагоди 20-річчя здобуття Україною незалежності Видавничий комітет (голова професор Юзеф Колодзєй) подарував загалові двомовне (паралельно оригінал і переклад польською) видання «Кобзаря» у перекладі Петра Куприсия [7, с. 833]. Люблінський поет та філолог є першим, хто здійснив переклади усіх віршованих творів Т. Шевченка.

Контрапункти рецепції Тараса Шевченка у Польщі прокреслили українці. Однак автор першої монографії про Шевченка, написаної в 1865 році, — це поляк Гвідон Баттаглія, який писав, що Шевченко першим відродив нову українську ідею і був найбільшим представником тієї ідеї.

На початку XX століття Шевченко — це, в оцінці Є. Маланюка, «національно-ядерна, органічна частка селянського моноліту» [3, с. 341]. На початку XXI століття

Шевченко, за влучною оцінкою Михайла Лесіва, «найбільший моральний авторитет для українців різних політичних сил» [1, с. 6]. Це, властиво, перу М. Лесіва належать капітальні передмови до обох видань «Кобзаря» польською мовою у перекладі П. Куприся. У них проаналізовано найважливіші етапи зацікавлення поезією Шевченка у Польщі із акцентом на її перекладах польською. Окрасою видання 2008 року стала стаття Михайла Лесіва «Поезія Тараса Шевченка у перекладі Петра Куприся» [8, с. 7–31], так і до видання 2012 року — двомовна, українською і польською, передмова «Тарас Шевченко. Кобзар. Переклад: Петро Купрись. Taras Szewczenko. Kobziarz. Przekład Piotr Kupryś» [1, с. 6–51].

Перш ніж аналізуватимемо переклади Т. Шевченка польською, окреслимо найголовніші етапи зацікавлення його поетичним словом у Польщі. Польською твори Шевченка перекладали ще за життя поета, починаючи із 1860 року. Першим переклав і надрукував у пресі 18 творів українського пророка «син польського шляхтича й кріпачки українки, який відчував Шевченка» [23, с. 362], Леонард Совінський (1831–1887). Леонарда Совінського у розвідці-післямові до видання вибраних поезій Шевченка за першочергової участі Українського Наукового Інституту у Варшаві [16, с. 197–211] було названо найліпшим із усіх давніших перекладачів Шевченка.

Хто переклав найбільшу кількість (до Петра Куприся) творів Шевченка? Правдоподібно, це був Сидір Твердохліб (1886–1922), його перу належить переклад 37 творів Шевченка. Відтоді упродовж півтора століття понад 50 відомих і менш відомих перекладачів працювали над перекладом поезії Т. Шевченка, серед них і письменники такої величини, як Владислав Сирокомля, Стефан Жеромський, Ярослав Івашкевич, Юзеф Лободовський, Казімєж Вежинський. Належну оцінку та визнання здобули переклади таких видатних митців, як Марія Беньковська, Костянтин Думанський, А. Ґожалчинський, Тадеуш Голлендер, Ярослав Івашкевич, Чеслав Ястжембець-Козловський, Богдан Лепкий, Влодзімєж Слободнік, Леонард Совінський, Казімеж Вежинський, Зоф'я Войнаровська, Богдан Жиранік.

Петро Купрись поставив перед собою завдання перекласти польською всі віршовані твори (вірші, балади, поеми), користуючись київським виданням «Кобзаря» за 1967 рік, а це 260 творів, і власне, досі такої праці, окрім нього, не виконав жоден перекладач. Осягнути засади, випрацювані практикою Петра Куприся, найбільш послідовно заангажованого в двомовне звучання слова Шевченка, — завдання не на одну розвідку. Очевидним є компаративний вимір проблеми, менш очевидним, але ще важливішим, видається «ключ» до проблеми Євгена Маланюка, що в стосунку до творів Шевченка в багатьох випадках безпорадним і щонайменше неповним є раціоналістичний аналіз, бо ж не обійтися тут «без творчої й при тім національної інтуїції»[3, с. 344].

Як відомо, обидві мови, українська і польська, були для Петра Куприся знаними від народження, двомовним було його виховання (спершу на Підляшші, потім на Волині й знову, після 1947 року, на Підляшші). Його освіта — російська філологія Ягеллонського університету — не стала на перешкоді до заглиблення в таїну української мови. Наголошуємо на цьому невипадково, оскільки в історії перекладу траплялися також і курйозні моменти, як наприклад у практиці Казімежа Анджея Яворського. Сам він щиро зізнавався, що йому не вдався переклад «Заповіту». Казімеж Анджей Яворський не мав словника, але завдяки володінню російською мовою розумів майже все, іноді здогадувався про значення слів у контексті. «Але колись, — зізнався К. А. Яворський, — потрапив я пальцем

в небо. Ніколи не забуду ляпсусу, який зробив у вірші Богдана Кравціва, перекладаючи слово «тендітний» (ніжний, крихкий), як... «tandetny». У перекладі з польської «tandetny» означає «дешевий, халтурний». Врешті, він розсміявся, коли часопис «Назустріч» жартома й не без єхидства той переклад назвав «тендітним» [13, с. 138].

Від часу, коли постали перші переклади Шевченка польською, відбулися значні зміни в теорії перекладу, яка збагатилася новими напрацюваннями [9; 14; 19; 21; 22]. Порівняння тогочасних засад* та новочасних концепцій теорії перекладу увиразнює поступ досліджень останніх десятиліть, коли була підважена (Ж. Дерріда) непорушна досі засада щодо першорядності оригіналу в стосунку до перекладу. В численних працях було узасаднено, що обидва тексти, вихідний і кінцевий (тобто переклад), виконують не тільки комунікативну функцію, а є «засобом відкривання і створення речей» [11, с. 140]. При цьому значення [*signifié*], як наголошує Умберто Еко, «залишається центральною проблемою дефініції перекладу, хоча тільки в більш докладному дослідженні спеціальних перекладів зможемо з'ясувати кілька їхніх таємниць» [9, с. 106]. В одній зі своїх останніх праць «Doświadczanie przekładu» Умберто Еко повторює: «Переклад ніколи не є простим переходом між двома мовами, але між двома культурами» [9, с. 113].

Кардинально відмінними на початку XX століття були сформульовані П. Зайцевим п'ять найважливіших засад перекладу поетичного тексту: 1) належний добір висловів, тобто невпровадження до перекладу лексичних одиниць, які належать до іншого стилістичного колориту, ніж той, в якому виконано твір; 2) збереження тропів та фігур оригіналу; 3) відтворення метричних особливостей оригіналу; 4) відтворення внутрішньої евфонії вірша; 5) мовний артистизм перекладу. Останню засаду П. Зайцев коментує детальніше: перекладач не має права поминати можливі труднощі, не може вживати ненатуральних, неприродних для контексту висловів [23, с. 361]. Павло Зайцев, головний редактор як повного видання творів, так і збірки вибраних поезій Шевченка 1936 року (тут понад 100 творів Шевченка, нові перекладачі), у розвідці «Про переклади Шевченка польською мовою» наголошує, що оцінюючи переклади поезії Шевченка польською, треба брати до уваги «основну відмінність, що існує між українською та польською версифікацією: польська — силабічна, українська — тонічна. Не менш важливою є й та обставина, що по відношенню до постійного польського наголосу на другому складі з кінця, у перекладах на польську мову чоловічі рими, такі прості й поширені в українській мові, можна передати польською виключно односкладовими словами. Додається до цього ще одна складність, що особливо стосується творів Шевченка: він щедро користується засобами української народної поетики й ту її мовну «магію» інколи годі перекласти будь-якою іншою мовою» [23, с. 362].

Зіставлення перекладів восьми перших рядків Шевченкового «Заповіту», що його М. Якубець назвав «мало не національним гімном України» [12, с. LXV], потверджує актуальність висновків П. Зайцева. Шевченків «Заповіт» перекладали щонайменше 16 поляків. М. Лесів порівнює переклади Зоф'ї Войнаровської, Богдана Лепкого, Ярослава Івашкевича, Казімєжа Анджея Яворського, Єжи Єнджеєвича, Петра Куприся. Проектуючи переклади на оригінал, М. Лесів прийшов до висновку, що найближчим до українського оригіналу є переклад найвідданішого перекладача Петра Куприся:

Наприклад, словосполучення «реве ревучий»:

— у З. Войнаровської — «szumiące odmęty»;

* П. Зайцев у праці «O przekładach Szewczenki na język polski» сам визнавав суперечливість названих засад: прагнути точно відтворити ритміку оригіналу і докладно передати зміст, перекладач стикається із непереборними труднощами [23, с. 361].

— у Б. Лепкого — «wre i pianą ciska»;
— у Я. Івашкевича — « jak się rączy ciska»;
— у К.А. Яворського — «fale rwące z sykiem»;
— у Є. Єнджеєвича — «jak ryczy zuchwały»;
— у П. Куприся — «jak ryczy ryczący».

Чи не найбільшу трудність становлять для перекладача ліричні поезії. Стало аксіомою твердження, що перекладач у прозі — раб, але перекладач у поезії — суперник [4, с. 300].

Звернімося, наприклад, до вірша Шевченка «Доля». Зміна ритму змінює і враження від твору. Так, уживання спондея та амфібрахія у перекладі Л. Совінського (він, за спостереженням П. Зайцева, мав менше щастя у перекладі ліричних творів) позбавило твір глибокої настроєвості та піднесеного тону:

Tyś mię, dolo, nie zwodziłaś:
Przyjacielem, siostrą, bratem
Sierocie ty byłaś.
Tyś mię wzięła maleńkiego,
Do szkoły oddała
W ręce djaka pijanego
I tak powiedziała…..

У перекладі Чеслава Ястжембця-Козловського передається, натомість, саме Шевченкова ритмомелодика:

Tyś nie zwodziła mnie; tyś była
Jak druh i brat i siostra miła
Sierocie; tyś do szkolnych bram
Za rękę wiodła mnie, dzieciaka,
Ażebym wiedzę czerpał tam
Pod pijanego pieczą diaka… [17, с. 314; 19, с. 306]*

У перекладі П. Куприся бачимо максимальну близькість до оригінала:

Tyś ze mną nigdy nie chytrzyła,
Ty druhem, bratem, siostrą byłaś
Dla mnie, biedaka, Wzięłaś tak
Za rączkę wiodłaś malutkiego
Do szkoły, gdzie pijany diak
Nauczał uczniów byle czego [7, с. 678].

Як бачимо, в процесі перекладу ліричних творів особливої актуальності набуває засада Умберто Еко, що переклад — то «не перехід із мови *Alfa* на мову *Beta*. Переклади не відносяться до лексичних типів, а до текстуальних обставин, до токенів**. Опираються не на порівнянні двох мов, а двох текстів, які постали в двох різних мовах.

* Обидва вказані видання ідентично подають саме цей переклад вірша «Доля»: як Павло Зайцев у 1936-му, так і Мар'ян Якубець в 1974-му високо цінували рівень роботи Чеслава Ястжембця-Козловського як автора перекладу.

** Токен — генератор кодів.

Більше того, переклади часто вимагають дедукції, яку треба доконати в стосунку до світів, про які говорять» [9, с. 108] (виділено автором. — В. С.).

Чи не тому, що органічне закорінення в український космос єднало Тараса Шевченка і Богдана Лепкого, переклад Лепким поезії «Чи ми ще зійдемося знову...» видається неперевершеним? Переклади Б. Лепкого високо цінував П. Зайцев, вважаючи його на цьому полі щасливішим від таких польських колег, як К. А. Яворський, якому не вдався переклад «Заповіту», та Е. Житомєрський.

Порівняймо тут переклади Богдана Лепкого, Чеслава Ястжембця-Козловського і П. Куприся:

У Богдана Лепкого домінує спорідненість перекладу з оригіналом на лексичному рівні:

Czy my spotkamy się gdzieś jeszcze,
Czy pożegnali się na wieki
I słowo prawdy i miłości
Ponieśli w obcy kraj daleki?
A niech i tak! Nie nasza matka,
Lecz przecież ją szanować trzeba
I trzeba wytrwać do ostatka,
Bo takie jest zrządzenie nieba!
Ukorzcie się! Módlcie się, bracia,
O sobie nie zapominajcie
I Ukrainę naszą drogą
Całą potęgą serc kochajcie!
A kiedy przyjdzie chwila sroga,
Ostatnia — za nią proście Boga! [17, с. 191]

У перекладі Чеслава Ястжембця-Козловського виразніше передається Шевченкова ритмомелодика:

Czy jeszcze kiedy się zejdziemy,
Czy już ta chwila nie zagości,
A słowo prawdy i miłości
Rozniesiem w stepie, pustce niemej?
Na, cóż! Ten kraj — nie nasza matka,
A chcesz czy nie chcesz — czcij go bratku!
To wola Bosla… Żyjcie zgodnie,
Pokornie proście Boga w niebie
I wspominajcie wzajem siebie,
Miłujcie swoją Ukrainę…
W ostatnią tę, w tę złą godzinę,
Kiedy się pastwi nad nią zbrodnia —
Boga błagajcie o nią co dnia! [17, с. 192]

У П. Куприся домінує енергія спонуки до дієвої любові до України, дякуючи повторові слова «Kochajcie», яке, римуючись із молитовним «Błagajcie», досягає піку емоційності, актуалізує найвищу для кожного українця цінність:

Czy jeszcze się zejdziemy znowu?
Czyśmy na wieki się rozeszli?
I prawdy, i miłości słowo
Po stepach, puszczach już roznieśli?
Niech będzie tak. Nie nasza matka —
Lecz przyszło czcić i w tym wypadku.
To wola Pana. Z nia swe czyny
Zespólcie! Módlcie się do Boga
I wspominajcie siebie, drogą
Kochajcie swoją Ukrainę.
Kochajcie ją… W on czas okrutny,
W ostatniej chwili ciężkiej, smutnej
Błagajcie Pana za jedyną [7, c. 438].

Ще більш очевидною є відмінність різних перекладів, якщо звернутися до такого знаменного твору Т. Шевченка, як «Розрита могила» («Rozkopana mogiła»). Цей потужний твір опертий на реальних фактах розкопування козацьких могил в Україні. Цим займалася археологічна комісія під керівництвом київського генерал-губернатора Бібікова. У 1972 році в серії «Бібліотека Народова» було видано вибрані твори в опрацюванні М. Якубця. У розлогій передмові до видання польський учений у ті драматичні для української культури роки написав, що хоча в поезії Шевченка йшлося про розкопування підземелля палацу Богдана Хмельницького в Чигирині (зруйнованого царськими військами в 1678 році), але «ті підземелля під пером поета доростають до символу сплюндрованої України» [12, c. LXIV].

Звернімося до цього унікального вірша, порівнявши переклади Єжи Єнджеєвича та Петра Куприсия. Знаковий твір Шевченка «Розрита могила» перекладали також Паулін Свєнціцький і Чеслав Ястжембець-Козловський. За переконанням М. Якубця [12, c. 81], найбільш адекватним є переклад Єжи Єнджеєвича. Ця висока оцінка є актуальною і зараз, у чому можна пересвідчитися, зіставивши позначені жирним шрифтом фрагменти. Зграбний, максимально близький до оригіналу переклад Петра Куприсия, як на нашу думку, не перевершує перекладу Єжи Єнджеєвича:

У Єжи Єнджеєвича:

Cichy świecie, kraju miły,
Moja Ukraino!
Za co ciebie zrujnowano,
Za co, matko, giniesz?
……..
Stepy moje wykupili
Niemcy i Żydowie,
Synom moim na obczyźnie
Praca niszczy zdrowie.
Stary Dniepr, mój brat, wysycha,
Już mnie zaniedbuje,
A mogiły, serce miłe,
Moskal rozkopuje [18, c. 81–83]* (тут і далі жирним шрифтом виділення моє. — В. С.).

* М. Якубець у примітці на сторінці 81 зазначає, що вірш «Розрита могила» уперше був виданий у 1859 році в Лейпцигу у книжечці «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» як 8-й том серії «Русская

У Чеслава Ястжембця-Козловського:

Cichy świecie, kraju miły,
Moja Ukraino!
Za co giniesz, matko? Za co
Zrobiono-ć ruiną?
…….. ……..
Moje stepy zagarnęło
Żydostwo i Szwaby,
Moje syny na obczyźnie
Harują jak raby.
Dumny Dniepr, mój brat, wysycha
I już mię opuszcza,
A w mogiły moje miłe
Moskiewska się tłuszcza
Wdrąża… [17, с. 83–84]

Петро Купрись, як побачимо далі з наведеного прикладу, вдався до димінутиву. У його перекладі, як на мою думку, не є вдалим пестливе називання повноводного Дніпра братиком. Натомість «Dumny Dniepr, mój brat...» у перекладі Чеслава Ястжембця-Козловського і «Stary Dniepr, mój brat» у Єжи Єнджеєвича точніше передають потугу вічної ріки, зберігаючи Шевченків (і народнопоетичний) символічний потенціал образу.

Świecie cichy, kraju miły,
Moja Ukraino!
Za co ciebie splądrowano,
Za co musisz ginąć?
Czy się z rana nie modliła,
Do świtu Bożego?
I czy dzieci nie uczyłaś
Zwyczaju dobrego?
……..
Stepy moje rozprzedano
Żydom, Niemcom oto,
A synowie na obczyźnie
Na cudzych robotach.
Dniepr, braciszek mój, wysycha,
Mnie porzuca w troskach,
A mogiły moje miłe
Rozkopuje Moskal… [7, с. 293]

Підсумовуючи, зазначимо, що Шевченкознавчі студії в Польщі, переклади його поезій польською мовою прокреслюють кілька визначальних етапів. Перекладати твори Т. Шевченка польською мовою почали ще за життя поета. Знаковими для Польщі й світу виданнями у XX столітті можна вважати «Повне видання творів Тараса Шевченка» [5] за редакцією Павла

библиотека», яка була вільна від царської цензури [12, с. 81].

Зайцева, зреалізоване Українським Науковим Інститутом і видане у Варшаві, а також том «Wybór poezji», опрацьований Мар'яном Якубцем [19, с. 354], виданий у серії «Національної бібліотеки» («Biblioteki Narodowej») після Другої світової війни. Не переоцінити того факту, що назване повне видання творів Шевченка супроводжене пояснювальними статтями Євгена Маланюка, Леоніда Білецького, О. Лотоцького, П. Зайцева, В. Дорошенка, Ів. Брика, С. Смаль-Стоцького. Видання творів Шевченка в серії «Бібліотека Народова» супроводжене вступом, який фактично є ґрунтовною монографією Мар'яна Якубця [12, с. III–CXXX].

На початку XXI століття дочекався свого видання спершу польськомовний (2008), а згодом і двомовний (2012) «Кобзар» у перекладі П. Куприся. Видання XX–XXI століть бачаться складовими інтеркультурового феномена, в контексті якого переконливо потверджується висунута ще в 1936 році гіпотеза Павла Зайцева, «що найліпше можна відтворити характеристичні риси поезії Шевченка польською мовою» [23, с. 370]. Поява двомовного «Кобзаря» у перекладі П. Куприся переводить на якісно новий рівень перспективи компаративного вивчення перекладів Шевченка, але водночас оприявнює гостроту кількох моментів. Так, Максим Рильський ставив Шевченка поряд із Міцкевичем, Пушкіним, Байроном. Він наголошував, що це народний поет, тому що він висловив «усі найкращі думи, пориви і стремління свого народу, а отже і всього людства» [6, с. 22]. Однак не дозволяє збитися в бік надмірного оптимізму як призабута праця Ф. Равіти-Гавронського «Кілька слів про родину і місце родинне Тараса Шевченка» [15, с. 211–224] із запевненнями, що родина Шевченка була заможною [15, с. 219], що не було жодної панщини [15, с. 220], так і новочасне (2007) енциклопедичне видання «Wielkie biografie. Pisarze, kompozytorzy, artyści» [10, с. 816], в якому не знайдемо жодної інформації про Тараса Шевченка. Хибність такої позиції непомічання очевидна. Очевидна, з огляду на появу нових цінних наукових праць, так і в контексті присвяченого 200-річчю Шевченка круглого столу на 15 Міжнародному з'їзді славістів у Мінську (23 серпня 2013 року), у світлі проблем, піднятих у дні роботи VIII конгресу Міжнародної асоціації україністів (21–24 жовтня 2013 року). Не втратила актуальності теза Гвідона Баттаглія, що пізнати Тараса Шевченка — це для поляків річ надзвичайно великої ваги. Більше того, сьогодні вона набуває нової сили та, без перебільшення, європейських і світових вимірів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лесів Михайло. Поезія Тараса Шевченка у перекладі Петра Куприся. Łesiów Michał. Poezja Tarasa Szewczenki w tłumaczeniu Piotra Kuprysia / Переклад з польської мови: д-р Марія Борцюх // Тарас Шевченко. Кобзар / Переклад: Петро Купрись. Taras Szewczenko. Kobziarz. Przekład Piotr Kupryś, Wydawnictwo KUL, Lwów–Lublin 2012. — С. 6–51.

2. Лотоцький Олександр. Державницький світогляд Т. Шевченка / Олександр Лотоцький // Повне видання творів Тараса Шевченка / За редакцією Павла Зайцева. Поезії 1847–1850 рр. — Том 4. — Варшава–Львів, 1937. — С. 349–369.

3. Маланюк Євген. Ранній Шевченко / Євген Маланюк // Повне видання творів Тараса Шевченка. Том II. Поезії 1837–1842 рр. / За редакцією Павла Зайцева. — Варшава–Львів : Український Науковий Інститут. 1934. — С. 340–349.

4. Модестов В. С. Художественный перевод: история, теория, практика / В. С. Модестов. — М. : Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2006. — 463 с.

5. Повне видання творів Тараса Шевченка. За редакцією Павла Зайцева. Варшава–Львів : Український Науковий Інститут. 1934–1936 (Т. I: Передмова від видавництва. Літературна біографія Т.Шевченка. Автор біографії П. Зайцев; Т. II: Поезії до року 1843; том III: Поезії 1843–1847 рр.; Т. IV: Поезії 1847–1857 рр.; Т. V: Поезії 1857–1861 рр.; Т. VI: Назар Стодоля. Різні твори;

Томи II–VI редагує П. Зайцев; Т. VII: Повісті «Художник», «Наймичка», «Варнак»; Т. VIII: Повісті «Княгиня», «Музика», «Нещасний», «Капітанша»; Т. IX. Повісті «Близнята», «Прогулька»; Т. X: Журнал; Т. XI: Листи. Редагує П. Зайцев; Т. XII: Т. Шевченко як маляр (з численними репродукціями малюнків). Автор розвідки Д. Антонович; Т. XIII: Т. Шевченко в його польських взаєминах. П. Зайцев; Т. XIV: Т. Шевченко в чужих мовах. Переклади Шевченка на мову польську. Редагує Б. Лепкий; Т. XV: Т. Шевченко в чужих мовах. Переклади Шевченка на інші мови. Редагує Роман Смаль-Стоцький; Т. XVI: Бібліографія творів Шевченка та праць про нього: Д. Дорошенко.

6. Рильський Максим. Поетика Шевченка / Максим Рильський // Наукові записки АН УРСР. — Том 2. — К., 1946. — С. 22–24.

7. Шевченко Тарас. Кобзар. Переклад: Петро Купрись. Taras Szewczenko. Kobziarz. Przekład Piotr Kupryś, Wydawnictwo KUL. — Lwów–Lublin, 2012. — 833 s.

8. Łesiów Michał. Poezja Tarasa Szewczenki w tłumaczeniu Piotra Kuprysia / Michał Łesiów // Taras Szewczenko. Kobziarz. W tłumaczeniu Piotra Kuprysia. — Lublin : Wydawnictwo KUL, 2008. — S. 7–31.

9. Eco Umberto. Doświadczanie przekładu / Umberto Eco // Teksty drugie. — 2006 [102]. — № 6. — S. 106–120.

10. Encyklopedia PWN «Wielkie biografie». Pisarze, kompozytorzy, artyści. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. — 816 s.

11. Gaszyńska-Magiera Małgorzata. Przekład literacki jako spotkanie międzykulturowe / Małgorzata Gaszyńska-Magiera // Translatio i literatura. Redakcja naukowa Anna Kukułka-Wojtasik. — Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. — S. 137–144.

12. Jakóbiec Marian. Wstęp / Marian Jakóbiec // Szewczenko Taras. Wybór poezji, oprac. Marjan Jakóbiec. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk : Wydawnictwo «Zakład imienia Ossolińskich», 1974. — S. III–CXXX.

13. Jaworski Kazimierz Andrzej. W kręgu «Kameny» / Jaworski Kazimierz Andrzej. — Lublin, 1965. — S. 138–139.

14. Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia. Wybór i opracowanie Edward Balcerzan, Ewa Rajewska. — Poznań, 2007. — 558 s.

15. Rawita-Gawroński F. Kilka słów o rodzinie i miejscu rodzinnem Tarasa Szewczenki / F. Rawita-Gawroński // Studia i szkice historyczne, seria II, Nakładem towarzystwa wydawniczego. — Lwów–Warszawa–Poznań, 1900. — S. 211–224.

16. Serednicki Antoni. W kręgu współpracy uczonych polskich i ukraińskich w Warszawie (1925–1939). (Z historii Studium Teologii Prawosławne UW i Ukraińskiego Instytutu Naukowego) / Antoni Serednicki // Rocznik Teologiczny, ChAT, XXXVI-z, 1994. — S. 197–211.

17. Szewczenko Taras. Poezje w przekładach M. Bieńkowskiej, K. Dumańskiego, A. J. Gorzałczyńskiego, T. Hollendera, J. Iwaszkiewicza, Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego, B. Łepkiego, J. Łobodowskiego, Wł. Słobodnika, L. Sowińskiego, K. Wierzyńskiego, Z. Wojnarowskiej, B. Żyranika / Pod red. Pawła Zajcewa. — Warszawa : Ukraiński Instytut Naukowy, MCMXXXVI. — 406 c.

18. Szewczenko Taras. Rozkopana mogiła / Taras Szewczenko // Szewczenko Taras. Wybór poezji, oprac. M. Jakóbiec. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. — S. 81–83.

19. Szewczenko Taras. Wybór poezji / Taras Szewczenko / Oprac. M. Jakóbiec. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. — 354 s.

20. Translatio i literatura. Redakcja naukowa Anna Kukułka-Wojtasik. — Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. — 426 s.

21. Urbanek Dorota. Dialektyka przekładu / Dorota Urbanek. — Warszawa, 2011. — 202 s.

22. Współczesne teorie przekładu. Antologia / Red. Piotr Bukowski, Magda Heydel. — Kraków : Wydawnictwo «Znak», 2009. — 484 s.

23. Zajcew Paweł. O przekładach Szewczenki na język polski / Paweł Zajcew // Szewczenko Taras. Poezje / Pod red. Pawła Zajcewa. — Warszawa : Ukraiński Instytut Naukowy, MCMXXXVI. — S. 361–371.

УДК 821.162.1–94

Тетяна Чужа
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРІОСОФІЇ ШЕВЧЕНКА У ПОЛЬСЬКІЙ КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ XIX ст.

Стаття присвячена аналізу тих основних рис романтичної історіософії Шевченка, які відбилися в дзеркалі польської критики та літературознавства другої половини XIX ст. З'ясовано польський погляд на міфологеми та архетипи, які були задіяні Шевченком задля з'ясування пружин і сутності розвитку національної історії. Зокрема, розглянуто запеклі суперечки довкола «Гайдамаків».

***Ключові слова**: романтизм, історіософія, історичні погляди, історична поема, гайдамаччина, Коліївщина.*

The article focuses on the analysis of the main features of romantic Shevchenko's historiosophy that are reflected in the mirror of the Polish literary criticism in the second half of the nineteenth century. It was found a Polish perspective on myths and archetypes that have been used by Shevchenko for clarification springs and nature of the national history. In particular, it was depicted the fierce debate around the «Haydamaky».

***Keywords**: Romanticism, historiosophy, historical views, historic poem, Haydamaka uprising, Kolivshchyna rebellion.*

Artykuł jest poświęcony analizie podstawowych cech historiografii romantycznej Szewczenki, odzwierciedlonych w lustrze polskiej krytyki i literaturoznawstwa drugiej połowy XIX wieku. Zbadano polskie spojrzenie na mity i archetypy, użyte przez Szewczenkę do ustalenia mechanizmów i istoty rozwoju historii narodowej, m.in. rozpatrzono ostre sprzeczki, toczone wokół «Hajdamaków».

***Słowa kluczowe**: romantyzm, historiografia, poglądy historyczne, poemat historyczny, Hajdamaczyzna, Koliszczyzna.*

Питання історіософії або історичних поглядів Шевченка порушувалося багатьма українськими та іноземними дослідниками, насамперед у працях, які концентрувалися довкола ідейно-тематичних особливостей творів відповідної тематики. При цьому часто лунали звинувачення у спотворенні історичної правди, навіть аморальності автора та естетичних недоборах представлених ним картин. Окрему групу становлять інтерпретації та вивчення джерел у широкому розумінні — присутніх не тільки на текстовому рівні різного роду зв'язків, а й у вигляді розмаїтих впливів на світогляд Шевченка: особистих контактів, прочитаного, життєвого досвіду, подорожей. Польські критики добре усвідомлювали, що Шевченко знав різні історичні джерела («Історію Русів», козацькі літописи, особливо Величка); висновки робили, спираючись на свідчення самого письменника та текстологічний аналіз його творів. Висвітлення вимагають обидва ці напрямки, присутні й у польському літературознавстві та критиці XIX ст.

Більшість праць XIX ст., що зачіпають досліджувану проблематику, спрямовані на встановлення відповідностей між художньою дійсністю творів Шевченка й «історичною правдою». Такий підхід, ясна річ, не зовсім придатний для аналізу творів, позначених романтичним історизмом, адже «романтиків приваблюють героїчні події з

минулого свого народу, що подаються як доказ його величі та прав на майбутнє» [12, с. 257–258]. Зрозуміло, що Шевченко творив із наявного ментального та літературного матеріалу нову героїку та мартирологів свого народу, звертаючись при цьому насамперед у прийдешнє, пробуджуючи й оживлюючи душі сучасників. Саме тому сучасні дослідники концентруються на його міфотворчості. Натомість дослідники епохи позитивізму виходили із припущення реалістичності художнього світу, шукали прямі відповідності між художніми образами та історично засвідченими фактами. Частково в цьому колі понять оберталася й польська критика та літературознавство, прагнучи з'ясування історичних поглядів Кобзаря. Саме такий підхід продемонстровано було також і київським «хлопоманом» Володимиром Антоновичем у доповіді, виголошеній у 1881 р. на урочистому засіданні Історичного товариства Нестора-Літописця при Київському університеті св. Володимира, присвяченому 20-м роковинам смерті Тараса Шевченка, на тему «Произведения Шевченка, содержание которых составляет исторические события». Вчений-історик наполягав, що в поезії Кобзаря властиве «великое художественное воспроизведение изображаемых эпох, характер которых всегда верно угадан поэтом. Исторические исследования лишь подтверждают его картины; многое также они подтвердят, без сомнения, в будущем» [1, с. 146].

Та навіть пізнішим українським дослідженням XX ст. різних напрямків притаманні значні відмінності у сприйнятті «історизму» Шевченка: в еміграційних він часто сприймався як утвердження і прославлення свободи та національної ідеї в протистоянні іноземному, зокрема, російському чи польському домінуванню (Дмитро Донцов [5], Леонід Білецький [2]), в радянських — як ілюстрація проявів класової боротьби у минулому [4, 31]. Наприкінці XX століття дослідники почали замислюватися над загальними категоріями що визначають сутність історичного в Шевченка. Стефан Козак ключовими для історіософії Шевченка вважає поняття слова і правди, а її провідним спрямуванням — намагання зрозуміти сенс і мету історії. «Ця схильність романтика до роздумів у площині універсальної філософської перспективи була вихідним моментом до замислення поета над людською долею, історією, над минулими й майбутніми моральними змінами людини і суспільства; змінами, які бачив Шевченко в контексті правди, її перемоги та становленні у міжлюдських взаєминах її євангельських основ (…)» [7, с. 183]. Цілком інших висновків дійшов Григорій Грабович: представлення понадчасової «правди» історії, на його думку, не має нічого спільного з вивченням, дослідженням, реконструкцією минулого, натомість спрямоване на формування сакрального знання, що фактично є функцією міфу. У Шевченка «правду можна пізнати, лише звернувшись до колективної душі народу. Її треба не вивчати, а відчувати чи сприймати як одкровення. Вона неподільна, незмінна і трансцендентна, як і ключові поетові метафори — слово, воля, правда» [3, с. 45]. Тільки найбільш проникливим дослідникам XIX ст. вдалося збагнути цю властивість історіософії Кобразя.

Перші польські критичні відгуки мали виразне публіцистичне спрямування, автори намагалися віднайти відповідь насамперед на питання про ставлення Шевченка до польської справи, до патріотичного канону польської історії. До публікацій, пов'язаних із висвітленням історичних поглядів Шевченка, можна зарахувати реакцію на справу Кирило-Мефодіївського товариства. Польський голос пролунав на захист Шевченка у далекому Парижі у найтяжчі часи його заслання: в 1848 році на шпальтах газети «Третє травня» ***Францішек Духінський*** опублікував статтю «Пере-

яславська угода» (Umowa Perejasławska // Trzeci Maj — Paryż, 1848. — № 14). Автор публікації — випускник Київського університету, який за свою патріотичну діяльність був змушений емігрувати в Париж. У Франції співпрацював із газетою «Третє травня», яку видавав чільний польський еміграційний політик Адам Єжи Чарториський. В основу своєї наукової діяльності Духінський поклав доволі суперечливі етнологічні спостереження щодо неслов'янського походження росіян. Натомість значна його заслуга полягає у введенні до наукового дискурсу питання окремішності історії Київської Русі від московської держави, особливо завдяки публікаціям у західній пресі. Духінський пропагував відновлення Київської Русі й утворення польсько-литовсько-руської унії. Така позиція безперечно зближувала його із братчиками, а особливо з Шевченком, якого царські чиновники звинуватили в написанні віршів «малоросійською мовою», які так само «могли посіятися і внаслідок вкоренити думку про гадане блаженство часів Гетьманщини, про щастя повернути ці часи і про можливість Україні існувати у вигляді окремої держави» [6, с. 63].

Така позиція Шевченка робила його союзником польських намагань відновити власну державність у боротьбі проти Російської імперії. Духінський пише про надзвичайну громадянську сміливість учасників Кирило-Мефодіївського братства, а також свавілля царату щодо в'язнів, солідаризується із їхніми вимогами «політичної самостійності». Публіцист вибудовує неперервну лінію історичного спротиву «малоросів» «москалям»: від Дорошенка і Мазепи — «аж до Шевченка, Куліша та тих, чиї імена ми помістили на початку цієї статті, цих двох перших учителів Київського Університету, засуджених наприкінці минулого року. Неперервний ланцюг кращих за походженням і здібностями малоросів засуджував зв'язок їхнього народу із Москвою, починаючи ще з 1654 року, тобто, з часів Переяславської угоди, незважаючи на релігійну і мовну єдність» [11, с. 190]. Таким чином, тут присутнє непряме свідчення обізнаності польського публіциста зі спрямуванням політичної сатири та історичної критики у творах Шевченка.

Натомість ***Іполит Терлецький*** у своїй польськомовній праці «*Słowo Rusina ku wszej braci szczepu słowiańskiego o rzeczach słowiańskich*» (1849) причиною суворого покарання для Кирило-Мефодіївського братства вважає саме слов'янофільство, занедбане як російським урядом, так і Польщею, яке у поєднані зі зміцненням національної свідомості та все більшою огидою до русифікаторства й деспотизму Росії, прокладало шлях до слов'янської федерації з демократичним устроєм, побудованої на християнських принципах, із Руссю-Україною як рівноправною складовою [17, с. 211]. Вочевидь, висновки тут більшою мірою ґрунтувалися на знайомстві з «Книгами буття українського народу», ніж з творчістю Тараса Шевченка.

Наступним етапом літературознавчого засвоєння історіософії Шевченка поляками стала дискусія довкола зображення минулого в «Гайдамаках», спочатку на сторінках періодики, а згодом у літературознавчих працях. А відкрив її ***Тадеуш Падаліца*** (псевдонім Зенона Фіша, 1820–1870) у своїй рецензії на третє видання «Кобзаря» у «Газеті Варшавській» («Gazeta Warszawska», 1860, № 146). Він зазначав відродження української літератури у творчості Куліша та Костомарова, але єдиним справді народним, самобутнім поетом називав Шевченка. Однак у зображенні Коліївщини критик закидав Кобзареві кровожерливість та відсутність морально-етичних оцінок: «Він спраглий крові, як вбивця, і так само, як вбивця, має німе сумління» [15, с. 7]. Відсутність шляхетної мети, яка освячувала б криваві вчинки, змалювання безцільної запе-

клості й ненависті, на думку автора, не дає читачеві глибокого уявлення про мотиви й характер героїв. Чи не першим він проводить паралель між Гонтою та Небабою із поеми Северина Гощинського «Канівський замок». Говорить про значні фактичні помилки, але водночас і про відповідність представлених картин народним уявленням про історію, хоча ця народність трактується автором радше як примітивність: «… його чистий і вдячний спів відповідає його [народу — Т.Ч.] думкам і цілям, так само, як і маси, які зазвичай не піднімаються вище своїх інстинктів». Ці основні польські закиди щодо Шевченкового історизму, зазначені у загальних рисах З. Фішем, були поглиблені наступними дослідниками.

Перший перекладач «Гайдамаків» польською мовою також описав свої враження від твору. ***Леонард Совінський*** у своїй «Студії…» вмістив також переклад автобіографії Шевченка, а ще глибоко проаналізував більшість творів, які ввійшли до видання «Кобзаря» 1860 року. Високо оцінив балади «Тополя, «Причинна», «Утоплена», поеми «Наймичка», «Катерина», зробивши доволі проникливі критичні акценти. Побутова і фольклорна тематика у Совінського отримали надзвичайно високу оцінку: «Шевченко власне єдиний з тих поетів, для яких зітхання одинокого серця набагато більше, ніж найвища абстрактна ідея. Його пісня є передусім народною, що перебуває в країні індивідуальних почуттів (хоч не цілком власних), але коли поет бере їх з ситуацій звичайнісіньких, а не виняткових, тоді ця пісня набуває вселюдського значення і піднімається інколи до рівня історії громади» [16, с. 10].

У вступі до аналізу історичної тематики Совінський розглянув історично-медитативний вірш «До Основ'яненка», де Шевченко, звернувся до народної «слави», яка «не вмре, не поляже», неписаної правди-істини історії: «Без золота, без каменю, Без хитрої мови». Твір можна назвати програмним, бо він виступає лейтмотивом до цілої низки поезій, в яких йдеться про українське минуле в цілому, про занепад і руйнування колишнього щасливого стану буття, який ототожнювався із діями козацтва, його воєнними подвигами, звитяжною боротьбою проти ворогів. Польський перекладач і критик одразу ж дав заперечну відповідь на риторичне запитання Шевченка до Основ'яненка: «Чи так, батьку отамане? Чи правду співаю?» — «Неправду, неправду, відповідаємо, в ім'я Божого слова, яке поет вживає у вигуках п'яного шалу, або в злобі натовпу, розбурханого ненавистю і помстою» [16, с. 15]. Саме в такому дусі сприймає критик поезії «Іван Підкова», «Гамалія», «Тарасова ніч» — як некритичний опис проявів дикості, свавілля, замилування картинами грабунку й різанини.

У тому ж році у львівському видання «Літературний щоденник» («Dziennik Literacki») автор під псевдонімом «W.M» (імовірно, редактор Владислав Манецький [13, CXIII]) порівняв образи Гайдамаччини у Шевченка і в маловідомій франкомовній промосковській книжечці Симона Сулими «Lettres d'un Ukrainien, sur la Bosnie Russe par S. Sulima». Автор у публіцистичному стилі гостро засудив постать Гонти у «Гайдамаках» як історично нереалістичну і обурився примарною можливістю втілення поетичних ідей у дійсності: «Уявімо собі тепер, що суспільство, виховане у традиціях усіх злодіїв, які протягом 300 років лякали південно-західну частину Європи, не жаліючи жодної релігії, жодної нації, годоване сьогодні подібними літературними делікатесами, на мить стане реальністю, і очолить його гетьман — ватажок у Чигирині чи Батурині. Мимоволі у кожного з нас мороз піде по шкірі від страху за власне життя і майно» [14, с. 556].

Ці відгуки на сторінках часопису «Dziennik Literacki» викликали хвилю дискусій про українського поета. З польського боку на захист Шевченка виступили Богдан Залеський і ст. Доленга, дискусія перенеслася на шпальти газети «Dziennik Poznański» (1862, № 46); українці відповідали у львівському часописі «Вечорниці» (1862, № 46). ст. Доленга (напевно псевдонім) виступив у листі з Київщини на захист Шевченка («Tygodnik Poznański», № 46, 1862), відкидаючи дорікання поляків, застерігаючи, що судити про Шевченка слід не тільки на основі творів, дозволених російською цензурою. Доленга наголошував, що варто зважати насамперед на видання творів Шевченка, що були заборонені російською цензурою, а вийшли в Лейпцигу в 1859 року. Особливо це стосується «Гайдамаків», бо у російському виданні не було надруковано післямови, яка ставить важливі акценти у розумінні всього твору.

На шпальтах «Варшавської бібліотеки» («Biblioteka Warszawska», 1962) незабаром було опубліковано рецензію на «Студію…» Совінського за підписом «f» (імовірно, Феліціан Фаленський [13, CXIII]). Тут зазначено, що поет перекрутив факти, намагаючись реабілітувати діяння, які ввійшли до історії як найжахливіший злочин. Рецензент поставив під сумнів також доречність і актуальність самого перекладу Совінського. Натомість радив перекласти «Наймичку» як чарівну ідилію. Зрештою в гостро критичній оцінці «Гайдамаків» Фаленський значною мірою солідарний із перекладачем цього твору. Через рік той же рецензент знову повернувся до творчості Шевченка, оцінюючи переклади Сирокомлі (Kobzarz, Tarasa Szewczenki Z Malorossyjskiego spolszczył Władysław Syrokomla. Wilno. 1863 r.). Підкреслив тут розмаїття поетичних образів України, зокрема, у творчості Б. Залеського, С. Гощинського, А. Мальчевського й Т. А. Олізаровського, але наполягав, що «у цьому найкраще вірити Шевченку. Він сам вийшов з народу, із народом вірив, відчував, міркував, народу тільки прагнув сподобатися» [10, с. 274]. Визнавав Шевченка першорядним поетом, однак історичні картини вважав невластивими його музі. З огидою говорив про те, що поет «часто не вагався вмочати пензля у кров, шукаючи натхнення поза межами будь-якої історичної правди чи навіть здорового глузду» [10, с. 277]. Натомість «Гамалія» і «Тарасова ніч» уже отримали більш прихильну оцінку. У цих рецензіях поєднано принципи польського патріотизму та християнської моралі, що дало підстави для етичного і навіть естетичного засудження поеми «Гайдамаки». Таким чином, у Польщі почалася боротьба довкола справи Шевченка.

Черговий голос у цій дискусії пролунав із вуст студента Київського університету ***Антоні Гожалчинського,*** який у 1862 році видав польською мовою книжку перекладів з власною передмовою. До збірки ввійшли серед інших 24 творів поеми «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Москалева криниця». У передмові перекладач намагався відповісти на численні критичні відгуки щодо поеми «Гайдамаки». Гожалчинський відкидав звинувачення у несвоєчасності перекладів, наполягав, що «всебічний розгляд цієї постаті буде і тепер актуальним, як завжди актуальним є питання історичної правди, що говорить голосно навіть порівняно із криком і безумством короткочасних пристрастей». Головним предметом його розвінчання стали критичні тези, висловлені Совінським, насамперед про безпросвітний фаталізм поезій Шевченка, ненависть як лейтмотив і одну з основних цінностей, пропагованих Кобзарем. У цілому, Гожалчинський не наважується заперечити розпачу, гніву і ненависті, як провідних почуттів, що керують учасниками Коліївщини у Шевченка. Але при цьому виправдовує такий образ народним світовідчуттям, сформованим протягом століть темряви, утисків,

гноблення: «Українець не знає жертв: його минуле — це розпач; його спогади — це ріки крові; його єдине почуття — це ненависть. Він не знає Провидіння, він визнає лише долю, фатум із прокляттям на вустах». (…) «Народ не має історії, його уявлення про минуле змінюються з часом, переходячи з уст в уста — важко в тім розгледіти історичну правду». Оскільки Шевченко був глибоко народним поетом, то не міг уникнути народного світосприйняття, хоча сам не бачив у Коліївщині жодної органічної думки. У постаті головного героя вбачав розгорнуту історичну метафору: «Гонта — це той батьковбивчий народ, який нищить у собі суспільну ідею кохання, котру, як зерно майбутнього, повинен був плекати в грудях». А байдужість, яку так палко таврував Шевченко, на думку Гожалчинського, — це і є та «смертельна рана, яку сам народ завдає собі для більшого ослаблення». Тож у Гожалчинського, як ні в кого на той час, висвітлено питання трансформації народних уявлень як вихідної поняттєвої системи для історичної поезії та її переосмислення й переоцінки Шевченком у рамках власного художнього бачення.

Так само не погоджується Гожалчинський із гостро негативною оцінкою «Тарасової ночі». Тут, на його думку, присутнє не звеличення насильства, злочинів і кровопролиття, а гіркота і глибинне викриття вад національної історії, що привели українців до згуби: відсутність ідеї майбутнього та виснаження в несамовитому бою. При цьому Гожалчинський радить пильніше приглядатися до іншої потужної течії у творчості Шевченка, пронизаної палкою любов'ю до свого народу, до своєї землі, співчуттям до стражденних, красою і правдою. Тому висновок щодо праці Совінського однозначний — Шевченко у його зображенні не має нічого спільного зі справжньою постаттю. Це кривава примара. Зазначимо, що перспектива Гожалчинського цілком відмінна від захисних реакції польських критиків, натомість сповнена співчуття до тяжкої історичної спадщини українського народу, болю за несправедливість і гордості за те, що «руський народ в собі самім знайшов стимул до розвитку національної думки, знайшов його попри тисячі перешкод». Пророчими видаються слова Гожалчинського про прийдешнє творчої спадщини Кобзаря: «Багато поезій Шевченка залишатимуться на віки чудовою степовою квіткою, в майбутньому весь світ шануватиме поета-селянина. Будучи національним поетом, Шевченко оспівував гайдамацьке минуле свого народу, але так, як того вимагалося — і чистим залишився перед своєю совістю».

Особливої уваги заслуговує перша, причому не тільки у польському літературознавстві, монографія про творчість українського поета «Тарас Шевченко. Його життя та твори», написана ***Івідо Баттаглією*** у 1865 році. Автор розглянув у хронологічному порядку практично всі твори Кобзаря, у тому числі, на історичну тематику. Здається, він наблизився до розуміння специфіки історизму творів Шевченка, бо називав його співцем «історичного минулого у поєднанні з теперішнім і майбутнім». Щодо поеми «Тарасова ніч» Батаглія вступив у дискусію із Совінським, який називав її «канібальською епопеєю», наголосив на близькості представлених картин до народного світосприйняття, визнав правомірність народної ненависті до шляхти. Натомість, порівнюючи цей твір із «Гамалією», ставив його нижче за силою і влучністю поетичної мови.

Звертаючись до інтерпретації «Гайдамаків», автор насамперед обурився, що польська спільнота, не читаючи і не розуміючи Тараса Шевченка, сприймала його як ката і ворога. На думку Баттаглії, це було відгомоном упередженої критики, яка викривлено

представляла творчість Великого Кобзаря. Дослідник уважно простежив авторські відступи, присвячені оплакуванню змарнованої братньої згоди, занапащеного злодіяннями раю на землі. Але при цьому й трактування Шевченком конфедератів дослідник вважав несправедливим, хоча й тлумачив його викривленим в Російській імперії трактуванням часів панування короля Станіслава Августа: «Шевченко міг тільки такі книжки читати, а коли з польського боку на нього не було ніяких впливів, вичитані в них думки, підкріплені народною традицією на Україні, яка негативно сприймала конфедерацію, зміцнилися в нього і навіть сформували переконаність у повній неправоті конфедерації; більше того, перетворили її на потвору, злочинну спілку, яка, на думку Шевченка, заслуговувала на такі виступи гайдамаків» [9, с. 32]. Адже польська історична традиція барських конфедератів сприймала як перших захисників свободи і перших повстанців, які «пробудившись від довгого ганебного сну своїх батьків епохи Сасів, жертвуючи всім задля порятунку Батьківщини і віри, стали знову схожими на батьків з Ягеллонських часів і гідними зватися шляхтичами і шляхетними людьми». Натомість Коліївщина трактувалася польською патріотичною традицією як підбурена царатом і підкуплена Катериною варварська різанина.

В цілому, дослідник визнав, що зображені злодіяння конфедератів могли мати місце, однак не вони визначали сутність цього руху, а були тільки окремими ексцесами, які проте міцно запали в народну пам'ять. А от «поет має бути обережним, щоб не викликати ненависті у своїх неосвічених братів. Шевченко ж був тут легковажним» [9, с. 33]. Однак при цій критиці, Баттаглія зауважує глибинну інтенцію Шевченка пробудити свій народ, розкривши істинне, забуте або приховане значення минулого, що лежать в основі символічної системи шевченкової історіософії: «…метою Шевченка було розбудити синів України; а розбудити він міг тільки оживленням найсвіжіших спогадів, які ще серед народу сьогодні існувати можуть. (…) Щоб заохотити свій народ до здобуття самобутності, йому довелося цю історію в пам'яті відновити. Іншого фрагменту з козацької історії він не міг для цього порушити, інші згинули в народній пам'яті» [9, с. 35].

Варто згадати також і відгуки про окремі твори на історичну тематику, як-от: статтю Зигмунта Любомира «"Іван Підкова" Тараса Шевченка» (1890), де підкреслено, що натхнення поет черпав з народних пісень, вірувань та традицій. Тут-таки Любомир подав історичну довідку про козацького отамана Івана Підкову та запропонував власний переклад Шевченкової поеми.

Інтерпретацією історичних мотивів у поезії Шевченка та пошуками її джерел займався також польський літературознавець ***Юзеф Третяк***, який повсякчас протестував проти включення до українського національного пантеону учасників Коліївщини. На його думку, неприпустиме піднесення «уманської різанини з її свяченими ножами, запеклістю люду, який вбиває, незалежно від статі й віку, до рівня святого патріотичного запалу, Гонта і Залізняк виступають як герої свободи, а барські конфедерати як палії і розбійники» [19, с. 323]. У всьому цьому він звинуватив шкідливий вплив на ідейне спрямування поеми «Історії Русів», значення якої для історіософії «Гайдамаків» незаперечне: Шевченко сам посилався на Кониського в «Приписах» до рядків про розправи над Остряницею і Наливайком.

В іншому своєму дослідженні (рецензії на «Історію руської літератури Омеляна Огоновського» (1889)) польський критик звертається до улюбленої методології психологічного біографізму, пояснюючи витоки історичних поглядів Кобзаря: «Яким

чином поет, який мав стільки проблисків шляхетного натхнення, міг написати таку поему? Історія життя докладно це пояснює. Столітній дід поета ще зазнав гайдамацького життя, і малому, але вразливому внукові розказував про різанину, природно, з позиції гайдамака, як про героїчний вчинок. (…) Тож, коли поет відчув у собі поетичний талант і відшукав в уяві до своїх послуг збережену живу традицію, він вилив її на папір точно такою, як почув від старого діда-гайдамаки» [19, с. 323].

Серед джерел історичних поезій Шевченка Третяк вказував також і літературні зразки Ю.-Б. Залеського, Т. Падури і С. Гощинського, але підкреслював і відмінності: «муза Богдана [Залеського] уникала образів воєнного безумства, крові й дикої помсти» [20, с. 1]. Мотиви поетичного звеличення козацтва, за Третяком, своїм корінням сягають вірша Залеського «Чайки. Спів Запорожців під час повернення із морського походу Конашевича» (1829). Докладно проаналізувавши попередню українську літературу (Котляревського, Гулака-Артемовського, Квітку-Основ'яненка) вчений не знаходить тут мотивів романтичного захоплення козацтвом. Поза схожістю трактування теми, знайшлися також і сюжетні збіги «Чайок» з окремими сценами «Івана Підкови» та «Гамалії» [18, с. 429].

У мотивах політичної сатири Кобзаря та у процесі зростанні його поетичної свідомості до рівня позиції пророка-віщуна вбачався вплив Міцкевича. У рамках петербурзького дискурсу Третякові вдалося простежити у творчості польського, російського та українського поетів елементи літературної полеміки, започаткованої Міцкевичем: «… коли б Міцкевич не написав своєї поеми про Петербург, не було б «Мідного вершника», не було б і «Сну»» [8, с. 29]. Наголос польський вчений робив на першості Міцкевича у цьому сатиричному викритті офіційної Росії, що послугувало вихідним пунктом для художніх виступів спочатку Пушкіна, а потім Шевченка, котрий у «Сні» став на бік польського «пророка». Серед інших політичних поезій ще тільки «Великий льох» нагадував дослідникові деякими своїми образами та художніми засобами II частину «Дзядів».

До полеміки довкола «Гайдамаків» планував також долучитися польський літературознавець ***Станіслав Здзярський*** (1878–1928). Його незакінчений чорновий рукопис українською мовою нині зберігається в архіві Наукового товариства імені Траса Шевченка у Львові: «Гайдамаки, поема Тараса Шевченка. Студія критична». Стаття датується дослідниками на останні роки XIX — перші роки XX ст. Хоча вона й не була завершена ані опублікована, але може вважатися революційною для польського літературознавчого дискурсу, оскільки оцінює гайдамаччину як історично виправданий соціальний і національний визвольний рух. Значний вплив на висновки вченого мала стаття І. Франка «Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка», зокрема, присвячена «Гайдамакам» її перша частина, опублікована у 1881 р.

Отже, польська рецепція історіософії Шевченка протягом XIX ст. пройшла декілька етапів. Прижиттєві відгуки спиралися насамперед на відгомони слави Шевченка та уривкові відомості про його долю. Натомість у центрі польської літературознавчої рецепції творчості Шевченка протягом XIX ст. постала поема «Гайдамаки», з'ясування її як біографічних, так і історичних та літературних джерел. Інтерпретації поеми варіювалися від цілковитого неприйняття до розуміння засад символічного порядку її художнього світу, зв'язків із народними уявленнями про цей історичний момент як основу художнього полотна поеми. Присутні окремі спроби подолати як обвинувальний, так і виправдальний дискурси, натомість перейти до розгляду ідейно-естетичної специфіки твору. Особливо варто підкреслити внесок Гожалчинського, який вказав, що так критикована тональність ненависті у поемі слугувала необхід-

ною вихідною семантичною системою, одним із об'єктів зображення, спрямованим на пробудження й очищення українського народу. Зрештою, зазнали трансформації й уявлення про пряму референційність художнього світу щодо історичної дійсності. Цілком новий підхід до вивчення історії літератури як самостійного об'єкта, зі своїми власними закономірностями і взаємозв'язками, присутніми всередині самої системи, продемонстрував Юзеф Третяк, розглядаючи взаємини творчості Кобзаря із польською романтичною літературою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. О воспроизведении исторических событий в поэзии Шевченко / Владимир Антонович // Чтения в Историческом об-ве Нестора-летописца. — 1888. — Кн. 2. — С. 145–149.
2. Білецький Л. Тарас Шевченко і його історіософія / Леонід Білецький // Шевченкіана. — К. : 2013. — Т. 3. — С. 151–179. Першодрук: Самостійна думка. — 1934. — Кн. 4. — С. 323–344.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С. Павличко. — К. : Рад. письменник, 1991. — 210 с.
4. Гуржій І. О., Лещенко М. Н. Історичні погляди Т. Г. Шевченка // Історичні погляди Т. Г. Шевченка. — К., 1964.
5. Донцов Д. Правда прадідів великих. — Філадельфія, 1952.
6. Доповідь О. Ф. Орлова Миколі І про діяльність Кирило-Мефодіївського товариства і пропозиції щодо покарання його членів // Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. — К. : Наук. думка. 1990. — Т. 1. — С. 62–70.
7. Козак С. Християнство — романтичний месіанізм — сучасність. Статті. Розвідки. Лекції / Стефан Козак // Студії з україністики. Випуск IX. — Київ, 2011. — 336 с.
8. Третяк О. Про вплив Міцкевича на Шевченка / Осип Третяк. — Краків, 1892. — 34 с.
9. Battaglia G. Taras Szewczenko. Życie i pisma jego / Battaglia Gwido. — Lwów, 1865.
10. F. Rec. na Kobzarz, Tarasa Szewczenki Z Malorossyjskiego spolszczył Władysław Syrokomla. Wilno. 1863 r. // Biblioteka Warszawska. — Warszawa. — 1863. — Z. 1. — S. 272–278.
11. Duchiński F. Umowa Perejasławska / Franciszek Duchiński // Trzeci Maj — Paryż. — 1848. — № 14 (18 marca).
12. Janion M. Prace wybrane: W 2 t. Pod red. Małgorzaty Czermińskiej / Maria Janion — Kraków : Universitas, 2000. — T. 1: Gorączka romantyczna — 568 s.
13. Jakóbiec M. Wstęp / Marian Jakóbiec // Taras Szewczenko. Wybór poezji. — Wrocław, 1974.
14. M. W. Ruch umysłowo-polityczny Rusi. Szewczeńko — Sulima // Dziennik Literacki. — 1861. — 30 Sierpnia. — № 69. — S. 554–556.
15. Padalica T. Korespondencja «Gazety Warszawskiej» / Tadeusz Padalica // Gazeta Warszawska. — № 146. — 1860. — Piątek 27 maja (8 czerwca).
16. Sowiński L. Taras Szewczenko. Studium przez Leonarda Sowińskiego z dołączeniem przekładu «Hajdamaków» / Leonard Sowiński. — Wilno, 1861. — S. 3 —46.
17. Terłecki H. Słowo Rusina ku wszej braci szczepu słowiańskiego o rzeczach słowiańskich / Terłecki Hipolit — Paryż : Drukarnia L. Martinet, 1849.
18. Tretiak J. Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego: 1801–1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego / Józef Tretiak. — Kraków, 1911. — 522 s.
19. Tretiak J. Historya literatury ruskiej Emila Ogonowskiego. Część II / Józef Tretiak // Kwartalnik historyczny. — 1890. — S. 319–327.
20. Tretiak J. Taras Szewczenko (z powodu 50-ej rocznicy jego zgonu) / Józef Tretiak // Czas. — 1911. — Nr 138. — S. 1–2.

ШЕВЧЕНКІАНА ТЕОКТИСТА ПАЧОВСЬКОГО

ПОЛЬСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ПРАЦЯХ ТЕОКТИСТА ПАЧОВСЬКОГО

Видатним представником львівської полоністики XX століття був Теоктист Іванович Пачовський (1907–1984), який народився 18 лютого 1907 року в селі Нижній Стратин (нині с. Стратин Івано-Франківської області), в національно свідомій, патріотичній родині. Дитинство майбутнього науковця пройшло в селах Старий Збараж та Залужжя (нині Збаразький район Івано-Франківської області). Його науково-педагогічна біографія вражає плідністю та багатогранністю. Ще з юнацьких років майбутній учений захоплювався літературою. В гімназії успішно вивчав німецьку мову, любив латину, був редактором шкільної газети «Відгуки». Після закінчення у Збаражі гімназії з відзнакою 1928 року вступив до Львівського університету на гуманітарний факультет, де навчався разом із майбутніми яскравими представниками красного письменства Богданом-Ігорем Антоничем, Іриною Вільде та Степаном Щуратом. Крім української, Пачовський вивчав такі слов'янські мови та літератури, як польська, чеська, сербська, російська. Серед його педагогів були відомі на той час польські літературознавці Ю. Кляйнер, Я. Янув та Е. Кухаревський. «Отже, навчаючись у Львівському університеті, — як писав Андрій Скоць, — Теоктист Іванович мав можливість здобути ґрунтовну філологічну освіту, яка вирішила його долю й на довгі роки з'єднала зі львівським полоністичним осередком». У 1933 році Пачовський захистив магістерську роботу «Українські переклади „Żywotów Świętych" Петра Скарги (по рукописних матеріалах)». Уже за рік її було опубліковано в «Sprawozdaniach Towarzystwa naukowego we Lwowie», тоді ж молодий учений виступив на Другому міжнародному з'їзді славістів з доповіддю «Echa „Żywotów Świętych" P. Skargi w „Minejach" D. Rostowskiego». Із 1933 по 1939 рр. Т. Пачовський працював асистентом на кафедрі української філології Львівського університету, підготував та у 1936 році захистив докторську (кандидатську) дисертацію «"Житія святих" Дмитрія Тупталенка-Ростовського», яка 1939 року була надрукована польською мовою у видавництві Львівського університету. Науковець ретельно опрацював фундаментальні чотиритомні «Житія...», провів численні типологічні зіставлення твору Дмитрія Ростовського з давніми українськими, російськими, польськими та латинськими писемними пам'ятками. З огляду на високу наукову вартість роботи, яка, на жаль, не зазнала широкого розголосу через війну, 1947 року за рекомендацією академіка М. Гудзія Т. Пачовському рішенням ВАК було присуджено без захисту ступінь кандидата філологічних наук та вчене звання доцента. У наш час ця фундаментальна розвідка про «Четьї — Мінеї» була актуалізована в першому випуску «Львівської медієвістики» (2007) у реферативному огляді праці Теоктиста Пачовського «"Книга Житій святих" Дмитра Тупталенка-Ростовського» в українському перекладі з польської мови Дарії Сироїд. У Львівському університеті вчений викладав ряд курсів, зокрема давню українську літературу, ґрунтовно висвітлюючи польськомовну творчість Л. Барановича, І. Галятовського тощо, а також спецкурси з українсько-польських літературних взаємин. Підсумком багаторічної викладацької діяльності Т. Пачовського стали досить рідкісні на той час друковані лекції з курсу «Історія української літератури XVI–XVII ст.»

(Львів, 1965). Пізніше цей матеріал використовувався в навчальних підручниках та посібниках із давньої літератури.

Теоктист Іванович працював у Львівському університеті понад тридцять років, до червня 1973 року, коли вийшов на пенсію, хоча насправді його «наполегливо попросили» написати заяву як політично неблагонадійного для влади, який не вписувався своїми працями в марксистськи заідеологізовану науку. Впродовж тривалого наукового життя вчений був членом українського республіканського комітету славістів, виїздив до Польщі з лекціями, присвяченими українсько-польським літературним взаєминам, зокрема у Люблінському університеті імені Марії Склодовської-Кюрі він прочитав низку спецкурсів щодо ролі Івана Франка для міжслов'янського культурного простору. У Наукових записках (1966) цього університету він надрукував польською мовою свою вагому студію «Владислав Сирокомля — перекладач Шевченка». Варто зауважити, що Т. Пачовський, враховуючи досвід польського літературознавства, був одним із перших українських медієвістів, який виділив особливу роль українського бароко «київської школи» ще в тридцяті роки минулого століття, розглянувши цей матеріал у статті «Клясичні традиції в українській літературі перед Котляревським» (1939).

Діапазон досліджень науковця — давня українська література (розвідки про «Слово о полку Ігоревім», Г. Сковороду) та література другої половини XIX століття — спрямований здебільшого на українсько-польське культурне пограниччя. Найповніше компаративістичні зацікавлення вченого розкриваються у висвітленні теоретичних питань, пов'язаних із іменами Тараса Шевченка та Івана Франка, рецепції їх творчості в Польщі та взаємодії зі спадщиною представників польської літератури.

У низці своїх розвідок і нарисів, статей і тез, виголошених на конференціях, передусім шевченківських, Теоктист Пачовський висвітлив невідомі й маловідомі факти поширення серед поляків творів Тараса Шевченка, зібрав і проаналізував їх переклади, виконані талановитими польськими поетами, та проаналізував оцінки спадщини Кобзаря польськими літературознавцями. Першою його шевченкознавчою працею можна вважати оглядову брошуру «Шевченко в присвячених йому віршах», надруковану в бібліотеці «Дзвонів» (1939), в якій він назвав імена тих українських поетів, які своїм поетичним словом відгукнулися про «батька Тараса». Загалом, шевченкознавчі студії Т. Пачовського тематично можна розділити на ті, де аналізуються переклади та літературознавчі огляди. Серед останніх «Відгуки поезій Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст.», «Шевченко у віршах польських поетів другої половини XIX ст.», «Маловідомі відгуки про Шевченка в польській критиці другої половини XIX ст.», «Проблематика польського шевченкознавства другої половини XIX ст.» та інші.

У статті «Відгуки поезій Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст.» учений у загальних рисах представив популяризацію творів Т. Шевченка в Польщі, згадав імена їх перекладачів — Л. Совінського, В. Сирокомлі, А. Ґожалчинського, П. Свєнціцького, а також ставить перед науковцями проблему, якій присвятив свою статтю — відлуння творчості Тараса Шевченка в польській поезії. Далі Т. Пачовський розглядає постаті вищезазначених польських письменників — популяризаторів та перекладачів Т. Шевченка. Автор не подає докладної біографічної чи мистецької довідки, а зосереджується на внеску митців у розвиток польського шевченкознавства. Крім названих, Станіслав Ґрудзінський також перекладав поезії Шевченка, а його

особиста лірика почасти інспірована українським поетом. Т. Пачовський наводить приклад такої інспірації — «Pieśń moja — dumo moja», де виразно відчуваються ремінісценції з поезії Т. Шевченка «Думи мої, думи мої». Крім того, С. Ґрудзінський, натхненний Шевченком, писав і прозу. Особливої уваги, на думку дослідника, в цьому контексті заслуговує його збірка «Powieści ukraińskie», в якій змальовано картини з селянського життя. В кінці вчений приходить до висновку, що інспірації творчістю Т. Шевченка позитивно вплинули як на окремі твори, так і на весь літературний процес Польщі другої половини XIX ст. Т. Пачовський також зазначає, що в цьому ключі можна говорити про другу хвилю «української школи» в польській літературі.

У праці «Шевченко у віршах польських поетів другої половини XIX ст.» Теоктист Пачовський проаналізував поезії польських поетів, присвячені Кобзареві. На думку автора, вони становлять цінний матеріал не тільки для вивчення життя й творчості митця, а й для оцінки ставлення представників польської літератури до українського поета, висвітлення української теми в польській літературі. У другій половині XIX ст. з'явилось шість таких поетичних творів: Е. Желіґовського, Б. Залеського, Б. Коморовського, Б. Шварце, Б. Червєнського, Ю. Орловського; всі їх Т. Пачовський розглядає у своїй розвідці. Науковець зазначає, що в більшості названих поезій Шевченко оцінюється як народний поет-революціонер, а самим творам притаманні глибокий ідейний зміст, багатство художніх засобів, вдалий добір символіки. Деякі ж автори, на думку Т. Пачовського (як-от Б. Коморовський), подавали образ Тараса Шевченка в «консервативному» висвітленні. Додатком до названої статті є українські переклади двох віршів, розглянутих у ній («Смерть Шевченка» Б. Червєнського та «На урочисте відзначення річниці смерті Тараса Шевченка...» Ю. Орловського).

Порівнянню різних течій і поглядів у польських шевченкознавчих студіях XIX ст. Т. Пачовський присвятив статтю «Проблематика польського шевченкознавства другої половини XIX ст.». Автор назвав серед напрацювань польських критиків і публіцистів даного періоду більше 30 статей та розвідок про життя і творчість Т. Шевченка. Ці матеріали Т. Пачовський згрупував у три цикли: 1) перші голоси про життя і творчість Т. Шевченка, зокрема про «Кобзар» 1860 року; 2) літературний портрет українського поета; 3) окремі проблеми, пов'язані з життям і творчістю Шевченка та повідомлення про вшанування його пам'яті. Як відзначив науковець, ряд подібних питань уже висвітлювали до нього і українські, й польські дослідники, але в загальному плані й не завжди охоплюючи всі доступні джерела. Т. Пачовський у своїй статті використовує, поряд із відомими матеріалами, й маловідомі нариси та повідомлення про Шевченка, зосереджуючи головну увагу на питаннях, які ще не стали предметом досліджень. Загалом автор розглядає відгуки про творчість Шевченка таких критиків, як Л. Совінський, Т. Падалиця, А. Ґожалчинський, В. Сирокомля, Б. Залеський, Ґ. Баттаґлія, Ф. Равіта-Ґавронський та ін. На думку Т. Пачовського, польські критики й публіцисти другої половини XIX ст. всебічно цікавились життям і творчістю Т. Шевченка, висвітлили чимало питань із шевченкознавства. Значна частина розглянутих публікацій отримала схвалення автора статті, до деяких він поставився критично, виділяючи в історії тогочасних шевченкознавчих досліджень дві течії — «прогресивну» та «реакційну».

Матеріали польської шевченкознавчої критики, зокрема ті, що з'явилися за життя Кобзаря та в перші десятиріччя після його смерті, вже впродовж довгого часу залишаються цінним фактичним підґрунтям для дослідження рецепції видатного україн-

ського поета в Польщі. Не всі статті набули широкого розголосу, що, однак, не применшує їх ролі в загальній картині сприйняття Шевченкової творчості поляками. Заслуга опрацювання маловідомих польських критичних робіт відповідної тематики, введення їх до наукового обігу належить, поряд із іншими дослідниками, й Теоктистові Івановичу Пачовському. Огляд ряду таких матеріалів знаходимо в його статті під назвою «Маловідомі відгуки про Т. Шевченка в польській критиці другої половини XIX ст.», проте присвячена вона лише матеріалам, не зареєстрованим у бібліографічних покажчиках (статті й повідомлення Т. Падалиці, К. Друмкевича, Богдана і Броніслава Залеських, А. Блаховського, що були надруковані в другій половині XIX ст.). На початку розвідки автор розглянув позицію Тадея Падалиці (псевдонім польського письменника Зенона Фіша), представлену ним у короткому критичному повідомленні про третє видання «Кобзаря» («Gazeta Warszawska», 1860, № 146). Т. Падалиця відмічав оригінальність та художність Шевченкової поезії, захоплювався її «народністю», особливо високо оцінюючи соціально-побутові твори («Часто мають вони за основу високо зрозумілу мораль, і позначає їх риса глибокої простоти. Це зідеалізовані властивості народу, але це зідеалізування не фальшиве, не перебільшене, навпаки, воно пройняте правдою»). Разом із тим, поляк виявив непримиренність до поем історичної тематики, зокрема до «Гайдамаків», на що Теоктист Пачовський звертає особливу увагу. Упередженість автора відгуку призвела до помилкової інтерпретації твору і, як наслідок, до неправильного бачення шляху української літератури загалом: «Консервативними позиціями, на яких стояв автор, зумовлене й його безпідставне твердження в прикінцевій частині рецензії, що історична тематика не відкриває для українських письменників далеких перспектив». Подібної думки дотримувався і Куба Друмкевич. Про це свідчить вміщений у газеті «Tygodnik Poznański» (1862, № 26) відгук на заяву А. Ґожалчинського, який виступав із критикою на адресу перекладача «Гайдамаків» Л. Совінського. Останній, щоправда, інтерпретував поему Тараса Шевченка в консервативному ключі, однак А. Ґожалчинський, на думку К. Друмкевича, звинувачував Л. Совінського в хибному розумінні даного твору без вагомих причин. Автор відгуку повністю поділяв позицію відомого польського письменника та високо оцінював його популяризаторські досягнення. У ряді питань щодо Леонарда Совінського як перекладача творів Шевченка К. Друмкевич висловився неупереджено, проте беззаперечним лишається консерватизм його підходу до інтерпретації деяких поем Кобзаря, зазначає Теоктист Пачовський.

Видається цікавою віднайдена автором статті замітка Юзефа Богдана Залеського, що її польський поет додав до свого вірша «Mogiła Tarasowa» (1865). Б. Залеський подав короткі біографічні дані Тараса Шевченка та здійснив огляд деяких його творів, дотримуючись консервативної позиції, з якою не погоджувався Теоктист Пачовський. На думку полоніста, видатний представник «української школи» не зміг дати об'єктивної оцінки Шевченковим історичним поемам, проте зовсім по-іншому сприйняв лірику Кобзаря («Немає сумніву, що це найцінніші і найкращі його твори, по суті архитвори»). Повідомлення містить цінну інформацію стосовно зв'язків Т. Шевченка з поляками, наприклад, про поширеність Кобзаревих поезій і картин серед польської еміграції в Парижі та про його дружбу з Броніславом Залеським. Останній також повідомив чимало важливих деталей щодо відносин Тараса Шевченка із представниками польської інтелігенції у статті 1869 року («Czas», № 269), яка, по сутті, є відповіддю на несправедливі закиди краківського журналіста під криптонімом «Б». Зокрема, він

приписував Кобзареві недружнє ставлення до поляків та вороже відгукувався про українську мову й культуру. Броніслав Залеський, будучи щирим другом Т. Шевченка та людиною прогресивних поглядів, висловив обурення з приводу очевидно неправдивої заяви й подав власні спогади про великого українця (переважну частину повідомлення складають саме вони). Т. Пачовський навів декілька уривків із обговорюваної статті, зміст яких переконує в неправильній інтерпретації фактів польським кореспондентом. Важливо, що аргументи Бр. Залеського не лишилися без відповіді. «Б» обстоює свої погляди в № 272 тієї ж газети «Czas», Броніслав Залеський, у свою чергу, дає «остаточний» відгук: «...Я мусив спростувати слова п. Б тому, що вони стосувалися людини, яка вже сама з гробу їх спростувати не могла і пам'ять якої завжди для мене дорога. Те, що я сказав про Шевченка, не веде обов'язково до тих висновків, які зробив шановний п. Б. Поетичну вартість його (тобто Шевченка. — *Т. П.*) залишаю кращим за мене суддям...». Полеміка Бр. Залеського з невідомим журналістом становить «яскравий приклад боротьби за Шевченка в польській публіцистиці другої половини XIX ст.» і додає ще один фрагмент до картини сприйняття постаті й творчості Кобзаря в Польщі.

Наприкінці 80-х — на початку 90-х років XIX ст. одним із популяризаторів поезії Тараса Шевченка серед польських читачів був Антін-Костянтин Блаховський. У п'яти номерах газети «Kurjer Lwowski» (1887, № 142–146) опубліковано його розвідку «Taras Szewczenko jako poeta, obywatel i nauczyciel ludu ruskiego», яку з невідомих причин обійшли увагою бібліографи та дослідники-шевченкознавці. Теоктист Пачовський розглядав її в заключній частині своєї статті «Маловідомі відгуки про Т. Шевченка...». Праця А. К. Блаховського яскраво відображає симпатію автора до українського митця, захоплення його життєвим шляхом і творами. «Постать Тараса Шевченка набирає незрівнянного блиску як народного поета-пророка і вчителя народу, що серед найбільших труднощів, без попередників, без зразків, тільки силою свого таланту і любов'ю до батьківщини досяг вершин і прискорив може на ціле століття природний розвиток літератури і почуття свого народу», — писав критик. А. К. Блаховський розглядав основні події з життя Шевченка, вдумливо аналізував низку його творів і навіть пояснював читачам-співвітчизникам назву відомої поетичної збірки «Кобзар».

Теоктист Пачовський зауважив, що польський критик припустився у своїй розвідці деяких перекручень: «…не проаналізував ряду важливих творів Шевченка, невірно висвітлив питання українсько-російських літературних зв'язків, тенденційно інтерпретував твори за біблійними мотивами та ін.». Науковець, однак, не заперечував заслуги А. К. Блаховського в поширенні перекладів Кобзаревої поезії на теренах Польщі та схвалив його щире прагнення викликати симпатію до Шевченка в широких читацьких колах.

Серед статей Теоктиста Пачовського, що стосуються перекладів Шевченка в Польщі — «"Кобзар" на польській землі (про переклади на польську мову поезій Т. Шевченка)», «"Заповіт" Тараса Шевченка польською мовою», «Перлина Шевченкової лірики "Садок вишневий коло хати" в польських перекладах», «Шевченко в польських перекладах 70–90-х років XIX ст.», «Поезії Шевченка в маловідомих перекладах польською мовою», «Владислав Сирокомля — перекладач Шевченка», «Твори Шевченка в перекладах Л. Совінського», «Сучасні переклади поезій Тараса Шевченка на польську мову», «Нове польське видання поезії Шевченка», «Єжи Єнджеєвич — перекладач поезії Шевченка»,

Надрукована у журналі «Жовтень» (1964) стаття «“Кобзар” на польській землі...» є оглядом перекладів, виконаних як визначними польськими поетами та прозаїками — В. Сирокомлею, Л. Совінським, С. Ґрудзінським, Е. Ожешко, С. Жеромським, так і маловідомими авторами (наприклад, «Заповіт», «Тополя» та інші, що їх перекладали Ф. Станкевич та М. Грушецької, які відзначаються високим художнім рівнем, і як він писав, не згадуються в шевченкознавчій літературі тощо). Автор позитивно оцінив здобутки представників польського красного письменства на ниві популяризації Шевченкової поезії та зазначав, що розмаїття перекладів із «Кобзаря» свідчить про великий інтерес до творчості українського поета в Польщі.

У статтях «Шевченко в польських перекладах 70–90-х років XIX ст.» та «Поезії Шевченка в маловідомих перекладах польською мовою» Теоктист Пачовський подав огляд перекладів із Шевченка, виконаних у Польщі в XIX столітті, які розширив у кількох інших статтях. Закрема, у розвідках «“Заповіт” Тараса Шевченка польською мовою» і «Перлина Шевченкової лірики “Садок вишневий коло хати” в польських перекладах» він розглянув переклади конкретних поезій.

Автор подав коротку характеристику «Заповіту», стверджуючи, що цей вірш у другій половини XIX століття «вийшов поза межі України». Далі Пачовський охарактеризував його польські переклади, зокрема передачу в них ідейного змісту та художніх прийомів Шевченкової поезії. Вперше до перекладу «Заповіту» Т. Шевченка (точніше, уривків твору) звернувся у польській літературі А. Ґожалчинський. На думку науковця, його текст відходить від першоджерела й радше може бути названий переспівом. Натомість повний переклад «Заповіту» здійснив у 1868 році Павлин Свєнціцький. Т. Пачовський вважав, що перекладач зберіг не лише форму оригіналу, а й його ідейне звучання, і високо оцінив переклад Свєнціцького. Інші переклади популярного Шевченкового твору належать як полякам (С. Войнаровській, Г. Данилевському, Ю. Чеховичу, Ф. Блотніцькому, Я. Копровському, Т. Хрусцелєвському), так і українцям: наприклад, Р. Гамчикевичу. Щоправда, текст останнього не вирізняється перекладацькою майстерністю. Автор виділив переклад Єжи Єнджеєвича. На думку Т. Пачовського, йому притаманні чіткість відтворення ідейного змісту першоджерела та точне збереження поетики.

У статті «Перлина Шевченкової лірики “Садок вишневий коло хати” в польських перекладах» Т. Пачовський коротко охарактеризував переклади однойменного твору, виконані П. Свєнціцьким, С. Твердохлібом, Ч. Ястшембцем-Козловським, В. Борунським, Б. Жираніком, Т. Хрусцєлевським, Є. Самохваленком, зазначаючи, що всі вони добре передають природність, життєрадісний тон і колорит, властиві поезії Тараса Шевченка.

Визначним постатям польських перекладачів та популяризаторів творчості Шевченка присвячено спеціальні статті «Твори Шевченка в перекладах Л. Совінського», «Владислав Сирокомля — перекладач Шевченка», «А. Ґожалчинський — перекладач поезій Т. Шевченка», «Павлин Свєнціцький — популяризатор творчості Шевченка», «Твори Шевченка в перекладах Є. Єнджеєвича».

Про першого перекладача, поета Леонарда Совінського (1831–1887), сина польського шляхтича та української селянки, вчений писав у кількох статтях, що він займає почесне місце серед перекладачів Тараса Шевченка в Польщі. Як зазначав Т. Пачовський, Л. Совінський добре володів як польською, так і українською мовами, відчував народний колорит Шевченкових творів і майстерно його відтворював

у польському тексті, що вкупі з поетичним талантом забезпечувало йому перекладацький успіх. Т. Пачовський твердив, що «Совінський підходив до перекладу Шевченка з усією відповідальністю, відчував ті труднощі, що їх зумовлювала передусім форма Шевченкової поезії». На думку автора статті, це підтверджує вже перший його переклад з Шевченка — балада «Чого ти ходиш на могилу?». Варто зазначити, що українська тема посідала важливе місце в творчості Л. Совінського. Т. Пачовський зауважував, що цьому питанню була присвячена стаття Р. Таборського «Україна в творчості Л. Совінського». Багато уваги у своїй статті автор приділив розгляду одного з найцінніших творів польського письменника — трагедії «Na Ukrainie» (1873), де помітні численні ремінісценції з творів Шевченка. Трагедія присвячена польському повстанню 1863 року та повстанню українського селянства у цей же час. Л. Совінський стверджував, послуговуючись також творами Т. Шевченка, що польський та український народи повинні разом іти до визволення. Ці ідеї він прочитував у поезії Т. Шевченка, через те саме український Кобзар для нього був дороговказом, через те він з особливим захопленням вивчав і перекладав його.

Із поем Шевченка, поряд із «Наймичкою», найбільше зацікавили польського перекладача «Катерина» та «Гайдамаки». Перший із названих творів Л. Совінський переклав не повністю, однак опрацьовані ним уривки точно відповідають оригіналу та відзначаються художністю (що, на думку Теоктиста Пачовського, є результатом глибокого, «правильного» розуміння змісту поеми). Про «Гайдамаків» в інтерпретації Леонарда Совінського дослідник писав так: «Серед перекладів з Шевченка, опублікованих Л. Совінським, найвидніше місце належить поемі “Гайдамаки”. Приступаючи до перекладу цього твору, він докладно вивчив його зміст і форму, про що свідчать не тільки окремі коментарі до тексту, але й цінні спостереження щодо віршової будови». Ретельна робота перекладача, вважає Т. Пачовський, зробила польський варіант «Гайдамаків» помітним явищем у тогочасному літературному житті. Завдяки точній передачі змісту й поетичності цей переклад став справжньою подією в польській літературі. Очевидно, що ті принципи художнього перекладу, якими керувався Л. Совінський (докладне засвоєння мови оригіналу та вірна передача його змісту й форми), дали належні результати, відзначає Т. Пачовський. Заслуга Л. Совінського і в тому, що він першим почав перекладати твори Шевченка та зацікавив ними таких поетів, як В. Сирокомля і А. Ґожалчинський. Уже в наступні два роки після появи перекладу «Гайдамаків», здійсненого Л. Совінським, вийшли у світ збірки поезій Шевченка у перекладах А. Ґожалчинського і В. Сирокомлі. Однак ні перший, ні другий, на думку Т. Пачовського, не дорівнялися Л. Совінському в майстерності.

Іншим перекладачем та популяризатором Шевченка в Польщі був Владислав Сирокомля (справжнє ім’я — Людвіґ Кондратович, 1823–1862), відомий передусім своїм поетичним доробком — ґавендами й ліричними віршами. Важливе місце в літературній діяльності митця займала українська тема — захоплення романтичного поета історією, культурою, фольклором українського народу відповідало інтелектуальній атмосфері епохи.

Перекладацька діяльність Владислава Сирокомлі здобула високі оцінки українських та польських науковців. Так Володимир Вільчинський зазначав, що «переклади В. Сирокомлі як свідчення прийому, інтерпретації і відтворення текстів раннього Шевченка становлять значущий літературний і суспільний факт». Досягнення польського поета у сфері популяризації Кобзаревих творів не оминув своєю увагою і Те-

октист Пачовський. У його науковому доробку постаті митця присвячено об'ємну статтю «Владислав Сирокомля — перекладач Шевченка», що була надрукована польською мовою. На початку вчений подав короткий огляд перекладів із «Кобзаря» — від найперших до виконаних за часів Народної Польщі — та охарактеризував творчість В. Сирокомлі в контексті польської Шевченкіани й реалістично-демократичних тенденцій літератури другої половини XIX століття. Автор погоджується із В. Спасовичем, який стверджував, що світобачення і, відповідно, поезія Тараса Шевченка та Владислава Сирокомлі виявляли немало спільних рис: «Кондратович ставив собі за мету і завдання бути поетом не лише національним, а, найголовніше, народним, обходячи літературні салони, бути улюбленцем не вибагливих людей, а простих. З цієї точки зору, у багатьох поглядах він був рідний по духу Тарасу Шевченку, майже весь "Кобзар" якого він переклав на польську мову». Саме це, на думку Т. Пачовського, й пояснює надзвичайне зацікавлення творчою спадщиною великого українського поета, що його виявляв В. Сирокомля. Далі Теоктист Пачовський вдумливо проаналізував структуру збірки перекладів, здійснених польським поетом («Кобзар Тараса Шевченка, переклав з польської мови на малоруську В. Сирокомля», 1863), він наводить відгуки відомих літературознавців про перекладацькі досягнення митця, подає власні оцінки робіт Владислава Сирокомлі тощо. Спираючись на перелік творів, включених до видання, а також текст передмови, Т. Пачовський доходить висновку, що В. Сирокомля підготував збірку ще за життя Шевченка, а точніше — в період із середини січня 1860 року по 10 березня 1861 року, користуючись третім виданням «Кобзаря» (про це свідчить обрана ним послідовність віршів, відсутність присвят до «Перебенді» та «Івана Підкови», яких не бачимо і в «Кобзарі» 1860 року, та інші деталі). Владислав Сирокомля фактично першим уклав повну збірку поезій Шевченка в польському перекладі, хоча й видали її кількома роками пізніше, як підкреслював Т. Пачовський, подаючи як власну її оцінку, так і спираючись на відгуки Ґ. Баттаґлії, Г. Кочура та інших. Т. Пачовський відзначив заслуги Сирокомлі-перекладача, роблячи, однак, акцент на тенденції до змін оригінального змісту в його перекладах.

Теоктист Пачовський наводить численні приклади на підтвердження думки про тенденцію до змін (зокрема, додавання нових деталей) у перекладах В. Сирокомлі. Це уривки з «Гамалії», «Івана Підкови», «Перебенді», «Тополі» та інших творів у зіставленні з їх польськими відповідниками. Учений, проте, не забуває оцінити високу художність перекладних текстів, у яких уміло збережені тропи та колорит Шевченкових поем, використання В. Сирокомлею українізмів на зразок «licho», «wraże» тощо. Дослідник також порівнює переклади польського митця із перекладами Л. Совінського та А. Ґожалчинського. Останній, на думку автора статті, дещо поступається Владиславу Сирокомлі в поетичній майстерності, хоча й передає зміст оригіналу ретельніше. Натомість Леонард Совінський, який був добре знайомий з українською історією, фольклором і, найголовніше, мовою, перекладав вірші Шевченка не лише художньо, а й точно. В. Сирокомля ж, констатував Т. Пачовський, «не мав можливості ретельнішого пізнання української культури», що не могло не позначитися на якості його перекладів. У заключній частині розвідки автор оцінив заслуги Владислава Сирокомлі на ниві популяризації Шевченкової творчості в Польщі, зокрема те, що саме йому належать перші переклади «Перебенді», «Причинної» та низки ліричних поезій, а також коротко характеризує перекладацьку манеру митця, підкреслюючі такі основні її риси, як поетичність з одного боку та схильність до трансформації оригіналу — з

іншого. Т Пачовський вважає, що переклади В. Сирокомлі витримали випробування часом, а сам поет «заслужив на почесне місце в історії взаємних польсько-українських літературних зв'язків». На відміну від розлогої розвідки Л. Совінського про Кобзаря, Владислав Сирокомля обмежився невеличкою передмовою, яку наводимо повністю: «Тарас Шевченко — сучасний поет, відомий своїми різноманітними цікавими життєвими перипетіями, заслуговує на визнання за собою звання найпершого на сьогодні пісняра України. Відчуваючи, що ще передчасно здійснювати студії над життям і творами сучасного автора, ми переклали без жодного розгляду його "Кобзар", збірку дум та поем, що відзначаються ревністю, силою, глибоким знанням і любов'ю до народу. Українська поезія, що розпочала нову епоху нашої, не може бути нам байдужою. В нашому перекладі ми опустили кілька місць із "Тарасової ночі", повністю не перекладали поему "Гайдамаки", бо тут автор у крові вмочав пензля, спотворивши естетичну красу своїх образів».

Ще одному інтерпретатору поезій Кобзаря присвятив свою працю Теоктист Пачовський — ідеться про статтю «А. Ґожалчинський — перекладач поезій Т. Шевченка», в якій об'єктивно та із залученням великого теоретичного і практичного матеріалу проаналізовано переклади поезій Тараса Шевченка, виконані А. Ґожалчинським, що вийшли окремим виданням 1862 року. Думки літературознавців щодо перекладів розійшлися. Так Григорій Вервес у своїй монографії, присвяченій творчим взаєминам Т. Шевченка і Польщі, відзначив достовірне відтворення текстів оригіналу, хоча й закидав відсутність художньої довершеності в окремих перекладах. Інша дослідниця — Любов Арасимович — у своїх роботах подала лише загальну характеристику перекладацької діяльності А. Ґожалчинського. Т. Пачовський відзначає, що в українському літературознавстві відсутня ґрунтовна й докладна характеристика творчої діяльності польського поета. Однак після опублікування статті П. М. Попова «Ранній польський перекладач творів Т. Шевченка А. Ґожалчинський» вітчизняні компаративістичні студії збагатилися новим, досі невідомим матеріалом про життєвий і творчий шлях письменника.

А. Ґожалчинський опублікував два томи перекладів. До першого тому («Przekłady pisarzów małorosyjskich, t. 1, Taras Szewczenko»), що з'явився друком 1862 року, увійшли твори на історичну тематику «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія», соціально-побутові поеми «Катерина», «Наймичка», «Москалева криниця», романтичні балади «Тополя», «Калина», ліричні поезії та уривки з поеми «Єретик». А. Ґожалчинський, на думку Т. Пачовського, був найбільш плідним перекладачем творів Тараса Шевченка в польській літературі другої половини XIX століття, адже він переклав 24 твори та 3 уривки окремих поезій. Художня цінність цих перекладів полягає в тому, що вони ідейно й образно збігаються з оригіналом, у них збережено ритміку першотворів. Хоча, зіставляючи у своїй статті тексти обох поетів, Т. Пачовський закидає Ґожалчинському невідповідний рівень компенсації деяких художніх елементів україномовного варіанту. Зрештою, вчений відзначає, що серед перекладів польського поета є більш і менш вдалі. Так, переклад вірша «Іван Підкова» А. Ґожалчинського визнано одним із кращих перекладів польською мовою, про що свідчать численні його публікації. Важливо, що він не лише подав переклади творів Шевченка, а й принагідно вмістив невеликий теоретичний та історичний коментар, що відображав його позитивне ставлення до непростого минулого двох братніх народів, описаного

у творах Т. Шевченка, на відміну від Л. Совінського, який, перекладаючи твори Кобзаря, пояснював суперечливі місця у них незнанням Т. Шевченком спільної історії.

На XI науковій шевченківській конференції Теоктист Пачовський виступив зі спеціальним рефератом — «П. Свєнціцький — популяризатор творчості Т. Шевченка», присвятивши чимало уваги популяризатору-інтерпретатору та перекладачеві Павлину Свєнціцькому (1841–1876), життя й літературна діяльність якого тісно пов'язані з Україною. Тут він народився, навчався — спочатку в Кам'янець-Подільській гімназії, потім у Київському університеті, а згодом активно співпрацював з українським театром (зокрема, перекладав польські, французькі, англійські п'єси), викладав українську мову та редагував два журнали — «Sioło» й «Nowiny». З юнацьких років майбутній митець цікавився життям українського народу, його фольклором і літературою. Українська тематика широко представлена в його байках, оповіданнях, повістях і драматичних творах, які Свєнціцький писав польською та українською мовами («Колись було», 1865; пізніше польськомовний варіант «Przed laty», 1866; комедія «Міщанка», 1866; «Opowieści stepowe», 1871; історична драма «Świętosław Igorowycz», 1884).

Вплив Тараса Шевченка виразно позначився і на творчості П. Свєнціцького. Т. Пачовського особливо цікавило ставлення польського письменника до українського, використання ним поезій Кобзаря у власних творах. Окрім перекладів польською («Кавказ», «Розрита могила», «Заповіт» тощо), Свєнціцький написав драму «Катерина» (1862) українською мовою за мотивами поеми Шевченка. Саме її Пачовський розглядає у статті «Відгуки поезій Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст.», відзначаючи, що поема, на відміну від оригінального твору, є більш розбудованою і загалом самостійною. Учений висловлює думку, що, незважаючи на чимало запозичень, твір П. Свєнціцького є цілком самостійним. Дослідник зауважує, що в цьому творі присутній радше дух Кобзаря, ніж рецептивний вияв його творів. У п'єсі знайшли відображення симпатії П. Свєнціцького до українського народу, до Т. Шевченка та його творчості. У своїй драмі П. Свєнціцькій у прозовій формі майже дослівно відтворив деякі уривки з українського тексту, а протягом 1866 і на початку 1867 року опублікував у журналі «Sioło» Кобзареву «Катерину», «Наймичку», «Неофітів», «Тополю», «Чого ти ходиш на могилу?», «Рано-вранці новобранці» та «Ой три шляхи широкії», надруковані латинським алфавітом. Т. Пачовський зауважив, що названі поезії Павлин Свєнціцький подавав за «Чигиринським Кобзарем» 1844 року та «Кобзарем» 1860 року. За Т. Пачовським, культурну пропаганду Шевченкової творчості серед поляків П. Свєнціцький здійснював у трьох формах: публікував вірші Кобзаря латинкою — правописом, доступним польському читачеві, перекладав їх польською мовою та черпав із них матеріал для власних творів.

Науковець навів слова П. Свєнціцького, що стали хрестоматійними, про ціннісні контексти Кобзаря: «Байрона розуміють два мільйони англійців, Ґете — мільйон німців, Словацького — півмільйона поляків, Шевченка слухає, розуміє, з ним співає п'ятнадцять мільйонів! Тим він і великий, тим вищий понад усіх поетів!». Однак основним об'єктом зацікавлення для українського полоніста стали переклади Свєнціцького, що побачили світ впродовж 1866–1868 рр. («Кавказ», «Розрита могила», «Рано-вранці новобранці», «Ой три шляхи широкії», «Чигирине», «Минають дні, минають ночі», «Заповіт», «Єсть на світі доля» (уривок з поеми «Катерина») і «Садок вишневий коло хати»). Лише три з названих творів, а саме «Рано-вранці новобранці», «Заповіт» і «Єсть на світі доля», були вже відомі польському читачеві з перекладів, здійснених

на початку 60-х років Л. Совінським та А. Ґожалчинським, інші ж поезії Шевченка Свєнціцький переклав польською вперше. Пачовський зазначає, що гарне знання української мови допомагало полякові максимально точно передавати оригінал, і на підтвердження своєї думки наводить відомий уривок з поеми «Катерина» — «Єсть на світі доля» — за Шевченком та в перекладі. Автор статті також підкреслював, що П. Свєнціцький, однак, не завжди знаходив адекватні слова в польській мові й тому свідомо вводив українізми на зразок «dola», «żupany», «licho», «serdeńko» і т. ін. Форма ж оригінального тексту майже повністю збережена — використаний розмір добре передає ритміку Шевченкового твору. «Дивно тільки, чому в другому й четвертому віршованих рядках він вжив п'ятискладового вірша, що не відповідає ритмічній будові оригіналу, порушує її», — зауважив дослідник. Наводяться у статті й інші зразки перекладів. Розглядаючи вірш «Ой три шляхи широкії», Павлин Свєнціцький, на думку науковця, дуже добре відтворив і ритмічний малюнок, і основні образи першоджерела. Т. Пачовський вважав, що саме у прагненні якнайточніше передати ідейний зміст, поетичні засоби, колорит поезії Кобзаря — головна заслуга польського перекладача.

Окремо Теоктист Пачовський розглянув переклад «Заповіту», що його Свєнціцький здійснив у 1868 році (стаття «"Заповіт" Тараса Шевченка польською мовою»). Учений зауважив, що вперше в польській літературі до перекладу найвідомішого Шевченкового твору звернувся Анджей Ґожалчинський, який, однак, навів лише його уривки, натомість перший повний переклад належить Павлинові Свєнціцькому. На думку Т. Пачовського, переклад можна вважати вдалим з огляду на високу точність передачі оригіналу. Для прикладу науковець подав початок «Заповіту» в польському варіанті. Як зазначав автор статті, «в окремих випадках трапляються у П. Свєнціцького незначні додатки, вжиті ним для зображення ритмічної будови оригіналу, проте Шевченків текст, його революційний пафос відтворюється правильно». Збережений і тип римування (перехресне), підібрано адекватні відповідники для передачі художніх засобів («З тропів уваги заслуговує епітет "wraża", що наближає переклад до оригіналу»).

«Блискучим», на переконання Теоктиста Пачовського, є переклад вірша «Садок вишневий коло хати», що його П. Свєнціцький подав у нарисі «Спогади скитальця». Учений здійснив коротку порівняльну характеристику польського та українського текстів, зокрема, наголосив на збереженні перекладачем, попри деякі неточності, образів і ритміки оригіналу, а також відзначає, що цей переклад лишився невідомим для широкого загалу і, мало того, не був зареєстрований шевченкознавцями-бібліографами на момент написання статті.

Теоктист Пачовський, позитивно відгукуючись про творчість та популязиторську діяльність Павлина Свєнціцького, констатував, що робота письменника не оцінена відповідним чином: «Дивно, що польські літературознавці ще не звернули належної уваги на П. Свєнціцького, не визначили йому належного місця в історії літератури». На нашу думку, проблема вивчення спадщини митця в усіх її аспектах лишається актуальною і досі, напрацювання ж у даному напрямку Теоктиста Пачовського, як і праця Володимира Радзикевича (1911), могли б стати орієнтиром для подальших досліджень.

Особливе місце серед наукових зацікавлень Теоктиста Пачовського займала перекладацька діяльність Єжи Єнджеєвича. Вчений чимало зробив для розкриття заслуг письменника перед польською та українською літературами, присвятивши йому

низку статей: «Твори Шевченка в перекладах Є. Єнджеєвича», «Єжи Єнджеєвич: урок української», «Ще одне надбання в шевченкіані Єнджеєвича», «Єжи Єнджеєвич — перекладач поезії Шевченка».

У названих працях Т. Пачовський дав високу оцінку майже всіх перекладів творів Т. Шевченка польською мовою, здійснених Є. Єнджеєвичем, наголосивши на їх надзвичайній цінності для польської Шевченкіани, створивши літературний портрет автора «Українських ночей...». Учений вважав, що аналіз перекладів Є. Єнджеєвича є всебічним втіленням його принципів художнього перекладу (бездоганне засвоєння мови твору, що перекладається, детальне вивчення його ґенези, ідейного спрямування і поетики, точна передача змісту і художніх особливостей). Позитивно відгукнувся Теоктист Іванович про книгу «Українські ночі або родовід генія», що викликала у критиків як зауваження, так і визнання. Доречно нагадати про те, що повість була вчетверте перевидана у Польщі до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Ініціатором публікації стала дочка Єжи Єнджеєвича Йоанна Криґер. Те, що інтерес до повісті Єнджеєвича не втрачено й до сьогодні, підтверджує думку Теоктиста Пачовського про його велике значення для культур обох слов'янських народів.

Огляд наукового доробку Теоктиста Пачовського у сфері шевченкознавства, навіть без глибшого аналізу, переконує нас у тому, що особливий інтерес для видатного полоніста-літературознавця становили переклади поезії Кобзаря та критичні матеріали, пов'язані з його творчістю, які датуються другою половиною XIX століття. Учений рівня Т. Пачовського, однак, не міг не йти в ногу з часом, про що свідчить стаття «Сучасні переклади поезій Тараса Шевченка на польську мову». Характеристика перекладів, достатньо лаконічна, проте змістовна, супроводжується численними прикладами з аналізованих творів і дозволяє отримати точне уявлення про перекладацьку Шевченкіану часів Народної Польщі.

Теоктист Пачовський зазначав, що на момент написання праці переклади, здійснені поляками в XX столітті, ще не стали предметом всебічних досліджень, хоча й набули значного поширення. У зв'язку з цим автор мав на меті розглянути поезії Шевченка в «найновіших» на той час польських перекладах, що їх оминули у своїх розвідках сучасники Т. Пачовського, «звертаючи увагу на адекватність щодо оригіналу та на деякі питання поетики».

Серйозним кроком у поширенні творів Кобзаря польською мовою, вважає дослідник, стала збірка «Utwory wybrane» (Варшава, 1955) зі вступним словом поета В. Слободніка та коментарем і післямовою професора М. Якубця. Більш ніж вісімдесят творів Шевченка — поеми, балади і ліричні поезії — представлені тут здебільшого «сучасними» перекладами, найяскравіші з яких Теоктист Пачовський аналізує у своїй статті. Влодзімєж Слободнік, який, як зазначалося вище, брав участь у підготовці видання, також переклав для нього низку поезій («Утоплена», «Варнак», «Юродивий», «Муза», «Слава», «Плач Ярославни» та інші). Впродовж 1959–1961 рр. були опубліковані інші переклади поета: «Думи мої, думи мої», «Якби зострілися ми знову», «Не гріє сонце на чужині» та «Ой чого ти почорніло». Всі вони високо оцінені Т. Пачовським з огляду на точну передачу оригіналу, збереження його ритмічної структури та, передусім, творчий підхід В. Слободніка, який слідом за З. Пшесмицьким намагався перекладати не «з мови на мову, а з поезії на поезію». Втілення перелічених принципів бачимо в уривку польського варіанту «Утопленої», що його наводить Теоктист Пачовський. Зміни, до яких удався перекладач, тут мі-

німальні, ритмічний малюнок і тип римування збережені повністю. Ці риси, поряд із точним відтворенням образів та настрою творів Шевченка, характерні майже для всіх перекладів, виконаних В. Слободніком. Прагнення ж до певної трансформації оригінального тексту видається цілком виправданим, адже зумовлене законами польської ритміки — про це сам перекладач писав у статті «Праця над перекладами віршів Шевченка на польську мову».

Т. Пачовський також вважав, що цінний внесок у Шевченкіану Народної Польщі зробив відомий поет і літературний критик Мар'ян Пєхаль. До згаданої вище збірки ввійшли тринадцять його перекладів: «Реве та стогне Дніпр широкий» (уривок), «Заворожи мені, волхве», «Не завидуй багатому», «Сонце заходить, гори чорніють», «Неофіти», «Подражаніє Едуарду Сові» та інші. Найбільш точним серед них, на думку Теоктиста Пачовського, є переклад «Неофітів», де перекладач послідовно йде за оригіналом та яскраво відтворює основні його образи, не вдаючись до буквалізму. Особливу увагу Т. Пачовський звертав на використані перекладачем засоби компенсації («трохи одпочила» — «wnet się przebudziła», «недобита» — «ledwie żywa», «живущую силу» — «drzemiące jej siły», «нишком» — «skrycie»), які дозволили М. Пєхалю передати зміст першоджерела однаковою мірою точно та художньо. Вдалими вважає науковець і низку інших перекладів польського поета, проте зазначає, що деяким перекладам Мар'яна Пєхаля бракує майстерності: впроваджені ним зміни не завжди відповідають оригінальному тексту, художні засоби відтворені подекуди штучно, тощо («Сонце заходить, гори чорніють», «Причинна» та інші).

Виділяє Теоктист Пачовський переклади Е. Житомєрського («У бога за дверми лежала сокира») та Т. Хрусцелєвського («Сова»), які, на думку вченого, справляють найкраще враження із вміщених у збірці. Загальний рівень представлених перекладів є також досить високим, вони добре сприймаються та здебільшого пропонують вдалі засоби компенсації. Т. Пачовський наголошував на безсумнівній ролі видання в популяризації творчості Тараса Шевченка серед читачів Народної Польщі, хоча й не оминає факту відсутності в ньому такої важливої поеми Кобзаря, як «Сон», та найкращих перекладів XIX століття, виконаних П. Свєнціцьким, С. Ґрудзінським, М. Ґрушецькою та іншими.

Автор статті згадує і тих перекладачів поезії Шевченка, які виступили зі своїми роботами після публікації «Utworów wybranych». Це поляки М. Яструн («Пророк», «Мені однаково»), А. Цесарж («Не женися на багатій», «Ой три шляхи широкії»), Б. Жиранік («Гоголю»), А. Яворський («Не гріє сонце на чужині», «Ой гляну я, подивлюся», «Ми заспівали, розійшлись») та українці К. Кузик («Заповіт») і О. Лапський («І небо невмите, і заспані хвилі», «Минули літа молодії», «Осії. Глава XIV (подражаніє)»). Пачовський подає стислу характеристику перекладів, оцінюючи їх, попри деякі зауваження, загалом високо, особливо виділяє науковець переклад талановитого польського письменника Єжи Єнджеєвича.

Видатний полоніст не втрачав інтересу до перекладачів-сучасників та їхніх досягнень у популяризації поетичних творів Тараса Шевченка впродовж багатьох років. Свідченням цього є «Нове польське видання поезій Шевченка» — рецензія на опубліковану 1974 року збірку «Taras Szewczenko, Wybór poezji». Т. Пачовський, щоправда, не подає в ній детального аналізу перекладів, натомість зосереджує увагу на передмові Мар'яна Якубця, виправляючи, зокрема, деякі неточності, що їх припустився автор. Так науковець відзначає: переспів «Подражаніє Едуарду Сові» є не переробкою

білоруської пісні, записаної Я. Чечотом, як твердить М. Якубець, а пісні, використаної Е. Желіґовським у драматичній поемі «Зорський». Теоктист Пачовський також не погоджується із твердженням польського професора стосовно творчого методу Кобзаря як виключно романтичного: «...Шевченко-поет керувався і принципами реалізму, реалістичні тенденції дуже помітні в "Кобзарі"». Вміщеним же у виданні перекладам учений дає позитивну оцінку й робить висновок: «Рецензована книжка — це панорама і підсумок значних досягнень у царині освоєння польською літературою творчості Тараса Шевченка».

Зауваги Теоктиста Пачовського щодо перекладацьких напрацювань часів Народної Польщі мають подекуди оглядовий характер. Відзначимо ще раз: у шевченкознавчих студіях пріоритетними для науковця були матеріали XIX століття як хронологічно близькі до періоду життя Тараса Шевченка. Розглянуті стаття і рецензія, однак, створюють цілісну картину перекладів із «Кобзаря», виконаних сучасниками Т. Пачовського, та можуть слугувати планом для подальшого пошуку й аналізу.

Окрім рецепції польської шевченкіани Теоктист Пачовський присвятив чимало праць із різних ділянок українсько-польських літературних взаємин. Так у статті «Юліуш Словацький в українській критиці» зазначалося, що вперше про видатного польського поета в українському літературознавстві згадував Іван Верхратський, який 1876 року видав у Львові переклад поеми Ю. Словацького «Батько зачумлених» з передмовою і коментарями. Також перу І. Верхратського належить переклад поеми «В Швейцарії», опублікованої лише 1880 року в редагованому ним часописі «Денниця». Т. Пачовський слідом за М. Павликом стверджує, що в перекладах І. Верхратського відсутня належна мистецька майстерність. Головну причину цього науковець убачає в тому, що Верхратський не був справжнім поетом, тож і рівень його перекладів знижений за рахунок мови, далекої від літературної. Т. Пачовський погоджується з Г. Вервесом, який писав, що переклади І. Верхратського мають суто історичне значення, будучи позбавлені при цьому високої художньої культури. Тут також ідеться про дослідження творчості видатного польського поета у вітчизняному літературознавстві (переклади поезій та драматургії Ю. Словацького, здійснені В. Щуратом, С. Твердохлібом, М. Старицьким, О. Пчілкою, та їх літературно-критичні опрацювання). Т. Пачовський розглядає у цьому контексті статтю В. Щурата «Юліуш Словацький в українському письменстві і перекладі», автор якої вважає, що вплив польського поета на українську літературу був не таким уже й значним. На його думку, лише у творі П. Куліша «Маруся Богуславка» можна віднайти відголосок поеми Ю. Словацького «Король-дух». Т. Пачовський не поділяє думки В. Щурата, зокрема полемізує з ним щодо того, ніби творчість Ю. Словацького стала претекстом європейського декадентизму.

Він також розглянув статті, опубліковані з нагоди сторіччя Юліуша Словацького (1909), зокрема переклад поеми «Ангеллі» П. Стебницького й статтю В. Масляка, присвячену поетичному твору польського романтика «Змій», де зображено картини з історичного минулого України. Автор відзначає, що ця стаття була першою спробою осмислення української тематики у творах Ю. Словацького в українській критиці. З інших українських критичних праць Т. Пачовський високо оцінює брошуру Олени Пчілки «Юліуш Словацький. Його життя, творчість і зразки творів», видану 1910 року в Києві. Дослідник зазначає, що Олена Пчілка за характером творів вважала Юліуша Словацького виключно романтиком, а з інших рис, властивих йому, наголошувала

на демократизмі й патріотизмі. Т. Пачовський висловив думку, що першим справді науковим підходом до проблеми вивчення творчості великого польського поета відзначився Є. Рихлік, який у розвідці «Українські мотиви у творчості Ю. Словацького» охарактеризував взаємини поета з головними представниками «української школи» в польському романтизмі — А. Мальчевським, Ю. Б. Залеським, С. Ґощинським, а також дав авторитетну оцінку його творам на українські теми. Характеризуючи дослідження Є. Рихліка як теоретичне й новаторське, Т. Пачовський все ж відзначає, що до розгляду українських мотивів автор розвідки підійшов з суто описового боку, не торкаючись їх з літературознавчої позиції.

Наступним етапом дослідження стала стаття «Юліуш Словацький і його зв'язки з Україною» (1960), в якій дана характеристика роботи Г. Вервеса «Юліуш Словацький і Україна». У своїй монографії Г. Вервес подає коротку біографічну довідку й характеристику творчості польського поета, зосереджуючи увагу на аналізі перекладів його творів українською мовою (М. Рильський, М. Бажан, В. Сосюра, В. Терещенко, Є. Дроб'язко). Автор вказує також на факт відчутного впливу польських поетів «української школи» на ранню творчість Ю. Словацького, зокрема на твори «Українська дума» та «Пісня козацької дівчини». На думку Т. Пачовського, високою поетичною культурою відзначаються переклади творів Ю. Словацького, здійснені М. Бажаном, В. Сосюрою, М. Терещенком, хоча першість все ж належить М. Рильському, який, на думку дослідника, «проникаючи в лабораторію польського художника слова, даючи нам змогу відчути своєрідність його геніальних творінь, залишається і в перекладі — самобутнім українським поетом. Його переклади ні з чим не сплутаєш, у них увесь час натрапляємо саме на таку трактовку образів оригіналу, яку міг дати тільки Максим Рильський». Велике зацікавлення творчою спадщиною Ю. Словацького виявив Іван Франко, який написав кілька літературно-критичних праць, присвячених польському поету, а крім того, як наголошує Теоктист Пачовський, деякі його твори мають спільні мотиви з творами польського романтика (повість «Лель і Полель» І. Франка тематично і художньо близька до поеми Ю. Словацького «Лілля — Венеда»). На думку Т. Пачовського, ці два твори, окрім образності, об'єднані ідеєю боротьби проти польської шляхти та вірою в краще майбутнє.

Не менше уваги приділяв Т. Пачовський творчості І. Франка в рамках українсько-польських літературних і громадських взаємин другої половини XIX ст. На цю тему він опублікував статті «Іван Франко — перекладач Міцкевича», «Іван Франко про "українську школу" в польській літературі», «Твори Ю. Словацького в оцінці І. Франка», «Поезії І. Франка польською мовою», «Іван Франко — популяризатор української пісні серед поляків», «І. Франко — перекладач польських поетів другої половини XIX ст.», «Питання адекватності в оповіданнях І. Франка польською і українською мовами», «Деякі питання українсько-польських літературних зв'язків XIX — поч. XX ст.», «І. Франко в сучасній польській критиці», «Невідома драма І. Франка («Югурта») польською мовою», «Ще одна недрукована стаття І. Франка про Т. Шевченка», «Франкові автопереклади польською мовою (на матеріалі оповідань)».

У статті «Іван Франко про "українську школу" в польській літературі» дослідник переконливо довів, що Каменяр поширив межі терміна «українська школа», включивши до її складу, поряд із поетами-романтиками та їх епігонами, також попередників, письменників XVI–XVIII ст. Т. Пачовський підняв із забуття і прокоментував першу польськомовну драму І. Франка «Югурта», яку він написав ще в гімназії на

основі «Енеїди» Вергілія і «Війни з Югуртою» Салюстія. Натомість, у статті, що має назву «І. Франко — перекладач польських поетів другої половини XIX ст.», йдеться про роль Івана Франка як популяризатора польської літератури. Його критичні праці та перекладацька діяльність значною мірою сприяли утвердженню польської літератури в європейській культурній традиції. Перу І. Франка належать переклади творів С. Кльоновича, А. Міцкевича, А. Асника, В. Гомулицького, А. Немоєвського. На жаль, не всі перекладні твори збереглися. Про деякі з них лишилися тільки згадки. Саме такі рідкісні твори (А. Асника, В. Гомулицького, А. Немоєвського) й обирає для детального аналізу у своїй статті Т. Пачовський. Перш за все автора цікавлять переклади двох відомих віршів А. Асника «Голос, що кличе в пустині» і «Приходиш до мене». Дослідник відзначає, що творчість Асника-позитивіста цікавила Івана Франка давно (згадаємо його роботу «Сучасні польські поети»). Варто відзначити, що І. Франко як перекладач і теоретик літератури висував чіткі й високі вимоги до перекладацької діяльності і сам намагався їх дотримуватись. Ось чому у перекладених українською мовою творах польського поета збережено образність і тональність оригіналу, хоча іноді можна помітити й розбіжності з оригінальним текстом. У таких випадках Іван Франко застосовував принципи художньої компенсації. Теоктист Пачовський зазначав, що, незважаючи на таку малу кількість перекладених творів Адама Асника, Іванові Франку вдалося показати самобутність і поетичний хист польського поета. Не менше уваги І. Франко приділив перекладам творів В. Гомулицького (вірші «На Канонії», «Під обухом», поема «Ель молє рахмім»). Т. Пачовський наводить уривки з польського оригінального тексту поеми та з перекладу І. Франка і доходить висновку, що образи й описові сцени поеми відтворені в українському варіанті з максимальною точністю, а сам переклад, здійснений Іваном Франком, жодним чином не поступається оригіналу. Т. Пачовський наголошував у статті на тому, що І. Франка перед цим цікавила поезія, пов'язана з соціальною тематикою. Саме таку лірику писав ще один видатний польський поет А. Немоєвський, який першим у польській літературі звернувся до теми нелегкого шахтарського життя в епоху «Молодої Польщі». Прикметно, що поет довго спілкувався з представниками цієї професії, навіть жив серед робітників, аби краще їх пізнати.

Іван Франко здійснив переклад семи поезій польського поета з його останньої збірки: «Мені снилось, що я птах», «Що завтра дасть?», «Вони вам говорять, що юність і май», «Останній танець плив», «З чола нам давненько спав честі вінець», «Кузня» і «Входить осінь білолиця». І хоч тематика цих поезій різноманітна, все ж центральне місце в ній, як відзначає Теоктист Пачовський, займає критика тяжких умов життя у тогочасному суспільстві. Вірш «Останній танець плив» («Метеор») зацікавив І. Франка авторською критикою декадентства, до якого негативно ставився й український поет. Звертаючи на це увагу читачів, автор резюмує: велика заслуга І. Франка як перекладача польських поетів-сучасників полягає в тому, що він збагатив українську культуру творами А. Асника, В. Гомулицького та А. Немоєвського.

Стаття «Іван Франко — невтомний поборник українсько-польського культурного єднання» присвячена праці видатного поета на ниві утвердження українсько-польських культурних зв'язків. Т. Пачовський принагідно згадує праці інших полоністів, які присвятили свої наукові праці постаті І. Франка в контексті двох літератур, зокрема Г. Вервеса, М. Возняка, М. Якубця. На початку статті Т. Пачовський зосереджує увагу на етапній для І. Франка щоденній роботі в польській періодиці, яка до-

зволила йому не лише перебувати в постійному контакті із щоденною інформацією і знайомити польське суспільство з життям українського народу, а й надала багатий та плідний матеріал для подальших літературних творів та теоретико-критичних робіт. І. Франко постає як добрий знавець польської літератури, свідченням чого є його численні публікації про польських письменників та переклади їх творів, листування з чільними представниками польської літератури. Згадував Теоктист Пачовський і про заслугу поета у розробці теми «української школи» в польському романтизмі. Вчений саме І. Франка називає першим ґрунтовним дослідником творчості її представників — Т. Падури, Т. Заборовського та інших, а також саме йому приписує заслуги у створенні термінології та специфікації цього явища польської літератури.

За основу свого аналізу творчих взаємин Івана Франка з польською літературою Т. Пачовський обрав монографію Г. Вервеса «Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70–90-х років XIX століття». Докладно аналізуючи розвідку, автор публікації не лише перераховує її провідні положення й наголошує на великій науковій і теоретичній цінності, але й, завдяки прискіпливому аналізу, знаходить у ній деякі невідповідності, зокрема вказує на окремі неточності і перекручення українських назв, наведених у роботі.

Ще одна стаття Теоктиста Пачовського — «Твори Марії Конопницької у перекладах на польську мову» — також стосується головним чином перекладів Івана Франка, адже твори обох поетів були суголосні не лише своєю соціальною тематикою, але й образністю, сюжетним вирішенням і провідними мотивами. Зіставляючи українські переклади, що належать перу різних авторів (П. Грабовського, А. Волощака, М. Пригари та інших), з польськими оригіналами, вчений стверджує, що під час детального аналізу першотвору та його інваріантів можна стверджувати про високий рівень майстерності перекладачів. Однак саме І. Франку вдалося найповніше відтворити ідейно-художній рівень перекладених творів.

Теоктист Пачовський впродовж усього життя в своїх теоретичних працях приділяв велику увагу вивченню українсько-польських літературних взаємин. Завдяки плідній діяльності вченого в науковий обіг вітчизняної полоністики було введено чимало невідомих раніше матеріалів із давньої літератури, а, передусім, творчості Тараса Шевченка та Івана Франка.

Ростислав Радишевський

ТВОРИ ШЕВЧЕНКА В ПЕРЕКЛАДАХ Л. СОВІНСЬКОГО*

Почесне місце серед польських перекладачів Тараса Шевченка займає талановитий поет Леонард Совінський (1831–1887). За словами Ів. Франка, це «гарячий демократ — ні, людовець, сказали б по теперішньому — він не вагався в своїх віршах не раз висловлювати думки, що вибігали далеко поза обсяг того, що було прийняте і приличне в салонах не тільки шляхти, але й ліберальної та поступової буржуазії... Своїм різким мужеським характером, що бажає діла, характеру і сили, що вміє гаряче любити і гаряче ненавидіти, Совінський являється безпосереднім наслідником музи Гощинського»**.

Л. Совінський пішов далі Гощинського: не тільки черпав матеріал для художніх творів з життя українського народу, але в цілому ряді статей, надрукованих у газеті «Kurjer Wileński» за 1860–1861 рр., виступив за визволення селян з кріпацтва, опублікував розвідку «Studia nad literaturą ukraińską dzisiejszą» (Вільно, 1860), популяризував український фольклор серед польських читачів та з особливим захопленням вивчав твори Т. Шевченка, з яких чимало переклав на польську мову.

Перші переклади поезій Шевченка здійснив Л. Совінський у 1860 р., вмістивши в газеті «Kurjer Wileński» вірші «Чого ти ходиш на могилу?» («Po co ty chodzisz na tę mogiłę»), «Нащо мені женитися?» («Ej, naco mi żeniaczka ta...») і «Ой на горі роман цвіте» («Oj po górze kwiat się wspina...»).

Совінський добре володів польською і українською мовами, що разом з поетичним талантом забезпечувало йому успіх як перекладачеві. Це підтверджує вже перший його переклад з Шевченка — балада «Чого ти ходиш на могилу?». Ось як звучить її початок у порівнянні з оригіналом.

У Шевченка:	У Совінського:
— Чого ти ходиш на могилу?	«Po co ty chodzisz na tę mogilę?»
Насилу мати говорила. —	Pytała matka ze łzami, —
Чого ти плачеш ідучи?	«Czego ty płaczesz, dzieciątko miłe?
Чого не спиш ти уночі,	Czemu tak wzdychasz nocami?
Моя голубко сизокрила?	Powiedz, gołąbko ty moja biała!»
Так, мамо, так. — І знов ходила,	A donia na to: «Tak, mamo!»
	I znów chadzała co noc tak samo,
А мати плакала, ждучи.	A matka, nie śpiąc, płakała.

Зміст і образи оригіналу Совінський відтворив вірно, намагався зберегти поетику. Відхилення від оригіналу помітні у віршовій будові. Крім того, польський поет відступав від оригінального тексту в окремих фразеологічних зворотах. З успіхом застосовував засоби компенсації, наприклад звороти оригіналу: «Віти розпустила», «І вітами широкими», «З-за гаю сонечко вставало» переклав «W gałązki strzeliła», «Zielonemi kłosy», «W gaju, tymczasem, dzionek lśni». Однак в цілому переклад Совінського точний і поетичний.

* Подаємо за: Пачовський Т. Твори Шевченка в перекладах Л. Совінського // Вісник Львівського державного університету ім. Ів. Франка. Серія філологічна. — 1964. — С. 88–100.

** І. Франко, Твори, т. 18, К., 1955, стор. 207.

Таким же методом керувався він і при перекладі Шевченкових поезій «Нащо мені женитися?» і «Ой на горі роман цвіте». Вірш «Нащо мені женитися?» близький своїм характером до козацьких народних пісень. Його зміст і форма не викликали труднощів у Совінського-перекладача. Для підтвердження наведемо уривок в оригіналі і перекладі.

У Шевченка:	У Совінського:
Ні, не буду чужі воли	Nie będę — nie — ja cudzych trzód
Пасти, заганяти;	Zapędzał, pilnował...
Не буду я в чужій хаті	Nie będę w cudzej chacie ja
Тещу поважати.	Rąk świekry całował...
А буду я красуватись	A lepiej ja wystąpię wam
В голубім жупані	W błękitnym żupanie —
На конику вороному	Pode mną koń kozaczy tuż —
Перед козаками.	I w step, otamanie.

«Нащо мені женитися?» Шевченка — улюблена поезія Совінського. Згодом її текст у власному перекладі він навів у драмі «Na Ukrainie», що змальовує картини повстання 1863 р.

В 1861 р. окремим виданням вийшла у перекладі Совінського поема «Гайдамаки»*. До перекладу цього твору він додав обширну розвідку, в якій переказав біографію Шевченка та охарактеризував «Кобзар» з 1860 р. Аналізуючи поезії, що ввійшли до цього «Кобзаря», навів у власному перекладі вірш «Рано-вранці новобранці», значну частину поезії «Доля» та уривки з таких творів: «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами», «Причинна», «Думка» («Вітре буйний, вітре буйний»)», «Катерина», «До Основ' яненка» і «Гамалія».

Вірно перекласти Шевченкові поезії допомагало Совінському глибоке відчуття їх ідейного змісту. Він писав: «Шевченко саме є одним із тих поетів, для яких зітхання окремого серця більше значить, ніж найвища абстрактна ідея. Його пісня є передусім людською, що перебуває в країні індивідуальних почуттів (хоч не цілком власних), але коли поет бере їх з найзвичайнішої сфери, анітрохи не виняткової, тоді ця пісня набуває вселюдського значення і піднімається інколи до рівня історії народу»**. Після цих слів як типовий приклад Шевченкової лірики навів Совінський вірш «Рано-вранці новобранці» у своєму перекладі:

Rankiem, rano, garstka chłopców
Ze wsi wychodziła;
Wślad za nimi, ręce łamiąc,
Dziewczyna pędziła,
Powlokła się matka siwa,
Od miłego ją odrywa, —
Odrywała, utulała,
Aż ją w ziemię zakopała —

* «Taras Szewczenko. Studium Ł. Sowińskiego z dołączeniem przekładu «Hajdamaków», Wilno, 1861.

** T. Szewczenko. Hajdamacy. Przekład Ł. Sowińskiego. Lwów, 1863, стор. 41. За цим виданням наводимо переклади Совінського з Шевченка, зазначаючи в дужках сторінку.

I z torbami w świat ruszyła.
Wioska stoi — nie urosła,
Mało się zmieniła;
Pustka tylko w końcu sioła
Na bok się schyliła.
A przed pustką, tam, o kuli
Żołnierz biedny dybie,
I zagląda do ogródka,
I przylgnął ku szybie...
Patrzy, patrzy — ach, nie wyjdzie
Czarnobrewka z chatki.
Nie zaprosi na wieczerzę
Głos poczciwej matki!
A on niegdyś był proszony,
Ręczniki już tkano,
I jedwabiem chustkę ślubną
Pięknie wyszywano.
Koił prześnić wiek w miłości,
Uczyć dziatki stąpać —
A tu przyszło, biednyż ty mój,
We łzach się wykąpać!..
Siedzi żołnierz w zmrok przed chatą
I śmierci pożąda —
A przez okno, na kształt baby,
Sowa nań spogląda.
(42–43).

Переклад Совінського адекватний щодо змісту, але форма вірша не завжди зберігається.

Добре відчув Л. Совінський народний колорит Шевченкових поезій і зумів його відтворити в польському перекладі. Для ілюстрації порівняємо звернення дівчини до вітру з вірша «Думка» («Вітре буйний, вітре буйний»)» в оригіналі і перекладі:

У Шевченка:
Тоді неси мою душу
Туди, де мій милий:
Червоною калиною
Постав на могилі.
Буде легше в чужім полі
Сироті лежати.
Буде над ним його мила
Квіткою стояти.
І квіткою й калиною
Цвісти над ним буду,
Щоб не пекло чуже сонце,
Не топтали люди.І

У Совінського:
Wtenczas ponieś duszę moją
Tam, gdzie mój jedyny.
I postaw mię na mogile
W postaci kaliny.
Lżej mu będzie w obcem polu
Odpoczywać w ziemi.
Luba jego otuli go
Kwiatkami rzęsnemi.
Niechaj kwiatki i kalina
Nad głową mu szepczą:
Słońce obce nie tak dojmie
I ludzie nie zdepczą.

Увечері посумую, А вранці заплачу, Зійде сонце — утру сльози, — Ніхто не побачить.	A wieczorem pogwarzę z nim, Raniutko zapłaczę. Zejdzie słońce — otrę łezki, I nikt nie zobaczy. (25).

Приємне враження залишає у читача також ліричний вірш «Доля», що його використав перекладач для характеристики життєвого шляху Т. Шевченка.

Совінський високо оцінював Шевченкову баладу «Тополя», звертав увагу читача на її ліризм. «Любов, — писав він, — виступає тут у формах виключно відомих простому народові — невишукана, гаряча, чиста, повна наївного піднесення, овіяна рослинним ароматом природи. Поряд з любов'ю дівчини виділяється родинне почуття дочки — і як гарно змальоване в кількох словах»*. Тому Совінський вирішив передати зміст балади словами оригіналу. Ось початок його розповіді: «Pokochała czarnobrewa dziewczyna kozaka, pokochała — nie wstrzymała, poszedł i zginął. Nie kochałaby, gdyby wiedziała, ze ją porzuci, nie puściłaby, gdyby wiedziała, że zginie; gdyby wiedziała, nie chadzałaby o zmroku po wodę, nie gwarzyłaby z miłym po północy pod wierzbą, ach, gdyby wiedziała!..» (18). Немає сумніву, що процитований уривок є прозовим перекладом Шевченкового тексту. В подібному плані переклав Совінський з балади «Тополя» ще й такі віршовані рядки: 34–45, 50–88, 94–103, 106–110, і 187–213. Останній фрагмент охоплює пісню «Плавай, плавай, лебедонько!». З уваги на те, що шевченкознавці не помітили цих перекладів, наводимо згадану пісню: «Pływaj, pływaj, łabędziu mój, po morzu sinawem! Wyrastaj, topolo moja, do góry! Wysoka i cienka, wyrastaj hen, hen aż do chmury i boga zapytaj, czy doczekam się ja, czy nie doczekam pary? Rośnijże, rośnij i spojrzyj poza morze; na tamtym brzegu szczęście, a na tym niedola moja. Tam mój miły czarnobrewy po stepie gdzieś hula, a ja w płaczu lata tracę, wyglądając jego. Powiedz jemu, serce moje, że ludzie się śmieją; powiedz jemu, że ja zginę, jeśli nie powróci. Matka sama chce mię zagrzebać... A któż dopilnuje głowy jej biednej? Kto dojrzy? Kto rozpyta? Kto pomoże na starość? Mamo moja, dolo moja!..» (19–20). Як бачимо, перекладач передав усю образну палітру оригіналу.

З не меншим успіхом познайомив Совінський польського читача з баладою «Причинна». Хоч зміст її передав в основному своїми словами, проте дещо зацитував у перекладі, наприклад значну частину пісні «Така її доля» прозою та два невеликі фрагменти віршем. Переклад названої пісні не зареєстрований бібліографами. Ось його текст: «Ach, taka już jej dola! I za co ją karzesz, mój boże? Czyż winna gołębica, że pokochała gołębia? Czyż winien gołąbek, że jastrząb odebrał mu życie? I zamiera, i tęskni, i grucha, i lata, i szuka, myśląc że zabłądziła... Lecz gołębica szczęśliwsza, bo skrzydłami śnieżnemi boga dosięgnie i zapyta, gdzie miły? A sierota — kogo ma pytać? Kto jej odpowie? Kto zgadnie, gdzie miły jej nocuje i czy w wartkim Dunaju konika napawa, czy może inną już kocha, a o niej zapomniał? Gdyby skrzydła sokole, znalazłaby swego miłego za morzem sinawem; żywego by kochała, inną by zadusiła, a do nieżywego by przytuliła się w jamie grobowej. Bo nie tak serce kocha, ażeby się miało z kim dzielić, bo nie dość mu tego, co pan bóg daje...» (22–23).

У цьому перекладі відтворені всі образи оригіналу, його фразеологія збережена. Ще докладніше передав Совінський дві невеликі картини з балади «Причинна» віршовою формою:

* T. Szewczenko. Hajdamacy. Przekład Ł. Sowińskiego. Lwów, 1863, стор. 20.

Poigramy, pohulamy
I piosenkę zaśpiewamy:
Uch! uch!
Aj, słomiany duch, duch!
Mnie matuchna porodziła
I niechrzczoną położyła,
Oj, miesiączku ty nasz,
Oj, gołąbku ty nasz!
Chodźno do nas, pohulamy:
W oczerecie chłopca mamy…
(23).

Ot, pod dębem coś się rusza!
Poświećże nam... żywa dusza!
Uch! uch!
Aj, słomiany duch, duch!
(24).

Окремі рядки цитував Совінський у віршованому перекладі також при характеристиці таких Шевченкових творів, як «До Основ' яненка», «Гамалія» і «Катерина». З вірша «До Основ' яненка» він переклав рядки з 1 по 25 і з 44 по 58. Наводимо уривок:

Duma nasza i pieśn tęskna
Nie umrą, nie zginą…
Ot gdzie, bracia, sława nasza,
Sława Ukrainy!
Ze złotem się nie zna ona,
Ni z przewrotną mową!
Ale głośna i prawdziwa,
Jak przedwieczne słowo.
(45).

Процитовані рядки дають підставу твердити, що Совінський творчо підходив до передачі змісту оригіналу, однак форму його зберігав. У цьому переконує також і той невеликий уривок, що переклав Совінський з віршованого оповідання «Гамалія»:

Hej, u Turka z tamtej strony
Chata na pomoście.
Haj, haj! Morze, graj,
Rycz, wyj, skały rwij!
Pojedziemy w gości...
(46).

Це зразок повноцінного перекладу як щодо змісту, так і щодо форми. Совінський не завагався навіть використати чоловічі рими, нехарактерні для польського віршування.

З поем Шевченка найглибше зацікавили Л. Совінського «Катерина», «Гайдамаки» і «Наймичка». Два останні твори він переклав повністю, а з поеми «Катерина» тільки окремі уривки (вірші 89–92, 167— 198, 203–231, 305 — 459), які цитував при її характеристиці. Совінський відчув поему «Катерина» як наскрізь реалістичний твір.Ось що пише він з цього приводу: «Що ж може бути реальнішого від цієї селянської повісті? Почуття і випадки не виходять поза межі звичайних умов селянського побуту, дійсність не виривається з нормальної щоденної сфери; протягом всього оповідання залишається на землі. Поет взяв з життя одну сльозу, але силою своєї любові освітив її так чудово, що задрижала всіма проміннями людського духа. І вбога селянка стала героїнею...!»*.

Правильне розуміння ідейного змісту «Катерини» вказало Совінському вірний шлях художнього перекладу. Перекладені ним уривки з цієї поеми точно відповідають оригіналові. Як приклад наведемо початок загальновідомої пісні «Така її доля»:

Jest na świecie dola,
Ale jej nie znamy;
Jest na świecie wola,
Ale jej nie mamy.
Są ludzie na świecie —
Srebro, złoto mają,
A doli nie znają,
Ni doli, ni woli.
(30–31).

Серед перекладів з Шевченка, опублікованих Совінським, найвидніше місце належить поемі «Гайдамаки». Приступаючи до перекладу цього твору, він докладно вивчив його зміст і форму, про що свідчать не тільки окремі коментарі до тексту, але й цінні спостереження щодо віршової будови. Ось як охарактеризував він ритміку «Гайдамаків»: «Ритмічність Шевченкового вірша пливе дуже нерегулярними відступами. Хоч арифметичний розмір завжди зберігається, проте послідовність ненаголошених складів залежить виключно від настрою, почуттів, нагадуючи співи-декламації народних кобзарів, що виступають в українських містечках на ярмарках. Щодо рими, то на кожних чотири вірші тільки два мають однакове (кінцеве) звучання. Якщо б ми передали «Гайдамаки» формою, характерною для польської поезії, тоді б уся оригінальність поетичної форми загубилася. Єдиний спосіб вийти з цього становища — найточніше зберегти форму оригіналу з усіма відтінками почуттів»**. Так і зробив Совінський, точно намагаючись передати форму оригіналу. Порівняємо кілька уривків.

У Шевченка:

1

Живе... умирає... одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло...
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, яе перше вставало,

* T. Szewczenko. Hajdamacy. Przekład Ł. Sowińskiego. Lwów, 1863, стор. 35–36.
** T. Szewczenko. Hajdamacy. Przekład Ł. Sowińskiego. Lwów, 1863, стор. 51–52.

І зорі червоні як перше плили,
Попливуть і потім, і ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять.

2

Сини мої, гайдамаки!
Світ широкий, воля —
Ідіть, сини, погуляйте,
Пошукайте долі.
Сини мої невеликі,
Нерозумні діти,
Хто вас щиро без матері
Привітає в світі?

3

«У гаю, гаю
Вітру немає;
Місяць високо,
Зіроньки сяють.
Вийди, серденько, —
Я виглядаю;
Хоч на годину,
Моя рибчино!»

У Совінського:

1

Ten żyje, ów kona… Owo się rozwinie,
A tamto zwiędnieje, na wieki zwiędnieje...
I liście pożółkłe gdzieś wicher rozwieje,
A świat tak i będzie, taki sam wschód słońca,
I gwiazdy tak samo popłyną bez końca,
I ty, jak zwykle, o mój białolicy!
Po niebios błękitach w noc jasną przelecisz.

2

Hejże, zuchy hajdamacy!
Świat wielki do woli;
Lećcie, chłopcy, pohulajcie,
Poszukajcie doli.
Syny moje niedorosłe,
Nierozumne dzieci,

Kto was szczerze, sierot biednych,
Przygarnie na świecie?

3

«Oj w gaju, w gaju
Wietrzyk nie wieje,
A tam, na niebie
Gwiazdki migają,
Księżyc bieleje.
Serce jedyne —
Wyglądam ciebie:
Wyjrzyj, rybeczko!
Choć na godzinę».

Перекладач передав вірно не тільки віршову форму, але й образи поеми.

В перекладі використано ряд українізмів, наприклад «metelicę i hopaki», «mohoryczu», «jak łasiczka», «taranią», «lichaż dola», «bat'ku», «diad'ku» та ін.; назву одної з українських пісень подано дослівно за оригіналом («Hraje synie more»). Це необхідно, за словами Совінського, «для вірнішої передачі рис першовзору».

Переклад «Гайдамаків», виконаний Совінським, — помітне явище в польській літературі. Точна передача оригіналу і справжня поетичність — цінні його риси. До сьогоднішнього дня це єдиний повний переклад «Гайдамаків» на польську мову. Совінський, незважаючи на вороже ставлення шовіністичних польських критиків до цієї поеми, опублікував її таки друком. З цього приводу він заявив: «Сам намір публікації «Гайдамаків» викликав тут і там гарячі суперечки. Не відповідаю на них... Показ народові того, що має з його життям який-небудь зв'язок, заслуговує на доброзичливу подяку. Не відмовлять мені її розумні — про інших не дбаю»*. Заслуга Л. Совінського як перекладача «Гайдамаків» безсумнівна.

У львівському видавництві «Mrówka», яке відіграло важливу роль в популяризації Шевченка, вийшла у 1870 р. окремою книжечкою поема «Наймичка» в польському перекладі Л. Совінського. У передмові до цього твору він писав: «Я старався зробити мій переклад в міру можливості дослівним. Наслідував також ритміку першовзору, химерну і найчастіше ірраціональну, але повну оригінальності і краси». Такий метод художнього перекладу дав позитивний результат. Ось як звучить у порівнянні з оригіналом уривок з перекладу.

У Шевченка:

Був собі дід та баба.
З давнього давна, у гаї за ставом.
Удвох собі на хуторі жили,
Як діточок двоє, —
Усюди обоє.
Ще змалечку удвох ягнята пасли,
А потім побралися,

* T. Szewczenko. Hajdamacy. Przekład Ł. Sowińskiego. Lwów, 1863, стор. 52.

Худоби діждалися, —
Придбали хутір, став і млин,
Садок у гаї розвели
І пасіку чималу, —
Всього надбали.
Та діточок у їх бігма,
А смерть з косою за плечима.

У Совінського:

Był sobie dziad i baba.
Od dawien-dawna w gaju ponad stawem,
Ustronnie w futorku mieszkali,
Jak dziatek dwoje, —
Wszędzie oboje.
W dzieciństwie razem jagnięta pasali,
A potem pobrali się,
Dobytku doczekali się.
Kupili futor, staw i młyn,
Ogródek w gaju założyli,
Pasiekę sporą zgromadzili, —
Wszystkiego mieli w bród.
Lecz bóg nie obdarzył dziatkami,
A tutaj śmierć za plecami.

Оригіналові відповідає в перекладі все: образи, художні прийоми і ритміка. Совінський в окремих випадках зберігав українську лексику, наприклад «mołodyca», «łycho», хоч польська мова не знає цих слів. Українізми, як уже зазначалось вище, він вводив свідомо, з метою яскравішого відображення українського колориту.

Польська критика позитивно відгукнулась на переклад «Наймички», здійснений Л. Совінським. У бібліографічній хроніці краківського журналу «Przegląd Polski» за 1870 р. читаємо, що це кращий переклад Шевченка. Високі художні якості цього перекладу підтверджує й та обставина, що його не раз передруковували на протязі XIX і XX ст. Варто нагадати, що перший передрук окремих частин під назвою «Бездітні» («Bezdzietni»), якого не помітили бібліографи, вміщений у львівському журналі «Dzwonek» за 1870 р.

Поезії Шевченка не переставали цікавити Совінського і в пізніші роки. В його перекладі були опубліковані ще такі з них: «Зоре моя вечірняя», «Нащо мені чорні брови», «Подражанія Едуарду Сові», «Зацвіла в долині», «Тече вода з-під явора». Не всі з названих поезій переклав Совінський з однаковим успіхом. Розглянемо дві: «Зоре моя вечірняя» і «Нащо мені чорні брови».

Хоч переклад вірша «Зоре моя вечірняя» в цілому добре сприймається, проте його початкова частина не відтворює всіх деталей оригіналу. Зіставляємо обидва тексти:

Шевченка:	У Совінського:
Зоре моя вечірняя,	Ach, ty zorzo moja śliczna
Зійди над горою,	Na wieczornym niebie!

Поговоримо тихесенько	Wiele chciał bym dowiedzieć się
В неволі з тобою.	W niewoli od ciebie...
Розкажи, як за горою	Ach! Opowiedz, jak za górą
Сонечко сідає,	Słonko tam zachodzi,
Як у Дніпра веселочка	Jak tam w Dnieprze jaskółeczka
Воду позичає.	Dziobek zwilża w wodzie.
Як широка сокорина	Jak czeremcha rozsochata
Віти розпустила...	W kwiat się ustroiła,
А над самою водою	A nad wodą wierzba smutna
Верба похилилась.	Czoło pochyliła...

В перекладі Совінського немає простої, а разом з тим і художньої Шевченкової розповіді. В ньому дещо спрощено (наприклад, не висловлюється бажання, щоб вечірня зоря «зійшла над горою»), дещо міняється (замість веселки, що у Дніпра «воду позичає», вводиться ластівка, яка «змочує дзьоба у воді»). Однак від цього не постраждав ідейний зміст вірша.

Переклад поезії «Нащо мені чорні брови» точніший. На підтвердження наводимо початок вірша в оригіналі та перекладі.

У Шевченка:	У Совінського:
Нащо мені чорні брови,	Na co mi te krucze brewki?
Нащо карі очі,	Na co czarne oczy?
Нащо літа молодії,	Na co młody wiek dziewiczy —
Веселі, дівочі?	Wesoły, uroczy...
Літа мої молодії	Lata moje najpiękniejsze
Марно пропадають,	Płynąż bo na morze;
Очі плачуть, чорні брови	Oczy płaczą, a od wichru
Од вітру линяють.	Brwi płowieją czarne.
Серце в'яне, нудить світом,	Serce więdnie, nudzi światem,
Як пташка без волі.	Jak ptaszę w niewoli...
Нащо ж мені краса моя,	Na co mi uroda moja
Коли нема долі?	Kiedy ni ma doli?

Перекладач повністю зберіг образну палітру, а також тропи (епітети й порівняння), перехресне римування і розмір вірша. Відхилення від оригіналу майже непомітні, наприклад, у першому віршованому рядку передав Совінський слово «чорні» словом «krucze», щоб уникнути повторення в наступному рядку прикметника «czarne», якому відповідає в оригіналі «карі». Слід пояснити, що слово «карий» («kary») має вужче значення в польській мові, ніж в українській, і означає «вороний». У цілому переклад вірша «Нащо мені чорні брови» адекватний і поетичний.

Ті принципи художнього перекладу, якими керувався Совінський (докладне засвоєння мови оригіналу та вірна передача його змісту і форми), дали належні результати, перекладені ним твори Шевченка добре сприймаються читачем. Критики високо оцінили Л. Совінського як перекладача Шевченка. Так, А. Стороженко писав, що

«переклади Совінського відзначаються близькістю до оригіналу при звучності і красі вірша»*. Тому й не дивно, що їх передруковували.

Заслуга Л. Совінського і в тому, що він перший почав перекладати твори Т. Шевченка і зацікавив ними таких поетів, як В. Сирокомля і А. Гожалчинський. У наступні два роки після появи перекладу «Гайдамаків», здійсненого Совінським, вийшли в світ збірки поезій Шевченка у перекладах А. Гожалчинського** і В. Сирокомлі***. Однак ні перший, ні другий не дорівняли Совінському майстерністю. Переклади Л. Совінського не втратили значення і в наш час.

* Киевская старина, т. XXI, 1888, стор. 303.
** A. J. Gorzałczyński. Przekłady pisarzów małorosyjskich, t. I. Taras Szewczenko. Kijów, 1862.
*** Kobzarz tarasa Szewczenki. Z małorosyjskiego spolszczył Wł. Syrokomla. Wilno, 1863.

ВЛАДИСЛАВ СИРОКОМЛЯ — ПЕРЕКЛАДАЧ ШЕВЧЕНКА*

Поетичні твори Тараса Шевченка набули великої популярності не лише в Україні та Росії, а й далеко за їх межами. Вже у XIX ст. Шевченкові поезії перекладали багатьма мовами світу. Серед них почесне місце посідають польські переклади.

Сьогодні польською мовою перекладено понад двісті творів Т. Шевченка, більшість із них — уже кілька разів. Ці переклади розміщені в окремих збірках (їх понад десять), а також у часописах та різних виданнях. Варто згадати, що у 80-х роки XIX ст. перекладачами Шевченкових творів були такі видатні польські письменники, як С. Жеромський та Е. Ожешко. Жеромський переклав уривки вірша «Думи мої, думи мої…» і помістив їх у своєму «Щоденнику», датуючи 11.XI.1882 р.

Натомість Еліза Ожешко в 1887 р. у відгуку на п'єсу класика української драматургії Марка Кропивницького «Невільник» використала фрагмент Шевченкової поеми «Сліпий», який вона переклала, «дотримуючись рими і ритму».

Шевченкові твори швидко поширювалися на території Народної Польщі. В період останнього двадцятиліття в нових перекладах В. Слободника, М. Пехала, С. Струмпфа-Войткевича, М. Яструна, В. Жираника, К. А. Яворського й інших було опубліковано багато поезій із «Кобзаря». Велика частина цих перекладів вийшла друком окремою збіркою «Тарас Шевченко. Вибрані твори» (Варшава, 1955) під редакцією В. Слободника та з післямовою і коментарями проф. М. Якубця. Відповідно, на особливу увагу заслуговують також нові переклади поезій Шевченка сучасних польських поетів, вміщені в українському варшавському щомісячнику «Наша культура» (1959, № 2; 1961, № 2–4). Вартісними також є переклади Мечислава Яструна («Пророк» і «Мені однаково…»), надруковані в цьому часопису.

М. Яструн перевершив мистецтвом перекладу своїх попередників — А.К. Блаховського, С. Твердохліба, К. Думанського та інших. Сподіваємось, що він відкриє польським читачам й інші поезії Шевченка. В останні роки у польському перекладі з'явилася і проза Т. Шевченка. У 1960 р. вийшла друком його повість «Прогулянка із задоволенням і не без моралі» у перекладі відомого популяризатора української літературної прози Є. Єнджеєвича. З нагоди 150-ї річниці з дня народження Т. Шевченка польські читачі мали можливість познайомитися з перекладами творів українського поета на шпальтах варшавського тижневика «Приязнь» (березень 1964, № 9–12). Згадані факти найкраще свідчать про те, що твори Шевченка дочекалися масової популяризації на території Народної Польщі.

Перші польські переклади Шевченкових творів сягають початку 60-х років XIX ст. Після того, як у Вільні були опубліковані такі переклади поезій Шевченка, як «Чого ти ходиш на могилу…», «Нащо мені женитися?..», «Ой на горі роман цвіте…» та поеми «Гайдамаки», які здійснив талановитий поет Леонард Совінський, з'явилися дві окремі збірки творів Шевченка у польському перекладі: одна — А. Го-

* Подаємо за: Teoktyst Paczowski. Władysław Syrokomla jako tłumacz Szewczenki // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska (Sectio F) — Lublin, 1966. — S. 149–166.

жалчинського, друга — В. Сирокомлі. Віддаючи шану Шевченкові, Гожалчинський переклав польською мовою понад 20 найкращих віршів і поем.

«Я присвячую ці роботи, — писав він у передмові, — своїм співвітчизникам із повною впевненістю, що тим, що я зараз роблю, показуючи постать національного поета України у правильному світлі, я сплачую борг, який завинила моя нація, бо хто не вміє вшанувати чужу націю, той не шанує і своєї і є найбільшим деспотом, бо є деспотом думки».

Тривалий час переклади А. Гожалчинського були дуже популярними. Добре відомою серед польського суспільства була і збірка перекладів Сирокомлі, про якого йтиметься в цій статті.

Польський поет Владислав Сирокомля (Людвік Кондратович, 1823–1862) прославився своїми гавендами і ліричними віршами, в яких відтворював образи з життя селян та дрібної шляхти. До найвідоміших поетичних творів Сирокомлі належать: «Ян Демборог», «Янко-могильник», «Листоноша» та інші. Його твори були відомі й в Україні у перекладі М. Старицького. За словами українського критика І. Франка, Сирокомля був «талановитим і продуктивним поетом». Порівнюючи його з сучасним поетом В. Полем, І. Франко стверджував: «Сирокомля мав більш живе відчуття реальності, ніж Поль, його нариси мають більше крові й нервів, хоча він і представляв життя дрібної шляхти у рожевому світлі, він не заплющує очі на її вади («Бив селян палкою, напоював горілкою, мав орендаря, з яким розмірковував над тим, чи буде війна, чи настане час спокою».) З особливим задоволенням він змальовував постаті шляхти, яка боролася під командуванням Наполеона, ніде не прославляв шляхетської зарозумілості, як це робив Поль («Спогади Бенедикта Вінницького»)».

Заслуговують на увагу і твори Сирокомлі, які ставали на захист польських селян, що вимагали скасування кріпацтва. Сирокомля був поетом-демократом. Варто зазначити, що автор «Яна Демборога» у низці своїх віршів говорив про роль співця, в чому він дуже схожий на Шевченка. Одним із найкращих віршів цього циклу є «Сільський лірник» (1852). В. Спасович, інтерпретуючи цей вірш, стверджував, що «Кондратович ставив собі за мету і завдання бути поетом не лише національним, а, найголовніше, народним, обходячи літературні салони, бути улюбленцем не вибагливих людей, а простих. Із цього погляду він був рідний по духу Тарасові Шевченку, майже весь «Кобзар» якого він переклав польською мовою».

Далі Спасович звернув увагу на те, що ріднить Сирокомлю і Шевченка. «У обох, — писав він, — та сама простота і свіжість вражень, схоже замилування природою досить убогої батьківщини, той самий реалізм у змальовуванні простих предметів, взятих переважно із сільського життя».

Спостереження Спасовича допомагають нам зрозуміти, навіщо, власне, Сирокомля зацікавився творчістю Шевченка і переклав багато його творів.

Книжечка, яка має 120 сторінок, під назвою «“Кобзар” Тараса Шевченка, переклав із малоросійської на польську В. Сирокомля» була надрукована у Вільні лише в 1863 р. Це було вже після смерті перекладача. На початку збірки розміщена коротка передмова.

«Тарас Шевченко, — читаємо в ній, — поет живий, відомий із цікавих життєвих перипетій, заслуговує на присвоєне йому ім’я першого співця України. Відчуваючи, що ще зарано вивчати життя і листи живого автора, ми без жодних досліджень переклали його «Кобзаря», збірку дум і поем, які відзначаються зворушливістю, силою,

глибокою проникливістю і любов'ю до людей. Українська поезія, яка розпочала нову еру, не може бути нам байдужою».

У кінці передмови Сирокомля зазначив, що під час перекладу «Тарасової ночі» він пропустив кілька уривків і що не переклав поему «Гайдамаки». Видавець додав до передмови таку замітку: «Це написав перекладач, світла йому пам'ять, ще за життя Шевченка, котрий згодом теж відійшов у вічність».

До основної частини збірки увійшли такі Шевченкові твори у польському перекладі: «Думи мої, думи мої…», «Перебендя», «Тополя», «Причинна», «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія», «Катерина», «Наймичка», «Тече вода в синє море…», «Вітре буйний, вітре буйний…», «Тяжко-важко в світі жити…», «Нащо мені чорні брови…».

Із передмови і доданої примітки видавця бачимо, що Сирокомля підготував цю збірку ще за життя Шевченка, перед 10 березня 1861 р. (дата смерті українського поета). До цього часу «Кобзар» налічував уже три видання: перше — 1840 р., друге — 1844 р. і третє — 1860 р. Варто зазначити, що порядок перекладених творів Сирокомлі відповідає розміщенню творів Шевченка у третьому виданні «Кобзаря». Сирокомля, окрім поеми «Гайдамаки», про що він писав у передмові, поминув ще три твори: «Утоплена», «До Основ'яненка» і «Давидові псалми». Інші твори з видання «Кобзаря» 1860 р. він переклав.

Існують й інші спільні риси між «Кобзарем» 1860 р. і збіркою перекладів Сирокомлі. Ліричні поезії «Тече вода в синє море…», «Вітре буйний, вітре буйний…», «Тяжко-важко в світі жити…», «Нащо мені чорні брови…» у третьому виданні мають заголовки «Думка», що також повторив Сирокомля. У третьому виданні «Кобзаря» у творах «Перебендя» та «Іван Підкова» немає присвяти «Є.П. Гребінці» та «А.І. Штернберґу», у збірці Сирокомлі їх також немає. Порівняймо тексти польських перекладів з окремими виданнями «Кобзаря». Зв'язок із третім виданням Шевченка висвітлює текст перекладу вірша «Думи мої, думи мої…». В обох збірках немає частини цього вірша від слів «Чорнії брови» до «Карай того, Боже» (рядки 29–100). Її викинула цензура, у перших же двох виданнях «Кобзаря» вірш був надрукований повністю. Порівняймо інші окремі частини вірша з перших трьох видань «Кобзаря» Шевченка і перекладів Сирокомлі.

В оригіналі Шевченка (видання 1840 р.):

«Білий ус, стару чуприну...» («Перебендя»)
«Ні з ким веселитись...» («Думка»)

У виданні 1844 р.:

«Білий ус, стару чуприну...»
«Ні з ким веселитись...»

У виданні 1860 р.:

«Сивий ус, стару чуприну...»
«Ні з ким говорити…».

У перекладі Сирокомлі:

«W siwe wąsy i czuprynę...»
«By przemówić kilka słów».

Порівняння текстів польського перекладу з оригінальними виданнями Шевченка свідчить, що Сирокомля користувався третім виданням «Кобзаря». У зв'язку з цим можна стверджувати, що він переклав Шевченкову поезію після виходу третього видання «Кобзаря», ще за життя українського поета, тобто в період із середини січня 1860 р. до 10 березня 1861 р. У цей самий час деякі твори Шевченка переклав Л. Совінський. Рецензію на третє видання «Кобзаря» Шевченка написав Т. Падалиця у травні 1860 р. Хоча А. Гожалчинський опублікував свої переклади творів Шевченка в 1862 р., він працював над ними, як видно з його передмови, після смерті Шевченка, а отже, пізніше від Сирокомлі. Звідси висновок, що В. Сирокомля (якщо не брати до уваги окремих перекладів Совінського) першим уклав повну збірку поезій Шевченка, надруковану лише в 1863 р.

Рецензія на збірку Сирокомлі «"Кобзар" Тараса Шевченка» з'явилася невдовзі після того, як вона була надрукована у часопису «Варшавська бібліотека» (1863, I, с. 369–374). Рецензент сховався під псевдонімом «F.». Роком раніше цей самий критик негативно оцінив поему Шевченка «Гайдамаки» у перекладі Л. Совінського.

Професор М. Якубець висловив думку, що, найімовірніше, цим рецензентом був Ф. Фаленський. До Сирокомлі, як перекладача Шевченка, рецензент поставився з повагою і повним визнанням. У його рецензії йшлося значно більше про самі твори Шевченка, ніж про їх переклади. Хоча рецензент назвав Шевченка «першорядним поетом», підкреслюючи такі риси його творчості, як народність і поетичну майстерність, однак не дав справжньої оцінки творам на історичні теми. Найбільшу увагу присвятив поемам на суспільно-побутову тематику. Твір «Наймичка» він визнав за «вершину сили українського пророка». Ліричні поезії Шевченка, на думку рецензента, різноманітні з погляду змісту і форми. Він не бачив серед них посередніх творів. Рецензія закінчувалася схваленням перекладу охарактеризованих творів: «Ми вважаємо, що було б зайвим говорити про переваги перекладу. Ім'я Сирокомлі рятує нас у цьому відношенні».

Таке категоричне твердження без наведення конкретних доказів не могло задовольнити читача. Рецензент виконав своє завдання не повністю — не показав художньої вартості перекладів Сирокомлі.

Невдовзі Г. Баттаглія коротко, але докладно оцінив характер перекладів Сирокомлі. За його оцінкою, переклад «Кобзаря», який виконав Сирокомля, «гарний, хоча місцями дуже вільний». Переклади Гожалчинського детальніше передавали український оригінал, тому Баттаглія писав: «Ми рекомендуємо його читачам більше, ніж переклади Сирокомлі, які місцями хоча й поетичніші, однак втрачають первинний характер Тарасових поезій». Пізніше думки Баттаглії підтвердили й інші вчені.

Востаннє про переклади Сирокомлі широко висловлювались такі українські літературознавці, як Г. П. Кочур і Г. Д. Вервес. Вони сконцентрували увагу на відповідностях і невідповідностях перекладу й оригіналу, віддавши належне й праці польського перекладача.

Ось що писав Г. П. Кочур: «Переклади Сирокомлі залишають після себе подвійне враження. Будучи талановитим поетом, Сирокомля часом доходить до яскравого образу, досягає легкості ліричного героя. Не підлягає сумніву і його глибока шана до Шевченка, до якого він частково наближається у демократичних мотивах власної творчості. Хоча Сирокомля виявився дуже плідним перекладачем, він позбавлений уміння перевтілюватися…».

Далі, порівнюючи уривки поеми «Наймичка» і їх переклад, Г. Кочур зробив висновок, що деякі деталі та образи Сирокомля переказав не дуже сумлінно через надмірну розлогість. На думку критика, застарілі переклади Сирокомлі не підходять для сучасного польського читача. При цьому він додав, що «щирі наміри перекладача не підлягають сумніву, як не підлягає сумніву історична заслуга Сирокомлі, одного з перших поетів, які по змозі знайомили польського читача з творчістю Шевченка».

Спостереження і висновки Г. Кочура спираються, здебільшого, на матеріалі поеми «Наймичка»; приклади з інших перекладених текстів, якщо не рахувати примітки про ритміку ліричних віршів «Нащо мені чорні брови…» і «Тяжко-важко в світі жити…», він не цитує. А щоб показати художню вартість перекладів, які зробив Сирокомля, необхідно проаналізувати всі його переклади віршів «Кобзаря». Поки ми розглядаємо це питання, коротко зупинимося на перекладах творів інших поетів, якими займався Сирокомля.

Коли Сирокомля зацікавився «Кобзарем» Шевченка, він уже мав перекладацький досвід. У перші роки своєї творчості він також перекладав польською мовою латинськомовні твори польських поетів XVI–XVII ст.: К. Яницького, Я. Кохановського, С. Кльоновича, С. Шимоновича та С. Сарбевського. Дещо пізніше він опублікував переклади віршів О. Пушкіна, М. Некрасова, І. Нікітіна та інших поетів. М. Білик, який докладно проаналізував поему С. Кльоновича «Роксолана», стверджував, що переклад Сирокомлі польською мовою є «вільним перифразом». Твори Шевченка, які Сирокомля переклав польською, містять багато матеріалу для характеристики його творчого методу.

Сирокомля з ентузіазмом поставився до «Кобзаря» Шевченка 1860 р. видання, куди увійшли твори, в яких оспівується давня і сучасна Україна. Вірші «Думи мої, думи мої…» і «Перебендя» є своєрідним переспівом усього «Кобзаря». У них розповідається про завдання національного співця. В поемах «Катерина», «Наймичка», в баладах «Причинна» і «Тополя», а також у ліричних піснях «Тече вода в синє море…», «Вітре буйний, вітре буйний…», «Тяжко-важко в світі жити…» і «Нащо мені чорні брови…» відображено кріпацьке життя селян, особливо тяжка доля сільської жінки. Тему боротьби козаків проти шляхти і турків порушено у поемі «Тарасова ніч», а також у віршованих оповіданнях «Іван Підкова» і «Гамалія». Усі ці твори Сирокомля зробив доступними польському читачеві.

Порівняння перекладів Сирокомлі з оригіналом дає підставу для низки зауважень. Почнімо з поем на суспільно-побутову тематику. Такі твори для Сирокомлі як поета були дуже близькими, оскільки матеріал для своїх гавенд він черпав із життя людей. Щоб показати художню вартість перекладу Сирокомлі, порівняймо уривок із поеми «Катерина», де описується тяжка доля зведеної паном сільської дівчини (*у дужках далі подаються номери рядків оригіналу та перекладу. — Р. Р.*):

У перекладі Сирокомлі:

Siedzi ojciec w końcu stołu,
Na rękach pochyły,
Ciężko duma — bo staremu
Boży świat niemiły.
A opodal siedzi matka
Na dębowej skrzyni,
Cichym głosem gromi córkę
I wyrzuty czyni (62).

У Шевченка:

Сидить батько кінець стола,
На руки схилився;
Не дивиться на світ божий:
Тяжко зажурився.
Коло його стара мати
Сидить на ослоні,
За сльозами ледве-ледве
Вимовляє доні (32).

Сирокомля повністю передав зміст і образність оригіналу, хоча й із незначними змінами (в останніх рядках використано засіб компенсації). Розмір вірша, жіночі рими і перехресне римування збережені. Переклад цього вірша можна вважати поетичним.

Однак не всі частини цієї поеми Сирокомля переклав так докладно. Процитуємо частину останніх рядків твору:

У перекладі Сирокомлі:

Grosz dostało z pańskiej łaski;
Pan popatrzał na Iwanka,
Jakby jaka niespodzianka...
Jak by coś mu myśli mroczy
I odwraca w stronę oczy.
Piękna pani wzrok wytęża
Na Iwanka, to na męża.
Och, zły ojciec poznał syna,
Z oczu matkę przypomina;
Ale milczy, rusza głową (87).

У Шевченка:

Дає гроші Івасеві,
Дивується пані.
А пан глянув... Одвернувся...
Пізнав, препоганий,
Пізнав тії карі очі,
Чорні бровенята...
Пізнав батько свого сина,
Та не хоче взяти (46).

Порівнявши тексти, бачимо, що перекладач розширив палітру образів і певні деталі, але не зумів дотриматися стислості та художньої простоти творів Шевченка. Ритміка перекладу закодована у 8-складовому силабічному вірші й простих римах, що відрізняє його від оригіналу. А взагалі переклад звучить добре завдяки його художній цінності.

Г. П. Кочур звернув увагу на вільний переклад Сирокомлі поеми «Наймичка». Із цим твердженням можна погодитися. Однак критик забув про певну поетичну пере-

вагу перекладу. Ось так звучить один із найкращих фрагментів поеми (II) порівняно з оригіналом (I):

I

Dziadek i babka jednej niedzieli
Na niskiej przyżbie sobie siedzieli
Ubrani biało aż patzreć miło;
A na niebiosach słonko świeciło,
Ani chmureczki, ani wietrzyka,
Rajska pogoda duszę przenika.
Bolesne dumki i smutek chory,
Gdzież się ukrły, jak zwierz do nory (96).

II

І дід, і баба у неділю
На призьбі вдвох собі сиділи
Гарненько, в білих сорочках.
Сіяло сонце, в небесах
Ані хмариночки, та тихо,
Та любо, як у раї.
Сховалося у серці лихо,
Як звір у темнім гаї.

Процитований уривок перекладу з погляду змісту відповідає тексту Шевченка і передає його радісний настрій, але різноманітність ритміки оригіналу Сирокомля змінив на однотипний 10-складовий силабічний вірш.

Однак, як приклад, можна навести і такі уривки, в яких докладно передана віршована структура твору Шевченка.

Ось початок поеми у Шевченка:

У неділю вранці-рано
Поле вкрилося туманом;
У тумані, на могилі,
Як тополя, похилилась
Молодиця молодая.
Щось до лона пригортає
Та з туманом розмовляє (310).

У перекладі Сирокомлі:

Chmurny ranek był w niedzielę,
Ponad polem mgła się ściele;
Na mogile wpośród pola
Coś się chysta jak topola

To niewiasty postać blada
Coś do łona ciśnie rada,
Coś z rannemi mgłami gada (91).

Якщо говорити про зміст, перекладач уміло відтворив образ молодої нареченої, хоча і додав дещо від себе. Загалом Сирокомля був схильний до розширення змісту.

У Шевченка:

Тихий, тихий Дунай!
Моїх діток забавляй.
Ти, жовтенький пісок,
Нагодуй моїх діток;
І скупай, і сповий,
І собою укрий! (311)

У Сирокомлі:

— Och, Dunaju, ty rzeko!
Nieś me dzieci daleko,
Niech pobawią sie mali
Pięknem cackiem twej fali.
A ty, piasku i trawko,
Bądzcie dla nich zabawką.
Piasek bawi...pobawi...
I kołyskę im sprawi;
Nad kołyską — opona
Będzie trawa zielona. (93)

Часткове відходження від оригіналу і водночас його детальне відтворення — це риса, характерна для перекладу творів Шевченка на історичну тематику та балад.

Переклад історичної поеми «Тарасова ніч» не дає чіткого уявлення про боротьбу козаків зі шляхтою, у перекладі пропущено 68 рядків оригіналу. Одну частину викреслила цензура з видання «Кобзаря» 1860 р. (рядки 15–40, 69–72 і 139–140), з якого перекладав Сирокомля, другу опустив сам перекладач (рядки 57–60, 103–104, 117–132 і 141–154), ймовірно, для того, щоб не наражатися на гнів шляхти. Зміст перекладу відповідає українському тексту, хоча в деяких місцях трапляються невеликі спрощення і додатки. Віршована форма, впроваджена Сирокомлею, значно відрізняється від форми Шевченкових віршів. Для того, щоб це проілюструвати, процитуємо перші рядки поеми в оригіналі (I) й перекладі (II):

I

На розпутті кобзар сидить
Та на кобзі грає;
Кругом хлопці та дівчата —
Як мак процвітає (63).

II

Znów na rozdrożu widać kobzarza,
Jak staroświeckie pieśni powtarza,
Dziewczęta, chłopcy, w całej gromadzie,
Zakwitli przy nim jak maki w sadie.

Зміна пісенної ритміки (так званого коломийкового вірша) на 10-складовий силабічний епічний вірш не передає колориту поеми Шевченка.

Докладніше Сирокомля відтворив ритміку творів «Гамалія» та «Іван Підкова». Твір під назвою «Гамалія», в якому розповідається про переможний похід козаків на Царгород і визволення полонених із турецької неволі, розпочинається такими рядками:

Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі
Із нашої України!
Чи там раду радять, як на турка стати,
Не чуємо на чужині.

Ой повій, повій, буйнесенький вітре,
Та й з Великого Лугу,
Суши наші сльози, заглуши кайдани,
Розвій нашу тугу (199).

А ось як переклали цей плач невільників Гожалчинський (1) і Сирокомля (2):

1

Oj niema, niema niwiatru, ni fali
Od ojczystych poli.
Czy tam radzą teraz iść bojem na Turka,
Nie wiemy w niewoli.
Oj powiej, powiej od Wielkiego Ługu
Wiersze hen przez morze,
Łzy osusz tęsknoty, kajdan tych brzęki
Ucichną wraz może.

2

Nie ma, nie ma wietru i fala nie bije
W naszej Ukrainie;
Może radę radzą na tureckiej szyje,
Ale głos jej ginie.
Od Wielkiego Ługu, przez szerokie łany,
Zawiej, cichy wietrze.
Niech tęsknota minie, ucichną kajdany,
Niech się łza obetrze (40).

Гожалчинський більш детально передає зміст і віршовану форму твору Шевченка, ніж Сирокомля, але його переклад менш поетичний. У перекладі Гожалчинського надто виразною є дослівність, не дуже гарно звучить неправильна форма «poli» замість «pól». До перекладу Шевченкової поезії Сирокомля підходив творчо. Він намагався правильно переказати читачеві пейзажі й образи оригіналу, хоча в окремих випадках припускався неточностей; крім того, любив деталізувати.

Л. Совінський, перший популяризатор творів Шевченка серед поляків, перекладав детальніше, ніж Сирокомля. Його допомагало хороше знання української мови та літератури, а також ретельне вивчення історії і життя українського народу. Це все було завдяки тому, що Совінський мешкав в Україні, навчався у Київському університеті, а його мати була селянкою. Натомість Сирокомля не мав можливості ретельного пізнання української культури. У передмові до «Кобзаря» Тараса Шевченка він зізнається, що до перекладу підійшов «без будь-якого дослідження», що позначилося на якості його перекладів. Порівняймо невеликий уривок твору «Гамалія» (I) із перекладами Совінського (II) і Сирокомлі (III):

I

У туркені, по тім боці,
Хата на помості.
Гай, гай! Море, грай,
Реви, скелі ламай!
Поїдемо в гості (200).

II

Hej, u Turyka z tamyrj strony
Chata na pomoście,
Haj! Haj! Morze graj,
Rycz, ryj, skały rwij!
Pojedziemy w gości.

III

Hej! U Turków z tamtej strony
Chaty na pomoście.
Grajże, morze graj!
Płyniemy w tamten kraj!

Переклад Совінського адекватний і художній. Приклад Сирокомлі спрощений, у ньому опущено рядок: «Реви, скелі ламай». Також є і вдалі частини перекладу цього вірша. «Гамалія» у перекладі Сирокомлі належить до найкращих його досягнень, хоча деякі фрагменти перекладені досить поверхово.

Із віршем «Гамалія» споріднений поетичний твір «Іван Підкова», в якому Шевченко описав похід козаків на Царгород під керівництвом Івана Підкови. Г.Д. Вервес, аналізуючи переклад Сирокомлі, помітив відхилення від оригіналу на початку і наприкінці твору. На цій підставі він зробив висновок, що «ми маємо тут оповідання не про похід козаків

на човнах, а мрію пана Івана — привабливу і пекучу». Сирокомля справді назвав Івана Підкову, козацького отамана, «паном Іваном» і трохи скоротив твір, а також додав дещо від себе, проте лише на початку і в кінці перекладу; однак це не змінило основного змісту. Основну частину твору — похід запорожців та їхній героїзм — він відтворив правильно. Щоб не бути голослівними, цитуємо уривок з оригіналу (I) і перекладу (II):

I

Чорна хмара з-за Лиману
Небо, сонце криє.
Синє море звірюкою
То стогне, то виє.
Дніпра гирло затопило.
«Ануте, хлоп'ята,
На байдаки! Море грає —
Ходім погуляти!»
Висипали запорожці —
Лиман човни вкрили.
«Грай же, море!» — заспівали,
Запінились хвилі.
Кругом хвилі, як ті гори:
Ні землі, ні неба.
Серце мліє, а козакам
Того тілько й треба (61).

II

Czarną chmurę wicher niesie
Z Limanu wybrzeży
Sine morze, jak zwierz w lesie,
Ryczy, to się jeży.
Gardziel Dniepru już rozlany, —
Chłopcy! Hej! Do wiosła!
Siądziem w czajki, pójdziem w tany,
Byle woda niosła!
Wypłynęło Zaporoże,
Aż liman czarnieje,
Grajze teraz, sine morze!
Niechaj wiatr zawieje!
Bije fala, płyńce zdrowi,
Ni ziemi, nie nieba,
Aż drży serce — Kozakowi
Tego tylko trzeba (37–38).

Видно, що Сирокомля зберіг не лише образи, а й тропи оригіналу (епітети «звірюкою то стогне, то виє» — «jak zwierz w lesie ryczy, to się jeży»; переносне значення «грай

же море» — «graj że ... morze»). Подібне трапляється і в інших частинах перекладу. Для яскравого відтворення місцевого колориту в перекладі використано низку українізмів («w kitajkę» — «в китайку»; «licho» — «лихо»; «wraże» — «враже»; «kurzy» — «кури»). Попри те, що Сирокомля вніс певні зміни і додатки, про які ми згадували, він належним чином передав зміст поезії Шевченка. В баладах «Причинна» і «Тополя», де Шевченко описував переживання і безвихідну ситуацію сільської дівчини в суспільних умовах тогочасної реальності, переважає правильне відтворення оригіналу. Для прикладу візьмімо першу баладу.

У Шевченка:

Така її доля… О боже мій милий!
За що ж ти караєш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі?.. Прости сироту!

Вона все ходить, з уст ні пари.
Широкий Дніпр не гомонить:
Розбивши, вітер, чорні хмари,
Ліг біля моря одпочить (4–5).

У перекладі Сирокомлі:

Taka jej dola... O Boże mój miły
Za co jej młodość kazałeś tak srodze?
Czemu kazałeś pokochać nad siły,
Kozackie oczy?...O! przebacz niebodze!

Ona błądzi — Dniepr ponury,
Cicho milczy — duma snadz.
Wicher rozbił czarne chmury,
I układa morze spać (20–21).

Поетичність — невід'ємна риса творчості Сирокомлі, він застосовує вдалі засоби поетичної компенсації, замінює слова «Ліг біля моря одпочить» (йдеться про Дніпро) на «I układa morze spać» («І укладає море спати»), що свідчить про його образне мислення. Однак у перекладі є такі моменти, які можна було б опрацювати краще, наприклад, опис бурі на початку балади. Тут і всюди можна знайти очевидне розширення оригінального тексту.

Сирокомля, як перекладач твору «Тополя», перевершив свого попередника А. Гожалчинського. Переконаймося в цьому, порівнявши початок обох перекладів з оригіналом:

Шевченко:

По діброві вітер виє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.

Стан високий, лист широкий
Марно зеленіє,
Кругом поле, як те море
Широке, синіє (48).

Переклад Гожалчинського:

Po dąbrowie wicher wieje,
Przeleci przez pole,
Ponad drogą aż do ziemi
Pohyla topolę.
Rozłożysta — i wyniosła -

Liściem zielenieje,
Wkoło pole, jak szerokie
Morze, majaczeje.

Переклад Сирокомлі:

Wieje wicher, wieje srodze,
Aż szumi dolina,
Bije w topol, co przy drodze
Aż ku ziemi zgina,
Kształt jej wzniosły, liść szeroki.

Po cóż się zieleni,
Jakby morze legła niwa
W dalekiej przestrzeni (8).

Віршована форма обох цих перекладів відповідає оригіналу, однак щодо змісту й образності твору переклад Сирокомлі більше наближений до Шевченкового твору, ніж Гожалчинського.

Із епічних творів збірки варто коротко обговорити переклад вірша «Перебендя», який здійснив Сирокомля. У перекладі твору нас захоплює передусім те, що тут точно передані слова Шевченка, наприклад:

У Шевченка:

Вітер віє-повіває,
По полю гуляє.
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає.
Кругом його степ, як море
Широке, синіє (26).

У перекладі Сирокомлі:

Przez szerokie polne łany,
Wieje wicher rozhulany,
Kobzarz siedzina kurhanie,
I gra piosnkę nieprzerwanie,
Step, jak dojrzy ludzkie oko,
Legł błękitno a szeroko (5).

Заслуговують на увагу вдалі засоби компенсації, вжиті в перекладі: «On im pieśnią wzmacnia siły», «Już to dumka w kraj świata żegluje na chmurze», «Potem krwawą łzę wyciśnie». Їм в оригіналі відповідають: «Він їм тугу розганяє», «А думка край світа на хмарі була», «А на журбу зверне». Поряд із цими позитивними рисами перекладу одночасно знайшлися і непотрібні розширення і неточний переклад назв кількох пісень. Однак перекладач правильно охарактеризував народного співця («Перебендя»).

Із «Кобзаря» Шевченка 1860 р. Сирокомля переклав п'ять ліричних творів, назвавши їх, як і автор, думами. Подібно до епічних творів, перекладач у поетичний спосіб відтворив оригінальний текст ліричних віршів. Порівняймо перші та останні рядки ліричного твору «Тече вода в синє море…» (I) із перекладом Сирокомлі («Rzeka ciągle, choć powoli…», II):

I

Тече вода в синє море,
Та не витікає,
Шука козак свою долю,
А долі немає.

Сидить козак на тім боці,
Грає синє море.
Думав, доля зустрінеться —
Спіткалося горе.
А журавлі летять собі
Додому ключами.
Плаче козак — шляхи биті
Заросли тернами (14).

II

Rzeka ciągle, choć powoli
Wpada w sine morze,
Szuka kozak swojej doli
A znaleźć nie może.

Fale morskie! Płyńcie w pole
I brzegami trzęście:
Kozak marzył spotkać dolę,
A spotkał nieszczęście.

Już żurawie powracali,
W domu wytchnąć mogą,
Kozak płacząc poszedł dalej
Swą ciernistą drogą (28–29).

Взагалі Сирокомля добре переказав зміст оригіналу, майстерно переклав деякі рядки, наприклад, два останні. Проте можна зазначити, що перекладач випустив деякі рядки («Та не витікає» та «Сидить козак на тім боці»), які є важливими ланками для змісту цього твору, додавши дещо від себе. Такий спосіб перекладу наближує переклад вірша «Тече вода в синє море…» до перифразу. Схожий характер також мають переклади ліричних творів «Тяжко-важко в світі жити…» («Och! Nie znacie, och nie znacie…») і «Нащо мені чорні брови…» («Poco u mnie czarne brewki…»), хоча натрапляємо і на деякі вміло перекладені рядки.

Далі, ніж у цих двох віршах, Сирокомля відійшов від оригіналу у творі «Вітре буйний, вітре буйний…» («Bujny wietrze»). Цитуємо уривок:

Шевченко:

Тогді неси мою душу
Туди, де мій милий;
Червоною калиною
Постав на могилі.
Буде легше в чужім полі
Сироті лежати —
Буде над ним його мила
Квіткою стояти.
І квіткою, й калиною
Цвісти над ним буду,
Щоб не пекло чуже сонце,
Не топтали люде.
Я ввечері посумую,
А вранці поплачу.
Зійде сонце — утру сльози —
Ніхто й не побачить (9–10).

Сирокомля:

Zanieś wietrze moją duszę,
Dzie grób jego, ja na łonie,
Chcę kaliną być zieloną;
Lżej mu będzie w obcej stronie,
Pod gałęzi mych osłoną.
Ukochanej jego głowy,
Cudze słońce nie zapali.
Będę kurhan strzec grobowy,
By go ludzie nie deptali,
W wieczór za nim modłę wniosę,

Z rana trysnę łzą rozpaczy,
Wejdzie słońce — strzepne rosę,
I nikt łez mych nie zobaczy (31).

Сирокомля, як показує порівняння текстів, зробив тут вільний переклад. Л. Совінський у 1861 р. переклав фрагменти цього вірша краще. Процитований вище уривок у Совінського звучить так:

Wtenczas ponieś duszę moją
Tam, gdzie mój jedyny,
I postaw, mię na mogile,
W postaci kaliny,
Lżej mu będzie w odcym polu
Odpoczywać w ziemi;
Luba jego otuli go
Kwiatkami rzęsnymi.
Niechaj kwiatki i kalina
Nad głową mu szepczą;
Słońce obce nie tak dojmie
I ledwie nie zdepczą.
A wieczorem pogwarzę z nim,
Raniutko zapłaczę.
Zejdzie słońce — otrę łezki,
I nikt nie zobaczy.

Сирокомля, як перекладач Шевченка, хоча і впроваджував певні зміни, але намагався зберегти головну ідею змісту, основні образи, а також форму оригіналу. Про це свідчить переклад вірша «Думи мої, думи мої…». Ось окремі уривки:

У Шевченка:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!
Нащо стали на папері
Сумними рядами?..

В Україну ідіть, діти!
В нашу Україну,
Попідтинню, сиротами,
А я — тут загину.

Привітай же, моя ненько,
Моя Україно,
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину (21–24).

У перекладі Сирокомлі:

Dumki moje! Zle mnie z wami,
Zle mniez moim szałem.
Po co ja was literami na karcie spisałem?
Lećcie, dumki, roju złoty,
Lećcie w Ukrainę,
Może przyjmie ktoś sieroty,
A ja tutaj zginę.

Ukraino! Moja matko!
Gdy ten rój przyleci,
Opiekuj się ich gromadką,
Jako własnych dzieci! (1–2)

Проаналізовані переклади Шевченкової поезії дають підставу зробити певні узагальнення. Заслугою Сирокомлі є те, що він уперше переклав польською мовою такі твори Шевченка, як «Перебендя», «Причинна» і низку ліричних творів. Інші перекладені ним вірші («Катерина», «Наймичка», «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гамалія» і «Тополя») вже були відомі польському читачеві зі збірки А. Гожалчинського.

Сирокомля більш докладно перекладав поеми, віршовані оповідання і балади, ніж ліричні вірші, які наближалися у нього до перифразу. Частково це можна було пояснити тим, що у власній творчості Сирокомля в основному займався епікою.

Усім перекладам із «Кобзаря» Сирокомля надавав своєрідного колориту, не раз переробляв оригінал, змінював деталі, що послаблювало конкретність образів поезій Шевченка. Однак переклади Сирокомлі заслуговують на позитивну оцінку. Їх невід'ємною рисою є поетичність, часте застосування засобів компенсації. Сирокомля, на відміну від Гожалчинського, був справжнім поетом, тому художньо передавав красу Шевченкової поезії, хоча в цьому він не сягнув рівня Совінського.

Переклади Сирокомлі витримали випробування часом, були надруковані в збірках не лише впродовж XIX ст., а й у новітній період. У варшавському виданні вибраних творів Шевченка (1955 р.) вміщено дев'ять перекладів Сирокомлі, що свідчить про їхню цінність. Сирокомля заслуговує на почесне місце в історії взаємних польсько-українських літературних зв'язків.

Переклад із польської Ростислава Радишевського

ПОЛЬСЬКИЙ ПОЕТ А. ГОЖАЛЧИНСЬКИЙ — ПОПУЛЯРИЗАТОР ШЕВЧЕНКА*

Київський університет відіграв у 60-х рр. XIX ст. провідну роль у поширенні творів Т. Шевченка серед поляків. Перший перекладач Шевченкових поезій на польську мову Л. Совінський (1831–1887) захопився «Кобзарем» ще під час навчання у Київському університеті. Польський письменник П. Свєнціцький (1841–1876), будучи студентом Київського університету, написав у 1862 р. українською мовою драму «Катерина» за однойменною поемою Т. Шевченка. Згодом текст цієї п'єси Свенціцького разом з багатьма його польськими перекладами з Шевченка опубліковано в львівських літературних журналах.

З друкарні Київського університету вийшла в світ у 1862 р. збірка поезій Шевченка у польському перекладі А. Гожалчинського**.

До виготовлення цієї збірки перекладач підійшов вірно, склав її після засвоєння усієї доступної йому письменницької спадщини Шевченка та критичної літератури про нього, намагався ширше познайомити польського читача з Шевченковими поезіями, ніж це зробив Л. Совінський. Публікація Гожалчинського складається з передмови і перекладів.

Поезії Шевченка, за словами Гожалчинського, виражають «почуття так свіжі, що ніколи не зів'януть у відношенні до людськості: це любов, це тиха сльоза співчуття до знедолених». Цим і зумовлене було виникнення його перекладів. «Віддаю цю працю — пише він — в данину своїм землякам з сумлінним переконанням, що роблю це в пору, що, показуючи в правдивому світлі постать народного поета України, сплачую і належний довг своєму народові».

Хоч А. Гожалчинський переклав значну кількість творів Шевченка, проте не охопив усіх характерних для нього поем і ліричних віршів, мабуть тому, що не мав у своєму розпорядженні усієї письменницької спадщини Шевченка.

Переклади Гожалчинського користувались популярністю, окремі з них передруковано на сторінках польських літературних журналів другої половини XIX ст. («Dziennik Literacki», «Przyjaciel Domowy»), а також у харківсько-київській збірці «Вибраних творів Шевченка», виданих 1931 р. польською мовою, що свідчить про їх цінність.

---

* Подаємо за: Пачовський Т. Польський поет А. Гожалчинський — популяризатор Шевченка// Світова велич Тараса Шевченка. — Видавництво Київського університету. — 1964. — С. 71–72.

** A. J. Gorzałczyńskiego przekłady pisarzów malorosyjskich, I, Taras Szewczenko, Kijów, 1862.

ПАВЛИН СВЄНЦІЦЬКИЙ — ПОПУЛЯРИЗАТОР ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА*

Талановитий польський письменник Павлин Свєнціцький (1841–1876) народився в Україні, навчався у Кам'янець-Подільській гімназії, в Київському університеті, а згодом брав активну участь у роботі українського театру, викладав українську мову в академічній гімназії і видавав журнал «Sioło». З юнацьких років цікавився життям українського народу, його творчістю і літературою. В оповіданнях, повістях і драматичних творах, які писав Павлин Свєнціцький польською і українською мовами, знайшла широке відображення українська тематика. Для прикладу можна назвати його повість «Przed laty» (1866), комедію «Міщанка» (1866), «Opowieści stepowe» (1871) та багато інших.

Крім того, П. Свєнціцький переклав для українського театру чимало польських, французьких і англійських п'єс та видав українською мовою збірку «Байки» (1864). Іван Франко високо оцінив діяльність П. Свєнціцького, який в українській літературі часто виступав під псевдонімом Павла Свого. Ось що читаємо про нього у Франковій статті «Руський театр у Галичині»:

«Павло Свій, була то серед тодішньої українофільської громади (йдеться про 60–70-ті роки XIX ст. — *Т. П.*) на всякий спосіб перворядна сила; чоловік дуже спосібний і владаючий непослідньою наукою, широтою та свіжістю поглядів, поляк з України родом, знав він дуже гарно мову, історію і звичаї українського народу, а заразом яко щирий демократ і чоловік поступовий був серед тодішніх поляків появою зовсім незвичайною. Змушений у 1863 р. емігрувати з України, він осів у Львові з тою думкою, щоб посвятити свій талант роботі і літературним збратанням русинів з поляками на ґрунті ідей демократично-федераційних»**.

Літературну діяльність П. Свєнціцького вірно охарактеризував також М. С. Возняк у популярно-науковому нарисі***. Дивно, що польські літературознавці ще не звернули належної уваги на П. Свєнціцького, не визначили йому належного місця в історії літератури. Так, наприклад, Г. Корбут у IV томі підручника «Literatura polska» (Варшава, 1931), в якому описано діяльність польських письменників 1864–1914 рр., не згадує про П. Свєнціцького.

Серед польських письменників другої половини XIX ст. П. Свєнціцький виділявся не тільки як автор низки творів на українські теми, пройнятих демократичними тенденціями, а й як невтомний популяризатор творів класиків української літератури, наприклад, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Вовчка і Ю. Федьковича, серед польського суспільства. Із названих письменників найбільше уваги приділив він Тарасу Шевченку, засвоїв його твори та з любов'ю пропагував їх серед українського і польського суспільства. Популяризацію Шевченкових творів серед поляків Свєнціцький здійснював за допомогою трьох форм: публікував його твори латинкою — правописом, доступним для польського читача, перекладав їх польською мовою

* Подаємо за: Пачовський Т. Павлин Свєнціцький — популяризатор творчості Тараса Шевченка // Збірник праць XI наукової шевченківської конференції. — К., 1963. — С. 89–96.

** Франко І. Твори в двадцяти томах. Т. XVI — С. 98–99.

*** Возняк М. Павлин Свєнціцький (Павло Свій). — Львів, 1914.

та черпав із них матеріал для своїх оригінальних творів. Ці питання заслуговують ширшого розгляду.

Творами Кобзаря Свєнціцький захоплювався вже в юнацькі роки, під час навчання в Київському університеті. Тут у 1862 р. він написав українською мовою драму «Катерина» (за однойменною поемою Шевченка) і опублікував її у 1866–1867 рр.*

Проживаючи в Україні, П. Свєнціцький часто мандрував селами, читав селянам твори Шевченка, про що згадує в автобіографічному нарисі «Wspomienia wygnańca»**. Люди були захоплені поезією Шевченка. «Скільки ж то разів, читаючи селянам його твори, — пише автор нарису, — бачив я сльози в очах дітей і старих... Галя плакала зі зворушення, слухаючи вірші поета, старий Артем мовчав поважно, а коли я скінчив, обіймав мене сердечно, дякуючи за радість, яку я йому вчинив»***.

Оселившись у Львові, Свєнціцький протягом 1866 — початку 1867 рр. видавав журнал «Sioło». Щоб ознайомити польського читача з культурою і літературою українського народу, паралельно із творами Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся»), М. Вовчка («Інститутка», «Чари») та Ю. Федьковича («Рекрут», «Довбуш» та ін.), публікував у журналі латинкою і твори Шевченка: поеми «Катерина»****, «Наймичка»***** і «Неофіти»******, баладу «Тополя»******* та вірші «Чого ти ходиш на могилу?»********, «Рано-вранці новобранці»******** і «Ой три шляхи широкії»********. Тексти названих поезій Тараса Шевченка, як доводить їх вивчення, брав Свєнціцький із «Чигиринського Кобзаря» 1844 р., «Кобзаря» 1860 р. та інших видань. Опубліковані тексти, поряд із творами Шевченка, що їх надруковано латинським алфавітом у польській газеті «Dziennik literacki» за 1861 і 1866 рр., становлять цінний матеріал для історії видання і поширення поетичної спадщини Шевченка.

П. Свєнціцький популяризував твори Шевченка і в польських перекладах. Протягом 1866–1868 рр. у його перекладі опубліковано такі твори Шевченка: «Кавказ»********, «Розрита могила»********, «Рано-вранці новобранці»********, «Ой тиш шляхи широкії»********, «Чигирине»********, «Минають дні, минають ночі»********, «Заповіт»********, «Єсть на світі доля» (уривок із поеми «Катерина»)******** і «Садок вишневий коло хати»********.

Три з названих творів — «Рано-вранці новобранці», «Заповіт», «Єсть на світі доля» — були відомі вже польському читачеві з перекладів, здійснених на початку 60-х рр. Л. Совінським і А. Гожалчинським, інші поезії Шевченка П. Свєнціцький польською мовою переклав уперше.

---

* «Sioło», 1866, зошит III, с. 73–106 і 1867, з. IV, с. 93–126.
** «Strzecha». — Львів, 1868. — С. 417–422.
*** Там само. — С. 419.
**** Sioło, 1866, з. I. — С. 7–30.
***** Там само, з. 3. — С. 3–21.
****** Там само, 1867, з. 4. — С. 3–34.
******* Там само, 1866, з. 2. — С. 3–10.
******** Там само. — С. 10–12.
******** Там само. — С. 12–13.
******** Там само. — С. 14.
******** Dziennik literacki. — № 18. — Львів, 1866. — С. 276–277.
******** Там само. — № 21. — С. 324.
******** Kalina. — № 8. — Краків, 1866. — С. 5.
******** Nowiny. — № 2. — Львів, 1867. — С. 11–12.
******** Nowiny. — № 25. — Львів, 1868. — С. 196–197.
******** Там само. — № 26. — С. 205.
******** Там само. — № 47. — С. 432.
******** Там само. — № 48. — С. 445.
******** Strzecha. — № 2. — Львів, 1868. — С. 418.

Свєнціцький, добре володіючи українською та польською мовами, намагався якнайвірніше передати оригінал у своїх перекладах. Наведемо відомий уривок із поеми «Катерина» — «Єсть на світі доля» в оригіналі й перекладі:

У Шевченка:
Єсть на світі доля,
А хто її знає?
Єсть на світі воля,
А хто її має?
Єсть люде на світі —
Сріблом-злотом сяють,
Здається, панують,
А долі не знають, —
Ні долі, ні волі!
З нудьгою та з горем
Жупан надівають,
А плакати — сором.
Возьміть срібло-злото
Та будьте багаті,
А я візьму сльози —
Лихо виливати;
Затоплю недолю
Дрібними сльозами,
Затопчу неволю
Босими ногами!
Тоді я веселий,
Тоді я багатий,
Як буде серденько
По волі гуляти!
(I, 35–36).

У Свєнціцького:
Jest na świecie dola
A ktoż ją, kto zna?
Jest na świecie wola
A ktoż ją, kto zna?
Są ludzie na świecie:
Srebro, złoto mają;
Zdaje się panują...
A doli nie znają!
Ni doli, ni woli...
Z nieszczęściem, a biedą
I troską mozolną,
Żupany wdziewają:
A płakać nie wolno...
Weźcie srebro-złoto
I siedźcie z niem cicho!
A ja łzy zabiorę
By wylewać licho...
Zatopię niedolę
Rzęsistemi łzami!
Zadepczę niedolę
Bosemi nogami!
Wtedy ja wesoły
Wtedy z losem w zgodzie,
Gdy będzie serdeńko
Hulać na swobodzie*

Перекладач, як видно із зіставлень текстів, не відступає від оригіналу. Зміст передано точно, задля чого навіть використано окремі українізми: «dola», «żupany», «licho», «serdeńko» та інші. Свєнціцький не завжди знаходив точні слова у польській мові, тому свідомо вводив українізми. Використавши, наприклад, при перекладі поеми «Кавказ» слово «воля» («Nie umiera wola»), зазначав у примітках: «Це слово не має відповідного виразу в польській мові, означає більш ніж «wolność, swoboda». Щоправда, в перекладі знайшли місце не цілком вдалі речення, зумовлені необхідністю використати бажану риму (пор. 15 віршований рядок — «I siedźcie z niem cicho», що римується з рядком «By wylewać licho»). Шестискладовий вірш, що його використав Свєнціцький, добре передає ритміку оригіналу. Дивно тільки, чому в другому й четвертому віршованих рядках він ужив п'ятискладовий вірш, що не відповідає ритмічній будові оригіналу і порушує її.

* Nowiny. — № 48. — 1868. — С. 445.

Незначні відхилення від оригіналу трапляються і в інших перекладах Свєнціцького, хоча загалом залишають у читача приємне враження. Для ілюстрації можна взяти переклад вірша «Садок вишневий коло хати», невідомий бібліографам.

У Шевченка:

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть.
Сім'я вечеря коло хати,
Вечірня зіронька встає.
Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати.
Так соловейко не дає.
Поклала мати коло хати
Маленьких діточок своїх;
Сама заснула коло їх.
Затихло все, тілько дівчата
Та соловейко не затих.
(I, 390).

У Свєнціцького:

Wkoło chaty sad wiśniowy,
Chrząszcze brzęczą nad wiśniami,
Z pola wraca pług do domu,
Dziewki idą ze śpiewami,
Matka czeka cór z wieczerzą.
Wieczerzają koło chaty,
Gwiazdy wschodzą na błękicie.
Córka znosi karm pożywną,
Matka dawać chce nauki,
Lecz przeszkadza śpiew słowika.
Koło chaty czuła matka
Do snu kładzie drobne dziatki,
I zasypia sama przy nich.
Milknie wszystko — tylko dźwięczy
Śpiew słowika, głos dziewczęcy*.

Як показує зіставлення текстів, перекладач вірно передав зміст оригіналу, намагався зберегти усі образи, хоч інколи змінював окремі деталі, наприклад, реалістичну картину повернення з поля плугатарів («Плугатарі з плугами йдуть» передав штучно, вживши персоніфікації «Z pola wraca pług do domu»), якої немає у Шевченка. Восьмискладовий вірш, що його використав Свєнціцький, добре передає ритміку оригіналу, але чомусь допущено відступ від Шевченкового римування у двох останніх строфах, поданих білим віршем; у першій строфі перекладу римуються тільки другий і четвертий рядки. Точніші щодо цього були пізніші перекладачі вірша «Садок вишневий коло хати» — Ч. Ястшембець-Козловський і Б. Жиранік.

Є у Свєнціцького й переклади, дуже близькі до оригіналу як своїм змістом, так і формою. Для прикладу подаємо початок вірша «Ой три шляхи широкії» в оригіналі й перекладі:

У Шевченка:

Ой три шляхи широкії
Докупи зійшлися.
На чужину з України
Брати розійшлися.
Покинули стару матір.
Той жінку покинув,
А той сестру. А найменший —

У Свєнціцького:

Hej trzy szlaki trzy szerokie
Splotły się w drużynę,
A trzej bracia, trzej rodzeni
Poszli z Ukrainy.
Starą matkę opuścili.
Ten zostawił żonę,
A ten siostrę, a najmłodszy

* Strzecha. — № 2. — 1868. — С. 418.

Молоду дівчину.
Посадила стара мати
Три ясени в полі.
А невістка посадила
Високу тополю.
Три явори посадила
Сестра при долині...
А дівчина заручена —
Червону калину.
(I, 388).

Swoją narzeczoną.
Matka sadzi trzy jasiony
Hen gdzie czyste pole,
A synowa posadziła
Wysoką topolę.
Posadziła trzy jawory
Siostra przy dolinie
A dziewczyna zaręczona
Czerwoną kalinę*.

Вдалим виявився переклад Свєнціцького і таких творів Шевченка, як «Кавказ», «Заповіт», «Минають дні, минають ночі» та ін.

Заслуга П. Свєнціцького як перекладача Шевченка полягає в тому, що він доніс до польського читача твори поета, намагаючись точно передати їх ідейний зміст, образи, колорит та поетичну мову. Його переклади не втратили свого значення і в наш час.

П. Свєнціцький, як уже зазначалося вище, написав за поемою Шевченка «Катерина» однойменну драму в п'яти діях. Драматург зберіг основну сюжетну лінію Шевченкової поеми. В окремих діях, зокрема в третій і п'ятій, із незначними змінами навіть використав монологи з поеми, що їх виголошує Катерина, роздумуючи над своїм горем (третя дія, сцена перша):

«Коли б милий, чорнобривий, зумів би спинити... Так що ж? Він далеко ... не бачить, як вороженьки насміхаються, не чує, як його Катруся плаче... А може його вбили за тихим Дунаєм? А може у Московщині другую кохає? Ні, він живий, здоровий... Де ж найде він такі очі, такі чорні брови? На краю світа, в Московщині, по тім боці моря — нема нігде Катерини... Та здалось на горе! Вміла мати брови дати й карі оченята, та не вміла на цім світі щастя й долі дати. А без долі біле личко, як квітка на полі: пече сонце, гойда вітер, всякий рве, хто хоче...»**.

Наведений уривок, який має прозову форму, є майже дослівним повторенням поеми Шевченка:

Якби милий чорнобрівий,
Умів би спинити...
Так далеко чорнобривий,
Не чує, не бачить,
Як вороги насміхаються їй,
Як Катруся плаче.
Може вбитий чорнобривий
За тихим Дунаєм;
А може — вже в Московщині
Другую кохає!
Ні, чорнявий не убитий,
Він живий, здоровий...

На край світа, в Москов-
щині,
По тім боці моря,
Нема нігде Катерини;
Та здалась на горе!..
Вміла мати брови дати
Карі оченята,
Та не вміла на сім світі
Щастя-долі дати.
А без долі біле личко —
Як квітка на полі:
Пече сонце, гойда вітер,

* Nowiny. — № 1. — 1867. — С. 11.
** Sioło, з. IV. — 1867. — С. 94. У наведеній цитаті латинку, якою публікував Свєнціцький твір для польського читача, замінено гражданкою.

А де ж найде такі очі, Рве всякий
Такі чорні брови? (I, 31–32).

Таких перекладів можна подати більше. Свєнціцький використовував уривки з Шевченкового твору тому, що в них чітко й поетично змальовано картини, пов'язані з життям Катерини. Водночас драматург розширив окремі сцени, ввів нових персонажів (Яків, Панько, Варвара, Остап); батька Катерини назвав Матвієм, матір — Марією, інакше закінчив п'єсу (гине коханець Катерини Іван), бо цього певною мірою вимагала її побудова.

Творчо використав П. Свєнціцький поезії Шевченка також у нарисі «Wspomienia wygnańca» та в комедії «Міщанка». У першому творі, описуючи мандрівки селами, зі зворушенням згадує письменник вечір в Україні, «один з тих, які чудово описав геніальний Шевченко». Далі наводить Шевченків вірш «Садок вишневий коло хати» в оригіналі, у примітках подано його переклад польською мовою*. Текст цього перекладу та його аналіз наведено вище. У комедії «Міщанка» (1866), написаній Свєнціцьким українською мовою**, героїня Ярослава, виявляючи свої симпатії до народу, захоплюється не тільки народними піснями, а й «Кобзарем» Шевченка, з якого читає уривок «Єсть на світі доля».

Як бачимо, твори Тараса Шевченка всебічно цікавили П. Свєнціцького. Цей невтомний поборник українсько-польського літературного єднання популяризував твори великого поета серед українського та польського суспільства, чимало з них переклав польською мовою і використав у своїй оригінальній творчості.

* Strzecha. — № 2. — 1868. — С. 418.
** Sioło, 1866, з. I, с. 89–126 і з. II, с. 91–118.

МАЛОВІДОМІ ВІДГУКИ ПРО ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ПОЛЬСЬКІЙ КРИТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.*

У вивчення творчості Шевченка чималий внесок зробили польські критики. Значну частину їх досліджень останнім часом проаналізували Є. П. Кирилюк**, М. Якубець***, Г. Д. Вервес****. Окремі матеріали з польського шевченкознавства, приміром, деякі частини з праць і статей Г. Батталії, Є. Колодзейчика, М. Якубця та інших літературознавців, а також виступи і висловлювання відомих письменників Е. Ожешко, С. Жеромського, В. Оркана, Є. Путрамента і В. Слободніка, опубліковано 1964 р. в українському перекладі В. П. Вєдіної та В. О. Захаржевської*****. Однак ще не все написане польськими критиками про життя і твори Тараса Шевченка стало предметом наукового аналізу. До таких маловідомих матеріалів, не зареєстрованих у бібліографічних покажчиках******, належать статті й повідомлення Тадея Падалиці, Куби Друмкевича, Богдана Залеського, Броніслава Залеського і Антона Блаховського, надруковані в другій половині XIX ст. Подаємо їх огляд.

I

Тадей Падалиця (псевдонім Зенона Фіша, 1820–1870), польський письменник, жив в Україні, написав низку прозових творів з українського життя. Відгукнувся на третє видання «Кобзаря» Шевченка коротким повідомленням у «Gazet-i Warszawsk-iй» (1860, № 146), в якому автора «Кобзаря» назвав справжнім народним поетом. «Ніхто так, як він (тобто Шевченко. — *Т. П.*), — пише Падалиця, — не володіє українською мовою, образами; картини природи та побуту він малює з небаченим описовим талантом, його композиції мають риси народних дум і пісень, але в них більше гнучкості й життя, вони досконаліші за формою»*******. Падалиця вважає Т. Шевченка наскрізь оригінальним поетом: «Співає він, сам не знаючи, звідкіля беруться ці пісні, і ніякий естетичний розрахунок не полонив ще ані польоту його уяви, ні розгорнутих крил». Рецензент захоплений Шевченковими соціально-побутовими творами: «Часто мають вони за основу високо зрозумілу мораль, яка характеризується глибокою простотою. Це зідеалізовані властивості народу, але це зідеалізування не фальшиве, не перебільшене, навпаки, воно пройняте правдою».

Проте непримиренну позицію Падалиця зайняв щодо творів Тараса Шевченка на історичні теми. Він дійшов навіть до того, що невірно поінформував читача про

---

* Подаємо за: Пачовський Т. Маловідомі відгуки про Тараса Шевченка в польській критиці другої половини XIX ст. // Збірник праць XIV наукової шевченківської конференції. — К., 1966. — С. 259–267.

** Кирилюк Є. П. Українські письменники — революційні демократи й літератури західних і південних слов'янських народів у XIX ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 5–30.

*** Якубець М. Шевченко серед поляків // Шевченко и мировая культура. — М.: «Наука», 1964. — С. 211–221.

**** Вервес Г.Д. Т. Г. Шевченко і Польща. — К.: «Дніпро», 1964. — С. 126–170.

***** Світова велич Шевченка. — К.: «Дніпро», 1964. — С. 204–225.

****** Пор.: Kołodziejczyk E. Bibliografja słowianoznawstwa. — Kraków, 1911. — S. 231–232; Євніна О. Т. Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР. — К.: «Держлітвидав України», 1956. — С. 165–168.

******* Цитати польських критиків подано в українському перекладі.

поему «Гайдамаки», заявивши, наприклад, що Ярема на кожному кроці виступає зі зброєю в руках проти жінок і дітей. Необґрунтованою нам здається і теза Падалиці, що С. Гощинський у поемі «Канівський замок», де змальовано картини з часів Коліївщини, підніс вище свого героя Небабу, ніж Шевченко Ярему. Падалиця не зміг зрозуміти поеми «Гайдамаки», спрямованої на захист трудящих України, що терпіли важкий гніт із боку польської шляхти. Консервативними позиціями, на яких стояв автор, зумовлене і його безпідставне твердження в прикінцевій частині рецензії, що історична тематика не відкриває для українських письменників далеких перспектив. Проте він щиро шанував їх талант і працю.

II

Талановитий польський письменник Леонард Совінський (1831–1887), перекладач поеми «Гайдамаки», яку він видав у Вільні 1861 р. разом із розвідкою про творчість Тараса Шевченка, також не зрозумів ідеї цього твору*. Проти невірної інтерпретації Совінським змісту поеми виступив А. Гожалчинський у передмові до збірки перекладів творів Шевченка польською мовою, заявивши, що автор «Гайдамаків», спираючись на народні джерела, відтворив дійсну картину життя України і справжні настрої трудящих мас**. Передмова, в якій знайшли місце і несправедливі закиди на адресу Совінського, викликала відповідь Куби Друмкевича. У газеті «Tygodnik Poznański» від 27 червня 1862 р. (№ 26, с. 206–208) він умістив кореспонденцію з Києва. Епіграфом для неї стоїть прислів'я: «Дудка не знає, що грає, Іван мовчить, бо все знає». На початку кореспонденції Друмкевич згадує Гожалчинського, який видав перший том перекладів творів Шевченка (другий том «перебуває під прасою»), а після цього запланував видати наступні томи творів українських письменників у польському перекладі. Гожалчинський, читаємо далі, вирішив довести, що «Шевченко не такий страшний, як видається нам із поеми, перекладеної Совінським» (йдеться про «Гайдамаки»). Друмкевич не погодився із закидами Гожалчинського до Совінського. Передусім він не поділяв думки, що Совінський, переклавши «Гайдамаки» польською мовою, «зарекомендував нам в особі Шевченка якогось страхопуда»; також заперечував тезу, що аналіз поеми «Гайдамаки» у Совінського глушить інші Шевченкові твори. У дальшій частині кореспонденції Друмкевич стає на захист Совінського як популяризатора Шевченка серед польського суспільства. У розвідці Совінського про Кобзаря, вірно стверджував Друмкевич, «знаходимо найдбайливіше зібрані відомості про все, що могло послужити для вірного показу нещодавно померлого українського поета Шевченка. Тут детально проаналізовано всі відомі твори цього поета із двох видань (1840 і 1860 рр.)». Далі для підсилення своїх думок критик цитує з праці Совінського уривки про окремі Шевченкові твори, зокрема про балади. «Балада «Тополя», — писав Друмкевич, — послужила Совінському для виявлення майстерного таланту Шевченка в зображенні селянського побуту». В кореспонденції наведено також висловлювання Совінського про лірику та поеми «Катерина» і «Наймичка». Розглянув Друмкевич і твори на історичні теми, приєднавшись до поглядів Совінського. Його переклади назвав гарними, а розвідку про українського

* Taras Szewczenko. Studium Leonarda Sowińskiego z dołączeniem przekładu «Hajdamaków». — Wilno, Nakładem Mich. Gałkowskiego, 1861. — S. 48–51.

** A. J. Gorzałczyńskiego przekłady pisarzów malorosyjskich, I. Taras Szewczenko. — Kijów, 1962. — S. IV.

поета цікавою. Отже, хоча у низці питань Друмкевич правильно оцінив Совінського як дослідника Шевченка, до розгляду історичних поем, як і Совінський, він підійшов із позицій польських консерваторів.

III

Цікавий причинок про Шевченка становить замітка відомого представника «української школи» в польській літературі Юзефа Богдана Залеського (1802–1886), додана до його вірша «Mogiła Tarasowa» (1865)*. Коротко поінформувавши про важкий життєвий шлях Т. Шевченка, Залеський зазначив, що названий вірш, «кілька строф братнього спогаду», він присвятив пам'яті українського поета, похованого в Каневі. Після цих вступних слів Залеський коротко спиняється на творах Шевченка, хоч, на його думку, вони заслуговують широкого розгляду. Керуючись ідеями шляхетської Польщі та польського месіанізму, що їх пропагував у своїх поезіях, Залеський не зміг об'єктивно оцінити Шевченкову творчість, зокрема його історичні поеми. По-іншому він сприйняв Шевченкову лірику. «Тарас Шевченко, — писав він, — мав свою поетичну весну — добу, звичайно, коротку, свіжих, розквітлих почуттів і натхнення. З цієї погідної доби знаю кілька пісень, пройнятих красою і місцевим колоритом. Немає сумніву, що це найцінніші й найкращі його твори, по суті, архитвори. Закоханий в оповідання і перекази свого народу, поет співає зі щирістю, простотою і безпосередністю старих кобзарів, без письменницьких забаганок. Тарас досконало володів українською мовою та збагатив її не одним гарним висловом задуми або туги. У ритмі йшов деколи за Пушкіним або Лермонтовим, але форма його пісні й корінь своєрідні... Щоб виявити на прикладі щойно названі особливості Шевченкової поезії, наведу коротку думку або скоріше веснянку, в якій захоплююче і яскраво змальоване українське село. Уже багато років ця пісня звучить у моєму серці й слухові». Далі надруковано латинською абеткою оригінальний текст вірша «Садок вишневий коло хати».

У довідці порушено й деякі питання зв'язків Шевченка з поляками, наприклад, його дружба з Броніславом Залеським на засланні, поширеність його поезій та картин серед польської еміграції у Парижі. «Від Броніслава і від б. п. Едуарда Желіговського», — закінчував довідку автор «Тарасової могили», — дістав я кілька зошитів поем і пісень Шевченка, ніде, мабуть, не надрукованих. Б. п. Костянтин Свідзінський за кілька днів до смерті прислав мені також милий подарунок на пам'ять про Шевченка: оригінальні акварель смерті Богдана Хмельницького і малюнок олівцем козацького свята».

Бр. Залеський, як видно з його довідки, ставився з пошаною до Шевченка, вважав його великим народним поетом. Про це свідчить і присвячений йому вірш «Тарасова могила». Особливо високої думки Залеський був про Шевченкову лірику, однак до вірного розуміння його історичних поем не піднявся.

IV

Важливі деталі з життя Тараса Шевченка подав його друг часів заслання польський письменник і художник Броніслав Залеський (1820–1880) у кореспонденції з Парижа, вміщеній у краківській газеті «Czas» за 1869 р. (№ 269). Характерно, що

* Wieszcze oratorium Bohdana Zaleskiego. — Paryż, Nakładem J. K. Żupańskiego, 1865. — S. 222–226.

цю кореспонденцію під назвою «Шевченко» передруковано також у газеті «Dziennik Lwowski» за 25.XI.1869 р. (№ 296). Допис Залеського має свою історію. Восени 1869 р. на засіданнях галицького сейму обговорювали пропозицію депутата Лавровського про допомогу українському театрові. З виступів тих, хто підтримував пропозицію, уваги заслуговує промова посла Скржинського, який, захищаючи права української культури, тепло висловився про основоположника нової української літератури Шевченка, назвав його поетом-пророком*. На промову посла Скржинського 14.XI.1869 р. відгукнувся кореспондент консервативної краківської газети «Czas», який сховався під криптонімом «Б». У своїй статті він відзначив, що «Шевченко як поет, поза всякими сумнівами, обдарований великими здібностями, що він людина гарячих почуттів і щиро бажає добра народу», але заперечував проти визначення його як поета-пророка. Крім того, стаття «Б» містила твердження, що не відповідали дійсності. Так, посилаючись на Броніслава Залеського, «Б» заявив, що Шевченко був сповнений недружніх почуттів до поляків. Неприхильно поставився кореспондент газети «Czas» і до порушеної справи українського театру. Не визнавав він і української літератури. «Шевченко — читаємо в кореспонденції, — складав гарні вірші й пісні, український народ співає гарні думи, але це ще не література». Українську мову «Б» вважав діалектом. Зі сказаного видно, що кореспондент консервативної польської газети вороже поставився до української культури, до геніального поета України Тараса Шевченка.

Думки, висловлені в кореспонденції краківського журналіста, що заховався під криптонімом «Б», викликали заперечення з боку прогресивного польського діяча Броніслава Залеського, щирого друга Шевченка. Бр. Залеський, на якого посилався кореспондент «Б», надіслав із Парижа, де тоді мешкав, обширне спростування, надруковане в газеті «Gzas» за 24 листопада 1896 р.

У вступній частині Залеський висловив задоволення, що в галицькому парламенті обговорювали питання про український театр. «Слідкуючи, — писав він, — за нарадами галицького сейму, зі справжньою радістю разом із багатьма земляками я привітав знову порушену справу Русі** у спосіб, який дозволяє сподіватися на припинення болючої братньої сварки і залікування однієї з найвідчутніших наших ран». Далі Бр. Залеський зосереджує увагу на кореспонденції газети «Czas», що вийшла з-під пера «Б». Найбільше невдоволення викликала в нього згадка про Шевченка, про невірне висвітлення його ставлення до поляків. Переважна частина відповіді Бр. Залеського — спогади про Шевченка часів заслання. Залеський вважав своїм обов'язком показати Шевченка таким, яким він його запам'ятав, а також схарактеризувати зв'язки українського поета з поляками. Свої спогади він розпочинає так: «Прибувши до Оренбурга 1848 р., застав я там Шевченка уже солдатом в одному з місцевих батальйонів, а залишався ним він ще цілих десять років. Його становище було значно важчим ніж багатьох із нас: літній вік ускладнював звичку до муштри і солдатського життя, а власноручна дописка царя Миколи на вироку, що засуджував його на простого солдата, забороняла йому «писати, малювати та співати». Орлові зв'язувати крила, солов'ю закрити горло, було б те саме — і треба було справді виключної запеклої ненависті, щоб для поета, художника та пристрасного любителя музики вигадати подібну кару». Проте наказ царя повністю не виконували, «Шевченко часом малював аквареллю портрети і киргизькі картини». Про порушення наказу донесли цареві. «Поет за цю страшну провину провів цілий рік

* У польському тексті «wieszcz».

** Тут і далі «Русь» вжито Бр. Залеським у значенні «Україна».

у в'язниці зі злочинцями, після чого спеціальним царським наказом його доручили вислати до віддаленої степової фортеці й включити до окремої роти, де він майже не міг мати зв'язків зі світом і людьми». Обрали Новопетровськ, маленьку фортецю на півострові Мангишлак на східному березі Каспійського моря. Тут Шевченко прожив кілька років, до 1858 р.*, тут йому не дозволили намалювати жодної картини. Звільнено Шевченка з заслання «як улюбленого колись учня Брюллова на прохання Академії мистецтв». Далі Залеський детально охарактеризував ставлення до поляків, що перебували з ним за засланні. «Стосунки Шевченка з поляками, — читаємо в спогадах Залеського, — протягом одинадцяти років були найкращими як під час експедиції на Аральському морі, де перебував він два роки, так і в Оренбурзі й різних степових фортецях, в яких він по черзі жив. Спілкувався з нами польською, знав нашу літературу, особливо поетів, і не тільки Міцкевича, розумів навіть Красінського, а думками Богдана Залеського захоплювався, не одну з них повторюючи напам'ять. Його «Przenajświętsza rodzina», з уваги на свою пластику, особливо промовляла до художника-поета. З любов'ю згадував він Вільно, вчителя малярства Рустема. Із засланців обдаровував сердечним почуттям Зигмунта Сераковського і Едуарда Желіговського, згадую тільки двох, що вже померли». Добре ставився Шевченко і до Броніслава Залеського, який постачав йому олівці, папір, фарби і книжки. «Ми разом провели літо під час експедиції у закаспійський степ, організованої з метою відкриття кам'яного вугілля. Разом малювали та ділилися думками», «Під спільним наметом із повстини, — згадував далі Залеський, — не одна година минала так; часто замкнутий у собі, він інколи звірявся і розкривав свою душу. Русь була улюбленим предметом його розмов, думок і почуттів». Висловлювався Шевченко перед Залеським і на теми класової боротьби. Закінчує свої спогади Залеський тезою, що Шевченко справжній народний поет. На формування його світогляду впливало минуле і сучасне йому життя. В поетичній спадщині Шевченка є твори, «сповнені чуття і правди», але їх розгляд, за словами Залеського, «не може бути предметом сьогоднішнього його писання, яке є тільки уже надто довгим спростуванням».

Наведені уривки статті Бр. Залеського переконливо доводять, що кореспондент «Б» у газеті «Czas» невірно інформував польського читача щодо Шевченка і його ставлення до поляків.

У відповідь на повідомлення Броніслава Залеського в газеті «Czas» від 27 листопада 1869 р. (№ 272) з'явилася репліка кореспондента «Б», в якій він відстоював положення своєї попередньої статті. Бр. Залеський не залишив її без відповіді. У цій же газеті від 2 грудня 1869 р. він писав: «На статтю пана Б., вміщену в 272 номері «Czas», відповідаю остаточно, що не міг я говорити того, чого ніколи не мав на думці. Далеко меншим є закид недоладній пам'яті, що трапляється з найчеснішими людьми і не може їх кривдити, ніж закид продуманому запереченню раз сказаного слова. Я мусив спростувати слова п. Б. тому, що вони стосувалися людини, яка вже сама з гробу їх спростувати не могла і пам'ять якої завжди для мене дорога. Те, що я сказав про Шевченка, не веде обов'язково до тих висновків, які зробив шановний п. Б. Поетичну вартість його (тобто Шевченка — *Т. П.*) залишаю кращим від мене суддям... Шевченко був сином народу, мав його пристрасті, але мав одночасно і його риси: щирість, простоту і дуже гарячі почуття. Його історія — немов уособлення Русі під царським гнітом...» Свою відповідь Залеський закінчив побажанням, «щоб Русь зазнала від Польщі правдивого братерства і любові».

* Із Новопетровська Тарас Шевченко виїхав у серпні 1857 р.

Статті Бр. Залеського і кореспондента «Б» — яскравий приклад боротьби за Шевченка в польській публіцистиці другої половини XIX ст. Передові критики вітали діяльність Тараса Шевченка, реакціонери її заперечували.

V

У кінці 80-х — на початку 90-х років XIX ст. творчість Шевченка серед польського суспільства популяризував і Антін Костянтин Блаховський. У п'яти номерах газети «Kurjer Lwowski» від 23–27 травня 1887 р. (№ 142–146) опубліковано його розвідку «Taras Szewczenko jako poeta, obywatel i nauczyciel ludu ruskiego». 1891 р. у Станіславі (тепер Івано-Франківськ) Блаховський прочитав доповідь про Шевченка. Ця доповідь під назвою «Kilka poetycznych utworów Taras Szewczenki (Z odczytu wygłoszonogo w «Gwieździe» Błachowskiego)» надруковано в газеті «Kurjer Stanisławowski» від 18 січня 1891 р. (№ 251). Бібліографи зареєстрували тільки статтю А. Блаховського 1891 р., першої ж його великої розвідки не помітили. Повз неї пройшли також шевченкознавці. В зв'язку з цим розглянемо маловідому працю А. К. Блаховського.

Після вступних зауважень про українську літературу, визначальною рисою якої є народність, автор розвідки зосередив увагу на найвидатнішому її представникові — Тарасу Шевченкові. Його роль в історії літератури важлива. «Постать Тараса Шевченка, — писав критик, — набирає незрівнянного блиску як народного поета-пророка і вчителя народу, що серед найбільших труднощів, без попередників, без зразків, тільки силою свого таланту і любов'ю до батьківщини досяг вершин і пришвидшив, можливо, на ціле століття природний розвиток літератури і почуття свого народу». Далі йдеться про життя і творчість Шевченка. Блаховський охарактеризував важкі умови Шевченкового дитинства, його потяг до навчання, зокрема малярства, чимало сказав і про його вчителів. Він зазначив, що після звільнення з кріпацтва творчі сили Шевченка активізувалися. З часом, за словами Блаховського, поезія взяла верх над малярством. Життєвий шлях Кобзаря Блаховський розглядає разом із його творчістю. Зазначивши, що 1840 р. вийшла у світ перша збірка Шевченкових поезій під назвою «Кобзар», Блаховський пояснює польському читачеві назву збірки і переходить до розгляду окремих творів. Деякі з них він коротко охарактеризував, про інші тільки згадав. Поема «Катерина», на його думку, «написана так образно, що навіть прочитана кілька разів завжди видається свіжою». Зупинився Блаховський і на таких творах, як «Гайдамаки», «Гамалія» і «За байраком байрак», що не ввійшли до першого видання «Кобзаря». Негативно поставившись до поеми «Гайдамаки», поезію «За байраком байрак» Блаховський зарахував до архитворів і подав у власному перекладі. «Після видання цих перших творів, — читаємо в розвідці Блаховського, — шириться поетове слово по всій Русі, його ідеї чітко визначилися на українському горизонті, всі відчули нову епоху в розвитку українського літературного національного духу». У дальшій частині розвідки, зосередившись на найбільш істотних фактах, Блаховський розповів про участь Шевченка в Кирило-Мефодіївському братстві, про його арешт і заслання. І читач як живого бачить поета, що завжди залишався вірним своїй батьківщині. На підтвердження цієї думки Блаховський наводить у польському перекладі вірш «Мені однаково...», уривки з поезії «Ми восени такі похожі...».

Читач знайшов у розвідці й необхідні відомості про останній період життя і творчості великого українського поета. Друзі захоплено зустріли Шевченка, що повернувся із заслання. Адже «він перший, — заявив Блаховський, — присвятив себе народові, виспівав найкращі українські пісні про волю, що ввійшли в серце кожного». Ще пильніше придивлявся Шевченко до життя народу в Україні. Боляче відчував він горе рідних, що ходили в кріпаках. У зв'язку з цим Блаховський наводить поезію «Сестрі», супроводжуючи її такими роздумами: «У ній криється глибока думка. Вірний син батьківщини мріє навіть уві сні про свою хатину, вона для нього рай, тому що він любить її; домашнє вогнище — світило, біля якого взаємна любов зосереджує членів сім'ї і серед них царствує морально чиста жінка. Так пливе корабель життя. Проте поет бачить, що осереддя хати «не веселе», він бажає створити в них «здорове, веселе життя», підняти з горя та піднести на вершину моральності, бо лише так можна врятувати батьківщину, вирвати її з глибин неволі та безладдя — хоч навіть власною посвятою (однак його сім'я тільки після скасування кріпацтва стала вільною, коли Шевченко вже спочивав у могилі)». Цей вірш критик назвав справжнім поетичним шедевром.

Розповідь про життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка Блаховський ілюструє, як уже зазначалося, його поезіями у власних перекладах, здійснених із різним успіхом*. Він повністю переклав поезії «За байраком байрак», «Мені однаково» і «Сестрі», уривки з творів «Гайдамаки», «І золотої, і дорогої», «Ми восени такі похожі» та «Неофіти». У заключній частині розвідки автор робить висновок, що Шевченко — поет-громадянин, учитель народу. Спостереження й твердження Блаховського переконливі. Так, наприклад, критик зазначав, що Шевченко «пробудив своїх земляків від тяжкого сну, закликав до єдності й спільної праці для суспільного добра, могутнім голосом закликав народ до освіти», а його поезії — «народна школа для поколінь».

Проте Блаховський допустив у своїй розвідці низку недоробок і перекручень: не проаналізував важливі твори Кобзаря, невірно висвітлив питання українсько-російських літературних зв'язків, тенденційно інтерпретував твори за біблійними мотивами тощо. Заслуга А. К. Блаховського в тому, що він хотів викликати у своїх співвітчизників любов до Тараса Шевченка як поета, громадянина і вчителя народних мас та поширював його твори в польських перекладах.

* Пор. аналіз перекладів у статті: Пачовський Т.І. Шевченко в польських перекладах 70–90-х років XIX ст. // Збірник праць дванадцятої наукової шевченківської конференції. К.: «Наукова думка», 1964. — С. 116–118.

ПРОБЛЕМАТИКА ПОЛЬСЬКОГО ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.*

Польське шевченкознавство другої половини XIX ст. має чималі досягнення. Коли уважно проглянути продукцію польських критиків і публіцистів цього періоду, можна виявити в ній більше 30 статей, розвідок і повідомлень про життя і творчість Т. Шевченка. Ці матеріали згрупуємо в такі цикли: 1) перші голоси про життя і творчість Т. Шевченка, зокрема про «Кобзар» 1860 р.; 2) літературний портрет українського поета; 3) окремі проблеми, пов'язані з життям і творчістю Шевченка, та повідомлення про вшанування його пам'яті. Деякі з цих питань уже висвітлювали як українські, так і польські дослідники, але в загальному плані й не завжди охоплюючи всі матеріали. У нашій статті використаємо, поряд із відомими матеріалами, і маловідомі нариси й повідомлення про Шевченка, зосереджуючи головну увагу на питаннях, що не стали предметом досліджень. Переходимо до стислого розгляду проблематики польського шевченкознавства другої половини XIX ст. згідно з поданим вище планом.

I

У рядах перших польських популяризаторів творчості Т. Шевченка чільне місце займає Леонард Совінський (1831–1887), якого І. Франко назвав гарячим демократом**. Твори Шевченка та інших сучасних йому українських письменників стали поштовхом для написання Л. Совінським розвідки «Studia nad ukraińską literaturą dzisiejszą» (Wilno, 1860). Однак назва цієї студії не відповідає її змістові. Автор приділив у ній більше уваги історії, ніж літературі. Це своєрідний вступ до української літератури. Совінський на початку розвідки заявив, що польська громадськість відвертається з невиправданою байдужістю від українського письменства. Бажано після пристрасних сутичок між Польщею і Україною «остаточно подолати споконвічні нарікання і гаслом сердечного миру повітати зірку, яка сходить»***. Очевидно, йдеться про нову українську літературу. Кращі твори її Совінський назвав «історичною думою, що по черзі пролетіла простори історії, романсу і пісні». Але до творів Шевченка і Костомарова на історичні теми він виявив критичне ставлення. Зокрема Совінський не поділяв їх погляду, що козаки були виразниками інтересів широких мас українського народу. З цією митою він зробив широкий екскурс у минуле України, зосередивши увагу на часах козаччини. Автор невірно інтерпретував роль козацтва в історії українського народу. Він намагався довести, що козацькі повстання проти шляхетської Польщі, особливо визвольна війна 1648–1654 рр., ставили своїм завданням вибороти тільки привілеї для козаків, незалежно від того, що в цих визвольних рухах брали участь і селяни. Хоч критик, коли йдеться про польсько-українські історичні відносини, висловив низку вірних думок, наприклад, засудив дії єзуїтів у зв'язку із введенням

* Подаємо за: Пачовський Т. Проблематика польського шевченкознавства другої половини XIX ст. // Збірник праць XVI наукової шевченківської конференції. — К., 1969. — С. 141–169.

** Див.: Франко І. Твори в двадцяти томах. Т. XVIII. — К: Держлітвидав України, 1955. — С. 207.

*** Тут і далі переклад наш. — *Т. П.*

Брестської унії, співчував селянам, що терпіли гніт із боку феодалів, проте не зрозумів визвольної боротьби українського народу, оцінив її з консервативних позицій. Із цих же позицій він розглядав твори українських письменників на історичні теми, наприклад, історичні поеми Шевченка*. Однак розвідка Совінського «Студії над сьогоднішньою українською літературою» не позбавлена позитивного значення. Автор закликав своїх земляків, як вірно зауважив Є. П. Кирилюк, до польсько-українського порозуміння** і вивчення української літератури. Совінський першим почав перекладати Шевченкові поезії польською мовою. Вже в 1860 р. були надруковані вірші: «Po co ty chodzisz na tę mogiłę?» («Чого ти ходиш на могилу?»), «Ej, na co mi żeniaczka ta» («Нащо мені женитися?»), «Oj po górze kwiat się wspina» («Ой по горі роман цвіте»)***. Немає сумніву, що під впливом Л. Совінського творчістю Шевченка зацікавилися літератори і публіцисти.

Перше ширше слово про Шевченків «Кобзар» належить польському письменникові Тадею Падалиці (псевдонім Зенона Фіша, 1820–1870). Саме 1860 р. у «Gazecie Warszawskiej» (№ 146) опубліковано відгук на третє видання «Кобзаря» Шевченка. Падалиця високо оцінив поезії Шевченка на соціально-побутові теми. Однак не сприйняв його творів на історичну тематику, зокрема поему «Гайдамаки», бо перебував на боці консерваторів, що не схвалювали визвольного руху українських народних мас.

Л. Совінський третє видання «Кобзаря» розглянув докладніше від Т. Падалиці. У 1861 р. він опублікував переклад поеми «Гайдамаки» із великою передмовою, в якій охарактеризував життєвий шлях Т. Шевченка та його твори, що увійшли до «Кобзаря» 1860 р.**** Стислий огляд цієї передмови подав Г. Д. Вервес у монографічному дослідженні про зв'язки Шевченка з Польщею*****. На наш погляд, думка дослідника, що праця Совінського «має суто інформаційний характер», не цілком справедлива. Про це може свідчити детальніший розгляд розвідки польського критика.

Совінський, подавши біографію Шевченка, визначив основні риси його творчості — патріотизм, ненависть до агресії, відчуття власних горя і смаків, захоплення суспільною думкою тощо. Він відзначив, що не всі твори поета увійшли до цієї збірки, що багато кращих Шевченкових поезій поширюється в рукописній формі. «Про них, — пише критик, — ми змушені мовчати, поки не будуть опубліковані. Тепер обмежимося «Кобзарем»******. У зв'язку з тим, що передмова Совінського була призначена для масового читача, у ній багато уваги приділено змістові творів. Проте автор сказав своє слово і про їх художні особливості. Зміст подав майстерно, зберігаючи засоби поетичної мови оригіналу. Це загалом художні прозові переклади поетичних творів Шевченка. Крім того, Совінський ілюстрував передмову віршованими перекладами деяких поезій. Змісту поеми «Гайдамаки» він не подав тому, що в другій частині публікації міститься її переклад. Совінський, знайомлячи читача з темами та образами творів Шевченка, чітко визначив і найбільш істотні їх риси.

Балада «Причинна», за його словами, «ясніє всіма достоїнствами, характерними для зрілих поезій Тараса. І тут уже дивує нас щасливе вміння поєднати ліризм з

* Szewczenko Taras. Studium przez Leonarda Sowińskiego z dołączenium przekładu «Hajdamaków». — Wilno, 1861. — S. LIII–LVII.

** Кирилюк Є.П. Українські письменники — революційні демократи й літератури західних і південних слов'янських народів у XIX ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 12.

*** Kurjer Wileński. — 1860. — № 41. — С. 61 і 67.

**** Szewczenko T. Studium przez Leonarda Sowińskiego… — S. LIII–LVII.

***** Вервес Г.Д. Т.Г. Шевченко і Польща. — К.: «Дніпро», 1964. — С. 140–141.

****** Szewczenko T. Studium przez Leonarda Sowińskiego… — S. XVII.

описовістю, захоплює повний життя колорит, незрівнянна пластика форм і та ніжна щирість, яку поет забарвлює часом гумором українського бідолахи»*. У баладах «Тополя» та «Утоплена» автор бачить зв'язок із народною творчістю.

Із великим захопленням сприйняв Совінський поеми «Катерина» і «Наймичка». Ось що пише він про першу з них: «Що ж може бути реальнішого від цієї селянської повісті? Почуття і картини не виходять поза межі звичайних умов селянського побуту, дійсність не виривається з нормальної щоденної сфери: протягом усього оповідання залишаємося на землі. Поет взяв із народного життя одну сльозу, але силою своєї любові освітив її так чудово, що вона задрижала всіма променями людського духа. І вбога селянка стала героїнею...»**.

Низку цінних думок висловив критик про ліричні поезії Шевченка, хоча вважав, цілком справедливо, що важко «описати їх зміст», важко передати відбиті в них почуття, найкраще їх відчути в українському оригіналі. Проте Совінський вірно висловлювався про Шевченка-лірика. Так, наприклад, наводячи поезію «Рано-вранці новобранці» в перекладі польською мовою, він заявив: «Шевченко єдиний з тих поетів, для яких зітхання окремого серця більше значить, ніж найвища абстрактна ідея. Його пісня є передусім людською, яка перебуває в країні індивідуальних почуттів (хоча не цілком власних), але поет бере їх зі звичайної сфери, анітрохи не виняткової, тоді ця пісня набуває вселюдського значення і піднімається до рівня ліричної історії народу»***. Псалми, які увійшли до «Кобзаря», польський критик вважав майстерними щодо форми. Проте незрозуміло, чому його не задовольнив зміст псалмів, вибраних Шевченком для творчого використання.

Невірно поінформував Совінський читача про ідейний зміст творів Шевченка на історичні теми, зокрема поем «Тарасова ніч» і «Гайдамаки», безпідставно звинувачуючи автора цих творів у пропагуванні племінної ненависті. Критик не зрозумів ідейного звучання Шевченкових поем. Усе ж його заслуга в тому, що він дав повний і на сьогодні єдиний переклад «Гайдамаків» польською мовою.

Хоча Совінський не зупинився на особливостях Шевченкового вірша, однак дуже вдало охарактеризував наприкінці розвідки віршову будову поеми «Гайдамаки»: «Ритмічність Шевченкового вірша пливе нерегулярними відступами. Хоча арифметичний розмір завжди зберігається, проте послідовність наголошених і ненаголошених складів залежить виключно від настрою почуттів, нагадуючи спів-декламацію народних кобзарів, що виступають в українських містечках на ярмарках. Щодо рими, то на кожних чотири вірші тільки два мають однакове кінцеве звучання»****. Таким чином, він виявив ритмічну спорідненість Шевченкової поеми з українськими народними думами, хоча не висвітлив її ширше.

Розвідка Совінського разом із перекладом поеми «Гайдамаки» викликала кілька відгуків. У першому номері журналу «Biblioteka Warszawska» від 1862 р. (стор. 159–162) надруковано рецензію за підписом «f». Польський шевченкознавець М. Якубець вважає, що під цим криптонімом заховався письменник консервативного табору Феліціан Фаленський*****. Рецензент, негативно оцінюючи Шевченка як співця минулого

* Там само. — С. XXIV.
** Там само. — С. XL.
*** Там само. — С. XLVI.
**** Там само. — С. LVII–LVIII.
***** Якубець М. Шевченко среди поляков // Шевченко и мировая культура. — М: «Наука», 1964. — С. 216.

України, дорікав Совінському за переклад «Гайдамаків». Фаленський не схвалював ідейного змісту Шевченкового твору, зображення картин часів Коліївщини. На його думку, слід було перекласти інші твори Шевченка, наприклад, поему «Наймичка», яку він назвав «прекрасною ідилією, повною чару, щирою та пройнятою правдою».

Відгукнувся на розвідку Совінського також Андрій Гожалчинський, який у 1862 р. опублікував чималу збірку поезій Шевченка в перекладі польською мовою*. До збірки була додана передмова про життя і творчість Шевченка. На початку передмови Гожалчинський зазначає, що «кілька квітів, зірваних із могили українського поета-пророка, пересаджуємо на рідну ниву», тобто він присвячує свою збірку пам'яті Шевченка, який рік тому помер. Поезіям Шевченка критик надав переваги над творами польських поетів, що писали на теми українського життя (очевидно, йшлося про польських письменників так званої української школи). Після цих вступних уваг Гожалчинський критично оцінив працю Л. Совінського «Студії над сьогоднішньою українською літературою» і передмову до перекладу «Гайдамаків». Він не погоджувався з негативною оцінкою Шевченкових історичних поем. Беручи під захист Шевченка, заявив, що твір «Гайдамаки» спирається на народні джерела, тому не відступає від художньої правди. Однак зауваження Гожалчинського, що Совінський «кількадесят слів про інші твори заглушив «Гайдамаками», не відповідає дійсності. Ще в 1862 р. К. Друмкевич, про якого йтиметься нижче, довів безпідставність цього твердження.

У дальшій частині передмови Гожалчинського подається характеристика життя Шевченка і згадуються видання «Кобзаря» (1840 і 1860 рр.). Особливу увагу критик приділив ідейному змістові творів українського поета. Ось як охарактеризував він його народність: «Шевченко відгадав і відчув усі почуття свого народу і став наче його вибранцем у повному значенні цього слова»**. Вірно оцінив Гожалчинський мову Шевченкових поезій та їх інтернаціональне звучання. В них, твердив критик, «є струни, спільні усім серцям, усім відтворенням і почуттям подібно, як одвічний ідеал краси... Є почуття такі свіжі, що ніколи не зів'януть у відношенні до людськості: це любов, це тиха сльоза співчуття до знедолених»***. Саме ці переваги творів Шевченка призвели до того, що Гожалчинський взявся за їх переклад польською мовою. «Віддаю цю працю, — пише він, — в данину своїм землякам із сумлінним переконанням, що роблю це вчасно, що, показуючи в правдивому світлі постать народного поета України, сплачую належний борг своєму народові, бо хто не вміє шанувати і оцінити іншого народу, не шанує і свого, та є найбільшим деспотом, бо є деспотом думки»****. Наприкінці розвідки автор поінформував, як вирішено вшанувати пам'ять Шевченка в Україні (побудувати пам'ятник, організувати школу ім. Т. Шевченка, призначити кілька шевченківських стипендій для студентів Київського, Харківського та Одеського ліцеїв, видати твори Шевченка, преміювати найкращу працю про нього, подавати допомогу родичам поета тощо). А. Гожалчинський збіркою своїх перекладів творів Шевченка польською мовою також бажав вшанувати пам'ять українського Кобзаря. Передмова закінчується словами Шевченка в польському перекладі:

I o dziwa! Tam gdzie trupy,
Dziś żywi powstali!

* Gorzałczyński A. J. Przekłady pisarzów małorosyjskich. T. 1, Taras Szewczenko. — K., 1862; Гожалчинський, як удалось останнім часом встановити, мав ім'я Андрій.

** Gorzałczyński A. J. Przekłady pisarzów małorosyjskich. — S. XVIII.

*** Там само. — С. XVII–XVIII.

**** Там само. — С. XVIII.

I brat brata ścisnął szczerze
I obaj szeptali
Słowa miłości i wiary:
Na wieki! Na wieki![*]

Гожалчинський вірно познайомив польського читача з творчістю Шевченка, даючи йому можливість вивчити кращі зразки поезій Кобзаря в перекладі польською мовою.

Однак, як уже згадувалося, Гожалчинський не завжди справедливо критикував Совінського, що викликало відповідь із боку К. Друмкевича, київського кореспондента газети «Tygodnik Poznański»[**]. Повідомивши на початку кореспонденції про збірку перекладів, здійснену Гожалчинським, Друмкевич далі полемізував із ним, критикував ту частину передмови Гожалчинського, в якій йшлося про Совінського. Кореспондент не поділяв думки Гожалчинського, що Совінський перекладом «Гайдамаків» «зарекомендував нам в особі Шевченка якогось страшного страхопуда» та аналізом цієї поеми заглушив інші Шевченкові твори. Друмкевич писав, що у розвідці Совінського «найдбайливіше зібрано відомості про все, що могло послужити для вірного показу недавно померлого українського поета Шевченка, проаналізовано тут детально майже кожний відомий із двох видань (1840 і 1860 рр.) твір цього поета». Далі наведено висловлювання Совінського про балади, ліричні поезії та поеми Шевченка. Друмкевич вважав, що Совінський вірно охарактеризував творчість українського поета. «Балада «Тополя», — пише він, — послужила Совінському для виявлення майстерності Шевченка в зображенні селянського побуту». Переклади, здійснені Совінським, Друмкевич назвав гарними, розвідку про Шевченка цікавою. Хоча Друмкевич у низці питань правильно оцінив Совінського як шевченкознавця, проте допустив помилку, приєднавшись до його поглядів на твори Шевченка про минуле українського народу.

Із захопленням сприйняв Шевченків «Кобзар» 1860 р. відомий польський поет В. Сирокомля (1823–1862), який переклав із нього чимало творів. Переклади Сирокомлі опубліковано у Вільні 1863 р. під назвою «Kobzarz» Tarasa Szewczenki». На початку збірки міститься коротка довідка про Шевченка та його твори. «Тарас Шевченко, — читаємо в ній, — поет, який живе, відомий із різних перипетій життя, заслуговує на належну йому назву першого сьогодні співця України. Зважаючи на те, що ще передчасно робити досліди про життя і твори живого поета, ми переклали без будь-яких студій його «Кобзаря», збірку думок і поем, що відзначаються щирістю, силою, глибоким знанням і любов'ю народу. Українська поезія, яка розпочала нову епоху, не може бути нам байдужою»[***]. На підставі зіставлень перекладів з оригіналом ми вважаємо, що Сирокомля переклав низку творів Шевченка польською мовою за виданням «Кобзаря» 1860 р. Наводимо окремі рядки з перших трьох видань Шевченкового «Кобзаря» та перекладу Сирокомлі:

У Шевченка:

1840 р.:
Білий ус, стару чуприну.

* Там само. — С. XIV–XV.
** Tygodnik Poznański. — 1862. — № 26. — С. 206–208.
*** «Kobzarz» Tarasa Szewczenki. Z małorosyjskiego spolszczył Wł. Syrokomla. — Wilno, 1863. — S. 1 (ненумерована).

.....
Ні з ким *веселитись*.
1844 р.:
Білий ус, стару чуприну.
.....
Ні з ким *веселитись*.
1860 р.:
Сивий ус, стару чуприну.
.....
Ні з ким *говорити*.

У Сирокомлі:

W siwe wąsy i czuprynę.
.....
By przemówić kilka słów.

Сирокомля уклав збірку «Kobzarz» Tarasa Szewczenki», як випливає зі змісту наведеної довідки, ще за життя українського поета. Про це свідчить також примітка видавця збірки: «Це (тобто передмова і переклади. — *Т. П.*) було написано перекладачем ще за життя Шевченка...». Беручи до уваги сказане, можна твердити, що Сирокомля підготував збірку перекладу Шевченкових поезій у період із другої половини січня 1860 р. (після виходу третього видання «Кобзаря») до 10 березня 1861 р. (дата смерті Шевченка).

Таким чином, Сирокомля першим уклав збірку поезій Шевченка в польському перекладі, хоч вона була надрукована аж у 1863 р. Він високо оцінив творчість Шевченка, назвав його першим співцем України та спостеріг такі риси його поезій, як безпосередність, силу і любов до народу. Проте Сирокомля не зрозумів ідейного змісту поеми «Гайдамаки», несправедливо заявивши, що «автор, умочуючи перо в крові, осквернив естетичну красу своїх образів». Висновок В. Сирокомлі зводився до того, що полякам необхідно вивчати нову українську поезію, початок якій дав Шевченко.

На збірку перекладів Сирокомлі «Kobzarz» Tarasa Szewczenki» незабаром після її виходу з'явилася рецензія в журналі «Biblioteka Warszawska» (1863, № 1, с. 369–374). Рецензент Ф. Фаленський, що підписався літерою «f», рік тому негативно оцінив поему «Гайдамаки» у перекладі Л. Совінського. До Сирокомлі як перекладача Шевченка поставився з пошаною і повним визнанням. Однак у рецензії Фаленського сказано більше про Шевченкові твори, ніж про їх переклади. Хоча рецензент назвав Шевченка «поетом і то першого ряду», виділивши такі його риси, як народність і поетичну майстерність, проте не дав вірної оцінки творам на історичні теми. Із творів Кобзаря виділив соціально-побутові поеми «Катерина» і «Наймичка», в яких немає «ніяких складних ефектів, все звичайне, буденне, типове». «Наймичку» визнав «вершиною слави українського поета-пророка». Рецензія закінчується похвалою на адресу перекладача: «Думаємо, що зайвим було б говорити що-небудь про достоїнства перекладу. Ім'я Сирокомлі аж надто виручає нас у цьому питанні». Така категорична заява без конкретного матеріалу не могла задовольнити читача. Рецензент не повністю впорався зі своїм завданням, не виявив художньої майстерності Сирокомлі як перекладача Шевченкових поезій.

Деякі відомості про життя і творчість Шевченка знаходимо у польській пресі 60–70-х років XIX ст. Так, наприклад, С. Доленга у газеті «Tygodnik Poznański» від 14 листопада 1862 р. (№ 46), спростовуючи невірні твердження про Шевченка в анонімному нарисі «Спогади з подорожі», надрукованому у 78 номері газети «Dziennik Literacki» від 1862 р., дав справедливу оцінку його творчості. Г. Д. Вервес переконливо довів, що під псевдонімом «Доленга» виступив С. Сераковський*. У спростуванні Доленги (Сераковського) чимало такого, чого ми не зустрічали у польській критиці й публіцистиці. Шевченка він назвав народним віщим поетом, мову його творів визнав зрозумілою у всій Україні й відзначив, що великої популярності набули Шевченкові твори серед передових поляків. Сераковський, посилаючись на статтю Богдана Залеського про Шевченка**, особливого значення надав творам поета 1843–1857 рр., зокрема, «Кавказ», «І мертвим і живим...», «Заповіт», «Єретик» та ін.***

С. Сераковський підійшов до розгляду творчості Шевченка з демократичних позицій, що допомогло йому вірно з'ясувати її значення.

Цінні матеріали для шевченкознавства подано в окремих польських публікаціях другої половини XIX ст. Деякі з них ще не стали об'єктом дослідження. У збірці поезій «Wieszcze oratorium» Богдана Залеського (1802–1886), виданій у Парижі 1865 р., гідною уваги є довідка (с. 222–226) до вірша «Mogiła Tarasowa», присвяченого Шевченкові. Залеський поінформував у ній коротко про життя і творчість Шевченка. Захоплення викликала і його лірика. «Тарас Шевченко, — пише автор, — мав свою поетичну весну — добу, звичайно, коротку, свіжих, розквітлих почуттів і натхнення. З цієї погідної доби знаю кілька пісень, пройнятих красою і місцевим колоритом. Немає сумніву, що це найцінніші й найкращі його твори, по суті, архітвори. Закоханий в оповідання і перекази свого народу, поет співає зі щирістю, простотою і безпосередністю старих кобзарів, без письменницьких забаганок. Тарас досконало володів українською мовою та збагатив її не одним гарним висловом задуми або туги. У ритмі йшов деколи за Пушкіним або Лермонтовим, але форма його пісні й корінь своєрідні... Щоб виявити на прикладі щойно названі особливості Шевченкової поезії, наведу коротку думку або скоріше веснянку, що так захоплююче і яскраво змальовує українське село. Багато років уже ця пісня звучить у моєму серці й слухові»****. Далі надруковано латинкою текст вірша «Садок вишневий коло хати». Залеський високо цінив Шевченка-лірика, однак його поем на історичні теми не розумів.

Цікавою для шевченкознавців є згадка про Шевченка, яка разом з уривком поеми «Гамалія» в польському перекладі міститься в книзі «Słowianie pod tureckiem i austriackiem panowaniem» (Poznań, 1877). Спочатку ця книга Адольфа д'Арвіля з'явилася французькою мовою. На польську мову переклав її, як довів це М. М. Гресько, Леонард Ретель. В одному з розділів книги А. д'Арвіля йдеться про Україну. Там же згадується і про Тараса Шевченка, який у своїх творах оспівував минуле українського народу, його боротьбу з турецькими агресорами. Для прикладу подано уривок із «Гамалії» (рядки 143–170). Цей уривок у польському перекладі Л. Ретеля невідомий досі шевченкознавцям, тому наводимо його текст повністю:

---

* Вервес Г. Д. Т. Г. Шевченко і Польща… — С. 132.

** Шевченкознавці, які зупинялись на кореспонденції, помилково замість Богдана Залеського назвали Броніслава Залеського.

*** Статті Богдана Залеського, про яку згадує Доленга у своїй кореспонденції, не вдалося розшукати.

**** Wieszcze oratorium Bohdana Zaleskiego. — Paryż, 1865. — S. 224.

Nasz ataman Hamalija,
Ataman zawzięty,
Zebrał chłopców i popłynął
By hulać po morzu,
By po morzu hulać,
Sławę sobie zdobyć
Nagle wśród nich Hamalija
Krzyknął niespodzianie:
Bracia! Będziem żyli!
Będziem żyli, wino pili
I janczarów bili!
A kurenie nasze w Siczy
W dywany zdobili.
Wyszli, wyszli zaporożcy
I z tureckiej niewoli
Braci oswobodzić.
Oj! popłynął Hamalija
Aż tam do Skutari,
Gdzie siedzieli zaporożcy
Czekający kaźni.
Na łan żyto zbierać,
Żyto zbierać, w kopy składać
I huknęli razem:
«Chwała tobie Hamalija
Na wszech świat szeroki!
Świat szeroki i na Ukrainę,
Żeś ty braciom nie dał zginąć
Zginąć na obczyźnie»*.

Отже, названі польські літератори 60–70-х років XIX ст. правильно оцінили значну частину творів Шевченкового «Кобзаря», виділивши такі риси їх, як народність, реалізм і художність. Але поеми Шевченка на історичні теми не одержали з боку більшості критиків вірної і повної характеристики.

II

У польському шевченкознавстві вже у 60-х роках XIX ст. з'являються літературні портрети Шевченка. Найповніший портрет українського поета склав Г. Батталія. Його дослідження «Taras Szewczenko, zycie i pisma jego» вийшло друком у Львові 1865 р. Радянські шевченкознавці позитивно оцінили працю Г. Батталії. Так, В. Я. Неділько пише: «Заслуга Гвідо Батталії полягає в тому, що його перу належить перша спроба узагальнення ідейно-художніх особливостей Великого Кобзаря, зроблена з позиції щирої симпатії до геніального українського поета та його народу; в тому, що він був палким популяризатором творчості великого українського поета в Польщі, закликав читати, вивчати і любити його»**. Згодом Є. П. Кирилюк та Г. Д. Вервес подали схвальну характеристику Г. Батталії, виявивши нові деталі щодо його біографії та написаної ним книги про Шевченка***. Проте українські дослідники не охопили усіх питань, які висвітлив Батталія.

Ті завдання і труднощі, що стояли перед Батталією як дослідником Шевченка, з'ясовані в передмові його монографії. «Піднімаючи накреслення історії життя великого поета, — пише автор, — та аналізу його творів, передбачав я труднощі, з якими буду змушений боротися. Між земляками поета не знайшовся ще працівник, який, використавши різні матеріали, критично накреслив би опис життя народного й одночасно національного співця. Тут і там ледве в українських журналах розкидані окремі

* Słowianie pod tureckiem i austriackiem panowanien. Zarysy i wspomnienia z podróży przez Cyryla. Tłumaczenie z francuskiego. — Poznań, 1877. — S. 201–202.

** Неділько В.Я. Шевченко в оцінці Гвідо Батталії // Радянське літературознавство. — № 2. — 1963. — С. 79.

*** Кирилюк Є.П. Українські письменники — революційні демократи й літератури західних і південних слов'янських народів у XIX ст… — С. 23–26; Вервес Г.Д. Т. Г. Шевченко і Польща… — С. 154–157.

фрагментарні відомості про його життя. Тому я намагався, наскільки це можливо, позбирати цю невелику кількість сирого матеріалу і, таким чином, дати читачеві короткий погляд на життя, діяльність і терпіння того, хто звернув на себе увагу всієї слов'янщини»*. Батталія використав для свого дослідження все, що мав під рукою: кілька номерів журналу «Основа» і «Вечерниці» за 1862 і 1863 рр., окремі видання «Кобзаря», рукопис поеми «Сон» та розвідки Л. Совінського й А. Гожалчинського, а також розділ із книжки Гордона «Sołdat» (Lipsk, 1865, с. 103–105), присвячений Шевченкові. Польський дослідник хотів передусім познайомити читача з ідейним змістом Шевченкових творів. У роботі Батталії, що складається з восьми розділів (57 с.), після короткого нарису про минуле України висвітлено життєвий шлях Шевченка, теми, образи, ідеї та деякі художні особливості його творів. Під час розгляду цих питань автор постійно звертає увагу на критичну літературу, наголошує на її досягненнях і критикує помилки. Завершує дослідження оглядом творів Шевченка у перекладах Л. Совінського, А. Гожалчинського і В. Сирокомлі та подає деякі біографічні довідки.

Зупинимося на окремих проблемах, що висвітлено у праці Батталії. Біографічні дані про Кобзаря автор зачерпнув з окремих статей, опублікованих в українських журналах. Дитячі роки Шевченка охарактеризував на підставі розвідки «Дитинний вік Шевченка», надрукованої в журналі «Вечерниці» за 1862 р. Інші біографічні відомості Батталія подав за Шевченковою автобіографією. Дуже добре, що біографію поета він пов'язує з його творчістю. Так, розповідаючи про дитинство Шевченка, автор підкреслює, що тема поеми «Гайдамаки» навіяна враженнями з дитячих років поета. «Його дід, — пише Батталія, — розповідав часто про Коліївщину, бо сам був її свідком, можливо, учасником. Ті сцени, що про них розповідали тоді свідки, залишилися у пам'яті Тараса, навіть у тих самих барвах, в яких їх бачив народ... У таких же барва передав їх і в поемі «Гайдамаки»**.

До своїх попередників дослідник ставився критично. Він не погоджувався з Фаленським, що Шевченкові добре жилося в Енгельгардта. Батталія подає найважливіші біографічні факти, причому чимало уваги приділяє виникненню художніх творів поета, наводячи уривки з них в оригіналі або перекладі. Дослідник ставиться до Шевченка з любов'ю і пошаною, що засвідчують його роздуми щодо тих чи інших фактів із життя Кобзаря.

Центральним питанням у праці Батталії є розгляд поетичних творів Шевченка. Польський дослідник чітко з'ясовує їх тематику й ідейне спрямування. При цьому він полемізує з тими польськими критиками, які неправильно інтерпретували ідейний зміст поезій Шевченка. Спостереження Батталії заслуговують уваги. Наводимо кілька з них.

Балада «Тополя», за словами критика, спирається на матеріалі, зачерпнутому з життя народу, основна тема твору — нещасливе кохання, відображене поетом «так, як його розуміє народ, як його відчуває, не платонічну любов, абстрактну, хвору, але повну життя і сили». Отже, Батталія виділяв таку рису твору, як народність.

Правильно з'ясував він також ідейне спрямування творів Шевченка. Героїня поеми «Наймичка», читаємо в його розвідці, «пройнята одним почуттям — материнської любові. Воно все в ній приглушує. Тільки син, його доля, його щастя цікавлять її, є її долею та її єдиним щастям, більш нічого не бажає... Тому-то постать наймички є вищою, кращою від Катерини і наче повитою блиском святості»***. Добре проаналізу-

* Battaglia G. Taras Szewczenko. Życie i pisma jego. — Lwów, 1865. — S. 5.
** Там само. — С. 12.
*** Battaglia G. Taras Szewczenko… — S. 23.

вав Батталія і такі твори, як «Причинна», «Утоплена», «Русалка», «До Основ'яненка», «Гамалія» та «Іван Підкова».

Чимало місця приділив критик поемам Шевченка на історичні теми, в яких, за його словами, поет пішов за народною традицією. «Він, — пише Батталія, — співець народу, сам вийшов із народу, любить народ, вріс у його почуття і пройнятий ними, не віддаляється від нього в тому, що називаємо почуттям... Те, що болить народ, болить і його, де народ плаче, там і Кобзар плаче, де той скаргу в небо кидає, там і він це чинить... А його народ глибоко, традиційно відчуває ті кривди, що їх чинили польські пани. Шевченко не залишав традицій»*. Дослідник вважає, що у змалюванні відносин між Україною і Польщею «багато правди, на жаль, правди не тільки традиційної, а й історичної». У зв'язку з цим він не може погодитися з Совінським, що в основі поеми «Тарасова ніч» лежить племінна ненависть, впевнено заявляючи, що основне в цьому творі — захист волі народу.

Дуже детально проаналізував Батталія поему «Гайдамаки». Навівши уривки з передмови, він заперечив думку Ф. Фаленського, начебто Шевченко закликав до помсти над польською шляхтою в Україні. Прямим запереченням міркувань Фаленського, твердить критик, є також уривок із поеми «Гайдамаки» від слів «Отаке було лихо...» до «...ксьондзи, єзуїти» (рядки 1539–1562). Але Батталія не повністю погоджувався з Шевченком. Так, він вважав конфедератів захисниками волі. Але в цілому позитивно оцінив поему, яка є наче «піснею, виспіваною прямо з серця народу» і в якій талант Шевченка «заяснів усіма променями».

У дальшій частині дослідження автор охарактеризував твори, написані в 1844–1847 рр.: «Невольник», «Кавказ», «Сон», «І мертвим, і живим...» та ін., виявляючи у кожному з них найбільш істотні риси. Так, у поемі «Сон», яку вивчав за рукописом, стверджував любов до своїх земляків, у «Кавказі» наголошував на сатиричних мотивах.

Правильно розглянув Батталія і твори Шевченка періоду заслання та останніх років його життя, виділивши серед них поему «Неофіти» та лірику. Сказав дещо і про твори, написані російською мовою, немає тільки жодного слова про драматичні твори. Можливо, дослідник не мав відповідних матеріалів.

Огляд Шевченкової творчості Батталія закінчує такими словами: «Нам видається, що ми познайомили наших читачів зі всіма творами, наскільки це було можливим, подаючи зміст, часом навіть дуже детальний». Із метою ширшого вивчення творів українського поета дослідник радить читати їх в оригіналі.

У заключній частині Батталія зупиняється на перекладах творів Шевченка польською мовою, які здійснили у 60-х роках XIX ст. Л. Совінський, А. Гожалчинський і В. Сирокомля. До перекладів Совінського не мав зауважень. Найбільш близькими до оригіналу Батталія вважав переклади А. Гожалчинського, у зв'язку з чим писав: «Рекомендуємо його (тобто Гожалчинського. — *Т. П.*) більше читачеві, ніж переклади Сирокомлі, які, хоч місцями поетичнішу на собі виявляють рису, затирають первісний характер Тарасових поезій»**.

Наприкінці автор поінформував читача про видання творів Шевченка в Лейпцигу («Новые стихотворения Пушкина и Шевченки», 1859) та публікацію окремих поезій у журналах «Основа», «Вечерниці» й «Хата». Про поему «Сон» Батталія зауважив, що

* Там само. — С. 28–29.
** Battaglia G. Taras Szewczenko… — S. 56.

вона відома йому «з рукопису, частково з друкарської коректури, підготовленої до видання цієї поеми у Львові, яке однак не здійснилося»*. Доля цього рукопису невідома.

Розглянута праця Г. Батталії — вагомий внесок у польське шевченкознавство 60-х років XIX ст. Це перше монографічне дослідження про Шевченка. Батталія, вивчивши детально письменницьку спадщину Кобзаря та критичну літературу про нього, з успіхом охарактеризував усі етапи життя і творчості українського поета. Демократичні позиції, на яких стояв дослідник, допомогли йому вірно з'ясувати ідейний зміст Шевченкових творів, хоч у деяких деталях він помилявся. Дослідження Батталії «Taras Szewczenko, życie i pisma jego» відіграло позитивну роль у популяризації творів Шевченка серед поляків.

Короткий нарис про життя і творчість Шевченка міститься в книжці А. Кіркора «O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich», в розділі, де подається стислий огляд української літератури. Кіркор, спираючись на праці своїх попередників, подав найважливіші факти з життєвого і творчого шляху Шевченка та розглянув найвидатніші його твори. Хоч дослідник не вносив в інтерпретацію окремих творів нових думок, проте не можуть не цікавити нас міркування щодо біографії і творчості поета, зокрема таке: «Цей юнак, якого били, калічили, попихали ним, козачок дяків став врешті вільним. Пройнятий думками і прагненнями народу та цілком відданий йому і рідній землі, працював днями і ночами, малював і вчився на переміну. Водночас почав писати вірші народною мовою, а все, що написав, розхапували земляки, читали і прославляли. Починав уже бути відомим, його поезії передавали з рук у руки, аж на батьківщину, де їх вивчали і клали на ноти. Також і в Петербурзі Велегорський клав на музику його щирі пісні, які стали модними, популярними навіть у салонах»**. Польський критик був високої думки про Шевченкову поезію. «Ці думи, ці поезії, — пише він, — це сльози і болі, з такою силою і правдою відтворені, що не можна їх читати без хвилювання». Наприкінці згадує автор про пошану до Шевченка з боку земляків та про значення його творчості.

У нарисах української літератури, які опублікував Ф. Равіта-Гавронський у варшавській газеті «Prawda» за 1884 р. (№ 9–12), належне місце відведено характеристиці Шевченка, твори якого «багаті правдою образів і колориту та своєрідним почуттям краси». Автор нарисів наводить тезу, що Шевченко «своїм генієм і джерелом натхнення» зайняв особливе становище в українській літературі, став основоположником нового українського письменства.

Повніший портрет Шевченка подав А. Блаховський у статті «Taras Szewczenko jako obywatel i poeta rusko-ukraiński», опублікованій 1884 р. у двотижневику «Echo z Pokucia» (№ 1, 4, 5 і 6). Автор на початку статті заявив, що Шевченко — найвидатніший представник нової української літератури, який «силою свого таланту і любов'ю до батьківщини досяг вершин». Далі критик охарактеризував його життєвий і творчий шлях, причому використав низку Шевченкових віршів у власних перекладах. Із захопленням висловився Блаховський про такі твори, як «Катерина», «Гамалія», «Мені однаково», «Сестрі», але до поеми «Гайдамаки» поставився негативно. Крім того, Блаховський допустив низку перекручень: не проаналізував окремих творів Шевченка, невірно висвітлив питання українсько-російських літературних взаємин та ін. Однак заслуга А. Блаховського в тому, що він популяризував твори українсько-

* Там само. — С. 57.

** O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty A.H. Kirkora w Krakowie, 1874, стор. 66.

го поета серед своїх співвітчизників. Згодом він опублікував статтю про Шевченка з незначними змінами у газеті «Kurjer Lwowski» (1887, № 142–144). Дивно, що цих статей Блаховського не помітили шевченкознавці, увагу яких привернула тільки невелика стаття «Kilka poetycznych utworów Tarasa Szewczenki», що є скороченням доповіді про Шевченка, прочитаної 18 січня 1891 р.*

У березневому додатку варшавського «Przeglądu Tygodniowego» за 1884 р. (стор. 277— 294) опубліковано статтю «Taras Szewczenko» невідомого автора, що виступив під криптонімом «M. S. z Kijowa». Стаття написана з приводу 23-ої річниці з дня смерті поета. На початку названо праці українських і польських шевченкознавців та празьке видання «Кобзаря», в якому, за словами автора статті, відсутні деякі твори і частина листування. Далі стисло охарактеризовано життя і творчість Тараса Шевченка: дитячі та юнацькі роки, творчі успіхи в галузі поезії, перебування на засланні й останні роки життя. Неодноразово спростовує автор біографічні факти, помилково висвітлені в критичній літературі. Часто ілюструє свої твердження уривками з Шевченкових поезій в оригіналі або в польському перекладі. Невідомий нам дослідник, яким був, мабуть, літератор-українець, що засвідчують деякі дані статті, правильно оцінив Шевченка-поета. Цим він надав конкретну допомогу польському читачеві, якого дезорієнтували критики консервативного потоку.

Найглибше розкрив літературний портрет Тараса Шевченка в польській критиці Іван Франко. Загальновідомою є його стаття «Taras Szewczenko», яка була опублікована 1893 р. у «Kurjerze Lwowskim» (№ 620–68). Це була вже друга стаття Франка про Шевченка, перша надрукована в 1891 р. у журналі «Зоря» (№ 5, с. 86–96). Статтю «Taras Szewczenko» проаналізував О.Н. Мороз**. Однак тези і висновки Мороза можна поширити, іноді навіть у дечому змінити, коли взяти до уваги Франкову стаття «Charakterystyka Szewczenki», що зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР (ф. 3, № 687). Це автограф доповіді, яку Франко прочитав 25 січня 1889 р. у Львові для слухачів-поляків. Рукопис має шість аркушів (14,5 см х 22,5 см), списаних з обох боків. Ця стаття Франка стала основою для дальших його публікацій про Шевченка, добре відомих читачеві.

Франко як популяризатор Шевченка серед широких кіл польської громадськості відіграв важливу роль. До його статей і повідомлень, яких налічується понад десять, прислухався польський читач, письменник і критик, бо революціонер-демократ сказав їм правдиве і авторитетне слово про Шевченка та його невмирущі твори.

III

Значне місце у польському шевченкознавстві другої половини XIX ст. посідає висвітлення окремих проблем, пов'язаних із життям і творчістю Шевченка.

Цінні матеріали опублікували Й. Гордон, Броніслав Залеський і Ф. Равіта-Гавронський. Перші два автори поділилися своїми спогадами про Шевченка з часів перебування його на засланні в Новопетровську. Найбільше уваги приділив він зв'язкам

* «Kurjer Stanisławowski», 1891, № 251, стор. 1–4.

** Мороз О.Н. Творчість Шевченка в оцінці І. Франка (за матеріалами, які друкувалися в польській пресі) // Збірник праць одинадцятої наукової шевченківської конференції. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 78–88.

Шевченка із засланцями-поляками. Шевченко «обдаровував сердечним почуттям Зигмунда Сераковського і Желіговського Едуарда», добре ставився до Броніслава Залеського, що постачав йому олівці, папір, фарби і книжки. Український поет, пише Залеський, виявив глибокий інтерес до польської літератури, знав твори А. Міцкевича, захоплювався віршами Богдана Залеського, чимало з них знав напам'ять. Закінчує свою статтю Залеський тезою, що Шевченко справжній народний поет.

Спогади Й. Гордона і Б. Залеського, сучасників Шевченка, цінні фактичним матеріалом, їх необхідно враховувати при характеристиці життєвого шляху поета.

Деякий інтерес викликає стаття Ф. Равіти-Гавронського «Taras Szewczenko i księżniczka Barbara Repnin», опублікована у газеті «Nowa Reforma» за 1887 р. (№ 219–222). У цій статті висвітлено роль княжни Варвари Рєпніної у житті Шевченка, зокрема намагання її вирвати поета з-під впливу товариства «мочимордів». Це їй вдалося до певної міри. Вплив Рєпніної на Шевченка був позитивний. Поет відносився до неї з симпатією, присвятив їй поему «Тризна». Доля Шевченка завжди турбувала Рєпніну. Коли він перебував на засланні, Рєпніна вживала заходів до його звільнення. Равіта, спираючись на листування та інші матеріали, намагався якнайдокладніше висвітлити ці факти. Він навіть переклав на польську мову один із віршів Шевченка, присвячених Рєпніній:

Twój dobry anioł otoczył mię
Nieśmiertelnemi skrzydłami
I cichą swoją mową
Obudził marzenie o raju*.

Однак вірші «Нам з тобою, моя сестро» і «Нехай доля», які належать перу О. Псьол, Гавронський помилково приписав Т. Шевченкові.

Стаття Равіти-Гавронського не втратила значення і сьогодні, хоча згодом з'явилися праці, в яких ширше охарактеризовано відносини Шевченка й Рєпніної.

Крім біографічних польські критики досліджували і окремі проблеми творчості Шевченка: «Жінки в поезії Шевченка», «Світогляд Шевченка», «Міцкевич і Шевченко», «Значення творчості Шевченка» тощо.

Чимало спостережень висловив Ф. Равіта-Гавронський у статті «Kobiety w poezji T. Szewczenki» («Życie», 1887, № 13–17). За сло- [пропущений текст] ...на підтвердження цієї думки автор зіставив Шевченкові балади з баладами Міцкевича. У Шевченка немає хворобливого сентименталізму, його балади «блищать золотом життєвої правди», хоча жіночі образи пасивні, зі світом зв'язує їх тільки мрія. Це пояснюється характером балади, яка «брала тільки один факт із життя і подавала його в фантастичному освітленні». В основному таким фактом був любовний епізод, тому «як у інших поетів, так і в Шевченка жінка в баладах була показана частіше в боротьбі з собою, ніж із життям, що її оточувало».

Із більшою виразністю змальовані жінки в поемах «Катерина», «Наймичка», «Відьма», «Невольник» тощо. Заслуга Шевченка в тому, читаємо в статті Гавронського, що він «потрапив своїм поетичним словом змалювати життя селянського світу, що вказав на чистоту і глибину почуття там, де інші його майже не бачили, що зміг нещасних кріпаків поставити на вершину вселюдських типів»**. Особливою любов'ю і пошаною оточив поет безправну

* «Nowa Reforma», 1887, № 220, стор. 1.
** «Życie», 1887, № 13, стор. 200.

жінку-кріпачку. Гавронський, проаналізувавши типи жінок у Шевченкових поемах «Катерина», «Наймичка», «Неофіти», «Гайдамаки», «Невольник» та інших, прийшов до висновку, що найбільш майстерно відтворені образи Катерини і Ганни. «Дві головні й найкращі його героїні, Катерина і Ганна, — пише він, — це два полюси людського серця, один на ім'я — любов коханої, другий — любов матері»*. У кінці статті критик зазначив, що Шевченко бажав, щоб жінка була в суспільстві «сильною, великою і чистою». Таким був його ідеал.

У польському шевченкознавстві 60–90-х років XIX ст. з'явилося кілька статей про ідейний зміст творів Шевченка. Характерно, що автори цих статей виступають під криптонімами або псевдонімами.

У газеті «Dziennik Literacki» від 1861 р. (№ 69) була надрукована стаття «Szewczenko-Sulima», підписана криптонімом «M. W.». Можливо, автором цієї статті був відповідальний редактор «Dziennika Literackiego» В. Манецький. Найбільше місця у статті приділено творам Шевченка на історичні теми, зокрема поемі «Гайдамаки». Однак автор не зрозумів цього твору, його позитивних образів та ідейного звучання.

Хто виступив під криптонімом «S. S.» як автор статті «Taras Szewczenko jako tłumacz politycznych przekonań Rusi» («Dziennik Poznański», 1873, № 33), важко сказати. Стаття, в якій чимало уваги приділено життю і творчості Шевченка, спрямована на поєднання українців і поляків у дусі Люблінської унії, яку насильно накинуто Україні польським королем. Головна теза статті є реакційною, протилежною ідеям, які проголошував Шевченко.

Автор статті «Taras Szewczenko a Ruś galicyjska», підписаної криптонімом «P. K.» («Przegląd Tygodniowy», 1886, № 4, с. 384–400), Платон Костецький (українець за походженням) висловив низку спостережень про Шевченка і політику галицьких народовців. Хоча народовці намагаються співчувати ідеям Шевченкових творів, проте їх дії суперечать цьому.

Помилковими виявилися тези М. Здзєховського, який у книзі «Очерки из психологии славянского племени», виданій згодом польською мовою, твердив, що твори Шевченка пройняті песимізмом і зневірою в життя. Це він намагався довести на прикладах поем «Катерина», «Відьма» і «Гайдамаки». Щодо останньої поеми він писав: «Смуток без меж і кінця подає тут, з одного боку, руку фаталістичній безнадійності, а з іншого — кривавим підшептам ненависті й помсти: весна, зеленіють і квітнуть степи, птахи в дібровах своїм співом вітають теплий подув полудня, але люди не можуть цим задовольнитися, їм треба хмар, диму і струменів крові. О люди! Чи з'єднає вас колись почуття братерства? — На жаль, ніколи»**. Не зрозумів Здзєховський також ідейного спрямування «Неофітів», яке звів до невиправданого нічим месіанізму.

Проти міркувань М. Здзєховського виступив І. Франко зі статтею «T. Szewczenko w oświetleniu p. Ursina»***, в якій заявив, що це фальшива інтерпретація Шевченкової поезії, суперечна її духові. Для підтвердження свого погляду Франко з'ясував ідейний зміст тих творів, які розглядав Здзєховський. Переконливою аргументацією стали уривки з балади «Тополя» (рядки 34–49), поеми «Гайдамаки» (рядки 1539–1546, 1559–1562, передмови від слів «...весело подивиться.....» до «...слав'янськая земля») та вірша «І багата

* «Życie», 1887, № 17, стор. 279.

** Zdziechowski M. Mesjaniści i sławianofile. Szkice z psychologii narodów słowiańskich. — Kraków, 1888. — S. 285.

*** «Przegląd Literacki», додаток до газети «Kraj», 1888, № 52, стор. 12–15; Урсин — псевдонім Здзєховського, під яким була опублікована його праця російською мовою («Очерки из психологии славянского племени. Славянофилы». — СПб., 1887).

я...», наведені Франком у власному перекладі польською мовою. Шевченкознавці не помітили цих перекладів. Франкова стаття закінчується закидом на адресу Здзєховського, який у поезії Шевченка «шукав містики і заблукав у цьому шуканні».

Здзєховський прочитав статтю Франка, але залишився на старих позиціях, що засвідчує його відповідь «Za i przeciw»*.

У 1892 р. у Кракові вийшла брошура польського літературознавця О. Третяка «Про вплив Міцкевича на поезію Шевченка», написана українською мовою. Автор поставив перед собою завдання детальніше розглянути думки критиків (І. Франка, М. Дашкевича та ін.) про вплив поезії Міцкевича на творчість Шевченка. Порівнявши окремі Шевченкові твори з поезіями Міцкевича, він зазначає: «Ми переконались, що сей вплив дійсно об'являється в баладах і політичних поемах... Ми пересвідчились, що в політичних стихотворах Шевченка сей вплив сягає глибоко і простеляється не тільки на основу й напрям сих творів, але й на їх форму і що не тільки «Ustep», але друга й третя часть «Дідів» Міцкевича представляє багато аналогій зі «Сном» і з «Великим льохом» Шевченка»**.

Цю ж проблему розглядав О. Колесса у дослідженні «Шевченко і Міцкевич» (Львів, 1894), в якому зробив низку нових спостережень і доповнень, заперечивши деякі тези свого попередника. Третяк у рецензії на працю Колесси, хоч погоджувався з його окремими твердженнями (напр., про вплив на балади Шевченка не тільки Міцкевича, а й Пушкіна і Жуковського), однак свого погляду не змінив***.

Чималий інтерес викликають дослідження про Шевченка П. Свєціцького (1841–1876), невтомного поборника польсько-українського культурного єднання. У доповіді про українську літературу XIX ст., текст якої опубліковано окремою брошурою 1871 р., Свєціцький дуже вдало охарактеризував значення творчості Шевченка та визначив його місце в історії літератури****. Шевченка він назвав геніальним поетом, його твори глибоко народними. Невід'ємними рисами їх вважав високу ідейність, простоту і поетичну майстерність. Завдяки цим якостям твори Шевченка зрозумілі широким народним масам. Цим перевищив поет таких велетнів світової літератури, як Гете, Міцкевича, Байрона, зайнявши чільне місце в світовій літературі.

Друкували у польській пресі й відгуки на матеріали і праці про Шевченка. Так, у «Przeglądzie Lwowskim» за 1883 р. (т. XVI, с. 152–153) міститься обширна довідка про листи Тараса Шевченка до Броніслава Залеського, опубліковані в «Киевской старине» від 1883 р. (№ 1, 3 і 4). У кінці довідки висловлюється побажання, щоб листи Шевченка з'явилися в польському перекладі.

У літературному додатку газети «Kraj» за 1886 р. (№ 31) Лісовчик опублікував статтю «Alarm na mogile», яка є скороченим перекладом із журналу «Киевская старина» (1886, т. IV, 708–728). У статті йдеться про те, як поміщики в Україні вживали заходів, щоб перешкодити вшановувати пам'ять Шевченка.

Не можна не звернути уваги на рецензії польських критиків на праці М. Чалого, Й. Кулябки та О. Кониського про Шевченка. Перші дві роботи прорецензував Ф. Равіта-Гавронський («Prawda», 1884, № 17, с. 196–199), на працю О. Кониського «Дитинний вік Шевченка» відгукнувся Й. Третяк («Kwartalnik Historyczny», 1893, p. VII, с. 676). Дуже цікавою є рецензія Гавронського на монографію М. Чалого «Жизнь и

* «Przegląd Literacki», додаток до газ. «Kraj», 1889, № 3, стор. 16.
** Третяк О. Про вплив Міцкевича на поезію Шевченка. — Краків, 1892. — С. 38.
*** «Kwartalnik Historyczny». — Lwów, 1895, p. IX. — S. 549–556.
**** Вік у діях літератури української. Відчит П. Свєнціцького. — Львів, 1871. — С. 12–16.

произведения Т. Шевченко» (К., 1882), зокрема в тій частині, яка стосується ідейного змісту поеми «Гайдамаки». Чалий твердив, що Шевченко закликав до помсти. Гавронський заперечив це твердження, процитувавши окремі уривки твору та передмову.

Низку думок про Шевченка та його поему «Гайдамаки» висловив Й. Третяк у рецензії на другу частину «Історії літератури руської» О. Огоновського*. Рецензент зупинився, у зв'язку з характеристикою Огоновського, на тематиці, образах й ідейному звучанні «Гайдамаків». Хоч деякі закиди, адресовані Огоновському, справедливі (недостатність аналізу ідейно-тематичного змісту поеми, відсутність зіставлення її з твором С. Гощинського «Канівський замок» та ін.), проте О. Третяк не зрозумів соціальної основи гайдамаччини і відповідно головної ідеї «Гайдамаків».

Цінне повідомлення написав І. Франко 1886 р. для польської газети, мабуть, для варшавської «Prawdy», про матеріали, опубліковані в «Зорі» (1886 р., № 6) щодо 25-ї річниці з дня смерті Т. Шевченка. Однак ця стаття («Pamiątkowy numer «Zori» w 25-tą rocznicę zgonu Szewczenki») із невідомих причин не була надрукована. Збереглася тільки виправлена гранка, яка знаходиться у Відділі рукописів Інституту ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР (ф. 3, № 7–2305). Нещодавно опубліковано її в українському перекладі**. Особливу увагу привертає перша частина статті. У ній Франко показав значення Шевченка та проаналізував власний вірш «В двадцять п'яті роковини смерті Тараса Гр. Шевченка», яким починався номер «Зорі», присвячений Шевченкові. Ось якими словами закінчував Франко характеристику невмирущого Кобзаря: «Ідеї Шевченка, ідеї розумного прогресу, що спирався б на свободу, повагу до прав інших та любов до «найменшого брата», можуть і мусять стати тим прапором, під яким піде новий рух». У другій частині, що має характер довідки, автор поінформував про статтю Д. Мордовцева «Роковини Шевченка в Петербурзі», про вірш М. Некрасова «На смерть Шевченка», про шевченкіану в німецькій пресі та про свою статтю «Шевченко героєм польської революційної легенди».

Зрештою, необхідно згадати, що в польській пресі другої половини XIX ст. постійно публікували повідомлення і короткі звіти про урочисті вечори, організовані на пошану Т. Шевченка. Наприклад, у краківській газеті «Nowa Reforma» від 3 квітня 1889 р. (№ 77) вміщено широку інформацію про вечір, присвячений пам'яті Шевченка, який відбувся в Кракові 1 квітня 1889 р. Програму вечора здійснювали студенти-українці, що навчалися у краківських вишах, та українські та польські актори. На вечорі виконували українські й польські пісні. Польський поет Ю. Орловський із нагоди вечора написав вірш «Na uroczysty obchód rocznicy zgonu Tarasa Szewczenki», текст якого роздавали присутнім на концерті.

Подібні кореспонденції про відзначення ювілейних дат Т. Шевченка знаходимо також у польських газетах Львова, Варшави та інших міст.

* * *

Отже, польські критики і публіцисти другої половини XIX ст. активно цікавилися життям і творчістю Т. Шевченка, висвітливши чимало питань шевченкознавства. Значна частина розглянутих публікацій заслуговує схвалення, до деяких із них варто віднестися критично, оскільки в історії тогочасної критики наявні дві течії — прогресивна і реакційна.

* «Kwartalnik Historyczny», 1890, p. IV, стор. 314–325.
** «Жовтень», 1967, № 3, стор. 107–108.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ПОЛЬСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ 70–90-х РОКІВ XIX ст.*

У 70–90-х роках XIX ст. польська література збагатилася новими перекладами поезій Т. Шевченка. Їх здійснили Л. Совінський, О. Левицький, С. Грудзінський, С. Жеромський, В. Фельдман, А.К. Блаховський, Ф. Равіта-Гавронський, Е. Ожешко, М. Грушецька, З. Людомір, І. Франко та В. Шумський. Не всі з названих перекладачів зареєстровані в бібліографічних покажчиках. Не виявлено й художніх якостей перекладу Шевченкових поезій. Низку думок викликають і опубліковані останнім часом матеріали про С. Жеромського та Е. Ожешко як перекладачів Шевченка**. Можна нагадати також, що шевченкознавці не помітили першої статті А.К. Блаховського про Шевченка, опублікованої разом із перекладами його віршів у п'яти номерах газети «Kurjer Lwowski» за 1887 р. Отже, проблема «Шевченко в польських перекладах 70–90-х роках XIX ст.» ще не повністю досліджена. Ми розглянемо її у нашій статті.

Уже на початку 60-х років XIX ст. польських поетів неабияк зацікавила творчість Т. Шевченка. Крім перекладів поезій Шевченка «Чого ти ходиш на могилу?», «Нащо мені женитися?», «Ой на горі роман цвіте» та поеми «Гайдамаки» (разом з уривками окремих віршів), опублікованих Л. Совінським у Вільнюсі***, вийшли дві окремі збірки Шевченкових творів у польському перекладі А. Гожалчинського**** і В. Сирокомлі*****. В обох збірках міститься понад сорок творів Шевченка, його поем і ліричних поезій.

Протягом 1866–1868 рр. твори Шевченка популяризують у Галичині в нових польських перекладах П. Свєнціцький на сторінках львівської преси****** і Ф. Станкевич у рукописній формі. Дальший етап у поширенні поезії Кобзаря знову розпочав Л. Совінський 1870 року.

Леонард Совінський (1831–1887), син шляхтича з Поділля і селянки-кріпачки, посів визначне місце в польській літературі. За словами І. Франка, це «гарячий демократ — ні, людовець, сказали б по-теперішньому — він не вагався в своїх віршах не раз висловлювати думки, що вибігали далеко поза обсяг того, що було прийняте і приличне в салонах не тільки шляхти, але й ліберальної та поступової буржуазії... Своїм різким мужеським характером, що бажає діла, характеру і сили, що вміє гаряче любити і гаряче ненавидіти, Совінський являється безпосереднім наслідником музи Гощинського»*******.

Совінський, як і Гощинський, цікавився життям українського народу, зображуючи його з демократичних позицій у своїх творах. Неодноразово привертала увагу Совінського і культура України, її фольклор та література. З-під його пера вийшов блис-

---

* Подаємо за: Пачовський Т. Тарас Шевченко в польських перекладах 70–90-х РОКІВ XIX ст. // Збірник праць XII наукової шевченківської конференції. — К., 1964.

** Żeromski S. Dzienniki I. — Warszawa, 1953. — S. 96–97; Orzeszkowa E. Pisma krytyczno-literackie. — Wroclaw–Kraków, 1959. — S. 278–281.

*** Пор.: «Kurjer Wileński», 1860. — № 41, 61, 67, «Taras Szewczenko. Studium Ł. Sowińskiego z dołączeniem przekładu «Haidamaków». — Wilno, 1861.

**** Gorzałczyńskiego A.J. Przekłady pisarzów małorosyjskich. T. 1, Taras Szewczenko. — Kijów, 1862.

***** Kobzarz Tarasa Szewczenki. Z małorosyjskiego spolszczył Wł. Syrokomla. — Wilno, 1863.

****** Пор.: Пачовський Т.І. Павлин Свєнціцький — популяризатор творчості Шевченка // Збірник праць одинадцятої наукової шевченківської конференції. — К., 1963. — С. 89–95.

******* Франко І. Твори в двадцяти томах. Т. XVIII. — К.: Держлітвидав України, 1955. — С. 207.

кучий переклад «Думи про Марусю Богуславку». З особливим захопленням вивчав він і популяризував твори Шевченка серед польського суспільства у власних перекладах. Совінський підходив до перекладу Шевченка з усією відповідальністю, відчував ті труднощі, що їх зумовлювала передусім форма Шевченкової поезії. Щодо цього він ще 1861 р. у передмові до перекладу «Гайдамаків» писав: «Ритмічність Шевченкового вірша пливе нерегулярними відступами. Хоч арифметичний розмір завжди зберігається, проте послідовність наголошених і ненаголошених складів залежить виключно від настрою, нагадуючи спів-декламації народних кобзарів, що виступають в українських містечках на ярмарках. Щодо рими, то на кожних чотири вірші тільки два мають однакове (кінцеве) звучання. Коли б ми передали «Гайдамаків» формою, характерною для польської поезії, тоді б уся оригінальність поетичної форми затерлася. Єдиний спосіб вийти з цих труднощів — найточніше зберегти форму оригіналу з усіма відтінками почуттів»*. Цим методом керувався Совінський і пізніше.

Совінський, ще за життя Шевченка, переклав із «Кобзаря» кілька ліричних віршів польською мовою. Незабаром прийшла черга поеми «Гайдамаки». Це було в 1860 і 1861 рр. Не менш плодовитою була перекладацька діяльність Совінського і в наступних десятиліттях. Беручи до уваги тему статті, спинимося тільки на перекладах цього періоду, опублікованих у Львові та Варшаві.

У львівському видавництві «Mrówka», що відіграло важливу роль у популяризації творів Шевченка, 1870 р. вийшла окремою книжечкою поема «Наймичка» в польському перекладі Л. Совінського**. Протягом першої половини 80-х років Совінський переклав ще такі поезії Шевченка:

1. «Зоре моя вечірняя» («Ach, ty zorzo moja śliczna», газета «Kurjer Warszawski», 1881, № 1);

2. «Нащо мені чорні брови» («Na co mi te krucze brewki», «Kurjer Warszawski», 1882, № 181);

3. «Подражаніє Едуарду Сові» — «Посаджу коло хатини...» («Na temat ludowy» — «Ej posadzę ja przy chatce...», «Kurjer Warszawski», 1883, № 218);

4. «Зацвіла в долині» («Zakwitła w dolinie», «Tygodnik Powszechny», Warszawa, 1885, № 27);

5. «Тече вода з-під явора» («Płynie woda spod jawora», «Kurier Warszawski», 1885, № 139).

Совінський добре володів польською і українською мовами, що разом із поетичним обдаруванням забезпечувало йому успіхи як перекладачеві творів Шевченка. На підтвердження цієї думки наводимо початок вірша «Нащо мені чорні брови» в оригіналі й перекладі.

У Шевченка:
Нащо мені чорні брови,
Нащо карі очі,
Нащо літа молодії,
Веселі, дівочі?
Літа мої молодії
Марно пропадають,

У Совінського:
Na co mi te krucze brewki?
Na co czarne oczy?
Na co młody wiek dziewiczy —
Wesoły, uroczy...
Lata moje najpiękniejsze
Płynąż bo na morze;

* Sowiński L. T. Szewczenko. — Wilno, 1861. — S. LVII–LVIII. Українською мовою перекладаємо також цитати з інших польських праць.

** Sowiński Leonard. Najemnica. Z ukraińskiego Tarasa Szewczenki przekład. — Lwów, 1870. — S. 40.

Очі плачуть, чорні брови
Од вітру линяють.
Серце в'яне, нудить світом,
Як пташка без волі.
Нащо ж мені краса моя,
Коли нема долі?

Oczy płaczą, a od wichru
Brwi płowieją czarne.
Serce więdnie, nudzi światem,
Jak ptaszę w niewoli...
Na co mi uroda moja
Kiedy nie ma doli?

Як показує зіставлення текстів, перекладач повністю зберіг зміст оригіналу, окремі образи, образну палітру, а також тропи (епітети й порівняння), перехресне римування і розмір вірша. Відхилення від українського твору майже непомітні. Наприклад, щоб уникнути повторення в наступному рядку прикметника «czarne», якому відповідає в оригіналі «карі», у першому віршованому рядку Совінський слово «чорні» передає «krucze». Слід додати, що «карий» («kary») має вужче значення в польській мові, ніж в українській, тобто означає тільки «вороний». Загалом переклад вірша «Нащо мені чорні брови» вірний.

Інколи трапляються у Совінського і менш точні переклади. Для прикладу можна назвати вірш «Зоре моя вечірняя». Його початкова частина не відтворює усіх деталей оригіналу. Зіставляємо обидва тексти:

Шевченко:
Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговоримо тихесенько
В неволі з тобою.
Розкажи, як за горою
Сонечко сідає,
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.
Як широка сокорина
Віти розпустила...
А над самою водою
Верба похилилась.

Совінський:
Ach, ty zorzo moja śliczna
Na wieczornym niebie!
Wiele chciałbym dowiedzieć się
W niewoli od ciebie...
Ach! Opowiedz, jak za górą
Słonko tam zachodzi,
Jak tam w Dnieprze jaskółeczka
Dziobek zwilża w wodzie.
Jak czeremcha rozsochata
W kwiat się ustroiła,
A nad wodą wierzba smutna
Czoło pochyliła...

У перекладі Совінського немає простої, водночас художньої Шевченкової розповіді. Автор іноді дещо спрощує (наприклад, не висловлюється бажання, щоб вечірня зоря «зійшла над горою»), інше змінює (замість веселки, що у Дніпра «воду позичає», вводить ластівку, яка в Дніпрі «змочує дзьоба у воді»).

З епічних творів Шевченка Совінський підібрав для перекладу поему «Наймичка». У передмові до неї сказано: «Я намагався зробити мій переклад за можливості дослівним. Наслідував також ритміку першотвору, химерну і найчастіше ірраціональну, але сповнену оригінальності й краси». Такий метод художнього перекладу дав позитивний результат. Ось як звучить порівняно з оригіналом (I) уривок із перекладу (II):

I

Був собі дід та баба.
З давнього давна, у гаї за ставом.

Удвох собі на хуторі жили,
Як діточок двоє, —
Усюди обоє.
Ще змалечку удвох ягнята пасли,
А потім побралися,
Худоби діждалися, —
Придбали хутір, став і млин,
Садок у гаї розвели
І пасіку чималу, —
Всього надбали.
Та діточок у їх бігма,
А смерть з косою за плечима.

II

Był sobie dziad i baba.
Od dawien-dawna w gaju ponad stawem,
Ustronnie w futorku mieszkali,
Jak dziatek dwoje, —
Wszędzie oboje.
W dzieciństwie razem jagnięta pasali,
A potem pobrali się,
Dobytku doczekali się.
Kupili futor, staw i młyn,
Ogródek w gaju założyli,
Pasiekę sporą zgromadzili, —
Wszystkiego mieli w bród.
Lecz bóg nie obdarzył dziatkami,
A tutaj śmierć za plecami.

Оригіналові відповідає в перекладі усе: і образи, і художні прийоми, і ритміка. Коли читаєш переклад поеми, впадає у вічі ще одне. Совінський в окремих випадках зберігав українську лексику: наприклад, вжиті Шевченком слова «молодиця», «ой тумане, тумане», «лихо» переніс у переклад («mołodyca», «tumanie, tumanie», «licho»), хоча польська мова не знає таких слів. Тобто він свідомо вводить українізми. Це необхідно, за його словами, «для вірнішої передачі рис першотвору». Такого методу дотримувався і сучасник Совінського невтомний популяризатор Шевченка П. Свєнціцький, який, використавши у перекладі поеми «Кавказ» вираз «воля» («Nie umiera wola»), додав таку примітку: «Це слово не має відповідного виразу в польській мові, означає більш ніж «wolność, swoboda»*.

Польська критика позитивно відгукнулася на переклад «Наймички», здійснений Л. Совінським. У бібліографічній хроніці краківського журналу «Przegląd Polski» за 1870 р. (IV, с. 599) читаємо, що це кращий переклад творів Шевченка. «Наймичка», як зазначено далі, не втратила в польському перекладі нічого щодо точності й внутріш-

* «Dziennik Literacki». — Львів, 1866. — S. 276.

ньої стислості. Високі художні якості перекладу підтверджує і та обставина, що його неодноразово передруковували протягом XIX і XX ст. Варто нагадати, що перший передрук окремих частин під назвою «Бездітні» («Bezdzietni»), якого не помітили бібліографи, міститься в журналі «Dzwonek» за 1870 р. (Львів, № 12, с. 184, № 13, с. 200–201).

Ті принципи художнього перекладу, якими користувався Совінський (докладне засвоєння мови оригіналу та вірна передача його змісту і форми), дали належні результати: його переклади відповідають оригіналові й добре сприймаються читачем. Л. Совінський як перекладач творів Шевченка має значення і в наш час.

Уже в другій половині XIX ст. популяризували твори Шевченка серед поляків й українські літератори. Відомо, наприклад, що Іван Франко у великій статті «Тарас Шевченко», надрукованій 1893 р. у шести номерах газети «Kurjer Lwowski» (№ 62–68), детально охарактеризував життя і творчість українського поета. Перекладали українські письменники і поезію Шевченка. Першим із них став Остап Левицький (1839–1903). На сторінках календаря «Lwowianin» в 1870 р. були опубліковані поезії Шевченка «Сестрі» та «Минули літа молодії» (цей вірш був уже відомий польському читачеві з перекладу А. Гожалчинського) в польському перекладі Левицького. Шкода, що відсутність календаря «Lwowianin» у львівських бібліотеках не дає можливості проаналізувати художні риси перекладів Левицького.

До списку перекладів Шевченкових поезій польською мовою помилково внесено вірш Олексія Гайдецького «Ot tam mię pochowajcie», цитований ним у статті про Тараса Шевченка*. Немає підстав називати цей вірш перекладом початкової частини «Заповіту». Щоб не бути голослівними, пошлемося на вірш Гайдецького:

Ot tam mię pochowajcie,
Gdzie stepem zaległa
Ukraina miła
Wysoko nad brzegiem,
Gdzie Dniepr tęskno szumi...
Mogiły na stepie
Zaległy szeregiem.

Гайдецький, як видно з наведеного тексту, не цілком вірно передав зміст оригіналу, по-своєму змалювавши окремі образи, що дає підставу вважати його вірш переспівом.

Помітне місце серед перекладачів Шевченка 70-х років займає відомий польський письменник Станіслав Грудзінський (1851–1884), який упродовж тривалого часу жив в Україні, де написав збірку оповідань із життя селян під назвою «Powieści ukraińskie» (Варшава, 1897). Із Шевченка переклав він вірш «Думи мої, думи мої» («Dumy moje, dumy moje»), баладу «Тополя» («Topola») та початок вірша «Нащо мені чорні брови» («Na co mnie te czarne brewki»). Переклади перших двох творів містилися у збірці Грудзінського «Poezje», виданій у Кракові 1873 р. (с. 53–63 і 97–104), вірш «Нащо мені чорні брови» вдалося знайти в оповіданні «Zaklęte jezioro» («Powieści ukraińskie», 1879, с. 170). Грудзінський першим познайомив польського читача з повним перекладом поезії Шевченка «Думи мої, думи мої». Совінський і Сирокомля раніше переклали тільки уривки цього вірша. Переклади С. Грудзінського вірні щодо оригіналу й поетики. Ось як переклав він початок і кінцеву частину вірша «Думи мої, думи мої»:

* Hajdecki A. Taras Szewczenko, «Strzecha». — Lwów, 1872. — № 7–8. — S. 318–320.

Dumy moje, dumy moje,
Oj! źle mi jest z wami!
Po co stać wam na pepierze
Smutnymi rzędami?
Czemu wiatr was po szerokim
Stepie nie rozmiecie?
A zła dola nie zagubi,
Jak swe własne dziecię?
.....
W Ukrainę lećcie, dziatki,
W naszą Ukrainę
Ubogiemi sierotami.
A ja tu już zginę!
Tam znajdziecie szczere serce
I słowo łaskawe,
Tam znajdziecie szczerą prawdę
A może i sławę...

Щоправда, у деяких рядках він пропустив тропи Шевченка, в інших додав свої художні прийоми. Однак від цього зміст вірша не змінився. Форма не викликає зауважень, відповідає оригіналові. Загалом переклад вдалий.

С. Грудзінський домігся успіхів і в перекладі балади Шевченка «Тополя». Порівняймо уривок із цієї балади з його перекладом:

У Шевченка:	У Грудзінського:
По діброві вітер виє, Гуляє по полю, Край дороги гне тополю До самого долу. Стан високий, лист широкий Марне зеленіє; Кругом поле, як те море Широке, синіє.	Wieje wiatr pomiędzy drzewy Między zielonemi, Koło drogi gnie topolę Aż do samej ziemi. Stan wysoki, liść szeroki — Po cóż zielenieją? Wkoło pola, jakby morze, Szeroko sinieją.

Цінним також є перекладений Грудзінським уривок із вірша Шевченка «Нащо мені чорні брови». Текст цього вірша польський письменник використав творчо. Саме в його оповіданні «Zaklęte jezioro» сирота Галя, розказуючи про важкі умови свого життя, співає пісню на слова Шевченка «Нащо мені чорні брови». Грудзінський наводить початок цього вірша в оригіналі, внизу (в примітках) дає його в перекладі польською мовою. З уваги на те, що це невідомий бібліографам переклад, наводимо його повністю:

Na co mnie te czarne brewki,
Na co młode lata...
I dziewicze wszystkie śpiewki
I kosa bogata...
Lata moje zginą marne

I krasa się zetrze...
Oczy płaczą — brewki czarne
Płowieją na wietrze...
Serce więdnie, jak zbolała
Ptaszyna w niewoli.
Na cóż mi ta krasa cała,
Kiedy niema doli.

У перекладі незначні відступи від оригіналу. Грудзінський змінив дещо тільки на початку, основний зміст залишився той самий. Форму Шевченкового вірша передав добре, переплітаючи 8-складовий вірш 6-складовим із використанням перехресних рим. Грудзінський підійшов ближче до творів Шевченка, ніж Сирокомля, який у 1863 р. переклав цей вірш польською мовою.

Переклади Ст. Грудзінського близькі до оригіналу, вони мають належний художній рівень. Шкода, що перекладач не охопив більше творів Шевченка, зокрема тих, що їх не знав польський читач рідною мовою.

Цінним причинком для висвітлення популярності Шевченка в Польщі є переклад вірша «Думи мої, думи мої», виконаний відомим польським письменником Ст. Жеромським. Текст цього перекладу опубліковано недавно, тому можна вважати його маловідомим.

Уже з юнацьких років Жеромський цікавився поезіями Т. Шевченка. Будучи учнем VI класу гімназії, у своєму «Щоденнику» під датою 9.X.1882 р. він писав: «Я хотів би перекласти думку Шевченка, українського поета, деякі з них чудові»*. Для прикладу наводимо латинкою перші строфи вірша «Думи мої, думи мої». Згодом, 11.XI.1882 р., у «Щоденнику» Жеромський записав таке: «Ввечері перекладав я думку Т. Шевченка і переклав непогано (на мій погляд)»**. Далі подано переклад уривків вірша «Думи мої, думи мої» (вв. 1–8, 17–24):

Dumki moje, dumki moje,
Smutny los mój z wami...
Czemu mkniecie po papierze
Równymi rzędami?
Czemu wicher was nie rozwiał
Po stepie w pierzynę?
Czemu boleść nie zabrała
Jak własną dziecinę?
Jedne może oczy, jedne
Znajdą oczy czarne,
Co opłaczą dumki biedne —
Jać więcej nie pragnę.
Z czarnych ocząt łez mi dwoje —
Jam pan nad panami...
Dumki moje, dumki moje —
Smutny los mi z wami...

* Żeromski S. Dzienniki I. — S. 77.
** Там само. — С. 96.

Як бачимо, Жеромський добре перекладає, наприклад, вираз «Лихо мені з вами» замінив реченням «Smutny los mi z wami». Схвалення заслуговує також форма перекладу, яка відповідає ритмічному розмірові та системі римування оригіналу. Однак трапляється в перекладі й таке, що віддаляє його від оригінального тексту, наприклад, зворот «Сумними рядами» Жеромський передав нерівноцінним виразом «Równymi rzędami». Епітет «równymi» не відповідає «сумними», навіть певною мірою протилежний йому за значенням. Дещо спрощено і дві наступні строфи. Хоча переклад Жеромського, виконаний ним як учнем, не у всіх відношеннях адекватний, проте має свої достоїнства: поетичність і майстерну будову вірша. Попри те, що до Жеромського вірш Шевченка «Думи мої, думи мої» переклали Л. Совінський, В. Сирокомля і Ст. Грудзінський, його переклад є творчим досягненням.

Переклади Вільгельма Фельдмана (1868–1919), який увійшов в історію польської літератури не лише як письменник, а й критик, вперше (в 1883 р.) познайомили польського читача із поезіями Шевченка «Не для людей, тієї слави» («Nie dla ludzi, nie dla sławy») і «Ой гляну я подивлюся» («Patrzę ja na step niezmierny»)*. Фельдман намагався точно відтворити оригінальний текст. Для прикладу зіставимо уривки з вірша «Ой гляну я подивлюся» з їх перекладом:

Шевченко:	Фельдман:
Пішов би я в Україну, Пішов би додому, Там би мене привітали, Зраділи б старому. ..... Як же його у неволі Жити без надії? Навчіть мене, люди добрі, А то одурію.	W Ukrainę szedłbym świętą, Gdzie mnie myśl prowadzi... Tam by może mię przyjęto, Byliby mi radzi... ..... Jak w niewoli mam żyć trudzie Gdy nikną nadzieje? Powiedźcie mi, dobrzy ludzie, Ach bo oszaleję.

Не так вийшло з віршем «Не для людей, тієї слави». Ось початок вірша в оригіналі (I) та перекладі Фельдмана (II):

I

Не для людей, тієї слави,
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я,
Для себе, братія моя!
Мені легшає у неволі,
Як я їх складаю.
З-за Дніпра мов далекого
Слова прилітають.

* «Wydawnictwo na cele dobroczynne samborskie», r. IX, Przemyśl, 1885–1886. — S. 172–173.

II

Nie dla ludzi, nie dla sławy,
Nie dla lekkiej, czczej zabawy
Dusza moja lutnię stroi...
To dla siebie, bracia moi!
Milej płyną mi godziny,
Znośniejsze me męki,
Gdy zza Dniepru, z Ukrainy
Przylatują dźwięki.

У наведеній та дальшій частинах Фельдман дещо пропустив, інше змінив, у результаті чого вийшов у нього вільний переклад, близький до переспіву.

Над перекладами творів Шевченка В. Фельдман працював юнаком, чим можна виправдати окремі недоробки. Із його перекладів надруковано тільки два, інші (усього десять) залишилися в рукопису. Якщо тексти перекладів Фельдмана зберігаються в рукописній формі, про що писали шевченкознавці 1936 р.*, бажано було б їх опублікувати.

Поетичне слово Шевченка популяризував у 80-х рр. XIX ст. й Антін Блаховський. У п'яти номерах газети «Kurjer Lwowski» за травень 1887 р. (№ 142–146) він опублікував розвідку «Taras Szewczenko jako poeta, obywatel i nauczyciel ludu ruskiego», в якій переклав поезії «За байраком байрак» («Za parowem parów»), «Мені однаково» («Obojętnie mi…») і «Сестрі» («Mijając ubogie sioła»), а також уривки з творів «Гайдамаки», «І золотої, й дорогої», «Ми восени такі похожі» та «Неофіти». Цими ж перекладами користувався Блаховський у своїй доповіді про Шевченка, яку прочитав 1891 р. у м. Станіславі. Тези доповіді разом із перекладами надруковано у газеті «Kurjer Stanisławowski» під назвою «Kilka poetycznych utworow Tarasa Szewczenki» (Z odczytu wygłoszonego w «Gwieździe» przez A. Konst. Błachowskiego, 1891, № 251). Немає сумніву, що в розвідці Блаховського ширше охарактеризовано життя і творчість Шевченка, ніж у тезах доповіді. Переклади поезій в обох публікаціях відрізняються несуттєво, незначні зміни трапляються у правописі. Бібліографи зареєстрували переклади Блаховського тільки за статтею «Кілька поетичних творів Тараса Шевченка», що дає невірну інформацію про час їх виникнення. Блаховський, як уже зазначалося, переклав та опублікував поезії Шевченка 1887 р. У 1891 р. їх тільки вдруге надруковано. Таким чином, під час розгляду перекладів Блаховського необхідно передусім орієнтуватися на його розвідку про Тараса Шевченка з 1887 р.

Автор розвідки, характеризуючи життєвий і творчий шлях Кобзаря, наводив кращі його поезії у своєму перекладі, причому давав їм захоплюючі оцінки. Ось що писав він про поезію «Сестрі»: «Цей твір в українській мові є справжнім поетичним шедевром. Навряд чи яка література має подібний вірш, щоб міг зрівнятися щодо будови і свободи фантазії з цією величною поезією. У ній і правдива школа життя, і повчання для народу. У ній криється глибока думка. Вірний син батьківщини мріє навіть уві сні про свою хатину, вона для нього — рай, тому що він любить її; домашнє вогнище — світило, біля якого взаємна любов зосереджує членів сім'ї, серед яких панує жінка моральної чистоти. Так пливе судно життя. Проте поет бачить осереддя хати «не веселе», він бажає створити в них «здорове, веселе життя», підняти з горя та поставити на вершині

* Шевченко Т. Твори. Т. XIV. — Варшава, 1936. — С. 357.

моральності, бо тільки таким чином може рятувати батьківщину, вирвати з глибини неволі та безпорядку — хоч би навіть власною посвятою (однак його сім'я тільки після скасування кріпацтва стала вільною, коли Шевченко спочивав у могилі)»*.

Справедливо твердив Блаховський, що вірші Шевченка викликають найбільше враження тоді, коли читаємо їх в оригіналі. У статті, надрукованій у польській газеті, для масового читача, який не знав української мови, йому довелося цитувати їх у польському перекладі.

Поезії Шевченка перекладав Блаховський із різним успіхом. Він намагався докладно відтворити український текст. У цьому, наприклад, переконує нас вірш «Сестрі», з якого наводимо уривок:

У Шевченка:	У Блаховського:
Дивлюсь, у темному садочку, Під вишнею у холодочку,	Patrzę, w ciemnym sadeczku, Tam, pod wiszeńka — — w chłodeczku,
Моя єдиная сестра! Многострадалиця святая!	Moja jedyna siostrzyczka, O czystych wdziękach, jak święta
Неначе в раї, спочиває Та з-за широкого Дніпра Мене, небога, виглядає.	Zda mi sie, w raju króluje, Iż z Dniepru szerokiego Mnie sierota wypatruje!

Вправно переклав Блаховський і вірш «За байраком байрак», хоч замінив у ньому чоловічі рими на жіночі. Приклад:

Za parowem parów,
A tam step, mogiły, —
A z mogiły kozak
Wstaje siwy, chyły,
Wstaje sam po nocy,
Wiatr mu włos rozwiewa,
I jak upiór błądzi,
Smutno, smutno śpiewa.

Але глибоко патріотичної поезії «Мені однаково...» Блаховський не зміг передати польською мовою. У його перекладі окремі уривки звучать так:

Czy żyć będę w Ukrainie,
Czy i słuch o mnie zginie,
Czy zapomnią mnie w ojczyźnie
Obojętnie mi!
.....
Lecz mi to nie obojętnie,
Gdy Ukrainę wróg podły
Dławi we śnie, wśród pożogi —

* «Kurjer Lwowski», 1887. — № 146. — S. 3.

O to mi nie obojętnie!..
O to mi nie obojętnie!..

Перекладач відійшов від оригіналу, змінивши його деталі, внаслідок чого дав переспів невисокої якості.

Уривки із творів Шевченка, що служать у розвідці ілюстративним матеріалом для з'ясування фактів із його біографії («І золотої, й дорогої», «Гайдамаки») та творчості («Ми восени такі похожі», «Неофіти»), Блаховський переклав здебільшого вірно.

Заслуга Антона Блаховського в тому, що він викликав серед своїх співвітчизників любов до Шевченка та його творчості і вперше познайомив їх із багатьма Шевченковими поезіями у перекладі польською мовою.

У 1887 р. польський письменник, автор низки праць з історії України Францішек Равіта-Гавронський (1846–1930) у своїй статті «Kobiety w poezji T. Szewczenki»* під час аналізу жіночих образів Шевченкових балад і поем, які він дуже високо оцінив, цитував уривки з цих творів у польських перекладах В. Сирокомлі та Л. Совінського. Характеризуючи образ героїні за поемою «Відьма», яка не була перекладена польською мовою, подав кілька уривків у власному перекладі. Вони охоплюють такі рядки Шевченкової поеми: 53–58, 65–66, 264–274, 405–408 і 465–469. Крім того, Гавронський навів у своєму перекладі фрагмент із вірша «Іржавець» (рядки 41–45).

Ось один із уривків та оригінал:

У Шевченка:	У Гавронського:
А він уже ледве дише.	A on ledwie, ledwie dysze:
Я до його: — Тату!	Ja do niego: Tatu!
Мій таточку! Це я прийшла —	Mój tateczku! To ja przyszłam!
За руки хватаю.	Chwytam go za ręce...
— Це я, — кажу. А він мені	To ja, mówię: A on na to
Шепче: — Я прощаю.	Szepcze: «Ja przebaczam,
Я прощаю. — Тілько й чула.	Ja przebaczam!» To-m słyszała...
Здається, я впала.	Zda się, że upadłam**.

Гавронський, добре володіючи українською мовою, уміло відтворив текст оригіналу. Такими ж є й інші перекладені ним фрагменти твору Шевченка.

Переклади Ф. Равіти-Гавронського, про які немає згадки в бібліографічних покажчиках, — цінний причинок для вивчення творів Шевченка польською мовою.

Поезія Т. Шевченка знайшла відгук і в творчості видатної польської письменниці Е. Ожешко. 1887 р. вона побачила в постановці українського театру в Гродно п'єсу М. Кропивницького «Невольник», побудовану, як відомо, за поемою Т. Шевченка «Сліпий», і прорецензувала її. Характеризуючи в рецензії відношення драми «Невольник» до Шевченкової поеми, в польському перекладі Ожешко подала той уривок, що його вніс Кропивницький із твору Шевченка до своєї драми. Це та частина поеми, в якій у формі думи розповідається про Степана, коли він став козацьким отаманом

* Rawita Fr. «Kobiety w poezji T. Szewczenki» // «Życie». — Warszawa, 1887. — № 13. — S. 199–200; № 14. — S. 211–213; № 15. — S. 228–229; № 16. — S. 244–245; № 17. — S. 278–279.

** «Życie», 1887. — № 16. — S. 244.

і брав участь у походах проти турків. Щодо методу, яким керувалася Ожешко під час перекладу, вона писала: «Переклад роблю дослівний, із збереженням рими і ритму». Для підтвердження цього зіставляємо уривок з оригіналу і перекладу:

У Шевченка:	В Ожешко:
У неділю вранці-рано	W niedzielę rankiem wczesnym,
Синє море грало;	Przy szumie morza sinego,
Товариство кошового	Towarzystwo na radzie
На раді прохало:	Prosiło koszowego:
«Благослови, отамане,	«Pozwól mi, otamanie,
Чайки поспускати	Czółna spuścić na wody,
Та за Тендер погуляти,	Za Tenderem poigrać,
Турка пошукати».	Z Turkiem pójść w zawody».
Чайки і байдаки спускали,	Czółna, łodzie spuszczali,
Гармати риштували,	Raźno z armat strzelali,
З широкого гирла Дніпро-вого випливали.	Z Dnieprowej gardzieli szerokiej wypływali,
Серед ночі темної,	Wśród nocy ciemnej,
На морі синьому	Na morzu silnym,
За островом Тендром пото-пали,	Za wyspą Tenderem tonęli, przepadali,
Пропадали...	
Один потопає,	Jedni znikają,
Другий виринає.	Dzudzy wypływają*.

Е. Ожешко, як видно із зіставлень текстів, пильно слідкує за оригіналом і намагається передати якнайточніше не тільки його зміст, а й форму, яка виявляє риси, характерні для віршової будови дум. Переклад Ожешко дуже близький до оригіналу; невідомо тільки чому в 13 і 24 рядках перекладу епітет «синій» у відношенні до «море» передано через «silny», можливо, тут помилково надруковано це слово замість «siny». Слід додати, що переклад Ожешко залишається єдиною спробою перекладу поеми Т. Шевченка «Сліпий» польською мовою, щоправда, тільки в уривку.

Талановитим перекладачем Шевченка виявила себе і М. Грушецька, прізвище якої не згадується в працях ні українських, ні польських шевченкознавців. Два її переклади «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» («Dumy moje, dumy moje, pociechy jedyne») і «Було роблю що, чи гуляю» («Czy to w pracy, przy hulance»), що під назвою «Z Kobzarza Szewczenki» були опубліковані у львівському журналі «Echo muzyczne, teatralne i artystyczne» (1888, № 243, с. 242 та 1889, № 307, с. 385) і підписані ініціалами «M. J. G.», називають бібліографи, але прізвища не розкривають. Немає сумніву, що ініціалами «M. J. G.» підписалася M.J. Gruszecka. До такого висновку веде факт, що в літературному додатку до газети «Kurjer Lwowski» за 1892 р. (№ 8, с. 2 і № 12, с. 3) містяться також під назвою «Z Kobzarza Szewczenki» переклади віршів «Минають дні, минають ночі» («Mijają dnie, mijają noce») і «Заросли шляхи тернами» («Puściły się w Ukrainie ciernie na tej drodze»), підписані не ініціалами, а повним прізвищем «M.J. Gruszecka». Дивно, що переклади Грушецької, опубліковані в додатку до «Kurjer'a Lwowskiego», не привернули увагу дослідників.

* Orzeszkowa E. Pisma krytyczno-literackie. — Wrocław — Kraków, 1959. — S. 279.

Вірш «Думи мої, думи мої, ви мої єдині», що його обрала Грушецька першим для перекладу, типово шевченківський. Поет роздумує просто, емоційно й образно, в нього немає зайвого слова. Все, як у народній пісні. Чи потрапила Грушецька відтворити цей вірш у своєму перекладі? Коли порівняти обидва тексти, виходить, що ритміка і римування перекладу відповідає оригіналові, зміст його відтворено. Найбільш точно переклала Грушецька дві останні строфи, вдало передала шевченківські вислови: «Уже голі... Та на волі» і «Тихими речами» зворотами «Co bez roli… a na woli» й «Cichemi szeptami». Але перша частина перекладу не йде в парі з оригінальним текстом:

У Шевченка:	У Грушецької:
Думи мої, думи мої, Ви мої єдині, Не кидайте хоч ви мене При лихій годині. Прилітайте, сизокрилі Мої голуб'ята, Із-за Дніпра широкого У степ погуляти З киргизами убогими.	Dumy moje, dumy moje, Pociechy jedyne! Nie rzucajcie choć wy starca W niedobrą godzinę. A zza Dniepru szerokiego, Na skrzydłach latajcie, Z Kirgizami ubogiemi W stepie pohulajcie.

Невірно замінила Грушецька у третьому рядку слово «мене» на «starca» — Шевченкові було тоді (1847) тільки 33 роки. Речення «Na skrzydłach latajcie» не цілком передає 5 і 6 рядки оригіналу («Прилітайте, сизокрилі // Мої голуб'ята»). Як бачимо, у роботі Грушецької є недоробки.

Сучасний польський поет В. Слободнік краще переклав цю частину вірша:

Dumki moje, dumki moje,
Wy moje jedyne,
Wy mnie choć nie porzucajcie
W czarną, złą godzinę.
Gołąbki me siwoskrzydłe,
Lećcie, przybywajcie
Spoza Dniepru szerokiego,
Na stepie hulajcie*.

М. Грушецька, яка пробувала згодом сили і на полі оригінальної поезії («Tydzień», 1898, p. VI, c. 189), вдосконалювала свої перекладацькі здібності. Це засвідчують її пізніші переклади поезій Шевченка, зокрема вірша «Минають дні, минають ночі». Наводимо початок цього вірша в оригіналі (I) й перекладі Грушецької (II):

I	II
Минають дні, минають ночі, Минає літо, шелестить Пожовкле листя, гаснуть очі,	Mijają dnie, mijają noce, Przemija lato; słyszę szum, Pożółkłe liście... gasną oczy,

* «Наша культура», Літературно-науковий додаток газети «Наше слово». — Варшава, 1959. — № 2. — С. 4.

Заснули думи, серце спить.	Usypia serce pełne dum.
.....	.....
Доле, де ти! Доле, де ти?	Dolo, gdzie ty? Dolo, gdzie ty?
Нема ніякої;	Coś mię ominęła!
Коли доброї жаль, боже,	Żałowałeś dobrej, boże,
То дай злої, злої!	Daj, by zła spłynęła!..

Як видно із зіставлень, у перекладі точно відтворено зміст оригіналу. Поетеса добре передала віршовий розмір Шевченкової поезії, із жіночими і чоловічими римами, чого не вистачало у перекладі Свєнціцького.

Зразково переклала Грушецька й вірші «Було роблю що, чи гуляю» та «Заросли шляхи тернами», які до сьогодні є єдиними перекладами цих віршів польською мовою.

В останньому десятиріччі XIX ст. з'явилися ще три переклади творів Шевченка польською мовою: «Іван Підкова», «І небо невмите, і заспані хвилі» та «Кавказ». Перший із них З. Людоміра, другий належить І. Франкові, «Кавказ» переклав Т. Шумський. Передруковували у цей час і раніше здійснені переклади Л. Совінського, А. Блаховського та М. Грушецької.

Публіцист Зигмунт Людомір (можливо, це псевдонім), характеризуючи в одній зі своїх статей на сторінках чернівецької «Gazet'и Polsk'ої» за 1890 р. (№ 84, с. 1 і № 85, с. 1–2) життя і творчість Т. Шевченка, використав вірш «Іван Підкова» у своєму перекладі польською мовою. Автор статті міг звернутися до перекладів А. Гожалчинського і В. Сирокомлі. Проте у статті він послався на власний переклад. Із метою виявлення художніх якостей перекладу проводимо зіставлення текстів:

У Шевченка:	У Людоміра:
Чорна хмара з-за Лиману	Czarna chmara zza Limanu
Небо, сонце криє,	Niebo, słońce kryje,
Синє море звірюкою	Sine morze jako potwór,
То стогне, то виє,	To stęka, to wyje.
Дніпра гирло затопило...	Zatopiło Dniepru gardło.
— А нуте, хлоп'ята,	«Chłopcy, a nuże!
На байдаки! Море грає —	Na bajdaki! Gra nam morze.
Ходім погуляти! —	Pohulajmy w burze!»
Висипали запорожці,	Wysypali zaporożcy,
Лиман човни вкрили.	Liman czółny skryły,
«Грай же море!» — заспівали.	«Grajże morze!» zaśpiewali
Запінились хвилі.	Fali się spieniły*.

Уже з цього порівняння можна зробити висновок, що перекладач пильно слідкує за оригіналом, доносить до читача його образи, але не проявляє творчої поетичної ініціативи. Інакше кажучи, Людомір калькує вірш Шевченка.

Неприємно вражають у процитованому польському тексті слова, вжиті з неграматичним закінченням («czółny» замість «czółna») та іншим значенням («skryły» у

* «Gazeta Polska», Czerniowce, 1890. — № 85. — S. 1.

польській мові відповідає українському виразові «заховали»). Можна припустити, що деякі звороти Людомір узяв із перекладу Гожалчинського.

Шевченко:

Море грає;
Веде куди знає.

Гожалчинський:

Gra nam morze.
I wiedzie swe dzieci.

Людомір:

Gra nam morze;
Wie, gdzie wieść swe dzieci.

Зі сказаного виходить, що Людомір не був спроможний творчо підходити до оригіналу, йому не вистачало поетичної майстерності. Мав рацію Іван Франко, коли писав, що за переклад поезії повинні братися «не холодні ковалі», а справжні поети, «золотарі з дуже делікатним струментом і дуже ніжною рукою»*. Тим-то і переклад Шевченкового вірша «Іван Підкова» вийшов у Людоміра не цілком вдалий.

У 1893 р. Іван Франко, як уже зазначалося, виступив зі статтею про Тараса Шевченка на сторінках газети «Kurjer Lwowski» і під час аналізу творчості українського поета процитував його вірш «І небо невмите, і заспані хвилі» та початок поезії «І знов мені не привезла» у власному перекладі польською мовою. Дослідники Шевченка і Франка пройшли повз цих перекладів. Порівняймо Франків переклад вірша «І небо невмите, і заспані хвилі» з оригіналом:

У Шевченка:	У Франка:
І небо невмите, і заспані хвилі;	I niebo nieumyte i fale zaspane,
І понад берегом геть-геть	I ponad brzegiem, póki oko sięga,
Неначе п'яний очерет	Szuwar bez wiatru gnie się jak pijany.
Без вітру гнеться. Боже милий!	O boże miły, pókiż twa potęga
Чи довго буде ще мені	Trzymać mię będzie nad twem nędznem Morzem,
В оцій незамкнутій тюрмі	W ten niezamkniętem, obrzydłem więzieniu,
Понад оцим нікчемним морем	Bym chodząc konał, nudził światem bożym
Нудити світом? Не говорить,	I klął twojemu stworzeniu?
Мовчить і гнеться, мов жива,	Milczy i gnie się ku ziemi, jak żywa
В степу пожовклая трава;	Zżółkła po stepie bezbrzeżnym pokrzywa.
Не хоче правдоньки сказать,	Jak z jej szelestu prawdy się doczytać?
А більше ні в кого спитать.	A więcej nie mam u kogo się pytać**.

* «Літературно-науковий вісник»,1906. Т. XXXV. — S. 508.
** «Kurjer Lwowski», 1893. — № 66. — S. 3.

Із зіставлень текстів виявляється, що в перекладі збережено не тільки образи й роздуми Шевченка, а й художні засоби його поетики, чудові тропи. Найбільш точним є початок. В окремих рядках дальшої частини перекладу Франко дещо переосмислив, передав своїм почерком, але ідейного змісту Шевченкового вірша не порушив. Щоправда, не всі зміни сприймаються однаково, наприклад, персоніфікацію Шевченка, що трава «не хоче правдоньки сказать», перекладено поетично («Jak z jej szelestu prawdy się doczytać»), однак щодо заміни Франком «трави» на «кропиву» можна сперечатися. Додані в перекладі окремі епітети, а також інші слова зумовлювала форма. Франко використав в основному 11-складовий вірш, характерний для польської класичної поезії, у Шевченка переважає 8-складовий (йдеться про поезію, яку аналізуємо). У Франка-перекладача помітна тенденція не відступати від норм польської ритміки. Цим пояснюється і заміна чоловічих рим жіночими, типовими для польського віршування. Отже, Франко творчо підійшов до оригіналу, внаслідок чого дав поетичний переклад. Приємне враження залишає у читача і фрагмент поезії «І знов мені не привезла» у Франковому перекладі, який точно відповідає оригіналові.

Коло польських перекладачів Шевченка закриває в XIX ст. письменник Теофіль Шумський, що жив деякий час в Україні, автор оповідань і віршів, які публікували переважно у львівській пресі. Під кінець життя зацікавив його Шевченко, з творів якого переклав 1899 р. польською мовою поему «Кавказ»*.

Добре розпочав Шумський свій переклад:

Za górami góry, chmurami owiane,
Zasiane niedolą, krwią ludzką polane,
Prometeusz tam od wieku
W orlej nocy biada.

З успіхом відтворив перекладач і частини сатиричного характеру, скеровані проти царизму, поміщиків і церковників.

У Шевченка:	У Шумського:
У нас! Чого то ми не вмієм?	U nas... czego to my nie umiemy?
І зорі лічим, гречку сієм	Gwiazdy liczym, hreczkę siejemy.
Французів лаєм. Продаєм Або у карти програєм Людей...	Francuzów łajem; na sprzedaż mamy Ludzi, lub w karty ich przegrywamy.
..... Ви любите на братові Шкуру, а не душу! Та й лупите по закону: Дочці на кожушок, Байстрюкові на придане, Жінці на патинки.	..... Wy kochacie na swym bracie Skórę, lecz nie duszę; Wy po prawie obdzieracie: Córce na futerko, Bachorowi na przywianek, Swej żonie na meszty,

* «Monitor». — Lwów, 1899. — № 5. — S. 5.

Собі ж на те, що не знають	Sobie na to, o czem nie wie
Ні діти, ні жінка!	Żona ani dzieci!
.....	.....
Просвітились! Та ще й хочем	My już światli, chcemy w końcu
Других просвітити,	Was wżdy ślepe dzieci
Сонце правди показати	Też wykąpać w prawdy słońcu,
Сліпим, бачиш, дітям!	Pokazać, jak święci,
Все покажем! Тільки дайте	Nic nie skryjem, tylko dajcie
Себе в руки взяти.	Ująć się nam w ręce.

І, нарешті, наведемо ще у зіставленні з оригіналом уривок зі звернення до Якова де Бальмена:

I	II
А поки що мої думи,	Dumy moje, nie z radosną
Моє люте горе	Sieję ja was twarzą,
Сіятиму, — нехай ростуть	Nim co przyjdzie, niechaj rosną,
Та з вітром говорять.	Niechaj z wiatrem gwarzą...
Вітер тихий з України	Wiater cichy z Ukrainy
Понесе з росою —	Z rosą hen po niebie
Мої думи аж до тебе!..	Dumy smutne, mój jedyny,
Zaniesie do ciebie.	

Перекладач, як показують порівняння текстів, вірно відтворив не тільки образи і зміст оригіналу, а й поетику. Проте від буквалізму був далекий, у нього чимало творчого, наприклад, шевченківські рядки:

Нам тільки плакать, плакать, плакать;
А правда наша п'яна спить;
І вам слава, сині гори,
Кригою окуті;
Борітеся — поборете;
А поки що мої думи,
Моє люте горе
Сіятиму...

переклав так:

Nam jeno płaczu, płaczu, wnosić śpiew;
A prawda nasza ogluszona śpi;
I wam chwała wniebostrzelne
Góry lodem ścięte;
Walczcie — z walk zwycięska dola;
Dumy moje nie z radosną
Sieję ja was twarzą,
Nim co przyjdzie.

Для відображення українського колориту в перекладі використано низку українізмів, наприклад, «wola», «piśmienni», «podrużyli» та інші. Трапляються у Шумського й окремі недоробки, інколи зустрічаємо зайві або не цілком вдалі слова. Однак у перекладі перевага за позитивними якостями (адекватність і поетичність), його значення не применшили інші польські переклади «Кавказу», що їх склали П. Свєнціцький*, Б. Жиранік**, Р. Гамчикевич*** і С. Струмф-Войткевич****.

Розглянуті переклади — цінне надбання польської перекладацької літератури. І сьогодні кращі їх зразки можна використовувати при публікації Шевченкових творів у перекладах польською мовою.

* «Dziennik Literacki». — Lwów, 1866. — № 18. — S. 276–277.
** Szewczenko T. Zbiorek wybranych poezji. — Warszawa, 1921. — S. 7–13.
*** «Nowy Głos Przemyski», Przemyśł, 1925. — № 36. — S. 2–3.
**** Szewczenko Taras. Utwory wybrane. — Warszawa, 1955. — S. 128–134.

ВІДГУКИ ПОЕЗІЙ ШЕВЧЕНКА В ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.*

Твори Тараса Шевченка стали відомими серед польської громадськості з 60-х років XIX ст. у перекладах Л. Совінського, В. Сирокомлі, А. Гожалчинського, П. Свєнціцького та інших польських поетів. Польські шевченкознавці цього часу у наукових дослідженнях висвітлили і низку питань із життя та діяльності українського Кобзаря. Серед них виділяється Гв. Батталія — автор праці «Taras Szewczenko, życie i pisma jego» (Львів, 1865).

У польській літературі другої половини XIX ст. заслуговує на увагу ще одне питання, пов'язане з іменем Шевченка, — творче використання його поезій польськими письменниками в оригінальних творах. Якщо переклади поезій Шевченка польською мовою та польське шевченкознавство загалом отримали належну оцінку, то про відгуки Шевченкових поезій у польській літературі є тільки окремі згадки. Саме тому розглянемо зазначене питання у нашій статті.

У другій половині XIX ст. до поезій Т. Шевченка з метою їх творчого використання звернулося багато польських поетів і прозаїків: В. Сирокомля, Л. Совінський, П. Свєнціцький, С. Грудзінський та ін.

Владислав Сирокомля (Людвіг Кондратович, 1823–1862) — один із перших популяризаторів Тараса Шевченка на польській землі, відомий у польській літературі своїми гавендами і ліричними віршами на теми з життя дрібної шляхти і селянства («Urodzony Jan Dęboróg», «Janko cmentarnik», «Pocztylion» та ін.). В Україні твори В. Сирокомлі поширювали у перекладах М. Старицького. Сирокомля, за словами Франка, «талановитий і дуже продуктивний поет». Зіставляючи його з сучасним йому поетом Вінцентим Полем, український критик заявив: «У Сирокомлі почуття дійсності було живіше, ніж у Поля; його малюнки мають більше крові й нервів; він, хоч малює в рожевім світлі життя дрібної шляхти, але не закриває очей на їх хиби («Bił chłopów pałką, poił gorzałką, miał arendarza, z którym rozważał, czy bedą wojny, czy czas spokojny»). Особливо радо він малює постаті тих шляхтичів, що воювали під Наполеоном, і ніде не доходить до величання шляхетського самодурства, як це робив Поль («Pamiętniki Benedykta Winnickiego»)**. Схвалення заслуговують і твори Сирокомлі, спрямовані на захист селян та звільнення їх із кріпацтва. Сирокомля — поет-демократ. У його поетичній спадщині почесне місце посідають переклади латинських віршів польських поетів XIV–XVII ст. (К. Яніцького, Я. Кохановського, С. Кльоновича, С. Шимоновича і С. Сарбєвського), а також поезій О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Некрасова та І. Нікітіна.

Із Шевченкового «Кобзаря» Сирокомля переклав такі твори: «Перебендя», «Тополя», «Причинна», «Тече вода в синє море», «Вітре буйний, вітре буйний», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови», «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія», «Катерина» і «Наймичка». Порівнюючи переклади цих творів з їх оригіналом, можемо стверджувати, що Сирокомля перекладав за третім виданням «Кобзаря»

* Подаємо за: Пачовський Т. Відгуки поезій Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст. // Українське літературознавство. — 1970. — № 8. — С. 91–97.

** Франко Іван. Твори в двадцяти томах. — Т. XVIII. К.: Держлітвидав України, 1955. — С. 201.

(1860). Друком переклади Сирокомлі «Tarasa Szewczenki Kobzarz» видано вже після його смерті (1863). На підставі цих даних можна твердити, що Сирокомля здійснював переклади збірки з січня 1860 р. до початку березня 1861 р. (про Шевченка згадує в передмові як про живого поета). Із цього випливає, що Сирокомля перший із польських поетів уклав суцільну збірку поезій Шевченка польською мовою, якщо не брати до уваги кількох перекладів Совінського. Є підстави навіть висловити думку, що Сирокомля був знайомий з окремими творами Шевченка ще перед третім виданням «Кобзаря».

До такого висновку веде його вірш «Lirnik wioskowy», що певною мірою нагадує Шевченкового «Перебендю». Твір Шевченка був поміщений у першому виданні «Кобзаря» (1840), вірш Сирокомлі датується 1852 роком. В обох творах змальовано образ співця, що служить інтересам народних мас. Щоправда, твір Шевченка більш майстерний і безпосередній, ніж вірш польського поета. Сирокомля ширше змальовує образ народного кобзаря, але у нього немає Шевченкової стислості. Навпаки, його характеризує багатослів'я. Однак ідейний зміст обох творів виявляє багато спільного. Польський літературознавець В. Спасович, зупиняючись на поезії Сирокомлі «Lirnik wioskowy», писав, що автор ставив собі за мету бути народним поетом, тому «в багатьох випадках став споріднений із Тарасом Шевченком». Далі дослідник конкретніше виявив те, що споріднює Сирокомлю з Шевченком. «В обох поетів, — писав Спасович, — ця ж простота і свіжість вражень, однакове майже захоплення природою досить убогого краю, цей же реалізм у змалюванні звичайних предметів, взятих переважно з сільського життя»*. Спостереження В. Спасовича досить правильні.

Поезії Т. Шевченка виразніше, ніж В. Сирокомля, творчо використали такі польські письменники другої половини XIX ст., як Л. Совінський, П. Свєнціцький і С. Грудзінський. Протягом тривалого часу вони проживали в Україні, де вивчали життя трудового народу, його народну поетичну творчість та твори українських письменників, зокрема Т. Шевченка.

Леонард Совінський (1831–1887), син шляхтича з Поділля і селянки-кріпачки, увійшов в історію польської літератури як поет і драматург. Хоч Совінського вважають епігоном романтики, проте в його письменницькій спадщині чимало цінного. І. Франко високо оцінив Л. Совінського як письменника. Це «гарячий демократ, — писав український критик, — ні, людовець, сказати б по-теперішньому. Він не вагався в своїх віршах не раз висловлювати думки, що вибігали далеко поза обсяг того, що було приняте і приличне в салонах не тільки шляхти, але ліберальної та поступової буржуазії... Своїм різким, мужеським характером, що бажає діла, характеру і сили, що вміє гаряче любити і гаряче ненавидіти, Совінський являється безпосереднім наслідником музи Гощинського»**. Згадуючи про С. Гощинського, І. Франко мав, очевидно, на увазі українську тему в творчості Л. Совінського. Фактично Україна займає у Совінського помітне місце. Висвітленню цієї проблеми Р. Таборський присвятив окрему статтю***, хоч не розглянув у ній усіх питань.

Л. Совінський добре володів українською мовою, вивчив побут нашого народу та його фольклор. Усе це давало йому можливість з успіхом перекладати польською

* Spasowicz W. Władysław Syrokomla, Studium literackie. — Lwów: Biblioteka Mrówki. — № 106–107. — С. 7 (без року видання). Тут і далі цитати з польських праць подаємо в перекладі українською мовою.

** Франко Іван. Твори в двадцяти томах. — Т. XVIII. — С. 207.

*** Taborski R. Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego, slavia orientalis. — Warszawa, 1960 (IX). — № 2. — С. 371–381.

мовою зразки народної творчості, поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» і «Наймичка», ліричні поезії Кобзаря, які не втратили свого значення до сьогодні.

Серед оригінальних творів Л. Совінського на українські теми найбільш цінною є його трагедія «Na Ukrainie», опублікована в 1873 р. у Познані без зазначення автора. Відтворюючи картини польського повстання 1863 р. в Україні, драматург гостро виступив проти шляхетської верхівки, солідаризуючись із тими представниками польської та української інтелігенції, яких турбували важкі умови життя народних мас. Багато симпатій і співчуття виявив автор до селян України. У цих сценах п'єси помітні ремінісценції з творів Шевченка. Так, наприклад, селянка Ганна, яка роздумує над долею своєї дитини (друга сцена прологу) нагадує Ганну з Шевченкової «Наймички». Відгомін Шевченкових творів відчутний і в інших сценах. Г. Вервес справедливо підмітив, що «у гнівних словах селян на адресу поміщиків відчуваємо обурення і ненависть, навіяні пристрасно-революційною музою Шевченка»*. Крім того, в другій сцені, де Чарниш, Віюк-Залізняк, Уляна та інші дійові особи обговорюють долю народних мас у тогочасному суспільстві, Марко з метою з'ясування їх революційних настроїв декламує вірш Шевченка «Нащо мені женитися» в польському перекладі (звичайно, здійсненому Совінським). Ось уривок цього перекладу:

Nie będę — nie — ja cudzych trzód
Zapędzał, pilnował...
Nie będę w cudzej chacie ja
Rąk swiekry całował...
A lepiej ja wystąpię wam
W błękitnym żupanie —
Pode mną koń kozaczy tuż —
I w step, otamanie!

Na weselisko braci tłum
— Z około się tłoczy;
Naniesie strzelb i mieczów huk,
I działa wytoczy...
A skoro już na barkach swych
Wniosą mnie w świetlicę;
Zagwarzą wraz tysiące strzelb,
Hukną bukownice**.

Ця поезія, зокрема її ідейність, викликала захоплення у слухачів. Герої п'єси згадували Шевченка добрим словом, назвали віщим поетом-отаманом. На основі творів Шевченка Совінський робив висновки для поляків, вважаючи, що необхідно спільно боротися за кращу долю українського і польського народів. Це засвідчують виступи окремих дійових осіб п'єси.

Твори Шевченка, які добре знав Совінський, допомогли йому відтворити картини з життя українських селян у трагедії «Na Ukrainie», яку польські критики визнали одним із кращих драматичних творів про польське повстання 1863 р.

Серед польських письменників, на творчості яких найширше позначився вплив Шевченкового «Кобзаря», чільне місце займає Павлин Свєнціцький, що виступав під псевдонімами Павло Свій, П. Стахурський, Д. Лозовський і Зорян. Його життя і діяльність тісно зв'язані з Україною. П. Свєнціцький народився 12 вересня 1841 р. у селі Варшиця Махновського повіту на Київщині в сім'ї дрібного шляхтича. Навчався у Кам'янець-Подільській гімназії, в Київському університеті, брав участь у польському повстанні в 1863 р. Після його поразки поселився у

* Вервес Г.Д. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. — К., 1958. — С. 25.

** Sowiński L. Na Ukrainie. — Poznań, 1873. — С. 49–50. Вперше цей переклад було опубліковано в 1860 р. у газеті «Kurjer Wileński» (№ 63).

Львові, де зразу ж як актор і драматург включився в роботу українського театру та виступав на ниві польського й українського письменства: писав оповідання, повісті, поезії й драматичні твори польською і українською мовами. Крім того, редагував журнали «Sioło» і «Nowiny», викладав українську мову в академічній гімназії. Активну діяльність П. Свєнціцького перервала в 1876 р. передчасна смерть. І. Франко позитивно оцінив П. Свєнціцького як невтомного поборника польсько-українського культурного єднання, назвав його щирим демократом і поміркованою людиною серед тодішніх поляків*.

Із низки питань, пов'язаних із літературною діяльністю П. Свєнціцького, сьогодні ще не повністю досліджених, особливий інтерес викликає його ставлення до Шевченка, зокрема використання ним поезій Кобзаря у власних творах.

Уже як студент Київського університету Свєнціцький зацікавився Шевченковим «Кобзарем» і пильно вивчав його. У рецензії на повість Т. Шумського «Na gruzach» (із життя київських студентів того часу) він писав, що «поезії Шевченка будять запал»**. У 1862 р. Свєнціцький написав українською мовою драму «Катерина» за однойменною поемою Шевченка (цей драматичний твір опубліковано латинкою у журналі «Sioło» пізніше, в 1866–1867 рр.)***. Під час проживання Свєнціцького у Львові (протягом 1866–1868 рр.) у львівських і краківських журналах надруковано такі його переклади творів Шевченка: «Кавказ», «Розрита могила», «Рано-вранці новобранці», «Ой три шляхи широкії», «Чигирине», «Минають дні, минають ночі», «Заповіт», «Єсть на світі доля».

Повертаючись до оригінальних творів П. Свєнціцького, для яких зачерпнуто матеріал із Шевченкового «Кобзаря», крім згаданої уже драми «Катерина» слід назвати ще комедію «Міщанка» і нарис «Wspomnienia wygnańca».

Основні етапи сюжету драми «Катерина» порівняно з поемою Шевченка поширені. У зв'язку з цим драматург збільшив кількість дійових осіб. Крім Катерини, її коханого Івана та батьків (Матвія і Марії), виступають ще селяни: Яків, Панько, Варвара, Остап і Пріська. Введення нових осіб, зокрема Якова, оживлює дію. Є в творі Свєнціцького і масові сцени, де виступають хлопці, дівчата і солдати. П'єса закінчується смертю Івана, чого немає в Шевченковій поемі. Проте варто згадати, що в окремих сценах драми використано без змін уривки з поеми. Для прикладу наводимо уривок із третьої сцени п'ятої дії у зіставленні з поемою Шевченка:

У Шевченка:

«Кого? Мене взяти?
За що ж, скажи, мій голубе?
Кому хоч оддати
Свою Катрю, що до тебе
В садочок ходила —
Свою Катрю, що для тебе
Сина породила?
Мій батечку, мій братіку!
Хоч ти не цурайся!
З цілим світом... Я забуду,
Що колись кохалась,
Що од тебе сина мала,
Покриткою стала...
Покриткою... який сором!
І за що я гину!
Покинь мене, забудь мене,
Та не кидай сина.
Не покинеш?... Серце моє,

* Франко Іван. Твори в двадцяти томах. — Т. XVI. — С. 98–99.
** «Sioło», 1866, з. II, стор. 159.
*** «Sioło», 1866, з. III, стор. 73–106; з. IV, стор. 93–126.

Наймичкою тобі стану... Не втікай од мене...
З другою кохайся... Я винесу тобі сина»*.

У Свєнціцького:

«Кого? Мене взяти? За що ж,скажи, мій голубе? Кому хоч віддати свою Катрю, що до тебе в садочок ходила — свою Катрю, що для тебе сина породила? Мій татечку! Мій батіку! Хоч ти не цурайся. Наймичкою тобі стану... З другою кохайся... З цілим світом. Я забуду, що колись кохалась — що од тебе сина мала — покриткою стала... Покриткою — який сором! І за що я гину? Покинь мене, та не кидай сина! Не тікай від мене — я принесу сина»**.

Однак поряд із кількома такими запозиченнями у п'єсі Свєнціцького є багато оригінального. Свєнціцький, який з успіхом працював на сцені Львівського українського театру, мав усі дані, щоб на основі Шевченківської поеми створити драматичний твір, і це йому вдалося.

П'єса П. Свєнціцького «Міщанка», написана українською мовою, була опублікована також у журналі «Sioło» 1856 року (з. I, с. 89–126 і з. II, с. 91–118) під псевдонімом Данило Лозовський. Цей псевдонім Свєнціцький використовував і як актор українського театру. «Міщанку» названо комедією. Фактично її сюжет розгортається в комедійному плані. Герой твору Володимир, небіж землевласника під Києвом, пристрасний народолюбець, ні в якому разі не бажає одружуватись із міською дівчиною. Тоді вдова Хорошевська, яка давно вже запланувала видати за нього свою доньку Ярославу, йде на хитрощі. Вона доручає доньці переодягтися сільською дівчиною і взяти ім'я Галя. Володимир, зустрівшись із Галею, захоплюється нею, її поведінкою, народними піснями і поезіями Шевченка, що їх вона співає та декламує, і пропонує їй одружитися. Хоч герой згодом переконується, що його суджена міщанського роду, проте вона відрізняється від інших міщанок, любить народ, знає його культуру, захоплюється Шевченком. Саме таку дружину хотів мати Володимир.

Головні герої твору (Володимир і Ярослава) викликають симпатію у глядача своїм народолюбством та повагою до Шевченка. Варто зауважити, що у творі згадується про Шевченка і в першій дії. Серед книг, які лежать на столі в кімнаті Хорошевської, є і Шевченків «Кобзар». Ярослава читає Володимиру уривок із поеми «Катерина» від слів «Єсть на світі доля» до «По волі гуляти». Немає сумніву, що в п'єсі відображені симпатії Свєнціцького до українського народу, до його поетичної творчості та до Шевченкового «Кобзаря». Таким чином, бачимо у змісті комедії «Міщанка» чимало власних поглядів і переконань автора. Те саме можна сказати, навіть ще більшою мірою, про його прозовий твір, написаний польською мовою, — «Wspomnienia wygnańca».

У нарисі «Wspomnienia wygnańca», опублікованому в журналі «Strzecha» 1868 р. (с. 417–422), Свєнціцький щиро і безпосередньо розповідає, як мандрував Україною «з клуночком на плечах... від села до села», де збирав народні пісні й казки, вивчав пам'ятки минулого та поширював серед селян поезії Шевченка. «Магічної сили слово віщого поета України, — пише автор нарису. — Скільки разів, читаючи селянам його твори, я бачив сльози в очах дітей і старців... Галя плакала зі зворушення, слухаючи вірші поета, старий Артем мовчав поважно, а коли я скінчив, стискав мене сердечно, дякуючи за радість, яку я йому приніс»***. Із захопленням описав Свєнціцький вечір в

* Шевченко Т. Твори. — Ч. I. — К., 1939. — С. 43–44.
** «Sioło», 1867, з. IV, с. 123.
*** «Strzecha», 1863, з. 13, стор. 419.

Україні, зазначаючи, що один із них «чудово відтворив геніальний Шевченко». Далі наведено Шевченків вірш «Садок вишневий коло хати» в оригіналі, у примітках подано його переклад польською мовою. Подаємо початок цього перекладу:

Wkoło chaty sad wiśniowy,
Chrząszcze brzęczą nad wiśniami,
Z pola wraca pług do domu,
Dziewki idą ze śpiewami.
Matka czeka cór z wieczerzą,
Wieczerzają koło chaty,
Gwiazdy wschodzą na błękicie*.

Нарис «Wspomnienia wygnańca» свідчить про ту велику любов, яку виявляв Свєнціцький до Шевченка, до поширення його поезій серед народних мас та їх майстерного використання у власних творах.

Станіслав Грудзінський (1851–1884), польський письменник другої половини XIX ст., звертався до Шевченка як поет і прозаїк. Із початку 70-х років походять його переклади ліричної поезії «Думи мої, думи мої» та балади «Тополя», які містяться в збірці «Poezje», виданій 1873 р. (сс. 53–63 і 97–104). Можна сміливо сказати, що С. Грудзінський знав більше творів українського поета. І. Франко, характеризуючи збірки С. Грудзінського «Marzenia i piosenki» (1872) та «Urwane akordy» (1874), заявив, що «йому дуже гарно вдавалося потрапити в тон української народної пісні й Шевченка»**.

Для ілюстрації наводимо поезію «Piesn moja — dumko moja».

Pieśń moja — dumko moja, marzeń moich dziecię!
Czemuż ci tak tęskno, ciasno na tym bożym świecie?
Za czem gonisz, czego szukasz, wpośród tego świata,
Czemu rwiesz się za tym orłem, co pod niebem lata?

Z jasnych niebios tyś stracona, tyś niedoli dziecię,
Dlatego ci tak tu smutno na tym bożym świecie,
Tutaj cierni więzów tyle, tyle wszędzie sieci, —
Wolne ptaszę — dumka moja w te więzy nie wleci.

Zwrotka bożej świętej pieśni — ona dźwięczy wszędzie,
Ona pieśnią odrodzenia i milości będzie,
Może kiedyś braci ludzi dźwięk pieśni poruszy,
Zdrój pociechy w serce wieje, gorzkie łzy osuszy.

A gdy oczy załzawione podniesie do nieba, —
Wtedy — dość juz śpiewakowi, więcej mu nie trzeba***.

* «Strzecha», 1863, з. 13, стор. 418.
** Франко Іван. Твори в двадцяти томах. — Т. XVIII. — С. 208.
*** Франко Іван. Твори в двадцяти томах. — Т. XVIII. — С. 208.

У цитованому вірші незаперечний відгомін Шевченкової поезії «Думи мої, думи мої». Таких прикладів можна навести більше.

Із поезій Т. Шевченка С. Грудзінський черпав матеріал і як прозаїк. Із його прозових творів заслуговує на увагу збірка «Powieści ukraińskie» (1879), в якій змальовано картини з життя українських селян. Із метою реалістичного відтворення дійсності письменник часто вплітав у розповідь народні пісні. Серед них і пісня на слова Шевченка «Нащо мені чорні брови». Саме в оповіданні «Zaklęte jezioro» дівчина Галя, розповідаючи про важкі умови сирітського життя, співає українською мовою цю пісню. У примітках подано переклад польською мовою. Цитуємо уривок перекладу:

Oczy płaczą — brewki czarne
Płowieją na wietrze...
Serce więdnie, jak zbolała
Ptaszyna w niewoli.
Na cóż mi ta krasa cała,
Kiedy niema doli*.

Пісня Шевченка допомогла польському письменникові відобразити важке життя Галі. Шкода, що збірка його «Powieści ukraińskie», яку ще в 1891 р. перекладено чеською мовою, не дочекалася українського перекладу.

Творче використання Шевченкових поезій В. Сирокомлею, Д. Совінським, П. Свєнціцьким і С. Грудзінським позитивно позначилося на їх творах. Немає сумніву, що під впливом Шевченка польські письменники реалістично підійшли до відображення картин із життя українського народу. Чимало матеріалу вони черпали з українського фольклору. Варто зазначити, що П. Свєнціцький окремі свої твори написав українською мовою. Таким чином, у другій половині XIX ст. настав новий етап «української школи» в польській літературі, виникнення якого значною мірою зумовив Тарас Шевченко.

* Grudziński St. Powieści ukraińskie. — T. I. — Warszawa, 1879. — S. 170.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО У ВІРШАХ ПОЛЬСЬКИХ ПОЕТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.*

I

Українські й польські шевченкознавці висвітлили низку питань, пов'язаних із проблемою «Шевченко і польська література». Сьогодні ми вже маємо певне уявлення про зв'язки Шевченка з польськими друзями, про польські переклади його поезій та про дослідження його творчості польськими шевченкознавцями. Однак цього не можна сказати про поетичні твори, написані польською мовою на вшанування Шевченка. Про окремі з них є лише згадки, а про деякі дослідники не сказали жодного слова. Тому й спинимося на цьому питанні, обмежуючись тільки періодом до другої половини XIX ст.

II

Вірші польських поетів, присвячені Шевченкові, є цінним матеріалом не тільки для вивчення життя і творчості Кобзаря, а й для виявлення ставлення представників польської літератури до українського поета. У другій половині XIX ст. з'явилося шість поетичних творів: Е. Желіговського, Б. Залеського, Б. Коморовського, Б. Шварце, Б. Червєнського, і Ю. Орловського.

Едуард Желіговський (літературний псевдонім Антоній Сова, 1816–1864) — революційно-демократичний громадський діяч, поет, драматург, прозаїк і журналіст. Його письменницька спадщина не вивчена, не всі твори побачили світ. Щоправда, протягом останніх років спостерігаються деякі зрушення в питанні вивчення творчості Желіговського. У 1954 році в другому томі варшавського збірника «Księga wierszy polskich XIX wieku» (зібрав Ю. Тувім, опрацював Ю. Гомолицький) подано стислий нарис про Желіговського-поета та кращі зразки його творів. Шевченкознавці Є. Кирилюк, В. Дьяков і Г. Вервес чимало уваги приділили зв'язкам Шевченка з Желіговським, зокрема поетичним творам «Do brata Tarasa Szewczenki» і «Подражаніє Едуарду Сові», що ними обмінялися поети**. Чи не найширше висвітлили це питання білоруські вчені Е. Мартинова і Д. Мальдзіс у статті «Шевченко і Желіговський»***. І все-таки названі поезії Желіговського й Шевченка заслуговують на детальніший розгляд.

Із праць Желіговського особливий інтерес становлять твори на слов'янську тематику, зокрема вірш «До друзів слов'ян» («Do przyjaciół Słowian»), для якого поет узяв епіграф із твору Пушкіна:

---

* Подаємо за: Пачовський Т. Тарас Шевченко у віршах польських поетів другої половини XIX ст. // Збірник праць XVIII наукової шевченківської конференції. — К., 1971. — С. 258–273.

** Див.: Кирилюк Є.П. Шевченко і слов'янські народи. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — С. 27–28, 33–36; Дьяков В.А. Тарас Шевченко и его польские друзья. — М.: «Наука», 1964. — С. 69–72, 114–116; Вервес Г.Д. Т.Г. Шевченко і Польща. — К.: «Дніпро», 1964. — С. 54–59.

*** Див.: Тарас Шаучэнка і бєларуская література. — Мінск: «Навука і тэхніка», 1964. — С. 171–192.

Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В единую семью соединятся.

Желіговський високо цінував слов'янські народи, називаючи їх могутнім племенем, що прославилося і словом, і ділом; закликав слов'ян до взаємної любові:

Plemienni bracia, których pierś zatlona
Pochodnią prawdy, miłości pochodnią,
Świećmy dzień wspólnie Wielkiego Tygodnia,
A miłość cudów pośród nas dokona.*

Очевидно, поет звертається тут передусім до поляків, росіян і українців, серед яких він жив і дружив із кращими їх представниками.

Із поетичних творів Желіговського найбільшої популярності набула драматична поема «Йордан» («Jordan», 1846), яку за життя автора друкували двічі. Окремі уривки цієї поеми молодь вивчала напам'ять. Її ідейний зміст революційний, спрямований на захист селянських мас, пригноблюваних шляхтою. Щойно Желіговський здав до друку другу частину поеми, що мала назву «Зорський» («Zorski»), за наказом віленського губернатора його було схоплено і заслано до Петрозаводська. Це було в січні 1851 року. На засланні в Петрозаводську, а згодом в Оренбурзі та Уфі Желіговський перебував протягом шести років. У січні 1857 року повернувся із заслання і оселився спочатку в Петербурзі, де видавав журнал «Слово». Потім, 1860 року, переїхав до Вільна. Після короткого перебування на батьківщині виїхав за кордон на лікування. Жив у Швейцарії, працював кореспондентом польських газет. Помер у Женеві 1864 року.

Контакт Желіговського з Шевченком налагоджується в Оренбурзі. Допоміг їм у цьому Броніслав Залеський, польський художник і письменник, який відбував заслання також в Оренбурзі. Пошлемось на деякі листи Шевченка до Б. Залеського, з яким український поет був у дружніх стосунках. Шевченко, довідавшись, очевидно, від Броніслава Залеського про перебування Желіговського в Оренбурзі, в листі, написаному у вересні 1853 р. у Новопетровському укріпленні, заявив Залеському, що йому «давно хочеться завести переписку із Совою»**. Желіговського і Шевченка пов'язували не тільки спільні погляди на суспільні питання, а й літературні інтереси. Обидва поети глибоко вболівали за долю покріпачених селян, бажали звільнення їх з-під цього жахливого ярма. Шевченко був вдячний Залеському, одержавши від нього портрет Желіговського: «Я не знаю, как тебя и благодарить, друже мой, за этот подарок. Что-то близкое, родное я вижу в этом добром, задумчивом лице: мне так любо, так отрадно смотреть на это изображение, что я нахожу в нем самого искренного, самого задушевного собеседника! О, с каким бы наслаждением я прочитал бы теперь его «Иордана»!» (VI, 105). Виходить, Залеський поінформував Шевченка і про твори Желіговського. Окремі з них знав український поет і високо цінував. Так, наприклад, у листі від 6 червня 1854 р. він писав Залеському: «Благодарю тебя, друже мой милостивый! Благодарю я тебя и за прекрасные песни *Совы*: мне особенно по-

* Księga wierszy polskich XIX wieku. Zebrał J. Tuwim. Opracował i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, t. II. —Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956. — С. 9.

** Шевченко Тарас.Твори в шести томах. Т. VI. — К., 1964. — С. 90.

нравилось из них «Два слова» и «Экспромт». Если ты с ним в переписке, то в каждом твоем [письме] целуй его за меня всею полнотою моего сердца» (VI, 101).

Шевченко обмінювався з Желіговським своїми творами: 20 травня 1856 р. він просив Залеського, щоб той на «Варнакові» написав «Желіговському» — і, розуміється, передав йому цей твір. Виявляється, що Желіговський ще раніше перекладав Шевченкові твори польською мовою. «Переводы Совы, — писав Шевченко до Залеського в листі від 9 жовтня 1854 р., — так прекрасны, как и его оригинальная поэзия, и я не из скромности авторской, а говорю, как понимаю вещь. «Катерина» моя не так хороша, а главное не так цела, чтобы ее переводить, и переводить Сове, а впрочем он, может быть, это лучше меня знает» (VI, 90). На жаль, переклади Желіговського не збереглися. Із поданих уривків листування виходить, що Желіговський і Шевченко зналися на засланні як поети тільки за посередництвом Залеського. У зв'язку з цим можна послатися на листа до Залеського від 10 лютого 1855 р., в якому Шевченко заявляє: «Он (Желіговський. — Т.П.) должен быть в высшей степени симпатический человек. Как бы я был счастлив, если бы мне удалось когда-нибудь обнять и поцеловать его!» (VI, 96). Отже, Шевченко хотів познайомитися з Желіговським особисто. І така можливість настала в Петербурзі, після повернення Шевченка із заслання. Желіговський був тоді зайнятий підготовкою до друку журналу «Слово». У своєму «Щоденнику» 28 березня 1858 р. Шевченко писав: «Вечер провели мы у В.Т. Белозерского, моего соузника и соседа по каземату в 1847 году. У него встретил я моих соизгнанников оренбургских — Сераковского, Станевича и Желиговского* (Сову). Радостная веселая встреча. После сердечных речей и милых родных песен мы расстались» (VI, 164). Це було відразу ж після прибуття Шевченка до Петербурга. У «Щоденнику» під датою 11 травня читаємо, що Шевченко «обедал с Желиговским** у Белозерского, и за успех будущего польского журнала «Слово» выпили бутылку шампанского» (V, 179). Особиста зустріч Шевченка із Желіговським була для нього радісною подією.

До Шевченка Желіговський ставився з любов'ю. Це найкраще засвідчує його вірш «Do brata Tarasa Szewczenki», власноручно вписаний ним у Шевченків «Щоденник» (13 травня 1858 р.). Шевченко зауважив із цього приводу: «Вечером был у Желиговского, и он записал свое прекрасное стихотворение» (V, 181). Це дійсно чудова поезія. Передусім багатозначним є її заголовок. Желіговський звертається до Шевченка як до брата. Почесними назвами обдарував він українського Кобзаря і у вірші, визнавши його віщим поетом. Основною рисою Шевченкової поезії автор вважає народність, зосереджуючи на ній увагу в першій частині вірша:

Dwa masz wieńce, męczenniku,
Oba piękne, chociaż krwawe,
Boś pracował nie na sławę,
Lecz swe braci słuchał krzyku.

Im zamknięto w ustach jęki —
Ach! I jęk im liczon grzechem!
Tyś powtórzył głośnym echem
Zabronionych jęków dźwięki.

* У «Щоденнику» — Желяковского.
** У «Щоденнику» — Желяковским.

I nad każdym tyś przebolał
I przepłakał, nim urodził (V, 180).

І це надавало поетичному слову Шевченка великої, непоборної сили:

Smutny wieszczu! Patrz cud słowa!
Jako słońca nikt nie schowa,
Gdy dzień wzejdzie, tak nie może
Schować słowa nikt z tyranów.

Jak przed grotem słońca pryska
Ciemnej nocy mrok i chłód,
Tak zbawienia chwila bliska
Kiedy wieszczów rodzi cud.

Желіговський, який стояв на революційно-демократичних позиціях, вірно зрозумів і оцінив Шевченка-поета. Тим-то не дивно, що вірш Желіговського привернув увагу українських поетів. Так, у 1894 році українською мовою його переклав М. Кононенко, підписавшись літературним псевдонімом М. Школиченко*. Радянського читача порадували новими перекладами А. Шмигельський** і М. Рильський***. Кононенко і Рильський із різним успіхом відтворили оригінал. Ось як звучить цитований вище уривок у перекладі Кононенка:

Два страдних вінки ти одержав від слави,
Обидва чудові — обидва керваві,
Бо в праці не слави ти вік добивався,
А в стогін братерський ти серцем вслухався,
Бо їм навіть стогін в устах замикають,
Гріхом та злочинством його уважають,
Ти ж одгуком стався братерської муки,
Луною відбив ти пригнічені згуки;
Болів ти над ними, слізьми умивався,
Поки з твого серця той спів виливався.

У перекладі дещо втрачається стислість і простота оригіналу, Кононенко дещо додає і уточнює, але зміст оригіналу передано вірно.

Переклад М. Рильського адекватний і художній. Наводимо дальші два уривки в його перекладі, цитовані польською мовою:

Чудо слова бачиш, брате?
Так, як сонця не сховати
В ясний день — сховать не може
Слова жоден із тиранів.

* Див.: «Правда». Т. XX. Вип. IX. — Львів, 1894. — С. 112.
** Див.: «Літературний журнал», X, № 3. — 1939. — С. 118.
*** Див.: Шевченко Т.Г. Твори в трьох томах, т. III. — К.: Держлітвидав України, 1955. — С. 640.

Утікає морок з поля,
Коли день забагрянів,
Не за горами там воля,
Де народ співця родив!

Вірш Желіговського «Братові Тарасу Шевченку» належить до кращих його поетичних творів на слов'янські теми як своїм глибоким ідейним змістом, так і художніми особливостями.

У відповідь (19.XI.1859 р.) на це поетичне послання Шевченко відгукнувся поезією «Подражаніє Едуарду Сові». Це фактично своєрідна переробка пісні, використаної Желіговським у його драматичній поемі «Зорський» («Zorski»), яку знав Шевченко. Останнім часом білоруські вчені Е. Мартинова і А. Мальдзіс, базуючись на рукописних матеріалах Желіговського, підтвердили цю тезу*. Таким чином, неправильною виявилася думка В. Щурата, нібито Шевченко переспівав пісенний текст Я. Чечота**. Тексти пісень Я. Чечота та Е. Желіговського мають спільне джерело — народну пісню. Але Шевченків вірш дуже близький до варіанту Желіговського. Шевченко по-своєму переспівав, дещо змінив, додав, і в результаті вийшла чудова поезія на тему дружби. Для підтвердження зіставляємо переспів із текстом Желіговського:

У Желіговського:	У Шевченка:
Ej posadzę ja przy chatce	Посаджу коло хатини
Gruszę i jabłonkę,	На вспомин дружині
Na pamiątkę, żem w tym roku	І яблуньку, і грушеньку,
Pojął miłą żonkę.	На вспомин єдиній!
Gdy się dziatek dohoduje —	Бог дасть, виростуть. Дружина
Jabłek i gruszeczek,	Під древами тими
To za rękę ich przywiodę,	Сяде собі в холодочку
Żonkę śród dziateczek.	З дітками малими.
Poczęstuję jabłuszkami,	А я буду груші рвати,
Powiem lubej żonce,	Діткам подавати...
Ilem z tobą lat szczęśliwy,	З дружиною єдиною
Tyle tej jabłonce.	Тихо розмовляти.
Poczęstuję gruszeczkami,	— Тойді, серце, як бралися,
Powiem mej duszeczce	Сі древа садив я...
Ilem z tobą lat szczęśliwy,	Щасливий я! — І я, друже,
Tyle tej gruszeczce***.	З тобою щаслива! (II, 305)

Як видно з порівняння текстів, Шевченко зберіг в основному оригінал, але спростив повтори, типові для народної пісні, його розповідь стисліша і водночас багатша змістом. В останній строфі вводить образ дружини, яка запевняє чоловіка, що й вона з ним щаслива. Мотив дружби яскравіше і повніше виражений у Шевченка, ніж у

* Див.: Мартынова Э., Мальдзіс А. Шаучэнка і Жалігоускі, З старыі беларуска-украінска-польскіх літературных сув'язей // Тарас Шаучэнка і беларуска література. — Мінск, 1964. — С. 187–189.

** Див.: Щурат В. Шевченко, Желіговський, Чечот. — Літературні начерки. — Львів, 1913. — С. 96–97.

*** Цит. за статтею Мартинової і Мальдзіса «Шаучэнка і Жалігоускі» // Тарас Шаучэнка і беларуска література. — Мінск, 1964. — С. 188.

польській пісні. Переспів Шевченка «Подражаніє Едуарду Сові» був дружнім жестом на адресу Е. Желіговського, який так щиро рік тому привітав його віршем «Do brata Tarasa Szewczenki».

Із пошаною до Шевченка ставився і сучасник Желіговського Юзеф-Богдан Залеський (1802–1886), відомий поет так званої української школи в польській літературі, який народився в с. Богатирці Таращанського повіту на Київщині, знав українську народну поетичну творчість і черпав із неї матеріал для своїх творів на теми з минулого України. Описи українського степу в його поезіях чудові, їх віршова форма, що виявляє спорідненість з українською піснею, майстерна. Однак в ідейному відношенні, коли йдеться про твори на козацькі теми, він стояв на консервативних позиціях, Україну вважав невід'ємною частиною шляхетської Польщі. І. Франко правильно зауважив, що «та Україна, яку він (Ю.-Б. Залеський — *Т.П.*) так гаряче любив, малювалася в його поезії в зовсім фантастичних нарисах, і хто знає, чи той фантастичний малюнок не причинив польській суспільності багато шкоди...»*

Шевченко знав поезії Ю.-Б. Залеського. У цьому йому допоміг родич польського поета Броніслав Залеський. Це засвідчує листування Кобзаря. Шевченко, перебуваючи на засланні, у листі від 9.X.1854 р. писав до Бр. Залеського: «Ты мне обещаешь еще том B[ogdana] Z[aleskiego], благодарю тебя, друже мой единый!» (V, 90–91). У листі 10.IV.1855 р. український поет знову звертався до цього ж адресата з таким проханням: «...если можешь, то пришли 1 и 2 томы B. Zaleskiego» (VI, 99). Бр. Залеський, очевидно, виконав це прохання. Згадуючи згодом про перебування Шевченка на засланні, він писав: «Стосунки Шевченка з поляками протягом одинадцяти років були найкращими — як під час експедиції на Аральському морі, де він перебував два роки, так і в Оренбурзі й різних степових фортецях, в яких він по черзі жив. Розмовляв із нами польською, знав нашу літературу, особливо поетів, і не тільки Міцкевича, розумів навіть Красінського, а думками Богдана Залеського захоплювався, не одну з них повторюючи напам'ять. Його «Przenajświętsza rodzina» з уваги на свою пластику особливо промовляла до художника-поета»**.

Польський літературознавець Й. Третяк, характеризуючи поезію Ю.-Б. Залеського «Чайки» («Czajki», 1830), в якій змальовано похід козаків на Туреччину, вважав, що цей вірш має тематичну спорідненість із такими поетичними творами, як «Іван Підкова» і «Гамалія»***. Тезу Третяка намагався підтвердити конкретним матеріалом автор статті «Відгомін «Чайок» Б. Залеського в поезіях Шевченка», що заховався під криптонімом «О. К.»****.

Ю.-Б. Залеський цікавився і захоплювався поетичною творчістю Шевченка, особливо лірикою. Ось як охарактеризував він її у довідці про Шевченка, доданій до вірша «Mogiła Tarasowa»: «Тарас Шевченко мав свою поетичну весну — добу, звичайно, коротку свіжих, розквітлих почуттів і натхнення. З цієї погідної доби знаю кілька пісень, пройнятих красою і місцевим колоритом. Немає сумніву, що це найцінніші й найкращі його твори, по суті, архітвори. Закоханий в оповідання і перекази свого народу, поет співає зі щирістю, простотою і безпосередністю старих кобзарів, без письменницьких забаганок. Тарас досконало володів українською мовою та збагатив

* ЗНТШ, т. XIII. — С. 22.
** Газ. «Czas», 1869, № 269. Цитати польських літераторів подаємо в українському перекладі.
*** Див.: Tretiak J. Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego. — Kraków, 1911. — С. 429–430.
**** Див.: «Неділя», 1912, № 10. — С. 6–7. Не виключено, що автор статті — Олександр Колесса.

її не одним гарним висловом задуми або туги. У ритмі йшов деколи за Пушкіним або Лермонтовим, але форма його пісні й корінь своєрідні... Щоб виявити на прикладі щойно названі особливості Шевченкової поезії, наведу коротку думку або скоріше веснянку, яка так захоплююче і яскраво змальовує українське село. Багато років уже ця пісня звучить у моєму серці й слухові»*. І далі навів Залеський латинською абеткою текст вірша «Садок вишневий коло хати» в оригіналі. У цій самій довідці він писав, що «від Броніслава (Залеського. — *Т.П.*) і від б. п. Едуарда Желіговського дістав кілька зошитів поем і пісень Шевченка, ніде, мабуть, не надрукованих». Згодом, у 1866 році, на прохання львівських видавців Шевченкового «Кобзаря», Ю.-Б. Залеський, проживаючи в Парижі, переслав їм ці рукописні матеріали**. Таким чином, польський поет був обізнаний із творчістю Шевченка. Ю.-Б. Залеський глибоко переживав смерть Т. Шевченка, схиляв голову перед ним. Щодо цієї сумної події написав некролог про українського поета, в якому високо оцінив такі твори, як «Кавказ», «І мертвим і живим...», «Єритик», «Заповіт», та вірш «Mogiła Tarasowa».

Вірш Залеського, присвячений Шевченкові («Тарасова могила»), вийшов друком 1865 року***. Беручи до уваги перші рядки, де сказано про могилу Шевченка (яка «свіжо виросла в Каневі»), можна твердити, що Залеський склав його раніше — у 1861 році, у зв'язку з похованням Кобзаря в Україні. У 1866 році вірш Залеського передруковано у львівському журналі «Sioło» (зошит I, с. 136), що його видавав поляк Павлин Свєнціцький, невтомний поборник польсько-українського літературного єднання, з приміткою, що цей «новий листок хвали у вінку поета є визнанням і пошаною для співця народу Шевченка». Це значною мірою так. Для підтвердження наводимо уривки з вірша Залеського:

Ku nowej nieznanej mi Mogile,
Co świeżo wyrosła u Kaniowa,
Z dalekich stron siwą głowę chylę,
Przesławna Mogiło Tarasowa.

Czem ziemia nasiakła lat koleją, —
Rodzimych powieści woń i krasa,
Zarówno zwierciedlą sie i wieją
Wskroś dumy i mojej i Tarasa.

Автор цих рядків виявив пошану до Шевченка, вважав його поетичне слово відображенням долі українського народу.

У дальших віршованих рядках про тяжкі умови Шевченкового життя розповідається зі щирим співчуттям:

Tarasie! Spółpiewco mój Kozaczy!
Twój zywot był krótki, wielce twardy,
Z trujziela nassałeś się rozpaczy,
Używszy sieroctwa, ludzkiej wzgardy.

* Wieszcze oratorium Bohdana Zaleskiego / Nakładem J. K. Żupańskiego. — Paryż, 1865. — S. 224.
** Див.: Z korespondencji z Bohdanem Zaleskim, «Sioło», том. ? — , Lwów, 1866. — S. 175–181.
*** Див.: Wieszcze oratorium Bohdana Zaleskiego. — S. 161–164.

Згадав Залеський у вірші і про дружбу поляків-засланців із Шевченком, висловлюючи прагнення до братерської згоди українців і поляків:

Nie będzie bo ciszy twemu snowi,
Ni dobra i szczęścia naszej ziemi,
Aż znów się Polanie tam Dnieprowi
Zbratają z Polany Wiślanemi.

Однак творів Шевченка на історичні теми, як це випливає з вірша «Тарасова могила» та доданої до нього довідки, польський поет не зрозумів, вимагаючи, щоб змалювання визвольних рухів, названих «диким святом», Шевченко замінив каяттям. Про деспотизм російського царизму вірно сказано у вірші Залеського, але не відмежовано від російського народу. Таким чином, характеристика ставлення народу Росії до Шевченка не відповідає дійсності.

На таку інтерпретацію взаємин Шевченка з Росією вплинули консервативно-шляхетські й однобічні погляди Ю.-Б. Залеського. Характерно, що В. Супранівський, видавець віршів, присвячених Шевченкові, переклав із вірша Залеського «Тарасова могила» тільки місця, де не викривляється історична правда*.

Заслуговує на увагу поетика вірша. У ньому використано вдало підібрані епітети («Przesławna Mogiła Tarasowa», «W tęsknego tułactwa zawierusze», «Lach darzył łzą bratnią») і метафори («I słowa zgorzkniały w sercu chorem», «Waśń stara tonęła już w otchłanie», «Car targa kleszczami nasze serca»).

Отже, «Тарасова могила» — поетично довершений твір. Віддаючи шану Шевченкові, Залеський до відтворення його образу підійшов як справжній поет. Недоліком є окремі моменти, які знижують ідейний рівень твору.

Шевченкові присвячували вірші й маловідомі поети. До них належить, наприклад, Броніслав Коморовський, вірш якого «Пам'яті Тараса Шевченка у річницю його смерті» («Pamięci Tarasa Szewczenki w rocznicę jego skonu») був опублікований 1867 року в журналі «Sioło» (зошит IV, с. 174–177). У цьому ж році вірш вийшов друком і в окремому виданні**. Б. Коморовський написав свого вірша до річниці смерті Шевченка. Це була вже шоста річниця. З цієї нагоди 9 березня 1867 року відбулася панахида у львівській православній церкві, про що ми дізнаємося з короткої довідки, надрукованої в журналі «Sioło» (3.IV.1867, с. 173) під назвою «Над гробом Тараса Шевченка». У довідці (автор якої не підписався; можливо, ним був щирий шанувальник Шевченка П. Свєнціцький — редактор журналу «Sioło») високо оцінено значення творчості Шевченка. Зазначено між іншим, що сила Шевченкового поетичного слова стала більше помітною після смерті Кобзаря. Ось якими словами охарактеризований Шевченко-поет: «...виплекав своє дитя на зрілого юнака, а бачачи в його зорові іскру, що знаменує велику внутрішню силу, що прагне розміститися аж десь ... у світових просторах — цю ж іскру бачачи в блиску молодечої ідеї, дав йому зброю до рук, серце запалив полум'яним гімном на мужність та сказав іти дорогою, яка веде тільки до перемоги!»*** Наприкінці довідки зазначено, що подається читачам вірш одного з мо-

* Див.: На вічну пам'ять Тарасові Шевченкові. Поетична антологія. Зібрав і видав Володимир Супранівський. — Золочів, 1910. — S. 116.

** Див.: Komorowski Bronisław. Pamięci Tarasa Szewczenki w rocznicę jego skonu. — Lwów: Nakładem redakcji «Sioła», 1867.

*** «Sioło», зошит IV. — 1867. — S. 173.

лодих співців на вшанування Шевченка. На дальших трьох сторінках міститься текст вірша «Пам'яті Тараса Шевченка», підписаний криптонімом «В. К.».

Вірш Коморовського про Шевченка великий, має 82 поетичні рядки. Епіграфом до нього взято рядки з третьої частини «Поминок» («Dziad-ів») А. Міцкевича:

Nazywam się «Milion», bo za miliony
Kocham i cierpię katusze. *

До цих чудових слів польського поета прилягає початкова строфа вірша Коморовського:

Kochał, cierpiał — biedna ż dola!
Trza było żałości,
By wśród mogilnego pola
Złożył swoje kości.

Український народ глибоко сумує з приводу смерті Шевченка:

Oj, śpiewacze! To ż Cię na to
Ukraina-maty
Dumką tchnęła, by z Twą stratą
Płakać pieśni straty?

У зв'язку з цим, як розповідається в основній частині вірша, сумує Україна, її природа, сумує все:

Hej! Więc ciężka nam godzina!
Dola nasza biedna!
Och! Smutniejsza Ukraina,
Bo znów sama jedna!

Zapłakali... w płacz lud wszystek!
I bocian nad strzechą,
I czeremchy płakał listek;
Hej! Któż nam pociechą?

Щоб надати творові українського колориту, Коморовський використав (у цитованих і нецитованих частинах) чимало українізмів, наприклад «dola», «maty», «sumny», «rozraduje», «bat'ko», «sława» та ін. Однак сум, яким пройнята основна частина твору, а також клерикальні тенденції, що знайшли місце в останніх його строфах (шукання порятунку у бога), не йдуть у парі з ідейним звучанням Шевченкової поезії, з її закликами до боротьби за краще життя народу. Коморовський не відчув революційної

* Зовусь мільйоном я, бо за мільйони ближніх
Люблю я і терплю страждання (Міцкевич А. Вибрані твори в двох томах / Переклад із польської за редакцією М. Рильського. Т. 1. — К.: Держлітвидав України, 1955. — С. 360. — *Переклад Б. Тена*).

сили Шевченка-поета, не відтворив її у вірші, присвяченому українському Кобзареві, дивився на розвиток суспільства з консервативно-клерикальних позицій.

По-іншому охарактеризували Шевченка польські поети демократичних поглядів — Б. Червєнський і Ю. Орловський. Мабуть, до них слід приєднати і Броніслава Шварца (1834–1904) — польського революційного діяча і поета, який присвятив Шевченкові вірш «З нагоди проїзду етапом у 1870 р. через Оренбург»*. На жаль, цього поетичного твору не вдалося поки що розшукати у львівських бібліотеках.

Серед польських віршів другої половини XIX ст., присвячених Шевченкові, виділяється твір Б. Червєнського (1851–1888) «Śmierć Szewczenki», вперше опублікований 1875 р.**. Приводом до написання його послужила чотирнадцята річниця з дня смерті Шевченка. Ніяк не можна погодитися із твердженням польського літературознавця М. Юрковського, що вірш про Шевченка Червєнський написав у 1861 році***. Адже йому тоді було лише десять років.

Болеслав Червєнський, який прославив своє ім'я революційною піснею «Червоний прапор», жив і працював у Львові. Вже з університетських років захоплювався соціалістичними ідеями. Згодом став активним організатором соціалістичного руху в Галичині, а 1881 року разом із Л. Інлендером та І. Франком склав «Програму польських і українських соціалістів Східної Галичини». Співпрацював у прогресивних львівських газетах і журналах («Kurjer Lwowski», «Przegląd Społeczny», «Ziarno», «Praca» та ін.). У літературу ввійшов як поет («Poezje», 1881, «Urywane strofy», 1886), драматург («Niewolnik», 1873) і новеліст («Tragedia w koszarach»). Твори Червєнського пройняті демократичними ідеями, спрямовані на боротьбу за краще життя трудящих. І. Франко назвав його «найголовнішим представником робітницької поезії»****.

Останнім часом Г. Нудьга у праці «Пісні революції» окремий розділ присвятив Б. Червєнському та поширенню його пісні «Червоний прапор» в Україні і Росії. Українською мовою цю пісню переклав Б. Грінченко в період революції 1905 року, заховавшись під псевдонімом «Л. Яворенко». Цей переклад не перестає поширюватися до нашого часу*****.

Б. Червєнський виявляв дружнє ставлення до українського народу, українських письменників, співпрацював із І. Франком і М. Павликом у журналі «Praca», написав кілька поетичних творів на українські теми. Кращим зразком серед них є вірш «Смерть Шевченка» — своєрідна елегія в формі монологу. На початку Шевченко згадує про важкі, нестерпні умови свого життя:

Jam niegdyś śpiewał, jak kozacy wolni
Śmiali się z carów, śmiali się z naczalstwa...
Może zanadto było w nich zuchwalstwa,
Lecz byli wolni, jak ptaszkowie polni!
Za to, żem śpiewał, rzucono na szyję
Powróz i szyniel, karabin i kije.

* Strumpf-Wojtkiewicz St. Taras Szewczenko a Polacy // «Przegląd Kulturalny» № 12. — 1954.
** Див.: «Ruch Literacki». № 11. — Lwów, 1875. — S. 83–84.
*** Див.: Jurkowski J. Polscy przyjaciele Szewczenki, T. Szewczenko w setną rocznicę śmierci. — Warszawa, 1961. — S. 33.
**** Франко І. Сучасні польські поети. — Твори, т. 18. — К., Держлітвидав України, 1955. — С. 270.
***** Див. Нудьга Г. Пісні революції. — Львів: «Каменяр», 1968. — С. 74–?.

Z piętnem służalstwa wyrytym na czole
Musiałem ciągnąć mój żywot pątniczy,
Z uśmiechem patrzeć na druhów mych bole
I liczyć zbrodnie, których bóg nie zliczy,
I codzien jedząc czarny chleb tułaczy
I żyć nadzieją i konać w rozpaczy.*

Однак смерть не викликає у Шевченка суму і він звертається до своїх братів із таким закликом:

Śmiejcie się raczej, choćby takim śmiechem,
Jak się syn śmieje przy zwłokach macierzy!
Płacz wobec wroga największem jest grzechem.
Zamiast tych płaczów, zamiast tych pacierzy,
Rzućcie mu w oczy śmiechem, jakby głazem —
I błyskiem oka jak żelazem!

Шевченко висловлює бажання, щоб поховали його в Україні й заспівали пісню:

Bracia sołdaci! Okrążcie me nary
I zaśpiewajcie mi pieśń — raz ostatni...
Pieśń tak gorącą, jako promień wiary,
A tak słoneczną, jako uścisk bratni,
A tak ponurą, jak serce kozacze,
A taką tkliwą, jak matka, gdy płacze.

У наступній строфі йдеться про те, яку пісню йому заспівати, що створює деякий паралелізм до Шевченкової поезії на історичну тематику:

Oh! Zaśpiewajcie, jak dawne hetmany
Mołojców wiedli w bój za Ukrainę,
Jak im pokłony bił sułtan i chany,
Jak bili wiosłem morza fale sine,
Jak step wichrami, morze tonem szklanem
Głosiły swiatu, że kozak ich panem.

Як бачимо з наведених уривків, у вірші Червєнського вдалі епітети, порівняння і метафори. Показовою є також і символіка. Ось як змальовано героїзм козаків, про який прагнув почути Шевченко у пісні:

Oh! Zaśpiewajcie o hetmańskim piórze
I o kozakach umarłych i żywych,
O orle sławy, co szybując w górze
Dwoje swych oczu kąpał połyskliwych

* Уривки вірша Червєнського цитуємо за першою публікацією, надрукованою в журн. «Ruch Literacki» за 1885 р., № 6, стор. 83–84. Дальші редакції цього вірша зазнали незначних змін.

W słoncu i skrzydła zanurzał w blekicie...
Niechaj z tą pieśnią uleci mi życie!

Хоча вірш Червєнського тематично і має пряме відношення до смерті Шевченка (про це говорить сама назва), проте його ідейний зміст далекий від суму і сліз. Автор справедливо наголошує на життєвій силі Шевченкового поетичного слова, на його революційному звучанні.

Отже, Червєнський, творчість якого має революційно-демократичне спрямування, вірно відтворив образ Шевченка. Тому й не дивно, що у варшавській газеті «Nowa Kultura» у соті роковини з дня смерті Т. Шевченка (1961, № 10) цей вірш надруковано як один із кращих творів про українського поета з такою приміткою (подаємо в українському перекладі): «У зв'язку з сотою річницею смерті Тараса Шевченка, що наближається (помер 10 березня 1861 р.), згадуються зв'язки дружби, що з'єднують його з польськими революціонерами. Наскільки живою була ця нитка, доводить невідомий, майже забутий вірш Болеслава Червєнського, польського поета, автора слів пісні «Червоний прапор»».

Вірш Б. Червєнського «Смерть Шевченка» привернув увагу своїм ідейно-тематичним змістом і сучасних українських поетів. Поет Володимир Лучук переклав його українською мовою (подаємо в додатках до статті під № 1). У перекладі В. Лучука вірно переданий оригінал, його образна система і художні достоїнства.

І, нарешті, з віршів польських поетів XIX ст. про Шевченка чималий інтерес становить поезія Юзефа Орловського «На урочисте відзначення річниці смерті Тараса Шевченка, влаштоване у Кракові 1 квітня 1889 р.» («Na uroczysty obchód rocznicy zgonu Tarasa Szewczenki, urządzony w Krakowie 1 kwietnia 1889 r.»), опублікована окремим виданням. Її текст роздавали учасникам вечора, організованого студентами-українцями, що навчалися у вишах Кракова. Коротке повідомлення про цей шевченківський вечір подано в газеті «Nowa Reforma» за 3 квітня 1889 р. (№ 77). Автор повідомлення, заховавшись під криптонімом «wp» заявив, що вечір організовано з ініціативи українських студентів і присвячено «найвидатнішому українському поетові, який підхопив народну мелодію серед степів і напоїв нею український народ, відчув вікову недолю братів та закріпив її в поезії, щоб живих запалити на боротьбу». На цей концерт прибуло багато людей. На сцені серед зелені бюст Шевченка роботи Ст. Левандовського (мабуть, поляка). Після промови студента С. Навроцького, в якій головна увага зосереджена на народності Шевченкової поезії, відбувся концерт, програму якого складали виступи українських і польських артистів; виконували пісні й музичні твори М. Лисенка («Вечір»), Ст. Монюшка («Шумлять ялини»), Ф. Шопена («Полонез») та інших композиторів. Цю вокальну частину доповнив студентський хор, який майстерно виконав українські пісні, зокрема композитора А. Вахнянина. Артист Р. Железовський із глибоким відчуттям продекламував поезії «На морі» («Na morzu») С. Урбанського і «Сон» («Sen») М. Балуцького. На вечорі оголошено надіслані привітання. Особливий інтерес викликав лист із Петербурга письменника Д. Мордовцева, який закликав молодь «до зберігання ідеології великого поета в ім'я і під прапором братньої згоди і рівності»*. Чудовим додатком до програми вечора був і згадуваний уже вірш, присвячений Шевченкові, забутого нині польського поета Ю. Орловського, автора кількох поетичних збірок («Poezje», 1887, «Sonety», 1888).

* «Nowa Reforma». № 77. — Kraków, 1889. — S. 2.

Ю. Орловський, вивчивши твори Шевченка, у своєму вірші «На урочисте відзначення смерті Тараса Шевченка» передав мотиви, характерні для поезії українського Кобзаря. Починаючи розповідь про важке становище українського і польського народів, які перебували під гнітом царської Росії та цісарської Австрії, автор звертається за порадою до Шевченка, до його поетичного слова, пройнятого революційною силою:

«Wstawajte» — woła z mogił Ukrainy
Ten, co prastarej dla nas stróżem cnoty, —
«Wstawajte» żyworodnej Matki syny!
Porwijcie pęta fałszu i ciemnoty.*

Орловський вважає поезію Шевченка народною:

«Wstawajte!» — z głosem wielkiego pieśniarza
Ciche mas ludu łączy się pragnienie,
A pierś milionów pobudkę powtarza,
Która zwiastuje ducha odrodzenie!

Польський поет висловив певність, що збудуться слова Шевченка і пригнічені народи стануть вільними:

A jak przed nami, tak też i przed wami
Krwawe są szlaki zasłane cierniami,
Lecz choćby lata na niedoli grzędzie,
A Polska wolna i Ruś wolna będzie.

Для досягнення цієї мети потрібні взаємна згода і спільні дії. А далі читаємо:

Takie w swych piersiach żywiąc ideały,
Wszelkie sąsiedzkie usuwajmy waśnie
I serca zbliżmy, by dzień wielkiej chwały,
Gdy mrok ciemnoty na zawsze zagaśnie,
Witał nas braćmi, których łączą dłonie
Ku wspólnej pracy i wspólnej obronie,
Lecz którzy nigdy nie podnoszą ręki,
By walcząc z sobą — kres przedłużać męki.

Тільки згода і дружба українського і польського народів принесе їм вільне життя:

«Wstawajte» — woła pobudka pieśniarza —
Godzina czynu w zgodzie i miłości,
A echo dźwięki szacowne powtarza,
Aż w sercach braci na zawsze zagości...
«Wstawajte» — mimo te cierniste drogi,

* Тут і далі цитуємо за публікацією: Na uroczysty obchód rocznicy zgonu Tarasa Szewczenki, urządzony w Krakowie d. 1 kwietnia 1889 r. Nakładem autora. — Kraków, Druk. Wł. L. Anczyca i Sp.

Przez które trzeba żywot wlec ubogi,
«Wstawajte» — byle złączyc sił ostatki,
Aby kajdany rwać na grobie matki.

Подані уривки засвідчують, що Ю. Орловський вірно зрозумів поетичні твори Шевченка і передав їх ідейне звучання своїм землякам. Характерно також, що автор польського вірша, як і Шевченко, закликав український і польський народи до згоди, любові й боротьби. Вірш Ю. Орловського, маючи глибокий ідейний зміст, цінний своєю поетикою, багатством художніх засобів, вдалим добором засобів символіки, що, крім наведених уривків, стверджує і самий початок:

Krawawych sapasoń zamilkły odgłosy…
Zielskiem porosły spustoszałe pola —
A których żadne nie zwalczyły ciosy
Żelazną dłonią uciska niewola!
I nie masz innej mocy ku obronie,
Prócz tego ducha, co goreje w łonie
I łączyć każe wszystkich sił ostatki,
Aby kajdany rwać na grobie Matki!

Проаналізований твір Орловського є щирим виявом не тільки пошани до Шевченка, а й дружніх почуттів до українського народу.

У додатках до статті під номером 2 подаємо повністю твір у перекладі Володимира Лучука.

До відтворення образу Т. Шевченка вірно підійшли і сучасні польські поети В. Слободник («Szewczenko»), Я. Копровський («Ballada o Szewczence») і Л. Пастернак («Noc pod Kaniowem»). Однак розгляд їх поезій не є нашим завданням.

III

Розглянуті поетичні твори, присвячені Т. Шевченкові, є добрим пізнавальним матеріалом для характеристики українського Кобзаря та висвітлення української теми в польській літературі. У більшості творів Шевченка вважають народним поетом-революціонером. Ті автори, що стояли на демократичних позиціях, відчули в його творах революційну силу. Поети відсталих поглядів відверталися від неї, спрямовуючи ідейний зміст своїх творів у русло консерватизму. Це ще один доказ, що і в польській літературі було дві течії — прогресивна і консервативна. Сьогодні поети Народної Польщі, присвячуючи твори Т. Шевченкові, продовжують революційно-демократичні традиції, не відходять від художньої правди, показують українського Кобзаря таким, яким він був, є і буде.

ДОДАТКИ

№ 1
Болеслав Червєнський

СМЕРТЬ ШЕВЧЕНКА

Той час підходить, дякувати богу,
І скоро дух мій вилетить із тіла...
В мені лише душа лишилась біла,
Що скрашує мою шинелю вбогу.
Взяла усе від мене ласка царська,
Але душа лишилася бунтарська!

Бо я співав, як козаки бувало
З царів сміялись і з начальства щирі
І кепкували над усім зухвало,
І чулись, як птахи в небесній ширі!
За те, що я співав, мені на шиї
Накинута мотузка, карабін і киї.

З печаттю муштри, вибитій на чолі,
Я змушений життя був волочити,
Дивитися на друзів люті болі,
Лічити злочини, яких і не злічити,
І їсти чорний хліб, терпівши муки,
І жить надією, конаючи з розпуки!

Свята моя матусе, Україно!
Про тебе чисті мої думи завше
Перед тобою я молюсь уклінно,
З молитвою катів твоїх проклявши.
Прокльони ті на віщі впали струни
Волаючи до помсти, як перуни!

Вмираю ось, людина того духа,
Що з диких звірів хтів людей зробити...
Та, наче співу, вітру люд не слуха,
Аж мусить ураган усіх збудити.
Коли не чує голосу бандури...
Брати! Не плачте! Чом же ви похмурі?

Засмійтеся тим сміхом небувалим,
Як син сміється над останком мами!
Безсилий плач — гріхом стає кривавим...
Замість молитви і молінь сльозами —

Жбурніть катам у вічі сміх, як камінь,
Хай зблиснуть очі вам клинками!

Навколо нар устаньте, други щирі,
В останнє пісня хай звучить крилата,
Така гаряча, наче пломінь віри,
І сонячна, неначе потиск брата,
І змучена, як серце те козаче,
Засмучена — як матінка, що плаче!

Ох, заспівайте, як було гетьмани
Водили хлопців в бій за Україну,
Як ласки ва них запобігали хани,
Як били весла хвилю білопінну,
Як степ шумів вітриськами по світі,
Що козаки його батьки і діти!

Ох! Заспівайте про гетьманську пору
І козаків — усіх живих і мертвих,
Про тих орлів, які летіли вгору,
Високо у блакиті розпростертих,
І в сонячній ясі купали дужі крила...
А з піснею мені і смерть здалася б мила!

Похороніть мене в степу широкім,
Насипте високо могилу з глини,
Поставте на могилі хрест високий...
Можливо, соловейко з України
Присяде, коли з далі пролітає...
Збуджуся я — коли він заспіває!

№ 2
Юзеф Орловський

На урочисте відзначення річниці смерті Тараса Шевченка, влаштоване у Кракові дня 1 квітня 1889 р. (заходами Українського товариства «Академічна громада»)

Криваві змагання відлунком розтали...
Буяють одні бур'яни серед поля,
А тих, що від лютих ударів не впали, —
Залізними лапами стисла неволю!
Здається, не маєш уже й оборони,
Крім духа того, що в душі не холоне,
А залишки сили єднає усенькі,
Щоб рвати кайдани на гробі у Неньки!

«Вставайте!» — волає з могил Україна
Той чесний дозорець одвічної цноти —
«Вставайте!» — і рідну рятуйте з руїни!
Порвіте кайдани брехні і темноти:
Хай щирості світло іде до громади,
А вуж, що розсіює зернятка зради,
Хай гине в пилюці побіля порога,
Хоча б і турчав, що приходить од бога...

«Вставайте!» — лунає поетове слово,
Вливається в тихе народне жадання,
І в грудях мільйонів звучить малиново,
Звістуючи духа нове воскресання!
І вже не лишень на Русі на Червоній,
А далі та далі долає кордони —
По вашій чудовій по всій Україні
Лунає в серцях, як пісні солов'їні!

Безвірні тривожаться на бездоріжжі,
А в кого є віра — той правди не кине:
Що кожен народ, взавши помисли божі,
Устане на прю — і ніколи не згине!
Отак перед нами, і так перед вами,
Лиш терням дороги порослі віками,
Та скінчитись мусить недоля й руїна,
І «Польска нє згінє», не вмре Україна!

Плекаючи в грудях такі ідеали,
Забудьмо всілякі сусідськії чвари,
Серцями наближмось! Хай промені слави
Темноти навіки загасять примари,
І злучаться братньо готові долоні —
До спільної праці, до спільної броні!
Хай вгору ніколи не знімуться руки
До бійок взаємних — взаємної муки!

«Вставайте!» — лунає поетове слово —
«Настала година і згоди, й любові!»
Те слово відлунює в кожнім наново,
Аж в серці назавше загостить братове...
«Вставайте!» — летить над тернові дороги,
Якими знедолено йдемо убогі!
«Вставайте!» — єднаючи сили усенькі,
Щоб рвати кайдани на гробі у Неньки!

ШЕВЧЕНКО В ПРИСВЯЧЕНИХ ЙОМУ ВІРШАХ*

Культ Тараса Шевченка знайшов дуже гарний вислів у присвячених йому віршах. Немає мабуть визначнішого українського поета, що не залишив би вірша про Тараса. Чужбинський, Куліш, Федькович, Франко, Самійленко, Леся Українка, Лепкий, Олесь, Тичина, Маланюк, Антонич — це автори віршів, зложених на пошану Шевченка. Знайшлися навіть люди, що зібрали оці вірші докупи і видали їх окремими книжками. Першу таку антольоґію шевченківських віршів видав у Золочеві 1911 року Володимир Супранівський п. н. «На вічну память Тарасови Шевченкови», де крім українських ориґінальних віршів подибуємо теж в українських перекладах вірші поетів чужинців, напр. Залєского, Купала й Нєкрасова. Одначе збірка Супранівського не має наукової вартости. Він порозміщував зібрані вірші без якого-небудь порядку (напр. хронольоґічного чи іншого), позмінював тут і там їхню первісну форму, а крім того не подав усіх доступних йому віршів. Куди краща з наукового боку книжка Миколи Комарова п. з. «Вінок Т. Шевченкові», що вийшла в Одесі 1912 р. Комарову важко було роздобути усіх галицьких текстів і тому він подає інколи тільки їх заголовки. У 1920 р. вийшов другий одеський вінок з-під руки Бачинського п. н. «Шевченко в співах інших поетів». Відсутність цієї книжки в львівських бібліотеках не дозволяв що-небудь про неї сказати. Далі не зашкодить згадати ще про Плевака і Таранька. Перший з них у збірнику матеріалів про Шевченка, що вийшов в Києві 1926 р.**, передруковує крім давніших віршів про Шевченка теж і декілька шевченківських віршів радянських поетів, напр. Загула, Кулика, Савченка, Тичини і ін., а в книжечці Михайла Таранька «Тарасовим шляхом» (Львів, 1934) подибуємо декілька нових віршів сучасних галицьких поетів, саме Бабія, Завадовича, Шкрумеляка і ін. Наприкінці оцих бібліоґрафічних заміток треба звернути увагу, що вірші за останні роки можна знайти на сторінках наших літературних і популярно-наукових журналів.

Після заподаного вище бібліоґрафічного перегляду мимохіть виринає питання, що оспівували наші поети в шевченківських віршах. Усе. Життєвий шлях Тараса, його творчість, смерть, похорони, а передусім його роковини. Ось короткий перегляд тієї тематики.

Поетичні нахили зачали будитися в душі Шевченка не тоді, коли йому «тринадцятий минав»..., але куди скоріше. Так принаймні дозволяє думати Шкрумеляків вірш «Малий Тарасик» Юра Шкрумеляк, глибоко продумавши Тарасикову пригоду з «небесними залізними стовпами», ось так пише:

Ще лиш небо на сході палало,
Вже схопився Тарасик з постелі,
Сів на вишні в садочку цвітучім
І дивився на ниви веселі.
Ясні ниви, у золото вбрані,
Так сердешно всміхались до нього,
Своє щастя й красу наливали
До серденька його молодого.
І пестили його раннім сяйвом

* Подаємо за: Пачовський Т. Шевченко в присвячених йому віршах. — Львів, 1939 (Бібліотека «Дзвонів», ч. 32).

** Плевако М. Тарас Шевченко. — ДВУ, 1926.

Із садочка до себе манили.
І побіг він у степ без тривоги
На вершечок старої могили.
Там дивився, як хмарка втікає
Десь до сонця, у ясне проміння,
Аж туди, де зійшлося з землею
На обрію небесне склепіння.
І скотившись на шлях чорний, битий,
В чумака він питає несміло:
— Де стовпи ті, що десь підпирають
Ясне небо, що в сонці горіло?..
А чумак йому мовить: «Мій сину,
Де стовпи ті, лиш Бог один знає!»
А сам дума: «У тобі, дитино,
Ясне небо і Бог сам вітає!»*

Хоча в дальших роках життєва стежка не стелилася перед Шевченком рожами, то, не зважаючи на це, він навіть у найтвердших умовинах свойого життя відривався від буденних рефлєксій. Один такий момент по-мистецьки зобразив Богдан Лепкий у вірші «Мрії та дійсність». Тарас, пробуваючи на службі в Енґельгардта, чекав як кімнатний козачок повороту пана, що пішов у клюб програвати. Тарасові — пише далі Лепкий:

Треба чекати до рана,
Служба — не легка то річ!
Скучно, тривожно хлопчині;
Свічку тайком запалив,
В салі, неначе в святині,
Скрізь малювання, картини —
Очі в їх хлопець вп'ялив.
Рідне село. Між горами
Річка журливо шумить.
Берег покритий квітками,
Хмари пливуть над степами,
Річки не годен спинить.
Мріє... й малими руками
Щось там малює — тремтить.
Ніби до батька і мами
З міста чужого степами
Він у гостину біжить.
І захопився й не чує:
А пан на порозі, як звір.
«Він не в передній? Малює?!
Світло даремно марнує
Батогів! На конюшню! На двір!»**

* Таранько М. Тарасовим шляхом. — С. 47–48.
** Плевако, op. cit. — С. 103–404.

З дальшого ходу Шевченкового життя знаємо, що не малярство стало його головною духовою потребою, але поезія. Перше видання Кобзаря, що вийшло 1840 р., викликало дуже сильне враження. З наших поетів перший зложив поклін Кобзареві Чужбинський. Він у вірші п. н. «Шевченкові» пише:

Гарно Твоя кобза град,
Любий мій земляче!
Вона голосно співає
Голосно і плаче.
І сопілкою голосить,
Бурею лютує,
І чогось у Бога просить,
І чогось сумує.
Ні, не люди тебе вчили:
Мабуть сама доля,
Степ та небо та могили
Та широка воля!

Мабуть, ти учивсь співати
На руїнах Січі,
Де ще рідна наша мати
Зазирає в вічі;
Де та бідна мати просить
Кожну душу щиру,
Хто по світу кобзу носить,
Щоб співали міру
Про козацтво незабутнє,
Вірне, стародавнє,
Про життя козацьке смутне,
Смутне, але славне.
Знаю ж, братчику рідненький,
Як учивсь ти грати:
Ти послухав тої неньки
Та й став нам співати![*]

Але не довго міг Шевченко свобідно співати. За кирило-методіївські ідеї, й за деякі сміливіші вірші, що зілюстрував Лепкий у вірші «Суд над поетом», заслано Тараса на далекий схід. Після заслання затужила Україна за своїм Кобзарем. Змалювала це Псьол в ось такому вірші:

Віє вітер над Києвом,
Сади нахиляє;
Синій Дніпр старих сусідок,
Німих гір питає:
«Де гуляє, бенкетує

* Комаров М. Вінок Т. Шевченкові. — Одеса 1912. — С. 1–2.

Син наш незабутий?
Вже й солові одспівали,
А його не чути!
Уже і Дух і Купало
І Петро минулись
І чумаки із первої
Дороги вернулись;
Уже й жито, половіє,
Час затого й жати;
А він не йде — біля мене
Сісти, заспівати!»
Обізвались німі гори:
«Дніпре, старий друже!
Не питав ти України,
По кім вона тужить.
Не прислухавсь, що дівчата
Плакали — співали,
Про що хвилі з берегами
Нищечком шептали.
Розпитай же буйних вітрів
З далекого краю,
Як наш кобзар з важким ранцем
Під ружжєм гуляє!»*

Шевченкові важко було жити на засланні. Оточення, в якому пробував він, дуже плястично зображує вірш Лепкого «Пустиня».

Одначе без огляду на пробування Шевченка в такій несприятливій для людського життя околиці, Лепкий висловлює такий погляд (у в. «Дорога»):

Вий же вовком, пустине,
Вий, звірюко голодна!
Твоя праця безплодна, —
Він не вмре й не загине**.

І так сталося. Шевченко вернувся з Орської кріпости. З радістю всі вітали його. За обідом, що його уладжено в честь Шевченка 25.III.1858 р., привітав Максимович Тараса віршем:

Хвалить Бога!.. Вже й ти з нами,
Наш любий Кобзарю!
Бувай здоров — нам на радість,
А собі на славу.
Перебув ти тяжке лихо
І лиху недолю;

* Комаров, op. cit., 3–4.
** Плевако, op. cit. — С. 120.

Заспівай же нових пісень
Про людськую волю;
Заспівай нам таких пісень,
Щоб мати Вкраїна
Веселилась, що на славу
Тебе породила!*

Та не довго міг Шевченко співати. 26 лютня 1861 року прийшла смерть і забрала Шевченка безповоротно. Поетова смерть викликала дуже сильне враження; тогочасні поети були зворушені до глибини. За вимовний документ хай послужать сьогодні вірші Василенка, Кониського, Максимовича, Навроцького й Чужбинського, написані з приводу Тарасової смерти. Чужбинський у вірші «Над гробом Т.Г. Шевченка» пише:

Не в степу, не на могилі —
Над Дніпром широким —
Ти заснув єси, Кобзарю,
Вічним сном глибоким.
Над Невою, під снігами
При похмурнім сонці,
Ти поліг єси, мій друже,
На чужой сторонці.
У головах не посадять
Червону калину,
Не привіта соловейко
Твою домовину...
Круг Тебе чужа-чужина...
Та не чужі люде:
Є кому Тебе оплакать,
Є — і довго буде.
Покоління поколінню
Об тобі розкаже
І Твоя, Кобзарю, слава
Не вмре, не поляже!**

Спочатку похоронено Шевченка в Петербурзі, але незабаром перенесено його в Україну, де спочили тлінні останки над Дніпром, недалеко Канева на горі, що звалася давніше Чернечою, а від тієї хвилі стала Тарасовою. Ось як описує Максимович Шевченкові похорони під Каневом:

Сподівалися Шевченка
Сей год на Вкраїну;
А діждалися побачить
Його домовину.
Стоїть в Каневі в соборі

* Комаров, op. cit. — С. 9–10.
** Комаров, op. cit. — С. 14.

Вся квітками ввита;
По козацьки — червоною
Китайкою вкрита.
Ідуть люди — перед нею
Поклон покладають;
І за душу Кобзареву
Господа благають.

На Симона на Зилота
Задзвонили в дзвони,
Стали править Кобзареві
Нові похорони.
От, несуть його на марах
З собору під гору,
Де старий Дніпро-Славута
Іде до простору.
Уволили твою волю
Українські діти:
На Чернечу несуть гору,
Де ти хотів жити.

Христос Воскрес! Хор церковний
До гробу співає:
От і стали всі круг Тебе
На горі Чернечій...
Чи Ти чуєш людський гомін,
Надгробнії речі?
Чи Ти чуєш: вічну память
Тобі возносили;
Брати й сестри над Тобою
Знов заголосили;
Плачуть, тужать твої други,
Ввесь народ сумує:
Сиплять землю тобі й кажуть:
«Нехай він царствує!»
Прощай, славний наш Тарасе!
Прощай, милий брате!
Справді лучче в своїй землі
І кісткам лежати*.

Слова Чужбинського, що «Кобзарева слава не вмре не поляже», справдилися. Після 1861 року завівся звичай, що всі українці, де б вони не були, складають урочисто кожного року поклін Шевченкові. Відбуваються панахиди, академії, на сторінках літературних журналів показуються святкові статті. У цій шевченківській програмі окрему сторінку займають вірші, що їх пишуть поети на пошану Шевченкові. Темати-

* Комаров, op. cit. — С. 39–41.

ка шевченківських роковинних віршів різна. Самійленко напр. в однім із своїх віршів п. з. «Рідна мова», пригадуючи заслуги Шевченка для розвитку нашої мови, пише:

... в пилэ на шляху наша мова була
І мислива рука її з пилу взяла.
Полюбила її, обробила її,
Положила на неї усі сили свої,
І в народній вінець, як в оправу ввела,
І як зорю ясну вище хмар піднесла.
І на злість ворогам засіяла вона,
Як алмаз дорогий, як та зоря яснб.
І сіятиме вік, поки сонце стоїть*.
Людмила Волошка славить Шевченка за те, що в його «словах святих»
І в тих перлах — самоцвітах
Є найкращії перлинки:
То слова про тяжку долю,
Долю жінки українки.
Ти убрав її квітками,
Ти умив її сльозами,
І уславив всьому світу
Що найкращими думками.
Чарівний дівочий образ:
Карі очі, стан тоненький,
Чорні брови, ясний погляд,
Сміх веселий, молоденький;
І дівчину сиротину —
Не словами, а сльозами,
Батьку славний, незабутній,
Змалював ти перед нами.
І за те, аж поки буде
Україна існувати,
Не забудуть українки
Тебе, батьку, шанувати.
І од пишного палацу,
До найменшої хатинки
В щирім серці українки
Вдячний спомин не загине**.

Ще інші цінять Шевченка за його словянофільство. Напр., в часах, коли балканські словяни стали в рядах до боротьби за волю, Перебендя (Кониський) пише:

Твоя слава, наш кобзарю,
Відома на світі:
Тебе знають, прославляють,

* Комаров, op. cit. — С. 83–84.
** Комаров, op. cit. — С. 221–222.

Всі словянські діти;
Не-словяни теж тя знають,
Бо твої глаголи
Скрізь літають і вітають
Всіх людей в неволі!
Твоя муза всесвітняя,
Як Божеє слово,
Всьому світові бажає
Волі і любови.
Твоя пісня — віща пісня,
Збудила Вкраїну
І усіх словян скликала
У семю єдину,
Слався, слався! наш кобзарю,
А ми, твої діти.
За твоїм підем завітом
Во віки і віки*.

Одначе найбільше залишилося таких віршів, в яких схарактеризовано загальне значення Шевченка. Вірші з такою тематикою писали: В. Шашкевич, Куліш, Федькович, Франко, Старицький, Самійленко, Леся Українка, Лепкий, Олесь, Маланюк, Антонич і т.і. Для інформації подаймо кілька вийнятків. У Самійленковім вірші «Вінок Т. Шевченку» читаємо:

Тебе, наш батьку, віщий наш пророче!
Чи зможе той, у кого є хоч трохи
Любови в серці до свого народу,
Хоч день один про тебе не згадати!
Народу син, та син його найкращий,
Ти був його борцем за людську долю.
В часи неволі, злиднів і темноти
Твій дух світив йому промінням сонця.
Як він терпів, корився мовчки долі, —
Твій голос був його болючим криком.
Як він забутий був у цілім світі, —
Ти розповів його колишню славу
І в час, як ним мов крамом торгували,
Ти показав його високу душу.
Ти в серці ніс тягар його великий.
Святий тягар народньої скорботи
І переливши в слово голосне,
У образах живих живеє горе
Усім очам незрячим показав.
І поки житиме народ твій рідний,
Твоя душа не вмре в його душі.

* Комаров, op. cit. — С. 62.

Твій рідний край нераз оплаче гірко
Того, хто так його оплакав долю.
Ні, не забудемо тебе, Кобзарю
До віку*.

Самійленко зарисував значення Шевченка з загального становища. Шевченка як національного поета зобразила Леся Українка у вірші «На Роковини»:

Не він один її любив.
Віддавна Україну
Поети славили в піснях,
Немов красу-дівчину.

Від неї переймали сміх
І жарти, і таночки,
Її байки, немов квітки,
Сплітали у віночки.

Той в ній давнину покохав,
Той мрію молоденьку, —
Він перший полюбив її,
Як син кохає неньку.

Хоч би була вона стара,
Сумна, змарніла, бідна, —
Для сина вірного вона
Єдина, люба, рідна.

Хоч би була вона сліпа
Каліка, недоріка, —
Мов рана ятриться в ньому
Любов його велика.

Вкраїна бачила не раз,
Як тії закоханці
Над вечір забували все,
Про що співали вранці.

І, взявши дар від неї, йшли
До иншої в гостину;
Вони не знали, що то є
Любити — до загину.

Він перший за свою любов
Тяжкі дістав кайдани,

* Комаров, op. cit. — С. 183–184.

Але до скону їй служив
Без зради, без омани.

Усе знесла й перемогла
Його любови сила.
Того ж великого вогню
І смерть не погасила*.

Більш поетичним ладом, ніж Самійленко і Леся Українка, підкреслив вагу Шевченка Олесь у вірші «Т. Шевченкові»:

Палало сонце. Лютувало —
Горіла нива, ліс горів
Палало сонце. Все мовчало.
Ніхто і дихати не смів.
Чорніла круком чорна нива
І враз, як голос Божий, грім,
І враз, як сльози Божі, злива
В краю пустельнім і німім.
Минули тижні. В мертвім полі
Усе забилось, загуло...
І стало сходити поволі
Життя майбутнього стебло**.

Так було до 1914 року. Після того приходить світова війна, а потім революція. Українські поети і в тих часах не забувають про Шевченка. Вони далі пишуть вірші на його хвалу. На змісті тих віршів витискає дуже сильно своє знамя час, в якому вони повстали. Для прикладу хай послужить вірш Савченка (з 1920 р.) п. з. «59-ті роковини»:

На гори, сходили...
Кричали ми
Розтерзані. Безсило.
Погорджені для всіх.
На цілім світі.
Залізо —
Рвало! Рвало! І свистіло!
І корчилася мідь.
І сон —
Як смерть.
Огонь! Потоп!
Заллють нас ріки!
...З гробів простягнуть
Посохлі руки!

* Комаров, op. cit. — С. 281–282.
** Комаров, op. cit. — С. 303.

Рабів...
А гнів —
Любов!
Любов: — каліки!
Не жебрайте!
Мерцям хрести...
І враз, — Сонця!
І бурею: Осанна!
— Із мертвих — Ти![*]

Коли після революції Україною заволоділи більшовики, українські радянські поети достроюють шевченківські вірші до потреб режиму. А. Ткачук напр. у вірші «На смерть Т.Г. Шевченка» заявляє йому, що вже «гниють прокляті дуки, прихвостні царата» і що:

Сонце правди засіяло
В темряві села,
Щастя в хаті загуляло
А тебе... нема[**].

Інакше виглядають повоєнні шевченківські вірші надніпрянських поетів-еміґрантів і поетів-галичан. Вони крім популярних віршів, що в них нав'язують до давнішої тематики, пишуть теж і такі, в яких зображують Шевченка зовсім не так, як передвоєнні поети. Напр. Маланюк характеризує Шевченка ось так:

Не поет — бо це ж до болю мало.
Не трибун — бо це лиш рупор мас,
І вже менш за все — «Кобзар Тарас»,
Він, ким зайнялось і запалало.
Скорше — бунт буйних майбутніх рас,
Полумя, на котрім тьма розтала,
Вибух крови, що зарокотала
Карою за довгу ніч образ.
Лютий зір прозрілого раба,
Ґонта, що синів свяченим ріже, —
У досвітніх загравах — степа.
З дужим хрустом випростали крижі
А ось поруч — усміх, ласка, мати
І садок вишневий коло хати[***].

Не менш вдатного вірша про Шевченка залишив і молодший від Маланюка поет, Богдан Антонич, що так скоро відійшов від нас туди, «звідкіля немає вороття». Ан-

* Плевако, op. cit. — С. 321.
** Плевако, op. cit. — С. 322.
*** Маланюк Е. Земля й залізо. — Париж, 1930. — С. 35.

тонич довше зупиняється над значенням і силою Шевченкового слова, а потім кінчає вірш ось такою строфою:

Це ти сто літ показував мету і шлях стовпом вогнистим,
ми виросли у спадщині Твоїй, як в сяйві сонця листя,
у куряві воєн, у мряці буднів, час Тебе не зрушив.
Твоє наймення, мов молитву кладемо на стяг,
бо знаємо, що мов тавро, понесемо в життя
печать Твоїх палючих слів, що протекли нам до дна душі*.

Вірші про Тараса Шевченка, як видно вже з поданого перегляду, поділяються на дві основні ґрупи. Першу ґрупу займають вірші про життя і смерть Шевченка, вони здебільша мають біоґрафічне забарвлення, тим-то можна б їх назвати біоґрафічними віршами, а до другої ґрупи приналежать вірші, що повставали, повстають і далі повставатимуть з нагоди Тарасових роковин. Це роковинні вірші. Коли глянути на зміст шевченківських віршів, то виявляється, що біографічні вірші подають звичайно в поетичній формі події, знані з Шевченкового життєпису, а темою роковинних віршів стає найчастіше значення Шевченка, про яке поети різних епох і реґіонів різні висловлюють погляди.

* Життя й Знання, р. IX (1936), ч. 3. — С. 66.

«ЗАПОВІТ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ*

...возвеличу
малих отсих рабів німих,
а на сторожі коло їх
поставлю СЛОВО...

Як умру, то поховайте
Мене на могилі
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синеє море
Кров ворожу... Отоді я
І лани, і гори —
Все покину і полину
До самого Бога.
Молитися... А до того
Я не знаю Бога.
Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

Kiedy umrę, niechbym spoczął
W wyniosłej mogile
Pośród stepu szerokiego
Ukrainy miłej,
Abym łany nieosiężne
I Dniepr, i urwiska,
Abym baczył, abym chłonął
Grzmoty jego, błyski.

* Подаємо за: Пачовський Т. Перлина «Заповіт» Тараса Шевченка польською мовою // Наша культура. — 1978. — №3 (239). — С. 1–3.

Gdy potoczy z Ukrainy
Ku morza głębinom
Krew nieczystą... wtedy to ja
Kurhany i łany —
Ziemię rzucę, a ulecę
Do Boga samego
Z modlitwą swą... lecz jak dotąd
Jam nie dostrzegł Boga.
Kiedy legnę, wy wstaniecie,
By kajdany skruszyć
I krwią wrogów, złą, okrutną,
Aby wolność umyć.
A w rodzinie wielkiej, ludzkiej
Ludów, wolnych znowu —
Mnie chwilami wspominajcie
Dobrym, cichym słowem.
Tlumaczył Ostap Łapski

Так звучить «Заповіт», що його написав Тарас Шевченко 25 грудня 1845 р. у Переяславі після важкої хвороби. Поет думав тоді не тільки про себе, а й про народ і його вільне життя. Таким чином, Шевченків «Заповіт», який має форму ліричного монологу, поєднує у своєму змісті особисті почуття зі суспільно-політичними закликами до боротьби за волю. Завдяки революційному спрямуванню цей вірш, що був епілогом до збірки «Три літа», став одним із найбільш популярних. Український Кобзар у доступній художній формі, з чудовим збереженням національного колориту висловив бажання, щоб його поховали серед широких степів, на високій могилі-кручі, з якої було б видно Дніпро, як «реве ревучий» (своєрідне уособлення революційних рухів). Одночасно поет звернувся до народу із закликом, щоб той шляхом революції побудував нову вільну сім'ю, в якій згадають його добрим тихим словом.

Своїм ідейним звучанням «Заповіт» близький до революційно-демократичних творів епохи «Трьох літ», до «Сну» («У всякого своя воля»), «Кавказу» та послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...». У 40-х роках минулого століття «Заповіт» поширювався у формі рукописів, згодом з'явився друком у поетичних збірках. Перші з них датуються 1859, 1863 і 1867 роками, що вийшли у світ у Лейпцигу, Львові та Петербурзі. «Заповіт» Т. Шевченка став народною революційною піснею і відіграв важливу роль у революційній пропаганді, про що детально поінформував О. Цалай-Якименко у своїй статті[1]. Поширенню «Заповіту», поряд із революційним словом Шевченка, сприяла і вдало підібрана до тексту музика М. Лисенком, Г. Гладким та іншими композиторами.

Уже з другої половини XIX ст. «Заповіт» вийшов за межі України, стаючи з кожним роком усе популярнішим серед інших слов'янських і неслов'янських народів. Сьогодні його перекладено 80-ма мовами. Кращі зразки цих перекладів опублікував Г. Нудьга у збірці «Заповіт» мовами світу» (Київ, 1961). Російські, чеські, грузинські та вірменські переклади «Заповіту» охарактеризовано в окремих статтях.

У нашій статті зосередимо увагу на «Заповіті» у польських перекладах. Ми з'ясуємо основні риси цих перекладів, зокрема передавання в них ідейного змісту та художніх прийомів Шевченкової поезії.

Вперше до перекладу «Заповіту» Т. Шевченка в польській літературі звернувся Анджей Гожалчинський, автор збірки «Przekłady pisarzy małorosyjskich, t. I. Taras Szewczenko», опублікованої 1862 р. у Києві. У ній містяться 24 повні переклади Шевченкових поезій і уривки трьох творів, серед яких і «Заповіт». Гожалчинський із різним успіхом перекладав поезії Т. Шевченка — одні краще, інші менш вдало. Польський перекладач намагався точно передати зміст оригіналу. Однак іноді йому не вистачало художності. Автор використав у польському перекладі вісім початкових рядків «Заповіту», описуючи похорон Шевченка в передмові до збірки. Ось ці рядки:

Ot tam mię pochowajcie,
Gdzie wielka mogiła,
Gdzie stepem zaległa
Ukraina miła.

Wysoko nad brzegiem,
Gdzie Dniepr tęskno szumi,
Mogiły na stepie
Zaległy szeregiem.

Коли порівняти наведений текст із першоджерелом, переконуємося, що Гожалчинський відійшов від нього, спростивши окремі його деталі. Образ «Dniepr tęskno szumi» не відповідає Шевченковому «бурхливому Дніпрові». Уривки «Заповіту», перекладені Гожалчинським, можна назвати переспівом.

Розглянувши рядки «Заповіту», перекладені Гожалчинським в укладеній ним збірці, слід зауважити, що в 1872 р. їх використав А. Гайдецький у статті «Taras Szewczenko», опублікованій у газеті «Strzecha» (№ 7–8, с. 318–320). Деякі українські та польські шевченкознавці на цій підставі назвали А. Гайдецького перекладачем уривків «Заповіту». Це помилкове твердження. Для вмотивування своєї думки наведу перший і останній рядки цієї поезії за статтею Гайдецького: «Ot tam mię pochowajcie» «Zaległy szeregiem», які є повторенням рядків, раніше складених А. Гожалчинським.

Перший повний переклад «Заповіту» у 1868 р. здійснив невтомний популяризатор українсько-польського єднання Павлин Свєнціцький (1841–1876), перекладач низки Шевченкових поезій польською мовою («Кавказ», «Ой три шляхи широкії», «Минають дні, минають ночі», «Садок вишневий коло хати» та ін.). Початок «Заповіту» в його перекладі звучить так:

Gdy ja umrę, to pochowajcie
Wy mnie na mogile,
Pośród stepu szerokiego
W Ukrainie miłej.

By łany, stepy szerokie,
Dniepr i jego tonie

Było widać, było słychać
Jak ryczy spieniony.

П. Свєнціцький, який добре володів українською мовою, точно передав оригінал у наведеному уривку. Такий самий характер мають дальші рядки перекладу. Щоправда, в окремих випадках у Свєнціцького трапляються незначні додатки, вжиті ним для зображення ритмічної будови оригіналу, проте Шевченків текст, його революційний пафос відтворено правильно. Збережено й перехресне римування. Із тропів заслуговує на увагу епітет «wraża», що наближає переклад до оригіналу. Отже, переклад П. Свєнціцького є вдалим.

В тому самому році, коли було опубліковано «Заповіт» польською мовою П. Свєнціцьким, здійснено переклад Францішка Станкевича, про який згадує Василь Лукич (псевдонім Володимира Левицького) у статті «Польські переклади поезій Шевченка»[2]. Автор цієї невеликої статті, поінформувавши про перших польських перекладачів Шевченка, зазначає, що «окрім друкованих, чимало Шевченкових перекладів ходить також у рукописах із рук до рук. Ось і мені недавно попався в руки невеличкий зшиток поезій Францішка Станкевича, де я надибав ось які переклади шести поезій нашого поета, злагоджені ним в Могильниці (нині Чортківського району Тернопільської області УРСР. — Т. П.) ще в 1868 р.: «Заповіт» («Gdy ja umrę, pochowajcie...»), «Заспів» («Dumy moje, oj licho mi z wami»), «Нащо мені чорні брови» («Na cóż mi ta brew czerniawa»), «Ой люлі, люлі» («Oj luli, luli mojej dziecinie»), «Росли, у купочці зросли» («Rośli my razem, rośli wyrośli»), «Тополя» («Po dąbrowie wiater wieje, szaleje przez pola»). Переклади ці, — зазначає далі В. Лукич, — не належать до добрих, і надто вже вони свобідні, не віддають гаразд думок оригіналу, а навіть грішать проти польської мови». Гостра критика, з якою В. Лукич сприймав переклади Ф. Станкевича, стала, мабуть, головною причиною того, що вони залишилися в рукописі. Сьогодні варто було б виявити ці переклади, можливо, вони перебувають у бібліотечному архіві родини Ф. Станкевича, та опублікувати їх друком, якщо переклади заслуговують цього. Не виключено, що критика В. Лукича не цілком відповідала їх дійсному станові.

Неодноразово польські переклади «Заповіту» друкували у ювілейні роки Т. Шевченка. Таким чином, польські поети нагадували читачеві про важливі Шевченкові твори. Так, наприклад, відомий польський поет початку XX ст. Густав Данилевський склав кілька варіантів перекладу «Заповіту» Шевченка. Останній із них опубліковано у сторіччя від дня народження Т. Шевченка в краківському журналі «Krytyka» (пор. т. 48, с. 18–19). У перекладі Г. Данилевського добре відтворено початкові й останні рядки оригіналу, однак є в ньому відхилення. Цитую окремі рядки перекладу:

Gdy zaś buchnie z Ukrainy
I popłynie z morza siny
Szlak — potok krwi wroga,
Rzucę wszystko, wzgórza, pola.

I poniosę modlitw łkanie
Do samego Boga,
Bo uwlerzę, jak się stanie
Taka jego wola.

Данилевський, як виникає з цитати, точно передав картину революційної боротьби, але невірно переказав роздуми Шевченка у дальшій частині. Зміст двох останніх рядків наведеного уривка не відповідає Шевченковій фразі «Заповіту», вираженій у зв'язку з революційною боротьбою: «...А до того я не знаю бога», але висловлює протилежну думку. У цьому слабкість перекладу Г. Данилевського, хоч інші його частини заслуговують схвалення.

Вірно і поетично переклала «Заповіт» Софія Войнаровська (пор. журнал «Swiatło», 1920 р., № 4, с. 5). Ось як передала вона ті уривки поезії, що були вище процитовані за Данилевським:

Jak poniosą z Ukrainy
W sine oceany
Wrażą krew, porzucę wtedy
I góry, i łany.

Wszystko rzucę i lot zwrócę
Do samego Boga
By się modlić. Nie tak będzie,
Nie znam wcale Boga.

Про високу цінність перекладу С. Войнаровської свідчить і те, що його передруковано в польських виданнях.

Популяризатором «Заповіту» польською мовою були також українські перекладачі. Першим із них став Роман Гамчикевич, який у 1925–1927 роках опублікував у газеті «Nowy Głos Przemyski» кілька поезій Т. Шевченка в польському перекладі («Кавказ», «Заповіт», «Молитва» («Царям всесвітнім лихварям») і «Петрусь»). Гамчикевич не виділявся перекладацькою майстерністю. Це підтверджує перекладений ним «Заповіт», в якому помітні спрощення окремих образів Шевченка. Для прикладу наведу другу строфу:

Bym mógł stamtąd patrzeć okiem
W nieskończoną dal.
Widzieć Dniepr mógł i mógł słyszeć
Szum spienionych fal.

У цитованих рядках немає розгорнутої картини України з її широкополими ланами і кручами, чудово змальованими Шевченком. Ідейний зміст Шевченкової поезії Гамчикевич, в основному, передав, хоча є відхилення від оригіналу.

Іван Франко мав рацію, коли в рецензії на невдалі переклади німецькою мовою поезій Шевченка, здійснені Шпойнаровським, писав, що за переклад поезій повинні братися «не холодні ковалі, але справжні поети-«золотарі» з дуже делікатним струментом і дуже ніжною рукою»[3]. Р. Гамчикевич таким «золотарем», на жаль, не був. А був ним сучасник Гамчикевича польський поет Юзеф Чехович, перекладач української поезії.

Ю. Чехович на початку 30-х років переклав дві початкові та дві кінцеві строфи Шевченкового «Заповіту». Переклад Чеховича адекватний, у ньому майстерно відтворено ідейні та художні якості оригінального тексту.

Слід відмітити, що новий переклад «Заповіту» увійшов до збірки Ф. Чех-Гнатюкової «T. Szewczenko, Utwory wybrane», виданої 1931 р. у Харкові.

Францішек Блотніцький у 120-ту річницю від дня народження Т. Шевченка привітав його своїм перекладом «Заповіту». Початок цього перекладу такий:

Jak umrę, to pochowajcie
Mnie, gdzie są mogiły,
Pośród stepu szerokiego
Ukrainiy miłej.

Як бачимо, Блотніцький не цілком вірно переклав початкові рядки оригіналу, забуваючи зазначити, що під могилою розумів Шевченко не звичайну могилу, а курган. Та все ж таки переклад Ф. Блотніцького, що не дуже відбігає від першоджерела, був творчою пошаною Шевченкових роковин.

Невтомний популяризатор української літератури серед поляків, Казімєж Яворський, який у 1934 р. здійснив переклад «Заповіту», добре доніс до польського читача Шевченкове революційне слово. Процитую кінцеву строфу перекладеної Яворським поезії:

I w rodzinie wolnej, wielkiej,
W tej rodzinie nowej
O mnie też nie zapomnijcie
Wspomnieć ciepłym słowem.

К. Яворський влучно вжив епітет «ciepłym» замість Шевченкового «тихим». Це так званий засіб художньої компенсації в перекладі. Ритміка українського вірша збережена. Успіх своєї праці Яворський завдячує збереженню основних вимог художнього перекладу, що зводяться до вірної передачі змісту та засобів поетики оригіналу.

Образи та ідейно-художні достоїнства «Заповіту» чудово відтворені у перекладах, що їх склали в 1936 р. Ярослав Івашкевич і Богдан Лепкий. Ось як уже тоді один із найвидатніших сьогодні письменників Я. Івашкевич переклав початкову частину Шевченкової поезії:

Kiedy umrę, na wysokiej
Schowajcie mogile
Mnie, wśród stepu szerokiego,
W Ukrainie miłej,

Żeby łany płaskoskrzydłe
I Dniepr, i urwiska
Widać było, słychać było,
Jak się rączy ciska.

Усе заслуговує похвали в перекладі. Правильно відчув Я. Івашкевич значення слова «могила» як курган. Усі епітети «Заповіту» збережені, уваги заслуговують з них такі: «Łany płaskoskrzydłe» і «Jak się rączy ciska». Я. Івашкевич переклав поезію Шевченка не тільки точно, а й творчо.

У львівській газеті «Czerwony Sztandar» від 7 березня 1941 р., поряд зі статтею М. Пекарського «Син народу», присвяченою 80-тій річниці смерті Т. Шевченка, та з окремими його поезіями у перекладах Казімєжа Вєжинського («Огні горять»), Ч. Ястшембца-Козловського («Садок вишневий коло хати») і П. Кожуха («І небо невмите, і заспані хвилі»), містився також «Заповіт», перекладений Леоном Пастернаком. Це був перший варіант його перекладу. Згодом Л. Пастернак склав другий, кращий варіант «Заповіту», що був надрукований у збірці 1955 р. «T. Szewczenko, Utwory wybrane». Зіставлю кілька фраз обох варіантів.

У першому варіанті:

Aby łany rozłożyste,
Dniepr i brzegi strome,
Było widać, aby słychać
Było rwące gromy.

Gdy poniesie z Ukrainy
Sinych mórz lazury
Wrażą krew to — wtedy wstanę
I łany, i góry —
Wszystko rzucę i ulecę.

У другому варіанті:

Aby łany rozłożyste
I brzeg Dniepru stromy
Można było widzieć, słyszeć
Jego grzmiące gromy.

Gdy uniesie z Ukrainy
Do sinego morza
Wrażą krew — dopiero wtedy
I łany, i wzgórza...
Wszystko rzucę i ulecę.

Немає сумніву, що другий варіант цінніший, ніж перший. У другому варіанті Пастернак точно і художньо підійшов до оригіналу. Його використано як кращий зразок перекладу Шевченкової поезії в підручниках із польської літератури, за якими працюють учні польських шкіл в Україні (пор. підручник І. Яцишина «Wypisy dla klasy 6», Kijow — Lwów, 1973, str. 78–79).

Коли виповнилось 90 років від дня смерті Т. Шевченка, його «Заповіт» з'явився у трьох нових польських перекладах. Їх виконали наші сучасники Ян Копровський («Głos Robotniczy», 1951, № 68), Тадеуш Хрусцєлєвський («Wieś», 1951, № 10) і Данєль

Трилевич («Trybuna Wolności», 1951, № 13). Ці переклади є досить вдалими. Для прикладу наведу уривки «Заповіту» за перекладом Д. Трилевича (I), Т. Хрусцєлєвського (II) і Я. Копровського (III):

I

Kiedy umrę, pochowajcie
Tak, by mi mogiła
Kurhan był w bezkresie stepów
Ukrainie miłej.

II

Pochowajcie i wstawajcie
Kajdany rozrywać
I zdradziecką krwią zbojecką
Wolną ziemię zmywać.

III

I w rodzinie jednej, wielkiej,
Wolnej już i nowej
I mnie nieraz przypomnijcie
Dobrym, cichym słowem.

Перекладачі, як видно з цитат, намагалися якнайточніше донести до польського масового читача заповітне слово Шевченка. Реалізм у відтворенні оригіналу — основна риса перекладів Я. Копровського, Т. Хрусцєлєвського і Д. Трилевича.

Тадеуш Бохенський, який захоплювався українською поезією, у 1961 р. (у сторіччя смерті Т. Шевченка), переклав польською мовою такі Шевченкові твори: «Заповіт», «Садок вишневий коло хати», «Минають дні, минають ночі», «Молитву» і «Мені тринадцятий минало». Однак переклади Т. Бохенського, крім «Заповіту», залишилися в рукописі. Інформацію про Бохенського, який помер у Закопаному 16.XII.1962 р., та про його переклади подав А. Верба у статті «Україніка в музеях Польщі»[4], опублікувавши «Заповіт». Хоч Бохенський вірно передав революційне спрямування першоджерела у перекладі, проте у нього немає Шевченкової простоти і точності. Варто зазначити, що дещо він поширив. Проілюструю це прикладом:

Zwłok pogrzebcie, siebie skrzepcie,
Zszarpcie z rąk łańcuchy
I swobodę chrztem ochrzcijcie
Nieprzyjaznej juchy!

Дві перші й останні строфи «Заповіту» переклав у 1961 р. Мар'ян Юрковський (пор. «Zeszyty repertuarowe», Taras Szewczenko. Opracował M. Jurkowski, Warszawa,

1964, s. 38). Переклад М. Юрковського порівняно з дотеперішніми перекладами цієї поезії не належать до найкращих зразків.

Не може бути прикладом вдалого художнього твору і «Заповіт» у перекладі Костянтина Кузика, надрукований 1964 р. в «Українському календарі» (Варшава, 1964, с. 107). У ньому наявні додатки, яких немає у Шевченка. Крім того, трапляються у Кузика неточності. Приклад:

У Шевченка:

Як понесе з України
У синєє море.

У Кузика:

A gdy do zimnego morza
Uniesie wezbrany.

К. Кузикові необхідно було більше попрацювати над перекладом, щоб викликати у читача достойне зацікавлення.

Польські переклади «Заповіту» завершує автор чудової повісті про життя і творчість Тараса Шевченка «Українські ночі або родовід генія» Єжи Єнджеєвич, який у 1972 р. видав збірку вибраних Шевченкових поезій польською мовою. Є. Єнджеєвич, як перекладач Шевченка, особливий передусім тим, що добре засвоїв мову твору, який перекладає польською. У перекладах Єнджеєвича не помічаємо відхилень від Шевченкового тексту. Водночас перекладач намагається відтворити його в доступній формі. «Заповіт» у перекладі Єнджеєвича закінчується так:

Pochowajcie mnie i wstańcie,
By skruszyć kajdany,
By krwią wrogów obmyć wolność
Ojczyzny kochanej.

I w potężnym gronie braci,
W gronie wolnym, nowym,
Wspominajcie mnie czasami
Dobrym, cichym słowem.

Фактично, чіткість з'ясування ідейного змісту першоджерела та точне збереження поетики — основні риси перекладу Є. Єнджеєвича. Це дозволяє назвати переклад цінним досягненням.

Більш ніж столітня історія «Заповіту» Тараса Шевченка в польській літературі, що визначається чималою кількістю його перекладів, є яскравим свідченням небувалої популярності цієї поетичної перлини. Важливим фактором виявився передусім продумано й поетично виражений революційний зміст твору. Образи, революційні заклики та художні прийоми поетики «Заповіту» успішно передали польські перекладачі, зокрема С. Войнаровська, К. Яворський, Я. Івашкевич та Є. Єнджеєвич. «За-

повіт» польською мовою, як і його переклади іншими мовами народів світу, ще раз засвідчують, що Тарас Шевченко створив невмирущу поезію світового значення.

[1] Цалай-Якименко О. С. «Заповіт» Т. Г. Шевченка — народна революційна пісня // Народна творчість та етнографія. — № 1. — Київ, 1963. — С. 3–11.

[2] Зоря. — Львів, 1892. — № 5. — С. 97.

[3] Літературно-науковий вісник. — Т. XXXV. — Львів, 1906. — С. 508.

[4] Наша культура. — № 1. — Варшава, 1983. — С. 3–4.

ПЕРЛИНА ШЕВЧЕНКОВОЇ ЛІРИКИ «САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ» В ПОЛЬСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ*

Немає сумніву, що поезія Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати», вірш із циклу «В казематі», написаний 19–20 травня 1847 року, став одним із найвідоміших творів Кобзаря. Вперше його надруковано у 1859 році в журналі «Русская беседа» (№ 3) під назвою «Вечір». Вірш має кілька автографів, зокрема: «Весенній вечір» (без дати), «Майський вечір» (датований 1858 р.).

У поезії «Садок вишневий коло хати» майстерно відтворено картини весняного вечора в Україні. Сила цього твору в його природності, життєрадісному тоні й колоритності зображення. Тарас Шевченко виразив у ньому мрію селянина-трудівника про щасливе і гармонійне життя. Високої оцінки заслуговують і поетичне засоби твору.

Усі ці риси передано і в семи польських перекладах неперевершеної Шевченкової поезії. Їх здійснили такі поети: Павлин Свєнціцький, Сидір Твердохліб, Чеслав Яштшембєц-Козловський, Влодзімєж Борунський, Богдан Жиранік, Тадеуш Хрусцєлевський та Євген Самохваленко.

Першим перекладачем поезії «Садок вишневий коло хати» став польський письменник Павлин Свєнціцький (1841–1876), що писав свої твори польською та українською мовами і популяризував твори класиків української літератури, зокрема Тараса Шевченка, Марка Вовчка і Юрія Федьковича серед поляків. Слід відзначити й те, що П. Свєнціцький часто черпав матеріал для творів з життя українського народу. Це засвідчують такі його драматичні твори, як «Катерина» і «Міщанка», оповідання на історичні теми та автобіографічні нариси.

Особливої уваги заслуговує нарис Свєнціцького «Спогади скитальця» («Wspomienia wygnańca»). Це своєрідний спогад про його мандрівку українськими селами. «Із захопленням, — читаємо в нарисі, — одночасно дивився народ на мандрівника, який із далекого міста йшов між убогі села, панський одяг перемінив на сіряк, коні й віз на подорожню палицю. Духовний зв'язок знаходив між народом і тим, що бажав його пізнати». Далі згадано про Тараса Шевченка. «Магічної сили слова віщого поета України, — пише Свєнціцький, — скільки ж разів, читаючи селянам його твори, я бачив сльози в очах дітей і старців... Галя плакала зі зворушення, слухаючи вірші поета, старий Артем мовчав поважно, а коли я скінчив, стискав мене сердечно, дякуючи за радість, яку я йому справив».

Із захопленням описав автор нарису вечір в Україні, зазначаючи, що один такий вечір «чудово описав геніальний Шевченко». Далі подається вірш Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати» в оригіналі й польському перекладі.

Зіставляю оригінальний текст вірша з маловідомим досі його перекладом Павлина Свєнціцького, не зареєстрованим бібліографами-шевченкознавцями.

У Шевченка:

---

* Подаємо за: Пачовський Т. Перлина Шевченкової лірики «Садок вишневий коло хати» в польських перекладах // Наша культура. — № 3. — С. 5–6.

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть.

Сім'я вечеря коло хати,
Вечірня зіронька встає.
Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати.
Так соловейко не дає.

Поклала мати коло хати
Маленьких діточок своїх,
Сама заснула коло їх.
Затихло все... Тільки дівчата
Та соловейко не затих*.

У Свєнціцького:

Wkoło chaty sad wiśniowy,
Chrząszcze brzęczą nad wiśniami,
Z pola wraca pług do domu,
Dziewki idą ze śpiewami,
Matka czeka cór z wieczerzą.

Wieczerzają koło chaty,
Gwiazdy wschodzą na błękicie.
Córka znosi karm pożywną,
Matka dawać chce nauki,
Lecz przeszkadza śpiew słowika.

Koło chaty czuła matka
Do snu kładzie drobne dziatki,
I zasypia sama przy nich.
Milknie wszystko — tylko dźwięczy
Śpiew słowika, głos dziewczęcy**.

Як показує зіставлення текстів, П. Свєнціцький вірно передав зміст оригіналу, намагався зберегти усі образи, хоч інколи змінював окремі деталі, наприклад, реалістичну картину повернення з поля плугатарів («Плугатарі з плугами йдуть») передав штучно, вживши персоніфікацію «Z pola wraca pług do domu», якої немає в Шевченка. Восьмискладовий вірш, що його використав Свєнціцький, добре передає ритміку оригіналу, але чомусь допущено відхід від Шевченкового римування в двох останніх строфах, поданих білим віршем. У пер-

* Шевченко Т. Кобзар. — Львів, 1961. — С. 339.
** Strzecha, 1868. — S. 418.

шій строфі перекладу римуються тільки другий і четвертий рядки. Ось такі зауваження викликає порівняння текстів, хоч у цілому переклад Павлина Свєнціцького блискучий.

Другий із черги польський переклад Шевченкового «Саду» зробив український поет Сидір Твердохліб (1886–1922), відомий популяризатор української поезії серед поляків. В опрацьованій ним збірці поезій Т. Шевченка «Taras Szewczenko, Wiersze Wybrane», яка вийшла друком у 1913 році, охоплено понад 30 творів. Серед них знайшов місце і переклад вірша «Садок вишневий коло хати» під назвою «Wieczór».

С. Твердохліб у вступному слові до збірки заявив, що в передачі поезій Шевченка польською мовою не керувався вимогами наукового методу, але єдиним його основним спрямуванням стала артистична інтуїція. Інакше кажучи, Твердохліб по-своєму перекладав Шевченкові поезії, неодноразово відступав від точного перекладу, за що його справедливо критикували шевченкознавці. Для підтвердження цієї думки процитую перші дві строфи Твердохлібового перекладу:

Wiśniowe sady wkoło chaty
Chrabąszczów słychać senny mruk;
Już oracz do domu wiedzie pług,
Wracają dziewki z pól objaty,
A matki ojców patrzą z dróg.

Domowi siedzą koło chaty.
Wieczorna gwiazda wschodzi w mgle,
Wieczerzę córka z chaty śle,
A matka uczy małe skrzaty —
Gra słowik, malcom słuchać źle*.

У Твердохліба-перекладача немає точно переданих образів, часто трапляються зайві додатки, неодноразово зумовлені необхідністю римування. Переклад Твердохліба не належить до його найкращих творчих досягнень. Йому необхідно було більше попрацювати над точністю, зокрема щодо змісту і художніх прийомів оригіналу.

Варто зазначити, що польського читача порадував Чеслав Ястшембєц-Козловський (1894–1956), який ще в 30-х роках уславився великою кількістю майстерно перекладених поезій Тараса Шевченка. Ч. Козловському належить 36 Кобзаревих поезій польською мовою.

Ось як звучить його переклад вірша «Садок вишневий коло хати», опублікований друком у 1936 році під назвою «Wiosenny wieczór»:

Wiśniowy sadek koło chatki,
Chrabąszczów nad wiśniami brzęk,
Powracających pługów szczęk,
Z wieczerzą już czekają matki,
Dziewczęcych piosnek słychać dźwięk.

Wieczerzać siedli koło chatki;
Lśni gwiazdka skroś gałęzi splot,

* Szewczenko Taras. Wiersze wybrane. Przełożył z ukraińskiego Sydir Twerdochlib. — Lwów, 1913. — S. 14.

Wieczerzę córka poda wlot,
Matuś chce zrzędzić, lecz jej gadki
Raz wraz przerywa słowik-trzpiot.

Do snu matula koło chatki
Pokładła małe dzieci już,
A sama przy nich legła tuż.
...I tylko słowik i dzierlatki
Dziewczęta nie śpią aż do zórz*.

Переклад Чеслава Ястшембця-Козловського адекватний щодо оригіналу. Деякі зауваження викликає використання перекладачем чоловічих рим замість Шевченкових жіночих. Однак процитований текст перекладу Ч. Ястшембця-Козловського в цілому заслуговує високої оцінки.

Серед польських перекладачів Шевченкового «Садка…» гідний уваги Влодзімєж Борунський. У 1952 році у польському перекладі Гелени Манкевич-Шанявської вийшов друком «Щоденник» Тараса Шевченка за виданням, опублікованим у 1955 році в Ленінграді. Характерно, що в ньому Влодзімєж Борунський подав польською мовою такі поезії Шевченка: «Доля», «Муза», «Слава», «Сон» («На панщині пшеницю жала») і «Садок вишневий коло хати», перекладений із російського переспіву Льва Мея (1822–1862).

Коли порівняти польські переклади Шевченкових поезій «Доля», «Муза», «Слава» і «Сон», здійснені В. Борунським, з їх оригінальним текстом, доходимо висновку, що перекладач вільно передавав ці поезії, пропускав окремі деталі та не відзначався стислістю і поетичністю художніх прийомів Кобзаря. Переклади В. Борунського наближаються до переспівів.

Такий же характер має і переклад поезії «Садок вишневий коло хати», виконаний Борунським, за російським переспівом Л. Мея під назвою «Wiosenny wieczór». Цитую повний текст цього переспіву:

Wiśniowy ogród rozespany
Do chaty przylgnął. Żuki brzęczą...
Oracze ciągną spracowane
Wieśniacze pługi — a dziewczęta
Śpieszą do domu rozśpiewane.

Czekają swoi tam. Na niebie
Gwiazda wieczorna właśnie wstaje —
Córka kolację ci podaje,
Matka przemówić chce do ciebie,
Lecz szelma-słowik jej nie daje.

Matka maleństwa swe po głowie
Głaszcze, posłanie im szykuje
Przed chatą. Czule je całuje.

* Шевченко Тарас. Твори. Т. XIV. — Варшава, 1936. — С. 188.

I wszystko ścichło... Tylko słowik
Dziewczętom trelem swym wtóruje*.

Усе ж таки поезії Тараса Шевченка в переспівах Влодзімєжа Борунського, незважаючи на неточності, популяризували поетичну творчість Кобзаря серед польського народу.

Щодо розглянутих досі перекладів, можливо, найповніше щодо змісту і ритміки оригіналові відповідає зроблений Богданом Жираніком (1892 року нар.), автором низки поезій Т. Шевченка польською мовою.

Процитуймо «Садок вишневий коло хати» в його перекладі:

Sadek wiśniowy koło chatki,
Chrabąszcze brzęczą nad wiśniami,
Oracze idą za pługami,
Śpiew słychać z dala dziewczyn gładkich,
Czekają już z wieczerzą matki.

Siędą wieczerzać koło chatki,
Gwiazda wieczorna lśni nad gajem,
Córka wieczerzę już podaje.
Chce uczyć matka swą gromadkę,
Ano słowiczek ten nie daje.

Układła matka do snu dziatki,
Zasnęła z nimi wraz. Z tą chwilką
Umilkło wszystko wokół... Tylko
Dziewczęta w sadzie koło chatki,
A i słowiczek ten — nie milkną**.

Наведений текст яскраво засвідчує творчий підхід Богдана Жираніка до оригіналу. Це просто творчий переклад.

У 1972 році в збірці, підготовленій невтомним популяризатором української літератури у Народній Польщі Єжи Єнджеєвичем під назвою «Taras Szewczenko, Poezje wybrane», поряд із польськими перекладами Б. Лепкого, Ч. Ястшембця-Козловського і Є. Литвинюка, містилися також нові переклади Тадеуша Хрусцєлєвського (автора нещодавно виданої збірки «Łesia Ukrainka. Siedem strun»).

Із Шевченкових поезій вірш «Садок вишневий коло хати», перекладений Хрусцєлєвським польською мовою, залишає у слухача приємне враження. Ось як звучить початок і кінець цього перекладу:

Wiśniowy sadek przed zagrodą,
Ponad wiśniami chrząszcze brzęczą.
Oracze dzwonią w bruk uprzężą.

* Szewczenko Taras. Pamiętnik. Z języka rosyjskiego tłumaczuła Helena Mankiewicz-Szaniawska. — Warszawa, 1952. — S. 271.

** Szewczenko Taras. Utwory wybrane. — Warszawa, 1955. — S. 157.

Dziewczęta idąc pieśni wiodą.
Matki czekają już z wieczerzą.

Pokładła matka przed zagrodą
Do snu swych milych dziatek grono.
I sama chyli skroń znużoną...
Wszystko ucicha — tylko młodość
I słowikowe pieśni dzwonią*.

Тадеуш Хрусцєлєвський, вірний оригіналові, зберігає його художні якості.

Завершує наш огляд чудовий переклад Євгена Самохваленка, названий «Wieczór na Ukrainie», надрукований у 1930 році. Переклад Є. Самохваленка повністю звучить так:

Wiśniowy sad, opodal chata,
Chrabąszczy rozbrzęczony tan.
Oracze opuszczają łan,
Dziewczęcy śpiew beztrosko wzlata,
Mateńki wszak czekają nań.

Jaśnieje zorza. Domownicy
Oblegli stół — wieczoru nimb,
Córuchna usługuje im,
Mateńka rada śnić w tęsknicy,
Lecz słowik wciąż przeszkadza w tym.

Pokładła matka wniebowzięta
Czeladki grono lubej swej,
Świat cały widząc w trosce tej,
Zapadła cisza, lecz dziewczęta
Ze słowikami wodzą rej**.

Наведені строфи доводять, що Євген Самохваленко реалістично відтворив оригінальний текст Шевченка, зберігаючи одночасно всі його образи і картини за допомогою вдало підібраних прийомів. Поетичний реалізм — основна риса перекладу Є. Самохваленка, українського поета, що живе в Польщі.

Із короткого огляду-статті про польські переклади вірша «Садок вишневий коло хати» бачимо, що поезії Тараса Шевченка («Думи мої, думи мої, лихо мені з вами», «Заповіт» і «Садок вишневий коло хати»), які стали народними піснями, не втрачають своєї вартості, свідчення чому є численні переклади іншими мовами, серед яких почесне місце належить і польським поетам-перекладачам.

* Szewczenko Taras. Poezje wybrane. Wyboru dokonał Jerzy Jędrzejewicz. — Warszawa, 1972. — S. 75.
** «Український календар» 1980 року. — Варшава, 1980. — С. 196.

«КОБЗАР» НА ПОЛЬСЬКІЙ ЗЕМЛІ*

Перші переклади польською мовою поезій Тараса Шевченка з'явилися в другій половині XIX ст. Авторами їх були не тільки відомі польські поети Л. Совінський, В. Сирокомля і С. Грудзінський, а й такі видатні прозаїки, як Е. Ожешко і С. Жеромський. А сьогодні багато поезій із «Кобзаря» опубліковано в перекладах В. Слободніка, М. Пєхаля, Ст. Струмпф-Войткевича, М. Яструна, Б. Жираніка, К.А. Яворського.

Однак чимало перекладів на польську мову залишаються досі невідомими громадськості. Розглянемо їх детальніше.

Василь Лукич (псевдонім літературознавця Володимира Левицького), інформуючи в 1892 році на сторінках львівського журналу «Зоря» про польські переклади поезій Т. Шевченка, писав: «...мені недавно попався в руки невеличкий зшиток поезій Францішка Станкевича, де я подибав ось які переклади 6 поезій нашого поета, злажені в Могильниці ще в 1868 р.: «Заповіт» («Gdy ja umrę, pochowajcie»), «Заспів» («Dumy moje, oj licho mi z wami»), «Нащо мені чорні брови» («Na cóż mi ta brew czerniawa»), «Ой, люлі, люлі» («Oj luli, luli mojej dziecinie»), «Тополя» («Po dąbrowie wiater wieje, szaleje przez pole»)». Однак ці переклади, на думку В. Лукича, «не належать до добрих і надто вже вони свобідні, не віддають гаразд думок оригіналу, а навіть грішать проти польської мови».

Все ж переклади Станкевича — свідчення популярності «Кобзаря» серед широких верств польського суспільства.

Цінним причинком до висвітлення популярності Тараса Шевченка в польській літературі є два маловідомі переклади віршів «Садок вишневий коло хати» і «Нащо мені чорні брови», здійснені П. Свєнціцьким і Ст. Грудзінським у кінці 60-х і на початку 70-х рр. XIX ст. та творчо використані ними в їх оригінальних творах.

Павлин Свєнціцький (1841–1876) відомий як автор оповідань, повістей та драматичних творів на українські теми (писав польською і українською мовами) і як популяризатор класиків української літератури. Його перу належать переклади з «Кобзаря» («Кавказ», «Ой три шляхи широкії», «Минають дні, минають ночі» та ін.), а також нарис «Спогади скитальця» («Strzecha», 1868), в якому, між іншим, згадує вечір в Україні: «...пройнятий щастям, я знайшовся в колі тих, які були мені дорогими. У моїй душі назавжди я записав спогад українського вечора, одного з тих, що його так чудово описав геніальний Шевченко». Далі наведено вірш «Садок вишневий коло хати» в оригіналі, а в примітках подано переклад.

Творчо використав поетичне слово Т. Шевченка й Ст. Грудзінський в оповіданні «Закляте озеро». Сирота Галя, розповідаючи про своє тяжке життя, співає пісню на слова Т. Шевченка «Нащо мені чорні брови». У примітках автор подає польський переклад:

Na co mnie te czarne brewki,
Na co młode lata...
I dziewicze wszystkie śpiewki
I kosa bogata...

* Подаємо за: Пачовський Т. «Кобзар» на польській землі // Жовтень. — 1964. — № 2. — С. 115–120.

Lata moje zginą marne
I krasa się zetrze...
Oczy płaczą — brewki czarne
Płowieją na wietrze...
Serce więdnie, jak zbolała
Ptaszyna w niewoli...
Na co mi ta krasa cała,
Kiedy nie ma doli.

Незначні відхилення від оригіналу загалом не знижують вартості перекладу, який не поступається працям В. Сирокомлі і Л. Совінського. Багатомовним фактом є й нещодавно опубліковані переклади Ст. Жеромського та Е. Ожешко.

Стефан Жеромський уже за юнацьких років зацікавився поезіями Тараса Шевченка. Ще учнем гімназії він писав у своєму «Щоденнику» (жовтень 1882 р.): «Я хотів би перекласти думку Шевченка, українського поета, деякі з них чудові». І через місяць: «Ввечері перекладав я думку Т. Шевченка і переклав непогано (на мій погляд)». Далі подано цей переклад:

Dumki moje, dumki moje,
Smutny los mój z wami...
Czemu mkniecie po papierze
Równymi rzędami?
Czemu wicher was nie rozwiał
Po stepie w pierzynę?
Czemu boleść nie zabrała
Jak własną dziecinę?
Jedne może oczy, jedne
Znajdą oczy czarne,
Co opłaczą dumki biedne —
Jać więcej nie pragnę.
Z czarnych ocząt łez mi dwoje —
Jam pan nad panami...
Dumki moje, dumki moje —
Smutny los mi z wami...

Як бачимо, Ст. Жеромський вірно передає настрій і повністю зберігає форму оригіналу. Однак знаходимо тут і невиправдані зміни, наприклад, зворот «сумними рядами» переданий нерівноцінним «równymi rzędami». В цілому ж переклад можна назвати майстерним.

Поезія Тараса Шевченка знайшла відгук і в творчості Елізи Ожешко. В 1887 р. вона побачила в постановці українського театру в Гродно п'єсу М. Кропивницького «Невольник» і прорецензувала її. Характеризуючи відношення драми «Невольник» до поеми Т. Шевченка «Сліпий», Ожешко подала в польському перекладі дослівно, «зі збереженням рим і ритму», уривок, перенесений М. Кропивницьким із твору Т. Шевченка у драму. Письменниця прагнула якнайточніше передати не тільки зміст, а й

віршову побудову оригіналу, характерну для дум. Це єдина спроба перекладу поеми Т. Шевченка «Сліпий» у польській літературі.

Талановитим перекладачем виявилася Марія Грушецька, яка чомусь не згадується в працях ні українських, ні польських шевченкознавців. Два її переклади — «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» («Dumy moje, dumy moje pociechy jedyne») і «Було роблю що, чи гуляю» («Czy to w pracy, przy hulance») — опубліковані у львівському журналі «Echo muzyczne, teatralne i artystyczne» (1888, № 243), а в літературному додатку до газети «Kurjer Lwowski» за 1892 р. (№№ 8, 12) — «Минають дні, минають ночі» («Mijają dnie, mijają noce») і «Заросли шляхи тернами» («Puściły się w Ukrainie ciernie na tej drodze»).

Про високий художній рівень її перекладів свідчить хоча б початок вірша «Минають дні, минають ночі»:

Mijają dnie, mijają noce,
Przemija lato; słyszę szum,
Pożółkłe liście... gasną oczy,
Usypia serce pełne dum.
.....
Dolo, gdzie ty? Dolo, gdzie ty?
Coś mię ominęła!
Żałowałeś dobrej, boże,
Daj, by zła spłynęła!..

Поряд із польськими діячами культури творчість Тараса Шевченка серед поляків популяризували й українські письменники. Так, І. Франко у статті про життєвий і творчий шлях Кобзаря, надрукованій у газеті «Kurjer Lwowski», цитує у своєму перекладі вірші «І небо невмите, і заспані хвилі» та «І знов мені не привезла». Ось перший із них:

I niebo nieumyte i fale zaspane,
I ponad brzegiem, póki oko sięga,
Szuwar bez wiatru gnie się jak pijany.
O boże miły, pókiż twa potęga
Trzymać mię będzie nad twem nędznem
morzem.
W ten niezamkniętem, obrzydłem więzieniu,
Bym chodząc konał, nudził światem bożym
I klął twojemu stworzeniu?
Milczy i gnie się ku ziemi, jak żywa
Zżółkła po stepie bezbrzeżnym pokrzywa.
Jak z jej szelestu prawdy się doczytać?
A więcej nie mam u kogo się pytać.

Як бачимо, збережені не тільки думки поета, а й художні засоби. Найточнішим є початок. Іноді Франко дещо переосмислює, наприклад, персоніфікацію «не хоче правдоньки сказать» передає «jak z jej szelestu prawdy się doczytać», створює свої епітети тощо. У перекладача помітна тенденція не відступати від норм польської ритміки,

чим пояснюється й заміна чоловічих рим жіночими, типовими для польського віршування. Сидір Твердохліб, який у 1913 році переклав польською мовою той самий вірш, не дорівняв Франкові. Приємне враження справляє і фрагмент поезії «І знов мені не привезла» у Франковому перекладі, який точно відповідає оригіналові.

У 1925–1927 роках учитель гімназії Роман Гамчикевич опублікував на сторінках газети «Nowy Głos Przemyski» в польському перекладі «Кавказ», «Заповіт», «Молитва» («Царям, всесвітнім лихварям») і «Петрусь».

Іван Франко свого часу писав, що перекладати поезії повинні «не холодні ковалі», а справжні поети, «золотарі з дуже делікатним інструментом і дуже ніжною рукою». Р. Гамчикевич намагався поширювати серед польських читачів поезії Т. Шевченка, Ю. Федьковича та І. Франка. Однак «золотарем» він не був: його переклади, хоч і точно передають зміст оригіналу, не відзначаються художніми якостями. Ось чому вони не набули популярності.

До останнього часу залишилися маловідомими й польські переклади, опубліковані в українському варшавському журналі «Наша культура» за 1959 (№ 2) і 1961 рр. (№ 2–4). Вони належать перу В. Слободніка, М. Яструна, А. Цесаржа, Б. Житоніка і К.А. Яворського.

До редагованої Володимиром Слободніком збірки вибраних творів Т. Шевченка (1955) увійшло одинадцять його перекладів. У передмові до згаданої збірки він писав: «Якщо нелегкою справою є переклади великих поетів, то переклади поезії Т. Шевченка являє стократ більші труднощі, бо її український народний характер майже неможливо передати». Однак Слободнік, керуючись принципами польських письменників т.зв. української школи та використовуючи стилістичну манеру польських перекладів Т. Шевченка, зокрема одного з найбільш досвідчених — Чеслава Ястшембца-Козловського, впорався зі своїм завданням. Це підтверджують і його переклади з 1959 та 1961 рр., як, наприклад, дві перші строфи вірша «Думи мої, думи мої»:

Dumki moje, dumki moje,
Wy moje jedyne,
Wy mnie choć nie porzucajcie
W czarną, złą godzinę.
Gołąbki me siwoskrzydłe,
Lećcie, przybywajcie
Spoza Dniepru szerokiego,
Na stepie hulajcie.

Переклади Мєчислава Яструна («Пророк» і «Мені однаково») блискучі. Ось уривок вірша «Пророк»:

Jako nasz Dniepr falą szeroką,
Tak słowa jego rwąc gwałtownie
W serce wdzierały się głęboko,
Paliły niewidzialnym ogniem
Zmarznięte dusze. Pokochali
Tego proroka onej chwili
I łzy — wiedz — idąc za nim lali.

Добре зарекомендували себе перекладачі шевченкових поезій Анджей Цесарж і Богдан Жиранік; останній працює в цій галузі ще з початку 20-х років.

Приємно відзначити, що відомий колись популяризатор української поезії Казімєж Анджей Яворський, перекладач «Заповіту», взявся до цієї благородної праці, сприяючи єднанню двох слов'янських народів і їх культур.

Навіть стислий огляд маловідомих і невідомих перекладів підтверджує величезну популярність Тараса Шевченка серед широких мас польського народу, пошану і любов до співця слов'янського братерства.

ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА В МАЛОВІДОМИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ*

Поезії Тараса Шевченка публікуються друком у польських перекладах уже в 60-х роках XIX ст. З цього часу по сьогоднішній день вийшло в світ чимало збірок, а також появилось ряд перекладів у польській пресі і в деяких виданнях. Шевченкознавці, коли йде мова про польські переклади поезій Т. Шевченка, називають загальновідомих перекладачів як Л. Совінський, В. Сирокомля, А. Гожалчинський, П. Свенціцький, С. Грудзінський, С. Твердохліб, Ч. Ястшембец-Козловський, Я. Івашкевич, В. Слободнік, Є. Єнджеєвич та інші. Однак дослідники забувають сказати слово про маловідомих перекладачів Т. Шевченка, до яких належать: Марія Грушецька, Вільгельм Фельдман, Теофіль Шумський, Іван Франко, Роман Гамчикевич та інші. Вони виступили з перекладами Т. Шевченка в польській пресі другої половини XIX і на початку XX ст. Правда, я у 1964 р. охарактеризував їх переклади, звернувши увагу і на незареєстровані бібліографами окремі переклади П. Свенціцького і С. Грудзінського, використані ними в оригінальних художніх творах[1].

Проте маловідомі переклади, що їх здійснили в міжвоєнний період Ю. Чехович («Заповіт», «Ой діброво — темний гаю») і А. Середницький («Сонце заходить, гори чорніють»), у 1941 р. Л. Пастернак («Заповіт») та П. Кожух («І небо не вмите, і заспані хвилі»), після війни В. Борунський («Доля», «Муза» і «Слава») для Шевченкової повісті «Щоденник» у польському перекладі з 1952 р., а також В. Слободнік («Думи мої, думи мої, ви мої єдині», «Якби зустрілися ми знову»), М. Яструн («Мені однаково») і К. Яворський («Не гріє сонце на чужині», «Ой гляну я подивлюся», «Ми заспівали, розійшлись») на замовлення «Нашої культури» за 1959 р. (№ 2) і 1961 р. (№ 2) і (№ 4) не стали ще предметом дослідження. В «Нашій культурі» за 1963 р. № 9 в статті А. Верби «Україніка в музеях Польщі» подано інформацію про переклади творів Т. Шевченка Т. Бохенським, що помер 16.XII.1952 р. в Закопаному. Він перекладав твори багатьох літератур. У IX томі перекладів під заголовком «Гостинець» є серед перекладів поезій багатьох українських авторів твори Т. Шевченка, а саме «Садок вишневий коло хати», «Минають дні», «Мені тринадцятий минало», «Кавказ», «Молитва» та «Заповіт». Характерно, що проф. М. Якубець у збірці «T. Szewczenko, Wybór poezji» (Wrocław, 1974) не поінформував про ці переклади у бібліографічних довідках, доданих до названих поезій польською мовою, але виконаних іншими перекладачами. У дальшій частині статті я подаю стислий огляд цих маловідомих перекладів у хронологічній послідовності, несправедливо забутих шевченкознавцями. До огляду цих творів додаю інформацію і про ті переклади, що їх склали Б. Жиранік («Якби ви знали, паничі») і Е. Зих («Сон») для «Українського календаря» 1974 й 1976 років.

У 1955 р. видано збірку поезій Ю. Чеховича «Wiersze wybrane», в якій опубліковано і невідомі його переклади. У передмові до збірки про переклади написано так: «Чехович як перекладач не був відомий. Щойно вперше зібраний у цьому томі обширний вибір перекладів вказує на широке коло його зацікавлень у цій ділянці. Поет

* Подаємо за: Пачовський Т. Поезії Шевченка в маловідомих перекладах польською мовою // Наша культура. — 1976. — № 3. — С. 1–4.

перекладає з багатьох мов: з французької, англійської, чеської, української і російської, причому найбільше переклав він з української і російської поезії як класичної, так і сучасної, що свідчить про особливе зацікавлення літературою цих народів»[2]. З української класичної поезії XIX ст. Ю. Чехович зацікавився творами Т. Шевченка, з української радянської літератури поезіями П. Тичини і М. Бажана, з Шевченкових поезій переклав він польською мовою «Заповіт» (рядки 1–8 та 17–24) та «Ой діброво — темний гаю!»[3]. Ці переклади були здійснені, мабуть, на початку 30-х років.

Переклад «Заповіту» Т. Шевченка відповідає оригіналові, хоч Ю. Чехович вносить незначні стилістичні зміни. Ритміка оригіналу з парним римуванням збережена у перекладі. Правда, Ю. Чехович не завжди вміє передати польською мовою поетичну стислість Т. Шевченка. Однак його переклади сприймаються добре. Для ілюстрації цитую початок вірша «Ой діброво — темний гаю!» в перекладі у порівнянні з оригіналом:

У Т. Шевченка:

Ой діброво — темний гаю!
Тебе одягає
Тричі на рік… Багатого
Собі батька маєш [4].

У Чеховича:

Hej, dąbrowo, ciemny gaju,
Ojciec twój bogaty
Trzykroć w roku cię ubiera
W różnolite szaty.

Вірно передані в перекладі і дальші частини поезії, в якій колоритно відтворені три основні пори року: весна, осінь і зима. Переклад вірша «Ой діброво — темний гаю!» вперше виконаний Ю. Чеховичем польською мовою.

Ю. Чехович перекладав так, щоб донести до польського читача красу поезії Т. Шевченка. Його переклади, незважаючи на незначні зміни, поетичні і в цьому їх значення.

Переклад поезії Т. Шевченка «Сонце заходить, гори чорніють», здійснений польською мовою А. Середницьким, був надрукований 1938 р. у журналі «Droga pracy» № 3, що виходив у Кременці.

З нагоди 80-тої річниці з дня смерті Т. Шевченка у львівській газеті «Czerwony Sztandar» за 7.III.1941 р. (ст.4), поряд зі статтею М. Пєкарського «Син народу», присвяченою українському Кобзареві, та передруком перекладів К. Вєжинського («Огні горять, музика грає»), Б. Лепкого (Думи мої, думи мої, ви мої єдині») і Ч. Ястшембца-Козловського («Садок вишневий коло хати»), що були відомі польському читачеві ще в 30-х роках, вперше опубліковано у переладах Л. Пастернака і П. Кожуха «Заповіт» та «І небо невмите, і заспані хвилі». Ось як звучить початок і кінець перекладу Л. Пастернака:

Kiedy umrę, pochowajcie
Na szczycie mogiły,
Pośród stepu szerokiego,

Ukrainy miłej,
Aby łany rozłożyste,
Dniepr i brzegi strome
Było widać, aby słychać
Było rwące gromy.
Pochowajcie i wstawajcie,
Kajdany porwijcie
I krwią wrażą, złą posoką
Wolność swą obmyjcie.
Mnie zaś w wielkiej już ojczyźnie,
W kraju wolnym, nowym,
Pamiętajcie wspomnieć czasem
Dobrym, cichym słowem.

Л. Пастернак, як видно з наведених уривків, намагався як найточніше передати оригінал і тому в перекладі помітні тенденції до буквалізму. Згодом він склав другий варінт перекладу «Заповіту», що був використаний у збірці з 1955 р. («T. Szewczenko, Utwory wybrane», ст. 149).

Наводжу уривки цього варіанту:

Kiedy umrę, to na wzgórzu
Wznieście mi mogiłę,
Pośród stepu szerokiego
Ukrainy miłej.
Aby łany rozłożyste
I brzeg Dniepru stromy
Można było widzieć, słyszeć
Jego grzmiące gromy.

Pochowajcie mnie i wstańcie,
I kajdany rwijcie,
I posoką, wrażą, juchą,
Wolność swą obmyjcie.
Mnie zaś w wielkiej już rodzinie,
W kraju wolnym, nowym,
Pamiętajcie wspomnieć czasem
Dobrym, cichym słowem.

Тільки що зацитовані рядки свідчать, що Л. Пастернак у другому варіанті творчо й більш художньо підійшов до оригіналу, що надало перекладові тривалого достоїнства.

У ряди перекладачів Т. Шевченка вступив у 1941 р., як уже згадувалось, не тільки Л. Пастернак, але і П. Кожух, який переклав на польську мову вірш «І небо невмите, і заспані хвилі», що змальовує настрої українського поета на засланні. Чи П. Кожух зміг передати почування Т. Шевченка? Порівняймо оригінальний текст поезії з перекладом:

У Т. Шевченка:

І небо невмите, і заспані хвилі;
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовклая трава;
Не хоче правдоньки сказать,
А більше ні в кого спитать.
(II, 105)

У П. Кожуха:

I niebo nieumyte, i fale zaspane,
I daleko nad brzegiem w pustce szczerej
Jak gdyby pijany, zgina się oczeret
W powietrzu cichym. Miłościwy Panie!
Czy długo jeszcze mojemu cierpieniu
W tym niezamkniętym więzieniu
Nad oceanem, gdzie fala opada,
Nie znając huku burz. Nie odpowiada,
Milczy w oddali i jak żywa gnie się
Trawa, którą zieleni pozbawiła jesień.
Nie chce rzec prawdy, smutno mgłą osnuta,
A prócz niej nie ma kogo pytać tutaj.

Співставлення текстів доводить, що П. Кожух зумів відтворити образи і роздуми Т. Шевченка, зберіг його тропи (порівняння і персоніфікації), доніс до польського читача зміст чудової української поезії. Однак читач не був спроможний передати стислість і простоту Т. Шевченка. У П. Кожуха є поширення опису окремих образів, що було зумовлене в значній мірі формою перекладу. Перекладач використав в основному 11-складовий вірш, характерний для польської класичної поезії, у Т. Шевченка переважно 8-складовий. Хоч П. Кожух не дорівняв І. Франкові, який ще в 1893 р. майстерно переклав на польську мову вірш «І небо невмите, і заспані хвилі», проте його переклад залишає у читача приємне враження і не поступається перед перекладом О. Лапського, складеним недавно.

У 1952 р. опубліковано «Щоденник» Т. Шевченка в польському перекладі Г. Манкевич-Шанявської, в якому використовуються вірші «Доля», «Муза», «Слава» і «Сон» («На панщині пшеницю жала»), що їх переклав польською мовою В. Борунський. Дивно, що польські шевченкознавці не помітили перших трьох віршів, у зв'язку з чим їх зараховуємо до маловідомих польських перекладів. Хоч вірші «Доля», «Муза» і «Слава», що становлять своєрідний триптих про долю Т. Шевченка як поета, були

вже вдомі польському читачеві його рідною мовою, проте В. Борунський переклав їх по-своєму. Переклади В. Борунського відтворюють оригінал. Ось як звучить початок вірша «Доля» в оригіналі і в перекладі:

Ти не лукавила зо мною,
Ти другом, братом і сестрою
Сіромі стала. Ти взяла
Мене, маленького, за руку
І в школу хлопця одвела
До п'яного дяка в науку.
(II, 268)

Wiodłaś mnie w życiu drogą prostą,
Byłaś mi przyjacielem, siostrą,
Wzięłaś za rękę mnie, biedaka,
A byłem dzieckiem niewesołym,
Do rozwiązłego wówczas diaka
Zaprowadziłaś mnie do szkoły.[4]

Фактично у перекладі передано зміст оригіналу. Ритміку української поезії, в якій переважає 9-складовий вірш, перекладач змінив на 8-складовий, що відповідає характерові польської ритміки. З усім цим можна погодитися. Однак читача не задовольняє те, що В. Борунський одні деталі пропускає (про долю, яка була для сироти братом), інші додає (те, що поет був невеселою дитиною). Крім цього розповідь оригіналу виражена більш поетично, ніж у перекладі. Такі ж риси характерні і для перекладу поезій «Муза» і «Слава», виконаного В. Борунським.

Більш художніми виявилися ті переклади, що їх здійснили В. Слободнік, М. Яструн і К. Яворський на замовлення варшавського журналу «Наша культура».

В. Слободнік, відомий поет і перекладач Т. Шевченка ще з 30-х років, склав у 1959 р. для «Нашої культури» (№ 2, ст. 4) переклади двох його поезій: «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» і «Якби зустрілися ми знову», попередивши їх невеликою статтею, в якій з'ясував принципи перекладу Шевченкових поезій на польську мову. Декілька думок із цього приводу висловив В. Слободнік у вступі до упорядкованої ним збірки «T. Szewczenko, Utwory wybrane» (Варшава, 1955), до якої увійшло чимало його перекладів. В. Слободнік уважає, що перекладачеві Т. Шевченка бажано брати за зразок художні прийоми польських поетів «української школи» та кращих перекладачів Шевченкової поезії, пам'ятаючи одночасно про особливості польської ритміки. У статті наголошено теж на тому, що «передусім йдеться про те, щоб віддати духа поетичного твору, який перекладається, а дослівний переклад у цьому випадку не завжди є найщасливішим випадком». Інакше кажучи, польський літератор бореться за творчий переклад, виступав проти буквалізму. Це потверджує В. Слободнік і на практиці. Для прикладу цитую уривок його перекладу «Думи мої, думи мої» у порівнянні з оригіналом:

Т. Шевченко:

Думи мої, думи мої,
Ви мої єдині,

Не кидайте хоч ви мене
При лихій годині.
Прилітайте, сизокрилі
Мої голуб'ята,
Із-за Дніпра широкого
У степ погуляти
З киргизами убогими.
(II, 3)

В. Слободнік:

Dumki moje, dumki moje,
Wy moje jedyne,
Wy mnie choć nie porzucajcie
W czarną, złą godzinę,
Gołąbki me siwoskrzydłe,
Lećcie, przybywajcie
Spoza Dniepru szerokiego,
Na stepie hulajcie
Z kirgizami ubogimi.

Переклад точний і поетичний. Це ж характерно і для перекладу вірша «Якби зустрілися ми знову», для Шевченкових поезій, перекладених В. Слободніком раніше, а також для перекладів, надрукованих в «Українському календарі» за 1964 р.: «Та не дай, господи, нікому» та «І широкую долину». Слід зазначити, що переклад «Та не дай, господи, нікому» не є зареєстрований шевченкознавцями. Переклади В. Слободніка посідають почесне місце в польській Шевченкіані.

До кращих зразків Шевченкових поезій польською мовою належать також переклади, складені в 1961 р. М. Яструном і К. Яворським.

М. Яструн, видатний сучасний польський письменник, переклав два вірші Т. Шевченка: «Пророк» і «Мені однаково». Друком появилися вони в лютневому номері «Нашої культури» за 1961 р. (ст. 6). Обидва переклади майстерні. Ось початкові і кінцеві рядки перекладу «Мені однаково», на який не звернули увагу критики:

To obojętnie mi, czy będę
Na Ukrainie żył czy nie,
Czy na obczyźnie, w śniegu, w mgle
Ktoś wspomni czy nie wspomni mnie
Tak, to mi calkiem obojętne.

… Lecz mi nie obojętne,
Czy Ukrainę podli ludzie
Przepiją w złości i obłudzie,
By ją, obrabowaną, zbudzić…
O nie, to mi nie obojętne.

Переклад не тільки адекватний, але й художній і тому виділяється серед перекладів цієї ж поезії, що їх виконали перед М. Яструном К. Блаховський, С. Твердохліб і Є. Житомирський. Висловлюю побажання, щоб М. Яструн засвоїв більше поезій Т. Шевченка польській літературі.

Популяризатор української поезії К. А. Яворський (1897–1973) після перекладеного ним у 1934 р. «Заповіту» Т. Шевченка надіслав 1961 р. до «Нашої культури» для публікації в журналі три нові переклади Шевченкових поезій: «Не гріє сонце на чужині», «Ой гляну я, подивлюся» і «Ми заспівали, розійшлись» (№ 4 «Нашої культури» за 1961 р., ст. 8). Згодом ці поезії увійшли до збіркип К. Яворського «Przekłady poezji ukraińskiej, białoruskiej i narodów kaukaskich» (Люблін, 1972, ст. 8–11), але в змінених варіантах. Найбільше змінені були переклади віршів «Не гріє сонце на чужині» і «Ми заспівали, розійшлись». Для підтвердження співсталяю обидва варіанти цього останнього вірша:

Варіант 1961 р.:

Pieśn znikła, teraz pożegnanie
Bez słów i bez rozmowy.
Kiedy nastąpi znów spotkanie?
Czy zaśpiewamy znowu?
A może… Gdzie? I będziem jacy?
I pieśń ta będzie jaka?
Nie tu i pewnie już nie tacy!
I pieśń nie będzie taka!
I tu nam smutnie się śpiewało,
Bo nie wesoło tutaj było,
Ale się przecież jakoś żyło,
Przynajmniej wspólna była żałość.
Gdy wspominaliśmy nasz kraj,
I Dniepr w urwistych brzegów cieniach,
I młode nasze tam zmartwienia,
I młody ten i grzeszny raj.

Варіант 1972 р.:

Śpiew ustał. Myśmy się rozeszli
Bez łez i bez rozmowy.
Czy kiedy się zejdziemy znowu?
Czy znowu zabrzmią pieśni?
A może… Ale gdzie? I jacy!
I śpiewki bedą jakie?
Nie tutaj pewno i nie tacy!
I śpiewki też nie takie?
I tu nam smutno się śpiewało,
Bo też i smutno tutaj było,
Ale się przecież jakoś żyło.
Przynajmniej wspólna była żałość

Na myśl o naszym miłym kraju,
I Dnieprze w stromych brzegów cieniach,
O młodych naszych tam cierpieniach
I młodym naszym grzesznym raju.

Коли порівняти варіанти перекладу з оригіналом, виявляється, що варінт 1972 р. поетичніший і вірніший, ніж перший варіант. Подібні якості спостерігаємо і у віршах «Не гріє сонце на чужині» і «Ой гляну я подивлюся», перекладених К. А. Яворським у 1961 р. і змінених у 1972 р., хоч у другому вірші введено мало змін. Усе це свідчить про творчий підхід перекладача до художнього перекладу. Проф. М. Якубець, використовуючи у названій вище збірці поезій Т. Шевченка польською мовою переклади К. А. Яворського, вибрав для публікації кращі зразки, варіанти 1972 р. Немає сумніву, що варіанти, опубліковані в «Нашій культурі», повинні також привернути увагу дослідників К. А. Яворського як перекладача Шевченкових поезій.

Б. Жиранік, відомий і досвідчений перекладач поезій Т. Шевченка, що походять з 20-х і 60-х років, подібно як К. А. Яворський, склав новий зразковий варінт перекладу вірша «Якби ви знали, паничі…», опублікувавши його в «Українському календарі» на 1974 р. (ст. 314) «Gdybyż to wiedzieć wam panicze» (раніше звучала назва: «Panicze, gdybyście zoczyli…»). Цей варінт заслуговує уваги, тим більше, що в післявоєнних польських збірках Шевченкових поезій немає вірша «Якби ви знали, паничі…».

І врешті варто сказати приємне слово і про Е. Зиха, одного з наймолодших перекладачів Т. Шевченка. Е. Зих, як пише в автобіографічному нарисі «Мої зустрічі з українською поезією» (пор. «Український календар 1976», Варшава, ст. 207–208), уже як учень середньої школи з великою любов'ю вивчав поезії Т. Шевченка, виступав з доповіддю про його життя і творчість, використовуючи в ній власні переклади поета. Пам'яткою цих юнацьких років, за словами Е. Зиха, є «записаний каліграфічним ручним друком зошит в 1950 р. під заголовком «Taras Szewczenko»» (34 ст.), в якому містилися такі його переклади польською мовою: «Якби ви знали, паничі», «За сонцем хмаронька пливе», «Як умру, то поховайте мене», «Сон» («На панщині пшеницю жала»), «У нашім раї на землі», «Літа орел, літа сизий», «Перебендя», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий коло хати», «Тече вода з-під явора». Треба думати, що це вдалі спроби перекладів, в чому переконує опублікований в «Українському календарі 1976» (ст. 209) вірш «Сон» (можливо згодом удосконалений). Порівняймо початок перекладу з оригіналом:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать.
Воно сповитеє кричало
У холодочку під снопом.
Розповила, нагодувала.
(II, 272)

У Е. Зиха:

Żęła pszenicę w pańskim polu,
Zmęczyła się i w snopów cień
Nakarmić synka szła powoli, —
Bez odpoczynku cały dzień.
Spowite dziecię wciąż płakało,
Pod snop schowane w cieniu hen.
I rozpowiła, nakarmiła.

Переклад вірний щодо змісту і форми. Сподіваюся, що Е. Зих порадує нас новими перекладами поетичних творів Т. Шевченка.

Розглянуті маловідомі переклади, як виникає з їх стислого огляду, не позбавлені значення, вони не можуть бути байдужими як для польських, так і українських шевченкознавців. Це цінна сторінка польської Шевченкіани, що з любов'ю і пошаною передає масовому читачеві поетичне слово невмирущого Кобзаря.

[1] Пор. Т. Пачовський, Шевченко в польських перекладах 70-90 років XIX ст. Збірник праць наукової Шевченківської конференції, К., 1964, ст. 107-125.

Т. Пачовський, «Кобзар» на польській землі, ж. «Жовтень» 1964, № 1, ст. 115-120.

[2] J.Czechowicz, Wiersze wybrane, „Czytelnik", zebrali i opracowali i wstępem opatrzyli S.Pollak i J.Śpiewak, Warszawa, 1955, str. 22-23.

[3] Там же, ст. 328-329.

[4] Taras Szewczenko, Pamiętnik, Warszawa, 1952, str. 191.

СУЧАСНІ ПЕРЕКЛАДИ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ*

Перші польські переклади поезій Тараса Шевченка з'явилися на початку 60-х років XIX ст. Сьогодні польською мовою перекладено понад двісті Шевченкових творів, чимало з них кілька разів. Особливого поширення набули твори Т. Шевченка в умовах Народної Польщі, про що найкраще свідчать їх нові переклади. Вони викликали зацікавлення як польських, так і українських літературознавців. Д. Ломачевська в рецензії на польський переклад Шевченкового «Щоденника» висловила кілька корисних думок про значення цього твору для вивчення життя і творчості українського поета та необхідність кваліфікованого коментаря при творах, що їх перекладено з інших літератур на польську мову. Молода українська дослідниця Катерина Криворучко написала статтю «Сучасні польські перекладачі творів Т.Г. Шевченка». Крім загальної інформації про сучасних польських перекладачів творів Шевченка, вона детально проаналізувала переклади Е. Ястшембца-Козловського і Я. Івашкевича, які вперше опублікували в 1935 р. Однак К. Криворучко залишила поза увагою сучасні польські переклади поезій Шевченка, надруковані у варшавському українському журналі «Наша культура» та інших виданнях.

Таким чином, сучасні переклади творів Т. Шевченка польською мовою ще не стали предметом всебічних досліджень. У цій статті розглядаємо поезії Шевченка у найновіших польських перекладах, звертаючи увагу на їх адекватність щодо оригіналу та на деякі питання поетики.

Серйозним кроком у поширенні творів Т. Шевченка польською мовою стала збірка його поезій «Utwory wybrane», видана у Варшаві 1955 р. зі всупним словом поета В. Слободніка та післямовою і коментарем професора М. Якубца. Збірка охоплює 86 творів Шевченка: поеми, балади і ліричні поезії. Упорядник В. Слободнік звернув увагу на переклади, що, на його думку, «найкраще передають характер творчості Шевченка». Багато місця відведено в збірці сучасним перекладам В. Слободніка, М. Пєхаля, Т. Хрусцелєвського, С. Струмф-Войтевича, Б. Жираніка, Є. Житомирського, Л. Пастернака, Л. Левіна, З. Брауде, Я. Чарни, Е. Слободнікової та А. Камєнської.

Влодзімеж Слободнік, який народився 1900 р. в Україні, відомий не тільки своїми оригінальними поетичними творами, а й як перекладач поезій О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Лермонтова і В. Маяковського. До збірки 1955 р. Слободнік переклав такі твори Т. Шевченка, як балада «Утоплена», поеми «Варнак» і «Юродивий» та ліричні поезії «Ой я свого чоловіка», «У тієї Катерини», «У перетику ходила», «Утоптала стежечку», «Муза», «Слава», «Плач Ярославни». У 1959–1961 рр. були опубліковані переклади поезій «Думи мої, думи мої», «Якби зострілися ми знову», «Не гріє сонце на чужині» і «Ой чого ти почорніло»**.

У вступному слові до цієї збірки Слободнік писав: «Деколи поезія в перекладі перестає бути поезією. Деколи невдало перекладений вірш виглядає як відтворення

* Подаємо за: Пачовський Т. Сучасні переклади поезій Тараса Шевченка польською мовою // Українське слов'янознавство. — 1974. — № 9. — С. 30–38.

** «Наша культура», 1959. — № 2. — С. 4; 1961. — № 2. — С. 6.

гарної постаті в кривому дзеркалі»*. Переклади поезій Шевченка викликають особливі труднощі тому, що їх «народний український струмінь важкий для перекладу». Він вважав, що перекладачам Шевченка необхідно спиратися на твори польських поетів «української школи», на вірші Б. Залеського і А. Мальчевського та поезії А. Міцкевича і Ю. Словацького на українські теми. Крім того, бажано наслідувати стилістичну манеру кращих польських перекладачів творів Шевченка, зокрема найбільш досвідченого з них Е. Ястшембца-Козловського. Слободнік виступав проти буквалізму в художньому перекладі. Він, посилаючись на польського поета Міріама-Пшесмицького, був за те, щоб не перекладати «з мови на мову, а з поезії на поезію». Усі переклади поезій Шевченка, що їх здійснив Слободнік, вірно передають оригінал, збережено його ритмічну структуру. Епічні твори українського поета не викликали у Слободніка труднощів. Ось який початок балади «Утоплена» в його перекладі порівняно з оригіналом:

У Шевченка:
Вітер в гаї не гуляє
Вночі спочиває;
Прокинеться — тихесенько
В осоки питає:
«Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу... Хто се?
Хто се, хто се? По тім боці
Рве на собі коси?..
Хто се, хто се?» — тихесенько
Спитає — повіє
Та й задріма, поки неба
Край зачервоніє**.

У Слободніка:
— Nocą wiatr nie hula w gaju —
Śpi, zanim zaświta,
Gdy się zbudzi — cichuteńko
Osiki zapyta:
«Kto to, kto to czesze warkocz
Na tym brzegu strugi?..
Kto to na przeciwnym brzegu
Szarpie warkocz długi?..
Kto to, kto to?» — cichuteńko
zapyta, powieje,
Potem zdrzemnie się, nim nieba
Brzeg zaczerwienieje***.

Перекладач точно передав зображену Шевченком картину. У його ритміці 8-складовий і 6-складовий вірш відповідає оригіналові, перехресне римування також збережено. Зміни перекладача мінімальні. Подібний підхід виявляємо і в перекладах поем «Варнак» і «Юродивий».

Схвалення заслуговують також ліричні поезії, які переклав Слободнік. Він глибоко вникнув у їх зміст, вдало передав виражені в них почуття. Для прикладу наводимо уривок із «Плачу Ярославни» у Шевченка (I) та в перекладі Слободніка (II):

I
Сумує, квилить, плаче рано
В Путивлі граді Ярославна.
І каже: — Дужий і старий,
Широкий Дніпре, не малий!
Пробив єси високі скали.

II
Płacze, zawodzi wczesnym rankiem
W Putywlu grodzie Jarosławna
I woła: «Mocny, osiwiały,
Szeroki Dnieprze! Falą pienną
Przebiłeś nieugięte skały.

* Пор.: Szewczenko. Utwory, 1955, s. 9.

** Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 10-ти т. Т. І. — К., 1951. — С. 164; далі в статті наводимо цитати за цим самим виданням, зазначаючи в дужках римською цифрою том, арабською — сторінку.

*** Szewczenko. Utwory, 1965, s. 77; якщо далі цитуємо за цим виданням, зазначаємо після тексту в дужках цифрою сторінку.

О мій, Славутицю, преславний!	O mój Sławuto! Rzeko sławna!
Моє ти ладо принеси,	Wróć, Dnieprze, mi mojego ładę,
Щоб я постіль весела слала,	Ażebym łoże mu poslała,
У море сліз не посилала,	Ku morzu łez nie posyłała,
Сльозами моря не долить.	Bo łzami nie zalejesz morza»
(II, 317–318).	(272).

Хоч Слободнік дещо змінив (наприклад, у п'ятому рядку епітетові «не малий» відповідає фраза «falą pienną», чого немає у Шевченка, з восьмого рядка пропущено вираз «весела», що оживляє ситуацію), образ Ярославни-патріотки, яка вимагає від природи повернення Ігоря з полону, не змінюється.

Успішно переклав Слободнік й інші ліричні поезії Шевченка. Роздуми Кобзаря, викликані його власною долею як поета («Муза», «Слава»), а також мініатюри особистого життя його співвітчизників («У тієї Катерини», «Ой я свого чоловіка», «У перетику ходила») передані в перекладі точно, хоча в них є деякі зміни. Ця закономірність найчастіше зумовлена законами польської ритміки, про що писав Слободнік у статті «Праця над перекладами віршів Шевченка польською мовою»*.

Цінний вклад у Шевченкіану Народної Польщі вніс відомий польський поет і літературний критик Мар'ян Пєхаль (1905 року народження). До збірки «Utwory wybrane» Т. Шевченка увійшло 13 його перекладів: «Реве та стогне Дніпр широкий» (12 початкових рядків), «Заворожи мені, волхве», «Гоголю», «Не завидуй багатому», «Сонце заходить, гори чорніють», «Неофіти», «Подражаніє Едуарду Сові», «Колись-то ще во время оно», «Над Дніпровою сагою», «І Архімед, і Галілей», «О люди, люди небораки!», «Тече вода з-під явора» і «Якось то йдучи уночі».

М. Пєхаль, як і його сучасник В. Слободнік, перекладаючи твори Шевченка, йде за оригіналом. Характерно, що найбільш вірним є його переклад поеми «Неофіти». Ось уривок із цієї поеми в оригіналі Шевченка (I) і перекладі Пєхаля (II):

Трохи одпочила	Wnet się przebudziła
Стара мати недобита.	Stara matka ledwie żywa
Живущую силу	Drzemiące jej siły
Сила ночі оживила.	Siła nocy ożywiła.
Встала, походила	Wstała, pochodziła
Коло замкнутої брами	Opodal zamkniętej bramy
Та щось шепотала.	I coś tam — szeptała.
Чи не кесаря святого	Czyż nie cesarza świętego
Нишком проклинала?	Skrycie przeklinała?
(II, 262–263)	(249)

Зміст оригіналу не змінюється. Перекладач не вдавався до буквалізму, вдумливо використав засоби компенсації («wnet się przebudziła» — «трохи одпочила», «ledwie żywa» — «недобита», «drzemiące jej siły» — «живущую силу», «skrycie» — «нишком»). У перекладі поеми чітко змальовані головні персонажі (Алкід, Нерон, мати) та злодіяння римського царства щодо неофітів.

* «Наша культура», 1959. — № 2. — С. 3–4.

Пєхаль доносить до читача і почування та роздуми Шевченка-лірика. Він чудово переклав ліричну мініатюру «Не завидуй багатому». Порівняймо початок і кінець цієї поезії за оригіналом та перекладом:

У Шевченка:
Не завидуй багатому:
Багатий не знає
Ні приязні, ні любові —
Він все те наймає.
Не завидуй же нікому,
Дивись кругом себе:
Нема раю на всій землі,
Та нема й на небі.
(I, 260).

У Пєхаля:
Nie zazdroście bogatemu:
Bogaty nie czuje
Ni miłości, ni przyjaźni —
On nimi handluje.
Nie zazdroście wy nikomu,
Spójrzcie wkoło siebie:
Nie widać na ziemi raju
Nie ma go i w niebie.
(104).

Переклад вдалий. Таке ж враження від поезій Шевченка «Тече вода з-під явора», «І Архімед, і Галілей» і «Заворожи мені, волхве» у перекладах Пєхаля. Однак перекладач не завжди майстерно відтворює зображені Шевченком картини. Це показують переклади поезій «Колись-то ще во время оно», «О люди, люди небораки!», «Подражаніє Едуарду Сові» і «Сонце заходить, гори чорніють», хоча загалом зміст оригіналу в них не змінюється. Для ілюстрації наводимо уривок поезії «Сонце заходить, гори чорніють» в оригіналі (I) та перекладі Пєхаля (II):

I
Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє,
Радіють люди, що одпочинуть,
А я дивлюся... і серцем лину
В темний садочок на Україну.
Лину я, лину, думу гадаю,
І ніби серце одпочиває.
(II, 16).

II
Słońce zachodzi, góry czernieją,
Zasypia ptactwo, pola niemieją,
Ludzie swe grzbiety prostują w krztynę
A ja ulatam, myślami płynę
W ogród cienisty, na Ukrainę.
Mknę do niej snami, w snach ją pozdrawiam,
W snach odpoczywam — siły odnawiam
(163).

Пєхаль передав картину заходу сонця та думки Шевченка; але у Кобзаря більше справжньої поетичності, а в Пєхаля помітна деяка штучність, окремі заміни не завжди відповідають оригіналові, вони затирають Шевченкову образність. Це спостерігаємо у перекладі балади «Причинна»:

Ryczy i jęczy Dniepr szeroki,
Wiatr wyje pędząc chmury w dal.
Ku ziemi wierzby gnie wysokie
I wzdyma góry groźnych fal (18).

Перекладач відтворив образ Дніпра. Однак чудове Шевченкове порівняння «Горами хвилі підійма» передав фразою, яка не відповідає українському текстові («I wzdyma góry groźnych fal»), змінює зміст і позбавляє переклад деякої поетичності.

У збірці 1955 р. також вміщені переклади сучасних польських поетів: Євгеніуша Житомирського («Ще як були ми козаками», «У бога за дверми лежала сокира», «Мені однаково чи буду я жить на Україні»), Тадеуша Хрусцелєвського («Сова», «Чи не покитуть нам, небого», «Русалка»), а також прозаїка Станіслава Струмф-Войткевича («Кавказ», «Царі», «Мій боже милий, знову лихо!»). Хоча Є. Житомирський, Т. Хрусцелєвський і С. Струмф-Войткевич намагаються вірно подати у перекладах картини, образи і думки Шевченка, їх успіхи не завжди однакові.

Найкраще враження залишають у читача переклади поезій «У бога за дверми лежала сокира» Житомирського і «Сова» Хрусцелєвського.

Житомирський точно відтворив розповідь Шевченка, зберіг його ритміку, тропи (епітети і персоніфікацію) та використав вдалі засоби компенсації («oszczędzone» — «покинуте»):

у Шевченка:
Одним-єдине при долині
В степу, край дороги
Стоїть дерево високе,
Покинуте богом.
Покинуте сокирою,
Огнем непалиме,
Шепочеться з долиною
О давній годині
(II, 58).

у Житомирського:
Jedno jedyne przy dolinie
W stepie, obok drogi,
Drzewo chwieje się wysokie,
Wzgardzone przez boga.
Oszczędzone przez siekierę,
Ogniem nie spalone,
Wraz z doliną o godzinie
Szepce przeminionej
(192).

Переклад поеми «Сова» Хрусцелєвського є одним із кращих у збірці. Ось фрагмент цієї поеми в оригіналі (I) та перекладі (II):

I
Тече вода і на гору
Багатому в хату.
А вбогому в яру треба
Криницю копати.
У багатих ростуть діти —
Верби при долині;
А у вдови одним одно
Та й те, як билина.
(I, 232).

II
Bogatemu i na górze
Zdrój przed progiem dudni,
A udogi i w parowie
Musi kopać studnie.
U bogacza dzieci rosną
Podobne wierzbinie,
A to jedno dziecko wdowy
Jak źdźbło przy drożynie.
(94).

У Струмф-Войткевича помітна тенденція до поширення, в перекладі губиться стислість і образність Шевченка, дещо прямо переказується. Йому інколи не вистачає поетичної точності Шевченка. Ось який початок поеми «Кавказ» у перекладі Струмф-Войткевича:

Za górami góry chmurami zasłane,
Ludzką krwią omyte, niedolą zasiane.
Prometeusz tam od wieków

Przykuty do skały,
Orzeł co dnia pierś mu szarpie,
Serce rwie w kawały.
Szarpie, ale życiodajnej
Krwi mu nie wypije,
Znów i znów się serce śmieje
I uparcie żyje.
I w nas także duch nie zginie
I nie słabnie wola
Nie uprawi chciwa ręka
Na dnie morskim pola (128).

Все ж у Струмф-Войткевича зберігається зміст оригіналу та окремі засоби поетики. Подібний характер мають Шевченкові твори «Царі» та «Мій боже милий, знову лихо!» в його перекладах. С. Струмф-Войткевич зумів донести до польського читача ідейне звучання творів Шевченка.

Добре зарекомендували себе і ті сучасні польські поети, які переклали тільки по одному твору Шевченка до збірки 1955 р.: Леон Пастернак («Заповіт»), Зигмунт Брауде («І мертвим, і живим, і ненародженим»), Ян Чарни («Ой одна я, одна»), Елеонора Слободнікова («Ой три шляхи широкії») та Анна Камєнська («І виріс я на чужині»). Серед названих перекладачів виділяється відомий поет Л. Пастернак, його переклад «Заповіту» дуже близький до оригіналу:

Kiedy umrę, to na wzgórzu
Wznieście mi mogiłę,
Posród stepu szerokiego,
Ukrainy miłej.

Mnie zaś w wielkiej już rodzinie
W kraju wolnym, nowym,
Pamiętajcie wspomnieć czasem
Dobrym, cichym słowem (149).

З. Брауде під час перекладу поеми «І мертвим, і живим, і ненародженим» використав українізми («lichem», «hreczkosieja», «Dnipro», «prawnuki pohane» та ін.) і вдало підібрав засоби компенсації («ślepi, zakłamani » — «оглухли, не чують», «z was pasy drą» — «з вас деруть ремінь» та ін.), що сприяли правильному відтворенню поеми Шевченка. Як зауважує М. Кагарлицький, Брауде краще переклав поему «І мертвим, і живим...», ніж його попередники (Е. Ястшембец-Козловський і Ю. Лободовський)*. Добре сприймаються Шевченкові поезії «Ой одна я, одна» та «І виріс я на чужині» у перекладі Я. Чарни і А. Камєнської. Їх зміст відповідає оригіналові, зберігаються художні засоби і ритміка українського тексту. Збірка 1955 р. «Utwory wybrane» відіграла важливу роль в ознайомленні масового польського читача з творами Т. Шевченка. Шкода, що у ній не знайшлося місця для такої важливої поеми Шевченка, як

* Кагарлицький М. Поема «І мертвим, і живим» у польських перекладах // Голос Шевченка над світом. — К., 1961. — С. 84–94.

«Сон» («У всякого своя доля»), а також для кращих перекладачів Шевченкових творів XIX ст.: П. Свєнціцького, Ст. Грудзінського, М. Грушецької та ін.

У 1961 р. виступили два нові перекладачі Шевченка: М. Яструн та А. Цесарж. Мєчислав Яструн, видатний сучасний польський поет і прозаїк, переклав два вірші Шевченка: «Пророк» і «Мені однаково»*. Переклади Яструна поетичні. Наводимо невеликий уривок із вірша «Пророк» у його перекладі (II) та оригінал (I):

I
Неначе наш Дніпро широкий,
Слова його лились, текли,
І в серце падали глибоко:
Огнем невидимим пекли
Замерзлі душі. Полюбили
Того пророка, скрізь ходили
За ним і сльози, знай, лили
(II, 98).

II
Jako nasz Dniepr falą szeroką,
Tak słowa jego rwąc gwałtownie
W serce wdzierały się głęboko,
Paliły niewidzialnym ogniem
Zmarznięte dusze. Pokochali
Tego proroka onej chwili
I łzy — wiedź — idąc za nim lali**.

М. Яструн художніми якостями перевищив К. Блаховського, С. Твердохліба та К. Думанського, що попередньо вже перекладали ці вірші польською мовою. Треба сподіватися, що М. Яструн засвоїть більше поезій Шевченка для польської літератури.

Слід відзначити і Анджея Цесаржа як перекладача Шевченкових віршів «Не женися на багатій» і «Ой три шляхи широкії»***. Особливо приємне враження викликає переклад першої поезії, в якому Цесарж передав лаконічність стилю Шевченка:

В оригіналі:
Не женися на багатій,
Бо вижене з хати.
Не женися на убогій,
Бо не будеш спати.
(I, 261).

У перекладі:
Nie z bogatą: wszystko jedno
Z chaty cię wygoni,
Ale nie żeń się i z biedną.
Troska sen przesłoni.

Вірш «Не женися на багатій» польською мовою досі не був перекладений.

Великий досвід перекладацької роботи має Богдан Жиранік. До його кращих перекладів із творів Шевченка («Кавказ», «Як би ви знали, паничі», «Тим неситим очам» і «Садок вишневий коло хати»), що походять із початку 20-х років, приєднався ще й вірш «Гоголю»****. Із метою виявлення художніх якостей останнього перекладу Жираніка порівнюємо кілька його рядків (II) з оригіналом (I) і перекладом Пєхаля (III), складеним у 1955 р.:

I

За думою дума роєм вилітає;
Одна давить серце, друга роздирає,

* «Наша культура», 1961. — № 2. — С. 6.
** Там само. — С. 6.
*** Там само. — № 2. — С. 6.
**** Там само. — № 3. — С. 2.

А третя тихо, тихесенько плаче
У самому серці, може й бог не бачить.

Кому ж її покажу я,
І хто тую мову
Привітає, угадає
Великеє слово?
(I, 259).

II

Za myślą myśl, jak rój wylatuje!
Ta serce już dławi, a tamta je truje,
A trzecia zaś cicho-cichutko wciąż płacze
Tu w sercu mym — może i bóg nie zobaczy.

Komuż tedy ją odsłonię?
I któż, moja mowo,
Powita cię i odczyta
Kiedyś wielkie słowo*.

III

Biegnie myśl za myślą, leci, ulatuje;
Jedna dławi serce, druga torturuje,
A trzecia cichutko płacze o swej krzywdzie
W głębi mego serca — nie widać jej nigdzie!

Komuż ja tę myśl wyjawię
I czy znajdę kogo,
Kto by pojął i powitał
Moje wielkie słowo (103).

Цитовані зіставлення підтверджують, що Жиранік ближче підійшов до оригіналу, ніж Пєхаль. Це важлива риса художнього перекладу. Шкода, що Б. Жиранік не збагатив польської літератури більшою кількістю перекладів із «Кобзаря» Т. Шевченка.

Відомий ще з 30-х років популяризатор української поезії Казімєж-Анджей Яворський, після перекладеного ним у 1934 р. «Заповіту», знову вступив у ряди перекладачів Шевченка. У 1961 р. він переклав його поезії «Не гріє сонце на чужині», «Ой гляну я, подивлюся» і «Ми заспівали, розійшлись»**. Характерними рисами цих перекладів є точність щодо оригіналу та поетичність. Цитуємо кінцеву частину перекладу з вірша «Ми заспівали, розійшлись» та оригінал:

У Шевченка:	У Яворського:
І тут невесело співали,	I tu i tam smutnie się śpiewało,
Бо й тут невесело було,	Bo nie wesoło tutaj było jakoś,

* «Наша культура», 1961. — № 2. — С. 2.
** «Наша культура», 1961. — № 4. — С. 8.

Та все-таки якось жилось,
Прина[й]мні вкупі сумували,
Згадавши той веселий край,
І Дніпр той дужий, крутогорий
cieniach,
І молодеє теє горе!..
І молодий той грішний рай!
(II, 211).

Ale się przecież żyło,
Przynajmniej wspólna była żałość
Gdy wspominaliśmy nasz kraj
I Dniepr w urwistych brzegów

I młode nasze tam zmartwienia,
I młody ten i grzeszny raj!*.

Популяризаторами поезій Шевченка в Народній Польщі стали також українські поети, які там проживають. К. Кузик і Є. Лапський переклали в 1964 р. польською мовою кілька віршів Шевченка. Але у К. Кузика поетика перекладу Шевченкового «Заповіту»** викликає окремі зауваження. Він пропускає такий чудовий епітет, як «широкополі» (лани), епітет «синього» (моря) замінює виразом «zimnego» (morza). Крім того, рядок «Як реве ревучий» передано двома рядками — «I jak Dniepr spieniony szumi Słychać było zbliska». Виразові «воля» відповідає фраза «wolność na majdanach», необхідна для збереження перехресної рими. Переклад К. Кузика не належить до кращих зразків.

У 1964 р. були надруковані переклади Євстахія Лапського: «І небо невмите, і заспані хвилі», «Минули літа молодії» і «Осії. Глава XIV (подражаніє)»***. Наводимо переклад вірша «І небо невмите, і заспані хвилі» порівняно з оригінальним текстом:

У Шевченка:
І небо невмите, і заспані хвилі
І понад берегом геть-геть
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовклая трава;
Не хоче правдоньки сказать,
А більше ні в кого спитать.
(II, 105).

У Лапського:
Zbrukane niebo i fale senne
I ponad brzegiem po bezkresną dal
Trzciną, niby pijana się kołysze
Bez wiatru, sama się kołysze. I żal
Ogromny rośnie we mnie...
Czy długo jeszcze, boże święty,
W więzieniu moim niezamkniętym,
Nad morzem martwym, oniemlały —
Czy długo będę za światem płakał?
Milczy! Milczą i chwieją się jak żywe
Na stepie trąwy żółtogrzywe,
Powiedzieć prawdy nie chcą, nie
A więcej nikt nie powie.
Mijają dnie...****

Перекладач вірно відтворив картини Шевченка та його роздуми, але в окремих випадках відійшов від оригіналу. Зайвим є доданий Лапським рядок «I żal ogromny rośnie we mnie», який немає паралельної фрази в оригіналі та не вносить нічого нового. У Лапського немає інколи Шевченкової безпосередності. Попри незначні відхи-

* Там само. — С. 8.
** «Український календар», 1964. — С. 107.
*** «Український календар», 1964. — С. 108–110.
**** Там само. — С. 108.

лення від оригіналу, переклади Лапського мають достоїнства: вони добре відтворюють зміст і форму оригіналу.

Останнім часом творчістю Шевченка зацікавився польський письменник Єжи Єнджеєвич, автор повісті «Noce ukraińskie» (про Шевченка), яка вийшла вже трьома виданнями (перше у 1966 р.). Є. Єнджеєвич — відомий знавець української літератури. Він переклав також чимало прозових творів українських класиків польською мовою. У 1971 р. опубліковано його переклади поезій «Заповіт», «Холодний Яр» і «Стоїть в селі Суботові»*.

«Заповіт» польською мовою Є. Єнджеєвича належить до кращих зразків перекладацької літератури. Єнджеєвич добре знав українську мову, що допомогло йому вірно передати вірш Шевченка польською мовою. Ось початок і кінець перекладу Єнджеєвича:

Kiedy umrę, prochy moje
Złóżcie do mogily,
Pośród stepu szerokiego,
W Ukrainie miłej.

I w potężnym gronie braci,
W gronie wolnym, nowym,
Wspominajcie mnie czasami
Dobrym, cichym słowem**.

Єнджеєвич зберіг зміст, поетику і ритміку оригіналу. Таким же методом намагався він перекласти епічні твори Шевченка «Холодний Яр» і «Стоїть в селі Суботові», хоча в окремих випадках вдавався до поширення, не зумівши знайти стислих висловів для передачі стилю Шевченка. Приклад із віршованого оповідання «Холодний Яр», в якому український поет схвально висловився про Коліївщину:

У Шевченка:
В яру колись гайдамаки
Табором стояли,
Лагодили самопали,
Ратища стругали.
У Яр тойді сходилися,
Мов із хреста зняті.
Батько з сином і брат з братом —
Одностайне стати
На ворога лукавого.
(I, 337).

У Єнджеєвича:
W Jarze ongiś hajdamacy
Tabor załozyli,
Opatrzyli samopały,
Spisy wyostrzyli
I do Jaru jęli dążyć
Jakby z krzyża zdjęci.
Ojciec z synem i brat z bratem,
Pełni krwawej chęci,
Żeby zbroją hurmą ruszyć
Na bój sprawiedliwy
Z wrogiem chytrym i podstępnym***.

* «Literatura na świecie», 1971. — № 5. — S. 131–135.
** Там само. — С. 131.
*** «Literatura na świecie», 1971. — № 5. — S. 132.

Із цитованого зіставлення видно, що Єнджеєвич, уважно йдучи за оригіналом, точно відтворив та зберіг, за можливості, засоби Шевченкової поетики, навіть при поширенні оригінального тексту. Переклади Єнджеєвича дають читачеві повне уявлення про зміст і художні якості поезій Шевченка.

Розглянуті переклади Є. Єнджеєвича увійшли до виданої ним у 1972 р. збірки «Вибрані поезії Т. Шевченка»*. У ній є і такі переклади Шевченкових поезій, як «Розрита могила», «Чигирине, Чигирине», «Думи мої, думи мої», «Ще як були ми козаками», «У неділеньку у святую», «Ой виострю товариша», «Осії. Глава XIV» та «Бували войни й військовії свари». Варшавський україніст А. Верба, повідомляючи про вихід у світ нової збірки творів Шевченка в польському перекладі, заявив, що Єнджеєвич «поставив перед собою почесне завдання — наблизити поезію Шевченка польською мовою якомога ближче до оригіналу»**. Чи справді так, важко сказати, бо збірка Єнджеєвича відсутня у львівських бібліотеках. Однак немає сумніву, що Єнджеєвич, мабуть, і в цих найновіших своїх перекладах не відступав від тих принципів, якими керувався раніше, що дало право сказати А. Вербі про близькість перекладів Єнджеєвича до оригінального тексту творів Шевченка. Незаперечною заслугою Єнджеєвича є не тільки популяризація поезії Шевченка серед сьогоднішніх польських читачів, а й те, що серед його перекладів є такі, що вперше з'явилися польською мовою («Холодний Яр», «У неділеньку у святую...», «Бували войни й військовії свари»).

Охарактеризовані сучасні переклади поезій Т. Шевченка польською мовою є цінним надбанням польської Шевченкіани, щирим виявом дружби польського і українського народів та їх культурного єднання.

* Poezje wybrane. — Warszawa, 1972.
** Верба А. З любові до Тарасової музи // «Наше слово», 1972. — № 44. — С. 5.

ЄЖИ ЄНДЖЕЄВИЧ: УРОК УКРАЇНСЬКОЇ*

«В галузі польсько-українських і українсько-польських відносин, беручи до уваги відому істину, що народи краще пізнають один одного і зближуються за допомогою літературного взаємообміну, вдалий літературний переклад є справою надзвичайно важливою. Такі переклади повинні стати мостом, що з'єднував би народи». Ці слова належать польському прозаїку, перекладачу, літературознавцю Єжи Єнджеєвичу. З юнацьких літ і до глибокої старості Є. Єнджеєвич цікавився життям українського народу та його літературою, писав про українських письменників нариси і повісті, перекладав твори українських поетів і прозаїків польською мовою. В багатющій спадщині Єнджеєвича-перекладача поряд з «Вибраним» М. Коцюбинського знаходимо поезії і прозу Тараса Шевченка, вірші Максима Рильського та Миколи Бажана, новели Євгена Гуцала та чимало інших тлумачень.

З Україною Єжи Єнджеєвич пов'язаний усією своєю долею. Він народився 2 березня 1902 року на Дніпропетровщині в родині дрібного шляхтича-службовця. Вчився у класичній гімназії в Катеринославі (нині Дніпропетровськ). «У гімназії, яку я відвідував у роки Першої світової війни і під час революції, — згадував пізніше Єнджеєвич, — вивчали латину, старослов'янську, французьку, німецьку мови. Викладачі вимагали, щоб наші переклади античних текстів не тільки точно відтворювали зміст, але й звучали природно в сучасній російській мові. Я прагнув саме так перекладати і на польську мову. Це вимагало неабияких терпіння і винахідливості». Під час шкільних екскурсій до історико-археологічного музею Єнджеєвич заприязнився з Дмитром Івановичем Яворницьким, відомим істориком, археологом, фольклористом, тодішнім завідувачем музею, який і прищепив допитливому гімназистові любов до української мови та української культури, смак до подорожей. Мандруючи Україною, Єнджеєвич захопився українськими народними піснями, легендами і переказами.

1920 року Єнджеєвич — студент філологічного і юридичного факультетів Варшавського університету. Додатково він вивчає мови, опановує мистецтво перекладу, багато подорожує. Вже будучи урядовцем, Єнджеєвич закінчив дослідження про польську поезію 1918–1928 років. Крім того, він збирав матеріали щодо методики художнього перекладу, готував до друку поезії Сергія Єсеніна у власному перекладі. Але нічого не опублікував. Рукописи загинули у полум'ї великої війни.

Здійснити свої задуми (і реалізувати здібності) Єнджеєвич зміг тільки в народній Польщі. У повоєнний час він перекладає зразки російської класики і твори багатонаціональної радянської літератури, наблизивши до польського читача прозу естонця Ю. Смуула, киргиза А. Токомбаєва, таджика Ф. Ніязі. Водночас Єнджеєвич публікує переклади з Г. Лессінга, Ф. Шіллера, Г. Гейне... Однак українська тема залишається провідною для письменника, якому належать і такі белетристичні твори, як «Українські ночі, або Родовід генія» (1966 р., книга про Тараса Шевченка) і «Перемога подоланих» (1974), присвячена прогресивному польському діячу Станіславу Ворцелю, близькому другу Міцкевича і Герцена, де події розвиваються значною мірою на Україні. В останні місяці свого життя Єнджеєвич захопився «Енеїдою» І. Котляревського і

* Подаємо за: Пачовський Т. Єжи Єнджеєвич: урок української // Всесвіт. — 1980. — № 2. — С. 197.

почав перекладати поему польською мовою. На жаль, ця робота так і залишилася незавершеною. Натхненна праця Єжи Єнджеєвича була відзначена орденами Золотий Хрест Заслуги і Офіцерський Хрест Відродження Польщі, радянським орденом «Знак Пошани», медалями.

У розмові з кореспондентом тижневика «Пшиязнь» Єнджеєвич так сформулював свої принципи художнього перекладу: «Першим обов'язком перекладача є вивчення всього багатства рідної мови, другим — досконале опанування мови твору, який перекладається, її семантики, інтонації... Необхідно знати всю творчість автора, реалії країни, епохи, середовища; проаналізувати текст і підтекст, прослухати твір, як слухають музику Баха або Шопена. Іншомовний твір має звучати як оригінал. Письменник-перекладач подібний до городника: рослина, перенесена з однієї грядки на іншу, мусить жити, цвісти, плодоносити».

Крім цих загальних настанов Єнджеєвич у кожному конкретному випадку зважав на особливості твору, над яким працював. Готуючи до друку повість Т.Г. Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали», перекладач присвятив спеціальну статтю стилістичним особливостям Шевченкової прози, написаної російською мовою. Українізми і полонізми, що зустрічаються в тексті, Єнджеєвич відносить «на карб свідомого вживання, щоб більш виразно надати тому чи іншому описові або діалогові місцевого колориту» і переносить у переклад дослівно в польській транскрипції, пояснюючи значення їх у виносках. А Шевченкову лексику передавав лексичними засобами польської мови другої половини XIX ст. Усе це сприяло надзвичайно точній передачі сюжету, образів, стилістичних особливостей та ідейно-художньої спрямованості Шевченкових повістей польською мовою.

Із багатьма труднощами зустрівся Єнджеєвич, перекладаючи твори М. Коцюбинського. Багатозначність оригінального тексту, що існувала на ґрунті української мови і в дослівному перекладі, багато втратила б, довелося передавати за допомогою синонімів. «Як у лексиці, так і в фразеології, — зауважує Єнджеєвич, — я використовував усі можливості вживання українських слів і виразів. Тут я йшов слідами польських авторів XIX ст., починаючи від поетів т.зв. української школи і кінчаючи такими прозаїками, як Крашевський і Теодор Томаш Єж».

Підкреслюючи «близькість двох мов, — пише Єнджеєвич, — я немовби зміцнював ідею братерства і дружби двох народів. Це переконання було для мене поштовхом до праці над перекладом творів Коцюбинського». На думку Єнджеєвича, Коцюбинський гармонійно поєднував якості патріота, громадського діяча, сповненого революційного завзяття, і натуру естета, майстра слова, закоханого в красу рідної мови.

Михайло Коцюбинський був одним із перших українських письменників, із творчістю якого Єнджеєвич познайомив своїх співвітчизників. У 1951 році вийшла друком повість «Фата Моргана». Згодом, до 90-річчя від дня народження українського класика, — два томи «Вибраного» з передмовою проф. М. Якубця. Критики відзначали, що Єжи Єнджеєвич зумів донести до польського читача мало не всі відтінки, тони і півтони дивовижно поетичної і точної прози Коцюбинського. Це була непроста робота, безупинний пошук. Перекладач двічі зупинявся в праці над повістю «Фата Моргана», над усе прагнучи знайти точний мовний відповідник, зберегти багатоголосся авторської мови, що, однак, вдавалося не завжди.

А ось переклад «Тіней забутих предків», здійснений ніби на одному диханні, вражає своєю довершеністю. Органічно вплітаються в польський текст коломийки, що їх складала і співала Марічка, вдало прокоментовані гуцульські діалектизми.

За свідченням польської дослідниці Є. Анчевської, «переклади Єнджеєвича найліпші в Польщі». Слід наголосити також, що Єжи Єнджеєвич не тільки перекладав, а й досліджував творчість Михайла Коцюбинського. Літературознавчі статті Єнджеєвича привертають увагу чіткою соціальністю думки, обґрунтованістю висновків. Виступаючи з нагоди 100-річчя від дня народження письменника, він пише: «Коцюбинський ще в юності засвоїв засади наукового соціалізму. Патріот, який глибоко відчував знедоленість свого народу, людина обдарована, він бачив те, чого не помітили його попередники в українській літературі — представники т.зв. етнографічного напряму, зокрема Грінченко, Нечуй-Левицький та інші. Останні значною мірою ідеалізували суспільні відносини, замазуючи непримиренні суперечності між буржуазією та поміщиками, з одного боку, і пригнобленою сільською та міською біднотою. Коцюбинський першим в українській прозі дав правдивий аналіз тих відносин, вказуючи на прірву, яка розділяла багатих і бідних». Надзвичайно слушне й інше зауваження: «Щасливе майбутнє свого народу, — пише Єнджеєвич, — письменник бачив у дружбі з іншими народами, передусім з російським і польським». Єнджеєвич доходить висновку, що «Коцюбинський гідно ввів українську літературу на европейський форум», тому не дивно, що його твори перекладено майже всіма европейськими мовами.

Вдумлива характеристика Коцюбинського-прозаїка, переклади його творів становлять перший етап діяльності Єнджеєвича як популяризатора української літератури в Польщі.

Для Єнджеєвича Михайло Коцюбинський був насамперед одним із продовжувачів справи Великого Кобзаря. Шевченкіана Єнджеєвича вже достатньо досліджена (див. «Всесвіт», № 3 за 1975 р.). У цій статті слід лише наголосити, що до якої б форми він не вдавався, популяризуючи творчість славетного українського поета, — перекладів, літературознавчих статей або белетристики, — ніколи не йшов уторованими стежками. Збірка вибраних поезій Тараса Шевченка в перекладі Є. Єнджеєвича (до речі, рекомендована міністерством освіти і вищої школи ПНР бібліотекам середніх шкіл) стала тим підручником, за яким юні поляки опановують ази українсько-польських літературних (і не тільки) зв'язків. Серед класиків української літератури дожовтневого періоду Є. Єнджеєвич вирізняв також І. Котляревського, знамениту поему якого перекладав буквально до останнього дня свого життя.

Серед польських читачів Єнджеєвич широко популяризував і українську радянську літературу, передусім творчість таких видатних її представників, як Максима Рильського, Павла Тичини, Миколи Бажана.

Вперше вірш М. Рильського «Шопен» Єнджеєвич переклав 1947 року. Це відома поезія, по вінця сповнена справді шопенівською музикою. Єнджеєвич передав образи і настрої оригінального тексту настільки повно і точно, що польський читач не просто дістав уявлення про видатного поета, а й відчув його. Це один із найкращих поетичних перекладів Єжи Єнджеєвича.

Значним художнім досягненням стали і переклади поезій Павла Тичини «Іній» та Миколи Бажана «Перед пам'ятником Мікеланджело».

Єжи Єнджеєвич уважно слідкував і за розвитком молодої української літератури, присвятивши цій темі статтю «Вічно молода Україна». «Ростуть ряди молодих поетів,

і в кожного з них свій власний неповторний тон. Проте всіх веде та сама домінуюча ідея, всіх оживляє одне і те саме почуття: любов до Вітчизни, безмежна відданість справі соціалізму». Єнджеєвич пише про таких несхожих поетів, як Іван Драч і Ліна Костенко, Олесь Лупій і Людмила Скирда, відзначаючи, що вони «промовляють зрозумілою мовою. Не женуться за вишуканими формами, а наполегливо кують і різьблять брилу поетичної мови, надаючи їй щораз благороднішого, щораз могутнішого звучання».

У перекладацькому доробку Єнджеєвича з поетів цього покоління є й вірш «Хрещатик» О. Лупія, і щирий та безпосередній «Урок польської мови» Л. Скирди.

Окремі вірші М. Рильського, Л. Костенко та І. Драча в перекладі Єжи Єнджеєвича опубліковано в «Антології української поезії», що вийшла друком 1977 року у Варшаві. Літературознавець Володимир Мокрий, рецензуючи цю антологію, відзначив високу художню цінність перекладів Є. Єнджеєвича.

У 1971 році Єнджеєвич переклав збірку оповідань, новел і ліричних ескізів Євгена Гуцала, опубліковану під назвою «Яблука з осіннього саду». Вперше до творів Гуцала Єнджеєвич звернувся 1963 року, виступивши з перекладом його новели «Клава, мати піратська» на сторінках журналу «Література Радзєцька», що виходив у Москві. Єнджеєвич назвав цю новелу перлиною. Вона і справді гарна — дуже точна психологічно, з прекрасними, поетично поданими картинами природи. Переклад — адекватний. А це, певно, найвища оцінка перекладу.

Єнджеєвич був високої думки про твори нових українських прозаїків. У згадуваній статті «Вічно молода Україна» він писав: «Здається мені, що досягнення і здобутки цієї літератури гідні уваги, особливо в галузі малих прозових форм — оповіданнях, новелах, ескізах». Йшлося передусім про твори Григора Тютюнника, Євгена Гуцала та деяких інших молодих тоді письменників. «Яка їх спільна риса? — запитує далі Єнджеєвич і пояснює. — На відміну від багатьох польських письменників, усю свою увагу вони зосереджують на найістотніших питаннях, на важливій ідейній і моральній проблематиці... В них немає ані крихти дешевого дидактизму, їм властива дивовижна щирість і щедрість почуттів. Світ образів дуже наближений до народного, проте не має нічого спільного зі стилізованим фольклором. Ці письменники, виховані соціалістичним суспільством, нерозривно, по суті своїй, зв'язані з найкращими народними традиціями української літератури».

На підтвердження цих думок Єнджеєвич аналізує такі твори, як «Зав'язь» Г. Тютюнника і «Клава, мати піратська» Є. Гуцала, підсумовуючи: «З певністю можна сказати, що наймолодша українська література йде крок у крок із життям свого народу, гідно продовжує традиції Тараса Шевченка. Гадаю, що молоді польські письменники могли б багато чого навчитися в своїх українських колег».

Польські й українські читачі завжди схвально приймали переклади та оригінальні твори Є. Єнджеєвича. Письменники і науковці обох країн із глибокою вдячністю пам'ятають багатогранну самовіддану діяльність Єжи Єнджеєвича — видатного представника «української школи» в польській літературі, творча спадщина якого посідає значне місце в історії польсько-українських літературних взаємин нашої доби.

Наприкінці 1975 року у Любліні вийшла повість «Художник» Тараса Шевченка в перекладі Єжи Єнджеєвича. Це його лебедина пісня: незадовго до виходу книжки у світ перекладач помер.

Польський белетрист Єжи Єнджеєвич (1902–1975) був невтомним популяризатором української літератури в Польщі. Він зобразив у романі «Українські ночі, або Родовід генія» (1966) на широкому тлі життєвий і творчий шлях Т. Шевченка, видав збірку перекладів Шевченкових поезій польською мовою (1972). Перу Єнджеєвича належить також понад десять статей про життя і творчість Кобзаря. Є. Єнджеєвич перший серед польських фахівців почав перекладати прозу Шевченка. Вже 1960 року вийшов його переклад повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали». У післямові перекладач охарактеризував Шевченкові повісті, визначивши їх основні риси.

Ще раз до характеристики Шевченкової прози Є. Єнджеєвич повернувся в статті, якою закінчується його переклад «Художника», подавши нові спостереження над прозою Шевченка.

Є. Єнджеєвич — перекладач «Художника» — прагнув точно відтворити цей твір. Він пильно зберігав тропи оригіналу, вірно відтворював ситуації, картини й персонажі оригіналу. З метою зображення місцевого колориту перекладач використав українізми й русизми, наприклад: «bez doli», «papasza», «ptaszyna krasnopiórka», «także». Адекватно віддано і фразеологізми, прислів'я і приказки.

По завершенні перекладу «Прогулки с удовольствием...» Є. Єнджеєвич заявив: «Не мені оцінювати результат усього того, що я зробив у галузі перекладу прози Тараса Шевченка польською мовою». Проаналізувавши «Художника» в польському перекладі, маємо всі підстави твердити, що Єжи Єнджеєвич успішно впорався зі своїм завданням і зробив цінний внесок у польську Шевченкіану.

ТВОРИ ШЕВЧЕНКА В ПЕРЕКЛАДАХ Є. ЄНДЖЕЄВИЧА*

Переклади творів Тараса Шевченка польською мовою мають свою історію. Перші польські переклади Шевченкових поезій з'явилися друком на початку 60-х років XIX ст. На сьогодні перекладено понад двісті творів Шевченка польською мовою, чимало з них перекладено по кілька разів. Ці переклади ввійшли до окремих збірок (їх нараховується понад десять), а також друкувалися у журналах, газетах і різних виданнях.

Єжи Єнджеєвич, сучасний польський письменник і перекладач, відомий українському читачеві як автор книги про життя і творчість Тараса Шевченка «Українські ночі, або Родовід генія», яка вийшла вже трьома виданнями. У цьому белетризованому творі, як зазначалося у нашій критиці, поряд із багатим фактичним матеріалом, що знайомить читача з усіма сферами багатогранної діяльності українського Кобзаря, є і слабкі сторони, наприклад, перебільшення польських впливів на Шевченка та надмірний історичний песимізм. У літературній діяльності Єнджеєвича чимало місця займають переклади з російської, української, італійської і німецької літератур. Особливу увагу він приділив українській літературі, з якою вперше познайомився, мабуть, під час проживання в Україні. Польський письменник брав участь у Шевченківських святах у 1964 р. у Києві й Каневі. У цьому ж році була опублікована його стаття про Т. Шевченка «Життя — подвиг» у журналі «Комуніст України» (№ 3). Численні статті Єнджеєвича про великого українського поета є цінним внеском у шевченкознавство.

Істотну галузь Шевченкіани Єнджеєвича становлять його переклади творів Т. Шевченка польською мовою. У 1960 р. він переклав повість «Прогулка с удовольствием и не без морали». Коли Єнджеєвич брався за переклади творів Шевченка, в нього вже був досвід перекладача з української літератури. В 1954 році вийшов двотомний збірник «Вибраних творів» М. Коцюбинського у його перекладі. Польський письменник добре орієнтується у питаннях художнього перекладу. Це засвідчує його стаття «Проза Т.Г. Шевченка польською мовою», в якій він виклав свої міркування як перекладача Шевченкової прози.

Як впорався Єнджеєвич з перекладом повісті? Порівняємо оригінал із перекладом.

«Здумалось мне в прошлом году встретить нашу прекрасную украинскую весну где-нибудь подальше от города, хотя и в таком городе, как садами укрытый наш златоглавый Киев, она не теряет своей прелести; но все же — город, а мне захотелось уединенного тихого уголка».

У перекладі Єнджеєвича цей уривок звучить так:

«Przyszło mi do głowy w ubiegłym roku, by powitać naszą piękną ukraińską wiosnę gdzieś najdalej od miasta, chociaż i w takim mieście jak ukryty wśród sadów nasz złotokopuły Kijów, nie traci ona swego uroku; ale bądź co bądź jest to miasto, a mnie się zachciało odludnego, cichego zakątka».

Переклад Єнджеєвича, як видно із наведеного зіставлення російського і польського текстів, точний, художній, але не буквальний. Розповідь Шевченка передана повністю.

* Подаємо за: Пачовський Т. Твори Шевченка в перекладах Є. Єнджеєвича // Всесвіт. — 1975. — № 3. — С. 192–194.

Характерно як відтворив польський перекладач описи Шевченка. Наводимо приклад:

«Передо мною открылася не оригинальная и не новая для меня, но очаровательная картина. Обрамленная темным лесом, широкая и бесконечно длинная поляна раскинулась на отлогой покатости, уставленная в беспорядке старыми суховерхими дубами».

У перекладі:

«Otworzył się przede mną widok nieoryginalny i nienowy dla mnie, ale czarowny. Obramowana ciemnym lasem, szeroka i nieskończenie długa polana rozpostarła się na pochyłym zboczu płaskowzgórza; rosły na niej w nieładzie stare dęby o suchych wierzchołkach».

Хоча текст Шевченка стисліший від польського перекладу, проте зміст від цього не змінився, пейзаж залишився той самий.

Добре відтворені в польському перекладі портрети дійових осіб.

У повісті Шевченка використано для яскравішої характеристики персонажів із широких народних мас українські фразеологізми, діалоги тощо. Хоч Єнджеєвич писав у статті «Проза Шевченка польською мовою», що українські діалоги, вставлені Шевченком у російський текст повісті, він залишає у своєму перекладі без змін, проте це не завжди так. У перекладі повісті натрапляємо на чимало українських діалогів, перекладених у тексті твору польською мовою.

Єнджеєвич зробив правильно, дослівно повторивши за Шевченком українські пісні й діалоги, а також залишивши велику кількість українізмів, що надало перекладові місцевого колориту.

Щоб надати перекладові повісті, яка зображала картини життя в XIX столітті, відповідного колориту, Єнджеєвич також використовував польську лексику тієї доби.

Продуманим був підхід Єнджеєвича до передачі прислів'їв і приказок. Перекладачеві вдалося знайти аналогічні за змістом польські прислів'я й приказки.

Знаходимо в перекладі Єнджеєвича і вдало передані епітети, метафори, персоніфікації та інші тропи оригіналу. Все це допомогло Єнджеєвичу значною мірою відтворити особливості оригіналу, донести до читача його ідейний зміст.

Значною допомогою читачеві цієї збірки є передмова Єнджеєвича, де в популярній формі визначається тематика та ідейний зміст Шевченкової поезії (її революційна спрямованість, історичні теми, інтернаціональне звучання, творчий метод поета). Чимало місця відведено характеристиці поетики Шевченка. Передмову Єнджеєвича доповнює Ядвіга Бандовська-Врублевська статтею біографічного характеру про Шевченка.

Єнджеєвич брався за переклад поезії тільки тоді, коли вивчив її генезис і повністю збагнув ідейний зміст. Візьмемо за ілюстрацію «Заповіт». Єнджеєвич у повісті «Українські ночі» на сторінці 342 писав, що Шевченко 25 грудня 1845 р., важко захворівши, написав поезію «Заповіт», в якій звернувся до своїх земляків як батько до дітей із заповітом. Єнджеєвич намагався правильно передати Шевченкові слова у перекладі. Наводимо з нього початок і кінець:

Kiedy umrę, prochy moje
Złóżcie do mogiły,
Posród stepu szerokiego
W Ukrainie miłej.

Żeby stamtąd pół rozłogi,
Dniepr i jego skały
Widać było, słychać było
Jak ryczy zuchwały.
……
Pochowajcie mnie i wstańcie,
By skruszyć kajdany,
By krwią wrogów obmyć wolność
Ojczyzny kochanej.
I w potężnym gronie braci,
W gronie wolnym, nowym,
Wspominajcie mnie czasami
Dobrym, cichym słowem.

Це вже чотирнадцятий переклад «Заповіту» польською мовою. Саме Є. Єнджеєвич блискуче відтворив оригінал, його образи і думи поета. Такими ж принципами він керувався, перекладаючи епічний твір «Холодний Яр».

Твори Тараса Шевченка в перекладах Єнджеєвича збагачують польську Шевченкіану. Деякі з них вперше з'явилися польською мовою. Переклади Єнджеєвича — практичне втілення його принципів художнього перекладу (бездоганне засвоєння мови твору, який перекладаємо, детальне вивчення його генезису, ідейного спрямування і поетики, точна передача змісту і художніх особливостей). Здійснені Єнджеєвичем переклади Шевченкових творів є не тільки виявом польсько-українського літературного єднання, а й внеском у зміцнення дружби польського й українського народів.

ЩЕ ОДНЕ НАДБАННЯ В ШЕВЧЕНКІАНІ ЄНДЖЕЄВИЧА*

Видатний польський письменник Єжи Єнджеєвич (1902–1975) — автор повісті про життя і творчість Тараса Шевченка «Українські ночі, або Родовід генія» (вийшла трьома виданнями у 1966, 1969, 1972 рр.), низки шевченкознавчих статей, польських перекладів поезій Шевченка та повістей «Прогулка с удовольствием и не без морали», «Художник» і «Музыкант».

Є. Єнджеєвич розпочав роботу над перекладами прози Т. Шевченка, маючи вже досвід перекладача творів Л. Толстого, М. Коцюбинського, М. Горького. Про те, що Єнджеєвич був готовий до перекладання прози Кобзаря, свідчать не тільки його післямови до перекладених повістей, а й статті, спеціально присвячені Шевченкові-прозаїкові. Особливої уваги заслуговує розвідка «Проза Т.Г. Шевченка польською мовою (роздуми перекладача)», надрукована в журналі «Наша культура» (Варшава, 1960, № 2). Є. Єнджеєвич виклав тут свої міркування про стильові особливості прози Шевченка і проблеми її перекладу польською мовою. «Стиль творів Шевченка з погляду норм і естетики російської мови, на мою думку, бездоганний, свідчить про всебічну освіченість і літературний талант письменника, — писав Є. Єнджеєвич. — Зустрічаються тут, щоправда, українізми і полонізми, але їх можна вважати використаними свідомо для більшої виразності того чи іншого опису або діалогу, для передачі місцевого колориту. Про те, що це один з улюблених художніх засобів Шевченка, свідчать численні діалоги в повістях, написані по-українськи». Ці лінгвістичні прийоми автора Є. Єнджеєвич рекомендував передавати в перекладах дослівно, але у польській транскрипції з одночасним перекладом польською мовою у виносках. Лексику Шевченка він вважав за потрібне відтворювати лексичними засобами польської мови другої половини XIX століття. Торкаючись питань синтаксису, Є. Єнджеєвич писав: «Поділ тексту на речення я залишив такий самий, як в оригіналі, застосовуючи перестановку слів (із міркувань фразеологічних або синтаксичних) тільки в межах окремих речень».

Вірність Є. Єнджеєвича проголошеним творчим принципам, уважне ставлення до мовно-стилістичних особливостей оригіналу допомогли йому правильно відтворювати прозу Шевченка польською мовою. Про це свідчить і перекладена Є. Єнджеєвичем повість «Музыкант», що її Люблінське видавництво опублікувало вже після смерті перекладача в 1977 р.

Порівнюючи оригінал «Музыканта» з перекладом, переконуємося, що Є. Єнджеєвич майстерно відтворив ідейно-образну структуру повісті, дбайливо поставився до передачі стилістичних особливостей оригіналу. Похвали заслуговує і вдало складений коментар, яким завершується видання.

* Подаємо за: Пачовський Т. Ще одне надбання в шевченкіані Єнджеєвича // Всесвіт. — 1978. — № 9. — С. 198.

ЄЖИ ЄНДЖЕЄВИЧ — ПЕРЕКЛАДАЧ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА*

У березні цього року сповнилося б польському письменникові, шанувальникові української літератури, Єжи Єнджеєвичу 75. Однак 19 листопада 1975 р. його не стало. Залишилася багата письменницька спадщина Є. Єнджеєвича. Почесне місце займають у ній переклади класиків світової літератури Т. Шевченка, Л. Толстого, М. Коцюбинського, М. Горького, Г. Гейне, Л. Піранделлі, М. Рильського та інших письменників.

З особливою повагою і любов'ю віднісся Єнджеєвич до Тараса Шевченка, високо оцінив його як талановитого поета, присвятив йому «Українські ночі або родовід генія», що вийшла досі трьома виданнями (1966, 1969, 1972), написав більше десяти статей про його життя і твори, перший з польських шевченкознавців переклав польською мовою окремі Шевченкові повісті («Прогулка с удовольствием и без морали» і «Художник») та опублікував збірку вибраних поезій Шевченка в польському перекладі. З уваги на те, що поезії Шевченка перекладені Єнджеєвичем, не діждалися ще належної оцінки, зупинюсь у дальшій частині статті на деяких їх особливостях.

Є. Єнджеєвич, поки став здійснювати й публікувати переклади поезій Шевченка на польську мову, вивчав їх генезис, зміст та ідейно-художні особливості, в чому переконує нас його повість «Українські ночі». Так, наприклад, при характеристиці поетичної творчості Шевченка автор повісті посилається на окремі його вірші, балади, ліричні поезії і поеми, а з'ясовуючи їх особливості, наводить тексти в оригіналі, у вин соках дає прозорий переклад на польську мову. У повісті «Українські ночі» прокоментовано більше як п'ятдесят поетичних творів Шевченка, при чому часто наводяться у них уривки в оригіналі і в перекладі, а вдвох випадках цитуються повні тексти («Заповіт», «Мій Боже милий, знову лихо»). Використані Єнджеєвичем вірші охоплюють усі етапи творчості Шевченка від балади «Причинна» до опредементного вірша «Чи не покинуть нам, небого». Ось один приклад, Єнджеєвич на 524 сторінці повісті заявив, що Шевченко, відгукуючись на селянські рухи з приводу Кримської війни 1853–1856 рр. між Росією з одного боку і Туреччиною, Англією та Францією з другого, написав і надіслав С. Сєраковському короткого, але багатомовного вірша. Цитую чотири останні рядки цього вірша, наведені польською транскрипцією в повісті (I) разом з прозовим перекладом Єнджеєвича: (II):

I

Аж гульк!... І знов потекла
Мужицька кров! Кати вівчарні,
Мов вся голодні за маздяк,
Гризуться знову.

* Подаємо за: Пачовський Т. Єжи Єнджеєвич — перекладач поезій Тараса Шевченка // Наша культура. — 1977. - № 3. — С. 1–3

II

Az nagle... Znowu poplyneta
Krew chlopow. Katy ukoronowane,
Jak psy zgledniale kolo kosci.
Gryzo sie znowu.

Вжиті Шевченкові вірші у повісті «Українські ночі» з їх стислою характеристикою, а також виконані Єнджеєвичем польські переклади, дають не тільки можливість польському читачеві правильно зрозуміти поетичне слово Шевченка, але і стверджують одночасно, що Єнджеєвич з усією точністю засвоїв його поетичну спадщину.

Підсумковий огляд поезій Тараса Шевченка подав Єжи Єнджеєвич у передмові до збірки «Szewczenko. Poezje wybrane» (стор. 5–17). Він вважав Шевченка поетом наскрізь народним. Шевченкові вірші читаються «як художні перекази почувань і думок, властивих тисячам чи мільйонам людей, вони є відбиттям фактів і переконань, що становлять духовний образ усього народу, з яким поет відчував постійний зв'язок кожною частиною свого «я». Невідлучними рисами поезії Шевченка є гуманізм і ліризм. Кожен його твір «це вчинок людини, яка завзято і безкомпромісно бореться за найвищі суспільні ідеали». Важко відділити в творах Шевченка художника від борця. Це основний ключ для зрозуміння як поетичної творчості, так і його індивідуальності. Далі Єнджеєвич зазначив, що основним джерелом Шевченкової творчості був романтизм, в епоху якого назріли проблеми соціальної революції. Поезії Шевченка тісно зв'язані з поетичної творчістю українського народу. Шевченко як романтик зумів виразити найсильніші і найглибші почування стилем емоційним, урочистим або тужливим. Єнджеєвич помітив у Шевченка і риси реалізму.

Шевченко-реаліст посідав незвичайно витончений дар обсервації, схоплював найважливіше і найістотніше з життя народу та виражав його образно, безпосередньо і зрозуміло. Єнджеєвич охарактеризувавши основні риси Шевченка-поета, зупинився на окремих питаннях тематики, ідейного змісту, поетики і мови віршованих творів. Шевченко писав поезії на історичні й сучасні теми, постійно захищаючи інтереси широких мас народу. Особливу турботу викликала в нього доля простих людей, що потверджують численні вірші. Серед них виділив Єнджеєвич посланіє «І мертвим, і живим…», а також поезії «Осії, Глава XIV» та «Бували войни й військовії свари». Шевченко вірив, що в майбутньому наступить братнє з'єднання слов'янських народів; цю думку засвідчує поема «Єретик».

Шевченкові поезії втішалися популярністю, вони близькі до народної поетичної творчості. Разом з цим поезії Шевченка відрізняються від фольклорних пісенних творів експресивною багатою ритмікою. Єнджеєвич наголошує у поетичній техніці Шевченка внутрішні рими, епіфори, анафори, алітерації, асонанси. Уваги заслуговують і неточні рими, що дозволяють поетові більш природно використовувати стилістичні та фразеологічні звороти. Різноманітною є у Шевченка віршова будова: вона в основному силабічна, наслідувана за народними піснями, і силаботонічна. Шевченко виробив вірші ямбічної будови, чудові зразки якої знаходив у Пушкіна, але надав їм специфічного українського характеру. Поетичний твір «У неділеньку у святую», має вільну віршову будову, що зводиться до різної кількості

складів у віршованих рядках, що типове для українських народних дум. Єнджеєвич захоплений строфічною будовою Шевченкових поезій. У кінцевій частині передмови висловлено декілька думок про мову Шевченка. Основним її джерелом стала жива мова українського народу. Шевченко впровадив до мови своїх поетичних творів ряд неологізмів та найбільш необхідні слова іноземного походження. Мова Шевченка стала основою української літературної мови. Так у загальному визначив Єнджеєвич найосновніше в Шевченковій поезії, допомагаючи масовому польському читачеві вірно її зрозуміти.

За доброю обізнаністю Єжи Єнджеєвича з поетичною творчістю Тараса Шевченка промовляють також вірші підібрані ним для перекладу у названій вище збірці, що її видано 1972 р. у Варшаві як одна з томів «Бібліотеки поетів».

Коротко про історію перекладів, які ввійшли до цієї збірки. Три вірші збірки: «Заповіт» («Testament»), «Холодний Яр» («Chlodnz Jar») і «Стоїть в селі Суботові» («Stoi we wsi Subotowie») вперше були опубліковані в журналі «Literatura na swiecie» за 1972 р. (№ 5 стор. 133–136). До перекладів творів додано стислі відомості про їх виникнення та пояснення незрозумілих виразів. У збірці міститься ще такі переклади Єнджеєвича: «Розрита могила» («Rozryta mogila»), «Чигирине, Чигирине» («Czehrynie, Czehrynie»); «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» («Dumy moje, dumy moje, najdrozsze jedyne...»). «Ще як були ми козаками…» («Do Polaków»). «У неділеньку у святую» («W niedzeilenkę swiętą»), «Осії. Глава XIV Подражаніє» (Osii Rozdzisi XIV-Naśladowanie) і «Бували війни й військові свари» («Bywały wojny i wojskowe swary»). Крім цього до цієї ж збірки Єнджеєвич підібрав ще два твори Шевченка: поему «Катерина» («Katarzyna») та посланіє «І мертвим і живим, і ненародженим землякам моїм» («Do umarlych i zywych i nie narodzonych rodaków moich...»), що їх переклали польською мовою ще в 1936 р. Б. Лепкий і Ч. Ястшембєц-Козловський й декілька перекладів, здійснених спеціально для цього видання сучасними польськими поетами Є. Литвинюком і Т. Хрусцелевським. Перу Хрусцелевського, який уже раніше виступав перекладачем Шевченка, належить три переклади: «Садок вишневий коло хати», («Wisniawy sadek przed zagrodą»), «Вступ до поеми "Марія"» («Wstep do poemata Maria») і «Ми вкупочці колись жили» («Razem nam zieciał wiek dziecinny»). Литвинюк переклав такі поезії: «Не кидай матері — казали» («Mówieno-ć: Nie opuszczaj matki»), «Косар» («Kosiarz») та «І станом гнучким і красою» («Twa kibić gibka, twa uroda»).

Єнджеєвич виступав досі як перекладач прозових творів М. Коцюбинського та повісті Т. Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» (у 1975 р. вийшла в його перекладі повість «Художник» та вмістив у книзі «Українські ночі», як уже згадувалось, ряд Шевченкових поезій у власному прозовому перекладі. З цими завданнями справився він успішно.

Якими ж виявилися переклади у збірці поезій Шевченка? Відповісти на це питання можна після співставлення перекладу з оригіналом. Звертаємося до окремих прикладів, починаючи з поезій, опублікованих у перекладах Єнджеєвича з 1971 р.

Єнджеєвич приступав до перекладу поетичного твору тільки тоді, коли детально вивчив його і повністю збагнув ідейний зміст. Візьмемо для прикладу «Заповіт». Єнджеєвич ще у повісті «Українські нові» на сторінці 342 (маю на увазі перше її видання з 1956 р.) писав, що Шевченко 5 грудня 1845 р., важко захворівши, склав поезію «Заповіт», в якій звернувся до своїх земляків як батько до дітей з завіщанням, переказав

їм кількома словами те, що найважливіше. Поряд з цими зауваженнями автор повісті подав прозовий переклад «Заповіту» на польську мову. Згодом взявся Єнджеєвич за поетичний переклад цього вірша, в якому вірно відтворив його образи та ідейно-художні особливості. Ось текст перекладу:

Kiedz smrę, prochy moje
Ziożcie de mogiły
Pośród stepu szerokiego,
W Ukrainie milej,
Zehy stamtąd pól roziogi,
Dniepr i jego skały
Widać było, słychać było,
Jak ryczy zachwaty.
Jak poniesie z Ukrainy
Wrazą krew de morza...
O, dopiero wówczas góry
I polne przestworza —
Wszystko rzucę i podążę
Do waszego Boga
Medły zanieśc... ale przediem
Nie chcę uznać Boga.
Pochowajcie małe i wstańcie,
Bz skruszyć kajdany,
By krwią wrogów obmyć woiność
Ojczyzny kochanej.
I w potężnym gronie braci,
W gronie wołnym, nowym,
Wspominajcie mnie czasami
Dobrym, cichym słowem.

Шевченків заклик, адресований землякам, до дії за звільнення батьківщини від гніту експлуататорів, за висловом Енджеєвича, сильний. Таким же залишається він і в перекладі. Віршова форма (3-складовий і 6-складовий розмір) з перехресним римуванням збережена. Епітети оригіналу передано вдало. Словом зміст, поетика і ритміка Шевченка відтворені майстерно. Переклад «Заповіту», виконаний Єнджеєвчим, адекватний і художній. Цими рисами виділяється він серед польських перекладів «Заповіту», яких нараховується більше двадцяти.

Позитивне враження викликає і переклад епічного твору «Холодний Яр». Поштовхом до написання цього твору стало ознайомлення Шевченка з книгою А. Скалковського «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии» (1845), в якій автор з реакційних позицій оцінив революційні рухи на Україні, назвавши гайдамаків розбійниками. Це обурило Шевченка. Український поет, прислухаючись до традицій народу, схвально висловився про гайдамацькі рухи в цілому творі. Хоча у вірші «Холодний Яр» йде мова про минуле, проте його зміст скерований у сучасне, проти нових кріпосників-«людоїдів». Співставлю уривок Шевченкового твору з перекладом:

У Шевченка:

В Яру колись гайдамаки
Табором стояли,
Лагодили самопали
Ратища стругали,
У Яр тоді сходилися,
Мов із хреста зняті,
Батько з сином і брат з братом —
Одностайно стати
На ворога лукавого.

У Єнджеєвича:

W Jarze ongiś hajdamacy
Tabor założyłi,
Opatrzyli samopaly,
Spisy wyostrzyły.
I do jaru jęli dążyć,
Jakby z krzyża ???
Ojciec z synem i brat z bratem,
Pelni krwawej chęci,
Zeby zbrojna burmą zdjęci
Na bój sprawiedliwy
Z wrogiem chytrym i podsiępnym (67–68)

Єнджиєвич-перекладач характерний тим, що уважно слідкуючи за оригіналом, точно відтворює зміст та зберігає, в міру можливості, художні засоби. Польський читач на підставі зацитованого уривка має всебічне уявлення про текст оригіналу, про його стилістичні якості, навіть при деякому його поширенні.

Вірно відтворені картини в перекладі творів «Стоїть в селі Суботові», «Розрита могила» і «Чигирине, Чигирине». Порівняймо кінцеві рядки вірша «Стоїть в селі Суботові» за оригіналом (I) і перекладом (II):

I

Церков-домовина
Розвалиться… і з-під неї
Встане Україна,
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти.
(273)

II

Cerkiew-domowina
Hozwali się... i powstanie
Z gruzów Ukraina.
I, rozproszy mrok niewoli,
Swiatło prawdy wznieci,
I pomodią się, już wolae,
Niewolników dzieci.

Фактично, перекладач точно передав виражену Шевченком упевненість у перемогу народу над гнобителями. Художні прийоми збережені. Увагу читача привертають метафори і українізми. Добре, що немає буквалізму, Єнджеєвич по-своєму переклав два останні рядки, дещо позмінював, але повністю зберіг їх зміст.

Єнджеєвич пильно слідкував не тільки за змістом творів Шевченка та їх стилістичними особливостями, але і за віршовою будовою. Це доводить переклад поезії на історичну тему (вибір запорозького гетьмана) «У неділеньку святую», написаної нерівноскладовим віршем на зразок народної думи. Єнджеєвич, захоплений формою цього твору, вірно передав її у перекладі. Ось декілька рядків цієї поезії:

В оригіналі:

Громада хмелем загула,
У дзвони задзвонили,
Гармата заревіла,
І бунчуками вкрили
Преславистого запорожця
Павла Кравченка-Наливайка.
(447–448)

У перекладі:

Rojem trzmieli gromada zahuczala,
Dzwonz się rozdzwonily
Armata zagrzmiala
I buńczuki wieńcem okryly
Przeslawnego zaporoźca
Pawla Krawczenkę-Nalewajkę (84–85)

Переклад вірний. Однак Шевченко куди стисліший і поетичніший. Єнджеєвич, поряд з епічними творами, з успіхом перекладав і лірику Шевченка. Показовим прикладом є ліричний вірш «Думи мої, думи мої, ви мої єдині», з якого цитую початок і кінець у співставленні з перекладом:

У Шевченка:

Думи мої, думи мої,
Ви мої єдині,

Не кидайте, хоч ви мене
При лихій годині.
Прилітайте ж, мої любі,
Тихими речами
Привітаю вас, як діток,
І заплачу з вами.
(344–345)

У Єнджеєвича:

Dumy moje, dumy moje,
Najdoroższe jedyne,
Wy choć przy mnie pozostańcie
W nieszczęścia godzine.
Przylatujeież, moje lube;
Cichymi pieśniami
Będe witał was, jak dzieci,
I zapiaczę z wami. (76)

Добре відтворив Єнджеєвич думки Шевченка, виражені просто й емоційно. Ритміка оригіналу збережена. Цей вірш був уже відомий польському читачеві у перекладах М. Грушецької і В. Слободніка, проте Єнджеєвич, хоч не перевищив своїх попередників, вніс своє оригінальне в передачі окремих частин цієї поезії.

Єнджеєвич справився зі своїм завданням і як перекладач поезій «Ой вигострю товариша», «Осії, Глава XIV, (Подражаніє)» і «Бували войни й військовії свари», в яких Шевченко, перебуваючи на засланні та після його повернення, виразив свою стурбованість долею народу в умовах царської Росії, але вірив, що все ж таки правда переможе. Усе це передане в перекладах. Потверджую оцю думку порівняннями кількох рядків вірша «Осії, Глава XIV» за оригіналом (I) і перекладом (II):

I

Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
Не вєтхеє, не древнє слово
Розтленноє, а слово нове
Меж людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе
Од ласки царської…
(583)

II

Zawałaj glaśno: Prawda wróci,
Naichnie, przywola i ocuci
Niw stare, nie struchlałe słowo,

Zhańbione, ale — czysłe, nowe,
I wiarą w sercach się zapali,
I okradziony lud ocali
Od laski carskiej... (95)

Розуміється, Єнджеєвич як перекладач не міг залишити в стороні вірша «Ще як були ми козаками», в якому поет висловив своє дружнє відношення до польського народу, але критично поставився до дій польських магнатів і єзуїтів, зокрема до введення унії, що стало причиною роздору українського і польського народів. Однак Шевченко закликає поляків до дружби з українцями. Як Єнджеєвич переклав цей вірш? Добре. Співставляю уривок оригінального тексту з перекладом:

У Шевченка:

Ще як були ми козаками,
А унії не чуть було,
Отам-то весело жилось;
Братались з вольними ляхами,
Пишались вольними степами.
Отак-то, лише, друже, брате,
Неситії ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели,
А ми б і досі так жили,
Подай же руку козакові
І серце чистеє подай!
(267)

У Єнджеєвича:

Kiedyśmz byli Kozakami
I nic o unii nei słyszeli,
Na wolnych stepach, wolni sami,
Brataliśmy się z Polakami
I żyli sobie najweselej
……..
I tak, Polaku, druhu, bracie,
Zachianai księża i magnaci
Nas poróżnily, rozdzielily,
A my wciąż zgodanie byśmz żyli.
Podajże rękę Kozakowi
I serce swe do niego przychyl. (79–80)

Переклад адекватний щодо змісту її художніх особливостей, але вірш Шевченка більш безпосередній.

Ось такі найважливіші риси Єнджеєвича-перекладача поезій Шевченка. Немає сумніву, що за ініціативою Єнджеєвича ввійшли до редагованої ним збірки перекла-

ди Є. Литвинюка і Т. Хрусцелевського. Однак розгляд цих перекладів виходить поза межі цієї статті.

Поезії Тараса Шевченка в перекладі Єжи Єнджеєвича збагачують польську Швченкіану. Єнджеєвич вперше переклав польською мовою вірші «Холодний Яр» та «У неділеньку у святую». Інші поетичні твори, хоч були вже раніше перекладені в Польщі, мають свою цінність, вони максимально наближені до оригіналу. Правда, адекватність не є їх єдиною рисою, вони разом з цим поетичні. Таким чином опублікована Єнджеєвичем збірка поезій Шевченка є достойним надбанням польської літератури. Тим-то не дивно, що Міністерство освіти і вищого шкільництва Польської Народної Республіки рекомендувало цю збірку бібліотекам середніх шкіл, що сприятиме вивченню українсько-польських літературних взаємин у сучасного польського читача вже з юнацьких років.

НОВЕ ПОЛЬСЬКЕ ВИДАННЯ ПОЕЗІЙ ШЕВЧЕНКА*

Taras Szewczenko, Wybór poezji. Opracował Marian Jakóbiec, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, Zakład Narodowy sm. Ossolińskich, 1974.

У народній Польщі протягом двох останніх десятиріч вийшли у світ три збірки поезій Тараса Шевченка. Найповніша — третя — збірка, опрацьована професором-славістом Мар'яном Якубцем.

У передмові до книжки М. Якубєц розповів про історичні умови розвитку української літератури, її особливості до появи «Кобзаря» Шевченка й охарактеризував найважливіші етапи життя і творчості поета, згадавши, зокрема, про його дружбу з поляками в Академії мистецтв у Петербурзі, в Києві і на засланні. Головну увагу автор передмови приділив аналізові поезій Шевченка, дотримуючись при цьому поділу, прийнятого радянськими шевченкознавцями: ранні поетичні твори, поетичний цикл «Три літа», поезії періоду заслання і твори останніх років життя.

Окремі ранні вірші Шевченка М. Якубєц порівняв з творами на ці теми в інших літературах, зокрема в російській і польській. Це, безумовно, допоможе польському читачеві краще зрозуміти Шевченкову поезію. Польський шевченкознавець сказав справедливе слово і про поему «Гайдамаки». «Конфлікт, — пише він, — мав соціальне підгрунтя. Боролися між собою не українці і поляки, не православні і католики, а селяни і пани, гайдамаки і конфедерати». Оцінка, яку дав Якубєц поемі «Гайдамаки», є новим словом у польському шевченкознавстві.

Провідними творами циклу «Три літа» М. Якубєц вважає «незрівнянні, революційні поетичні памфлети», з-поміж яких вирізняє «Сон»(«У всякого своя доля»), поему «Єретик» та посланіє «І мертвим, і живим...»

Із соціально-побутових поем автор передмови виділив «Наймичку». М. Якубєц не проминув жодного твору збірки «Три літа», чітко визначив їх ідейно-художні якості.

Огляд творчості Шевченка завершується аналізом тематики й художніх особливостей творів, написаних після повернення поета з заслання. Аналізуючи переспів «Подражаніє Едуарду Сові», дослідник, щоправда, припускається помилки: це переробка не білоруської пісні, записаної Я. Чечотом, як твердить М. Якубєц, а пісні, використаної Е. Желіговським у його драматичній поемі «Зорський».

У підсумковій частині передмови йдеться про творчий метод Кобзаря, його мову, стиль, ритміку та поетичне новаторство. Слід зазначити, що М. Якубєц пов'язує всі ці характеристики творчості Шевченка тільки з романтизмом. Насправді ж Шевченко-поет керувався і принципами реалізму, реалістичні тенденції дуже помітні в «Кобзарі».

Добре, що автор передмови не задовольнився тільки оглядом Шевченкової поезії, але додав до нього ще два невеликі розділи, в яких розповів, як сприймалася поетична спадщина Шевченка на Україні, в Росії та в Польщі.

Польське шевченкознавство має свою багату історію. Від першого повідомлення про Шевченка, зробленого в польській пресі Р. Подберезьким («Tygodnik Petersburski», 1844, с. 569–570), до наших днів вийшло у світ понад сто розвідок, статей і ре-

* Подаємо за: Пачовський Т. Нове польське видання поезій Шевченка // Всесвіт. — 1975. — № 10. — С. 172–174.

цензій про Кобзаря. Про окремі з них висловив свою думку М. Якубєц у розділі «Т. Шевченко серед поляків», справедливо розмежувавши польських шевченкознавців на два табори — демократичний і консервативний. Автор виявив у цьому питанні класовий підхід та глибокі знання.

Дослідження шевченкознавців народної Польщі за своїм змістом якісно відрізняються від праць попередніх дослідників. Народність, патріотизм і поетика Шевченкових творів, їхні художні особливості, взаємозв'язки поета з польською літературою — тематичне коло нового польського шевченкознавства. «Сучасний польський читач, — пише автор передмови, — розуміє соціальний і моральний аспекти «Гайдамаків» чіткіше й грунтовніше, ніж польські критики попередніх десятиріч». Безперечно, велика заслуга тут і М. Якубца, автора важливих праць з питань шевченкознавства.

Сім останніх сторінок передмови М. Якубєц присвятив оглядові перекладів Шевченкових поезій польською мовою. Перші переклади — Л. Совінського — належать до 60-х років XIX ст. Крім них, Якубєц назвав ще збірки А. Гожалчинського, В. Сирокомлі, П. Свєнціцького й С. Грудзінського. На нашу думку, варто було згадати й про переклади В. Фельдмана, А. Блаховського, Т. Шумського, М. Грушецької та І. Франка.

Великим досягненням вважає Якубєц збірку «T. Szewczenko, Wiersze wybrane», видану С. Твердохлібом у 1913 році. Проте, говорячи про неї, слід було б, на нашу думку, згадати, що Твердохліб, керуючись модерністичними тенденціями, відходив від оригіналу.

До перших двох десятиріч XX ст. належать також переклади Л. Бельмонта, Б. Жираніка, С. Войнаровської і Е. Виломовського. Мабуть, слід було назвати й Р. Гамчикевича, який переклав чотири поезії Шевченка («Заповіт», «Кавказ», «Петрусь», «Молитва») й опублікував їх у газеті «Nowy Głos Przemyski» в 1925–1927 роках. Зупиняється М. Якубєц і на збірці «Taras Szewczenko, Poezje wybrane» (Warszawa, 1936). У цій збірці виступили такі нові перекладачі як М. Беньковська, Т. Голендер, Я. Івашкевич, Ч. Ястшембєц-Козловський, В. Слободнік.

Перемога народної влади в країні посприяла інтенсивному розвиткові польського шевченкознавства, дала початок якісно новому його станові. Виходять у світ нові збірки перекладів. До першої з них, виданої 1955 року за редакцією і з вступним словом В. Слободніка та післямовою М. Якубца, ввійшло 86 поезій.

Другу збірку віршів Шевченка (за редакцією Є. Єнджеєвича) видано 1972 року. До неї ввійшло дев'ятнадцять творів, з яких одинадцять у перекладі Єнджеєвича.

Рецензована збірка, яка є третьою, найширша за своїм змістом. «Ми прагнули, — пише М. Якубєц, — найбільш всебічно ознайомити нашого читача з його (Т. Шевченка. — **Т. П.**) поетичним доробком й одночасно з перекладачами різних епох, — від Леонарда Совінського до Анни Камєнської і Остапа Лапського».

Баладу «Причинна», якою відкривається перший цикл книжки, подано у польському перекладі В. Сирокомлі. Тут же вміщено ще три твори в його перекладі: «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами», «Іван Підкова» і «Гамалія». Переклади В. Сирокомлі поетичні, але не адекватні.

Позитивне враження справляють переклади Л. Лєвіна («Вітре буйний, вітре буйний»), Ч. Ястшембца-Козловського («Перебендя»), Л. Совінського («Гайдамаки») та В. Слободніка («Утоплена»).

Далі подаються поезії, які Т. Шевченко написав протягом 1843–1845 років, а також поеми «Сон», «Єретик», «Кавказ» та «І мертвим, і живим...»

У цьому циклі справедливо відведено належне місце Є. Єнджеєвичу. З його збірки вибраних поезій Шевченка використано переклади «Чигрине, Чигрине», «Холодний Яр» та ще деякі інші. Схвалення заслуговують переклади сучасних літераторів: Б. Жираніка («Гоголю»), М. Пєхаля («Не завидуй багатому») і Л. Лєвіна («Не женися на багатій»).

До третього циклу «З часів арешту і заслання» вийшло п'ятдесят п'ять творів. Найбільше поезій подано в перекладі Ч. Ястшембца-Козловського, який майстерно відтворив оригінал — зокрема вірші «Мені тринадцятий минало», «Іржавець» і «Чернець». У даному циклі з давніх перекладів представлені К. Думанський, М. Беньковська, Т. Голендер і К. Вежинський.

Серед сучасних польських перекладачів чільне місце посідає В. Слободнік, який переклав твори Шевченка «Варнак», «У тієї Катерини», «У перетику ходила», «Утоптала стежечку» та «І досі сниться». Тут же виступають зі своїми перекладами Я. Чарни («Ой, одна я, одна»), Є. Літвінюк («Не кидай матері — казали», «І станом гнучким і красою»), Б. Жиранік («Садок вишневий коло хати»), К. Яворський («Не гріє сонце на чужині», «Ми заспівали, розійшлись», «Не так тії вороги»), М. Яструн («Пророк»), С. Струмф-Войткевич («Царі»), Є. Єнджеєвич («У неділеньку святую»).

Четвертий цикл перекладів «З останніх років життя» охоплює двадцять шість творів. Найбільше перекладів тут належить перу сучасних поетів. Цикл відкривається поемою «Неофіти», майстерно відтвореною М. Пєхалем. У цій частині збірки виступили також перекладачі В. Слободнік, О. Лапський, Б. Жиранік, Є. Єнджеєвич і Т. Хрусцєлєвський.

Заслуговує похвали детальний коментар М. Якубца до перекладених поезій.

Рецензована книжка — це панорама і підсумок значних досягнень у царині освоєння польською літературою творчості Тараса Шевченка.

ЩЕ ОДНА НЕНАДРУКОВАНА СТАТТЯ ФРАНКА ПРО ШЕВЧЕНКА*

Іван Франко, популяризуючи українську літературу серед широких кіл польської громадськості, найбільше уваги приділив Тарасові Шевченкові. Бібліографи нараховують 13 статей, нарисів і заміток про життя й творчість Шевченка, опублікованих Франком у польській пресі 80-х і 90-х років XIX ст. («Prawda», «Kraj», і «Kurier Lwowski»). До цих матеріалів необхідно додати і дві статті І. Франка, які зберігаються сьогодні у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Назви цих статей такі: 1. «Literatura rusińska w Galicji» з двома підметами: «Pamiątkowy numer "Zori" w 25-tą rocznicę zgonu Szewczenki. Zamiar wydania albumu pamiątkowego z tej że okazji» (ф. 3, № 687). Першу статтю, яку Франко написав у 1886 р., мабуть для варшавської газети «Prawda», вперше опубліковано в перекладі на українську мову в третьому номері журналу «Жовтень» за 1967 р. Стаття «Характеристика Шевченка» — це автограф доповіді, що її прочитав Франко 25 січня 1889 р. у Львові в «Читальні для жінок» для польських слухачів. Рукопис цієї доповіді нараховує 6 аркушів (формату 22,5 на 14,5 *см*), списаних дрібним Франковим почерком на обидвох сторінках. У ньому після короткого вступу, що інформує про селянську тематику в світовій літературі, охарактеризоване життя і творчість Т. Шевченка. Перед читачем яскраво виступають усі етапи життєвого і творчого шляху Кобзаря. Ця рукописна стаття займає важливе місце серед шевченкознавчих праць Франка, стала основою для пізніших його публікацій. Франкові статті про Шевченка, надруковані згодом у журналі «Зоря» (1891, № 5, стор. 86–90) і газеті «Kurier Lwowski» (1893, № 62–64 і 66–68), — це її варіанти. В них поряд з поширенням є і скорочення, що повинно привернути увагу шевченкознавців.

Стаття Франка «Характеристика Шевченка» як цінний причинок для шевченкознавства заслуговує на те, щоб опублікувати її друком.

* Подаємо за: Пачовський Т. Ще одна ненадрукована стаття Франка про Шевченка // Українське літературознавство. — Випуск III: Іван Франко. Статті й матеріали. — Видавництво Львівського університету, 1968. — С. 121.

ДО 500-ЛІТТЯ СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО

УДК 929(477.53) «16»

Олександр Астаф'єв
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО ЯК СИСТЕМА МОРАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ

У статті розкрито життєвий і творчий шлях видатного полеміста і гуманіста українсько-польського пограниччя Станіслава Оріховського. Велику увагу приділено його системі моральної філософії, яка разюче вплинула на розвиток історичної пам'яті і національної свідомості українського та польського народів.

***Ключові слова**: Відродження, Реформація і Контрреформація, риторичний дискурс, моральна філософія, державні реформи, неосхоластика, августинська традиція.*

W artykule przedstawiono szlak życiowy i twórczy wybitnego polemisty i humanisty pogranicza ukraińsko-polskiego Stanisława Orzechowskiego. Dużą uwagę poświęcono jego systemowi filozofii moralnej, która znacząco wpłynęła na rozwój pamięci historycznej i świadomości narodowej ukraińskiego i polskiego narodu.

***Słowa kluczowe:** Odrodzenie, Reformacja i Kontrreformacja, dyskurs retoryczny, filozofia moralna, reformy państwowe, neoscholastyka, tradycja augustyńska.*

The article deals with the life and career of outstanding polemicist and humanist of Ukrainian-Polish borderland Stanislaw Orzechowski. Much attention is paid to his system of moral philosophy, which has strikingly influenced the development of historical memory and national consciousness of Ukrainian and Polish nations.

***Key words**: Renaissance, Reformation and Kontrreformation, rhetorical discourse, moral philosophy, government reform, neoscholasticism, Augustin tradition.*

Станіслав Оріховський (1513–1566) — письменник, полеміст, історик релігії, оратор. Народився в селі Оріхівці Перемишлянської округи. Батько мислителя належав до шляхетного стану, а мати була дочкою православного священика, та все ж таки сім'я була окатоличена [15, с. 20]. Початкову освіту здобув у Перемишлі. У 1526–1528 роках навчався в Краківському університеті, в 1528–1531 — у Віденському, Віттенберзькому і Лейпцігському, а в 1531–1540 — продовжив здобувати освіту у Падуанському, Болонському, Римському університетах; вдосконалював свої знання у Венеції [5, с. 168]. Взяв участь у вчених диспутах про Аристотеля у палаці кардинала Фарнезе і звернув на себе увагу кардинала Гінуччі, порвав із лютеранством [16, с. 12]. Незважаючи на перипетії життєвої долі й еволюцію самосвідомості, у всіх своїх творах виявляв риси національно-специфічної ідентичності, засвідчуючи свою приналежність до руської землі, про що свідчать його підписи: «Stan. Orichowii Rutheni» або «Stan. Orichowii, gente Roxolani, natione vero Poloni» [15, с. 20].

Захарія Копистенський у «Палінодії» каже: «Повѣмъ еще отступникомъ нашимъб же изъ Полски отъ суду Римскихъ бискуповъ до Константинополской столицы апелловано: въ прикладѣ зацный оный и высоце учоный мужъ [Станиславъ Орѣховскій, каноникъ премыскій], который року 1561 маючи справу въ Варшавъ на синодъ провинціальномъ предъ арцібискупами и бискупами Ляцкими, гдѣ судомъ ихъ

за укривженого себе розумѣючи, до столицы апостольской Константинопольской отзывался. Што ся видѣти даетъ зъ словъ ораціи его, которую до тогожъ синоду чинилъ, гдѣ, межи иншимъ, такъ мовитъ: «я церкве жадной новой собѣ не замышляю… То правый и старый правды мовца Ляхъ! О! гды бы и нынѣшніи панове Поляцы такъ чтили, шановали и поважали св.столицу Константинополскую, отъ которой научени правдиваго Бога познали, поганство повергли и крещеніемъ при княжати Польском Мстиславе просвѣтилися» [10:4/1, 606]. В іншому місці «Палонодії» він посилається на роздуми Станіслава Оріховського про православних, наводячи цитату із його «Діатриби»: «абы Грекове зъ Русью прето, ижъ въ нихъ поспольство келиха уживаетъ, а іереи жены мають, на сторонѣ непобожныхъ и въ личбъ непріятелей Божіихъ почитаны быти мѣли, не здает ми ся и овшемъ розумѣю то о нихъ, же суть христіане и же суть въ церкви» [10:4/1, 931].

Учителями Станіслава Оріховського були: Отто Брасікап — австрійський гуманіст, професор Віденського університету, автор наукових праць і лавроносний поет; Ромул Амадей — професор риторики в Болонському, Падуанському та Римському університетах; Луї Бонпадифер — професор філософії Болонського університету; німецький гуманіст Філіп Меланхтон та реформатор Мартін Лютер, який поселив здібного юнака під час навчання у своєму будинку. Був знайомий із видатними гуманістами і науковими діячами Західної Європи Лукасом Кранахом-Старшим, Ульріхом фон Гуттеном, Альбрехтом Дюрером, Амброджо Контаріні, Лазарем Бонаміко та ін., визнаними державними та церковними діячами [12, с. 38].

Саме під їх впливом формувалися його світогляд, переконання, ідеали, принципи пізнання і дійсності, ціннісні орієнтації, система моральної філософії.

Не забуваймо, що життя і діяльність Станіслава Оріховського припадають на «золотий вік» польської культури, пов'язаний з ідеями гуманізму, відродженням античної філософії, розвитком природничих наук, суспільно-політичної і етичної літератури, а також із рухом Реформації. Кульмінаційним моментом Ренесансу у Польщі стала геліоцентрична теорія Коперника, яка започаткувала величний переворот у мисленні того часу і в системі поглядів на світ. І хоча тут вона не мала таких радикальних і наукових наслідків, як у Західній Європі (Бруно, Галілей), та все ж сприяла розвитку багатьох філософських течій, зокрема епікуреїзму (Григорій із Сянока, Філіпп Каллімах), платонізму (Адам із Ловича), стоїцизму (Якуб Гурський і Адам Бурський). Завдяки працям професора Ягеллонського університету Себастьяна Петриці, який переклав польською «Етику» і «Політику» Аристотеля і приписувану йому «Економіку», а також написав до них розлогі коментарі, ренесансного відтінку в Польщі набирає аристотелізм. У загальному руслі Реформації розвивається філософська і суспільна думка інтелектуалів, які об'єдналися довкола гімназії Чеських братів у Лешні, де в 1628–1656 роках знайшов собі притулок Ян Амос Коменський, та довкола академії Польських братів у Ракові, чиї ідеї близькі до ідей утопічного комунізму. Після Тридентського собору (1545–1563) набирає сили католицизм, пов'язаний з ідеями контрреформації. Яскравим вираженням поглядів та ідей контрреформації стає політична і філософська публіцистика Станіслава Оріховського, яка у тодішньому історичному і суспільному контексті постає справжньою системою моральної філософії, прагнучи трансформувати всі державні інститути і знайти розумний компроміс між «архітектурою» теократії і демократії.

У 1541 р., після 17-річного перебування за кордоном, Станіслав Оріховський повернувся до рідного краю, де був висвячений на капелана й отримав проворство у с. Журавиці, біля Перемишля [11, с. 3].

Згодом він потрапив до оточення мецената Петра Кміти, воєводи Кракова і сандомирського палатина. Кміта отримав гуманістичну освіту при дворі імператора Максиміліана, був авторитетним дипломатом, відомим у Москві, Відні, Римі й Мадриді. До нього, за порадою Децiя і Геленія, звертався Еразм Роттердамський, шукаючи зв'язків із впливовими людьми Польщі [19, с. 299]. Станіслав Оріховський в оточенні Петра Кміти налагодив стосунки із Яном Кохановським, Миколаєм Реєм, Мартином Бельським, Мартином Кромером, Клемансом Яніцьким, Петром Ройзієм, Анджеєм Кржицьким та іншими діячами культури, з якими не раз його шляхи перетинатимуться.

Станіслав Оріховський став видатним діячем культури епохи Відродження, використовуючи та пропагуючи античну спадщину: твори Гомера, Платона, Аристотеля, Демосфена, Аристофана, Цицерона. Підтримував стосунки з видатними гуманістами та культурно-освітніми діячами Західної Європи, де його називали «русинським Демосфеном», «сучасним Цицероном» [5, с. 182]. Володів давньогрецькою, староєврейською, латинською, більшістю західноєвропейських мов, добре знав польську та українську.

Миколай Рей, працюючи секретарем у краківського воєводи Анджея Тенчинського, зібрав чимало матеріалу стосовно обмеження влади «сенаторського короля» Сигізмунда I і магнатів; сюди входили аграрна, фінансова і воєнна реформи. Боротьба за них на провінційних сеймиках отримала назву «північної війни» 1537 року, яка навіть описана в «Annales Poloniki» Станіслава Оріховського (вид. посм. у 1611 р.). Миколай Рей порушив ці проблеми у творі «Krótka rozprawa» (1543), написаному не без впливу твору «Ain schöner dialogus und gesprech zwischen aim Pfarrer und aim Schulthayss» («Прекрасний діалог і розмова між священиком і старостою») [14, с. 7–8]. До питань аграрної реформи Станіслав Оріховський звернувся у творі «Respublika Polonia» (1543), де є таке звернення до шляхти: «Якщо ми запроваджуємо нові податки, то — я вас запитую — хіба ми запроваджуємо їх для визиску селян? Бо лише на них ми звалюємо весь тягар податків, витискуючи із них те, що ми самі повинні давати для оборони королівства, ніби селянська верства має захищати верству рицарську, а не навпаки…» [14, с. 103].

У 1524 році в Кракові Анджей Кржицький видав антитурецьку промову Каллімаха, написану в 1490-му і відому як звернення до папи Інокентія VIII. Вона започаткувала спеціальний жанр антитурецьких трактатів («turcyky»; Станіслав Оріховський, Транквілл Андронік, Кжиштоф Варшевицький та ін.). Він майже одночасно з Транквіллом переконує польське рицарство виступити проти бусурман, підтримуючи починання Буонаккорсі-Каллімаха. На імперському соборі в Авгсбурзі 1518 року Транквілл, виступаючи як посол хорватсько-далмацького бана Бериславича, виступив із промовою «До німців проти турків» («Oratio contra Turcas ad Germanos habita») й опублікував у гекзаметрах латинську молитву проти турків» («Tranquilli Parthenii Dalmatae ad Deuim contra Thurcas Oratio carmine heroico») [3, с. 76]. Згодом його підтримав Оріховський.

Найзначнішими творами Станіслава Оріховського-Роксолана вважаються дві промови — «Про турецьку загрозу» («Turcica I» і «Turcica II), написані латинською

мовою і видані краківським видавцем Гієронімом Віктором у 1543 і 1544 рр. У них він застерігає від турецької агресії і закликає європейські народи до хрестового походу проти турків. У першій промові є такі слова: «Сулейман, турецький володар, підкоривши угорське королівство і натхнений видатною перемогою, поглядає тепер і на вас із вашим добром. Він прекрасно розуміє, що не зможе довго користуватися насильно награбованим, доки ви живі й незалежні. Чув, що ваші предки не раз проганяли з Угорщини Амурата — його діда, пам'ятає, як ви під проводом Владислава часто завдавали поразок його війську у Валахії, — отож, добре знає, що кожен його свавільний вчинок розіб'ється об вашу зброю. А тому, не маючи змоги розпростерти своєї влади аж до північного моря проти вашої волі, зв'язав вас договором про мир і взаємодопомогу. Одуривши вас отою облудною угодою, загарбав Альбу Грецьку, Варадин, потім убив Людовіка, опісля знищив Буду; далі, користуючись сприятливим моментом, дощенту сплюндрував Австрію, Стірію, Карінтію і, досягнувши свого, повернувся до Угорщини… До чого це я веду? Як бачите, шляхтичі, тепер, не маючи підстав вас боятися, Сулейман витворяє таке, на що жоден із турецьких султанів до нього не відважувався. Проте він добре розуміє, що ви єдині стоїте на перешкоді розширення його влади. Знайте, що він сам не вірить своєму слову, яке зламав, віроломно відібравши у вас Валахію, і прекрасно розуміє, що ви, як і всі християни, його ненавидите, знає, що вболіваєте за поразку Угорщини. І останнє, без чого і поміж простими людьми дружба немислима: нам чужі його віра, його звичаї, його Бог. Через те ненавидить вас, шляхтичі, заповзявся погубити вашу республіку, ваші помістя, ваше щастя, більше того, запеклий ворог богів, котрі покровительствують цій державі» [8].

На похоронах Сигізмунда I Станіслав Оріховський виголосив латинську промову «Oratio habita in Aunere Sigismundi», яка стала знаною у Європі як взірець ораторського мистецтва [17, с. 30].

Спершу презентував погляди польських магнатів, ставши в опозицію до Сигізмунда Августа і даючи йому різні настанови — «De inetitutione redis Polonie» («Напоучення польському королеві»): «Нині ми нещасні, вогнем і залізом знищені, просимо всі гуртом: допоможи нам, візьми біду нашу близько до серця, і хай уславиться тоді не лише ім'я твоє, а й відвага королівська. В тобі найвища й найславніша гідність, у тобі незламний і переможний рід Ягеллона — ще живі недавні подвиги батька! Вчини ж, прошу, так, щоб з'явився в тобі дух, гідний і батька, і роду, і цього місця. Бо якщо в цій справі од нас відступишся, то чи не буде це певним доказом того, що вельми кепсько з тими поводяться, хто обирає королів, і долею чи випадком він стає першим у державі? Ми тому з таким запалом пишемо до тебе, що дуже хвилюємося за полонених, яких наступного дня мають вести до Скітії. Отож, якщо це трапиться, чи легшою буде неволя наша від того, що й ти, син короля і сам король, теж поніс збитки, нас утративши? По правді кажучи, нам не полегшає. Наша воля (хай їй здоровиться!) потребує для свого захисту лицаря, а не титулу. Запитай у полонених, щойно з Русі поведених до Скітії, кого вони звинувачують, на чию допомогу сподіваються, кого вдень і вночі слізно просять і благають? Тебе, о королю!» [7]. Був проти одруження молодого короля з Барбарою Радзивілл. Від імені шляхти звинувачував короля у трактаті «Fidelis subditus» (I ред. — 1543, II — 1548, III — 1584) [18, с. 76].

Гостра боротьба за реформи, яка точилася на пйотрковському (1548) і варшавському (1563–1564) сеймах, віддзеркалена у його листах «Rozmowa… okolo egzekucjej» (1563), «Quincunch» (1564) і «Policja Królestwa Polskiego» (нап. 1565, фрагменти опу-

бліковані в 1856 р.) [9, с. 6]. У цих творах він виступив проти «екзекуції влади», обґрунтовуючи модель теократичної держави.

Сліди його публіцистичного темпераменту, жвавість думки і гострота розуму виступають в історичних листах «Annales Polonici» (твори 1548–1552) і «Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego» (нап. 1561, вид. 1773); останній твір є типовим взірцем польської ренесансної біографії. Не меншу славу принесли йому полемічні виступи проти Анджея Фрича Моджевського. Книга Моджевського «Commentariorum de Republica emendanda» («Коментарі про реформи в державі», 1554) розглядала питання моралі, системи законів, проблеми війни і миру, стан церкви, розвиток освіти. Автор пропонував запровадити для шляхтичів і плебеїв однакові закони. На думку істориків, ідеї Моджевського були близькі до поглядів Яна Кохановського і Анджея Дудрича [12, с. 321–323]. Станіслав Оріховський у праці «Fricius sive de Maiestate Sedis Apostolicae», 1562) писав, що політичні та юридичні реформи, які пропонує Моджевський, є абсурдні [13, с. 76].

Ставши католицьким священиком, Станіслав Оріховський виступив проти целібату (трактат «De lege coelibatus… oratio», 1547): «Якби, отче Юліє, дозволили мені триматися чесного життя, я б не зловживав тепер ласкою твоєї можності й не домагався дружини. Але оскільки твоя понтифіцька могутність протидіє нам, уклінно прошу ласки. Не тому, що провина змушує чи сумління страждає через одруження. Боюся намісників папи у Русі (хіба що заступишся і погамуєш), які касують святі шлюби: смертю, вигнанням, кайданами і штрафами.

Отож, погрозами їх настраханий, до тебе звертаюся і прошу: дозволь мати дружину, яку пошлюбив згідно із законом природи і приписом якої дана можливість одружуватися так само, як дозволено народжуватися чи жити. Цьому законові вони протидіють і нічого іншого не роблять, як за звичаєм гігантів воюють із Богом. А за це належить від Бога смертна кара, а від людей безчестя. Як часто намісники чинять це, засвідчують численні племена й народи, які кажуть, що з тої причини одійшли від латинців, що не могли зносити їхньої розбещеності у безшлюбному житті. Адже твої жерці, після того як відкинули подружнє життя, розвели в державі розпусту. А це викликало величезну зневагу до вашої понтифіцької могутності. Тепер, гадаю, ти зрозумів, що безшлюбність мусиш відкинути» [6]. Він також намовив до шлюбу свого приятеля із оточення Павла Кміти, відомого польського письменника і діяча Реформації Мартина Кровіцького, чиє одруження у 1550 р. було першим шлюбом духовної особи у Польщі. У 1551 році Оріховський також одружився. Цими вчинками він ледь не накликав на себе гнів папи і відлучення від церкви. Але, очевидно, Рим не хотів втрачати молодого полеміста і пішов на мовчазну згоду із «шаленим Роландом» курії, відомим далеко за межами Польщі. Про його виступи проти целібату і звернення до папи Юлія III писав Мартин Кромер [16, с. 24]. Так, Дмитро Вирський у своїй праці наводить фрагмент Мартина Кромера до Станіслава Оріховського у зв'язку з розголосом праць останнього у Європі: «Не думай, мій Оріховський, що твоє ім'я не відоме за кордоном. В Італії, Іспанії, Франції й Німеччині мені довелося чувати схвальні відгуки про твої твори, які становлять гордість і захист Вітчизни. Я не зустрічав там вченого, який би не читав їх і не підносив би до небес твоєї дотепності, красномовства та вченості. І я був гордий твоєю славою, оскільки вбачаю в тобі свого співвітчизника й друга, і тому промінці твоєї слави падають і на мене» [1, с. 11].

У своїх політичних переконаннях Станіслав Оріховський виступав проти автократії, коли в руках однієї людини зосереджена вся вища законодавча, виконавча і судова влада. У цьому випадку народ, навіть магнати, прямої участі в державних органах не беруть або вона є формальною. Замість контролю корони шляхтичами вимагав підпорядкування короля владі Риму і церкві. Виступав проти жорстокої централізованої влади у трактаті «Quincunx» («П'ятикутник», 1564), а в другому творі «Fidelis Subditus» («Вірнопідданий», 1548) повчав короля Сигізмунда Августа, як треба жити і керувати державою і відчутно вплинув на останнього Ягеллона.

На думку польських дослідників, твір Станіслава Оріховського «Quincunx», у якому відчутний пафос Демосфена, Тіта Лівія, Ціцерона, вплинув на розвиток польської прози, зокрема на «Wróżki» Яна Кохановського [17, с. 65, 118].

Російський славіст Ілля Голенищев-Кутузов звертає увагу на національну самосвідомість Станіслава Оріховського. У «Fidelis Subditus» він пишається належністю до нього, постійно підкреслюючи, що він «русин» (українець). «Я русин, — писав він, — і цим пишаюся і охоче про це заявляю, пам'ятаючи про свій рід і руську кров, про місце, де народився і виріс» [18, с. 3]. Немає жодного твору і листа, в яких би Оріховський-Роксолан не вважав за потрібне нагадати про своє русинське походження, про те, що він представник руського народу польської держави, українець, а не поляк. Водночас із повагою він ставився до інших народів. За кожної нагоди нагадував королеві про поневіряння рідного народу, переконував короля стати захисником Русі, дбати про прихильність українського народу, прислуховуватися до його прохань. Захищав багаті культурно-духовні традиції українського народу, його славне історичне минуле, до якого сам постійно звертався у своїй творчості. Його цікавила ґенеза слов'ян і в творі «Origo Polonorum» («Походження поляків», що увійшов до ««Annales Polonici», він стверджував, що поляки — це те саме, що і слов'яни («Slavi igitur Poloni sunt»), і українці зокрема, і походять вони від греків [2, с. 307]. Тут уперше звучить думка, яку пізніше розвине Євген Маланюк у «Нарисах з історії нашої культури», обґрунтовуючи тезу, що наша «земля протягом довгих століть належала до античногрецького кругу, до кругу античної культури Еллади» [4, с. 2, 69].

Багатогранний талант Станіслава Оріховського як оратора, публіциста, історика, філософа виявився у різних сферах його духовної культури, де він відстоював позиції ренесансного гуманізму та реформації. Насамперед він, як і більшість гуманістів того часу, розглядав історію і літературу не з погляду промислу Божого, а як дію реальних людей, де люди, беручи участь в історичному процесі, постають реальними творцями історії. Стрижнем системи його моральної філософії виступав концепт, що як творець історії людина рівна з Богом і тільки в співдружності з розумними людськими істотами Бог може навести лад у державі й встановити справедливість на землі. Від літератури вимагав, щоб вона була «правдивою», містила «справжню мудрість», була тісно пов'язана з освітою і пізнанням, вивищувала б у житті знання та розум.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вирський Д. Станіслав Оріховський-Роксолан: життя і пам'ять / Д. Вирський. — Київ, 2013.

2. Голенищев-Кутузов И. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков / И. Голенищев-Кутузов. — М., 1963.

3. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV — початку XVII ст. / В. Литвинов. — К., 2000.

4. Маланюк Е. Нариси з історії нашої культури // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. — Т. 2. — Торонто : Гомін України, 1966.

5. Наливайко Д. Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження / Д. Наливайко // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури (відп. ред. Олекса Мишанич). — К., 1984.

6. Оріховський С. Промова у справі закону процелібат // Електронний ресурс : http:// litopys. org.ua/human/hum08.htm.

7. Оріховський С. Про турецьку загрозу (Слово друге) // Електронний ресурс : http:// litopys. org.ua /human/hum06.htm.

8. Оріховський С. Оріховський-Роксолан С. Про турецьку загрозу (Слово перше) // Електронний ресурс: http://litopys. org.ua/human/hum05.htm.

9. Оріховський С. Твори / С. Оріховський. — К., 2004.

10. Палинодия, сочинение Захарии Копыстенского 1621 года // Памятники полемической литературы. — Т. 4. — Кн. 1. — Спб., 1876.

11. Сумцовъ Н. Станиславъ Орѣховскій / Н. Сумцовъ. — К., 1888 (окрема відбитка).

12. Backvis C. Les thèmes majeurs de la pensée polotoque polonaise au XVI siècle / C. Backvis. — Bruxelles, 1957.

13. Barycz H. Polacy na studiach w Rzume w epoce Odrodzenia (1440–1600) / H. Barycz. — № 4. — Kraków : PAU, 1938.

14. Krzyżanowski J. Mikołaja Reja «Krótka rozprawa» na tle swoich czasów / J. Krzyżanowski. — Warszawa, 1954.

15. Kubala S. Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek reformacji w Polsce / S. Kubala. — Lwów–Warszawa, 1906.

16. Martini Cromeri Orechovius sive De Coniugio et coelibatu sacerdotum commentatio. — Colonoa, 1564.

17. Sinko T. Erudycja klasyczna Orzechowskiego / T. Sinko // Rozprawy Wydziału Filologicnego. — T. 65. — Kraków, 1939.

18. Stanisława Orzechowskiego «Fidelis Subditus» w redakcyi 2-ej z r. 1548. Wydali G. Saenger i T. Wierzbowski. — Warszawa, 1908.

19. Wojciechowski F. Zygmunt Stary / F. Wojciechowski. — Warszawa, 1949.

УДК 929(477.53) «16»

Дмитро Вирський
Інститут історії України НАН України

НА СЛУЖБІ КОНТРРЕФОРМАЦІЇ: С. ОРІХОВСЬКИЙ-РОКСОЛАН В ОСТАННІЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ (1559–1566)

Стаття оповідає про останній період у житті С. Оріховського (1513–1566), знаного інтелектуала, який походив із західноукраїнських земель. Це час, коли він порозумівся із католицькою ієрархією і став рупором ідей Контрреформації.
***Ключові слова**: Станіслав Оріховський, Контрреформація.*

The article deals with the last period S. Orzechowski (1513–1566), known as an intelligent person, who came from Western Ukraine. The analysed period reflects his so called «agreement» with the Catholic hierarchy, and his being the key spokesman of the Counter-Reformation.
***Keywords**: Stanisław Orzechowski, the Counter-Reformation.*

Artykuł jest poświęcony ostatniemu okresowi życia S.Orzechowskiego (1513-1566), wybitnego intelektualisty, pochodzącego z ziem zachodnio-ukraińskich. W tym okresie on nawiązał kontakty z hierarchią katolicką i stał się rzecznikiem idei Kontrreformacji.
***Słowa kluczowe:** Stanisław Orzechowski, Kontrreformacja.*

У науково-популярній традиції часто-густо зустрічаємося із тенденцією виопуклення антикатолицьких (пропротестантських і проправославних) виступів відомого українського інтелектуала доби Високого Відродження Станіслава Оріховського-Роксолана (1513–1566)[1]. Відтак, певною мірою викривляється образ цього переконаного прихильника екуменізму та єдності християнської церкви. Він — може і трохи зарозуміло — вважав, що офіційна церква прийме його погляди як праведні та загальнокорисні.

Конфронтація з офіційною католицькою церквою після гучної справи з одруженням перемиського вільнодумця 1551 р. протривала до 18 серпня 1559 р., коли в Римі помер папа Павло IV, який стояв на перешкоді порозуміння Оріховського із католиками. На другий місяць після смерті цього римського понтифікат опальний перемиський канонік знов подав свою справу до розгляду церковних властей. Новий папський легат Бернардо Бонджованні отримав інструкцію з'ясувати сутність справи, причому Оріховського вже трактовано якщо і як порушника, то менш винного, бо він «поятіємжони тільки грішить, але з єретиками диспутує»[2]. На Пйотрківському сеймі (20.XI.1558 — 8.II.1559) з промовою на захист Роксолана виступив Ян Збонський (Zbąski), син плоцького каштеляна, посол від Сандомирського воєводства[3].

Ймовірно, сприяла Оріховському і зміна примаса в Польщі — померлого 1559 р. М. Дзєржговського заступив Ян Пшерембський (1510–12.I.1562), племінник симпатичного Роксолану Самуеля Мацейовського. Новий примас був прихильником підвищення учености католицького кліру, патронував Б. Гербесту, що також могло схиляти вельможу до толерування земляка останнього.

Роксолана було покликано на синод польської католицької церкви, котрий зібрався у Варшаві 13 березня 1561 р. задля вибору чергових послів на Тридентський собор. Тут він виголосив промову в обороні прав стану духовного і, хоча не все в ній прийшлося до смаку присутнім[4], синод визнав його правовірним католиком, а папський легат обіцяв, що старатиметься у його справі в Римі[5].

Із тез промови «Про гідність стану священицького» цікаві акценти нової програми Роксолана як правовірного католика. У справі його одруження — це наголос на тому, що він склав священицькі повноваження до одруження (Роксолан уживає як аргумент метафору дороги, яка та сама як в один бік — до священства, так і в інший бік — від священства до статусу світської особи), а отже, єретиком він ніколи не був. А у справі ставлення до духовенства — акцент на його цементуючому значенні для держави, відтак протистояння єресям — це шлях до порядку і миру-спокою.

Ухвала варшавського синоду дала Оріховському наснагу для нового вибуху творчої активності. Л. Кубаля вважає, що він почувся ніби старозавітним пророком, зрозумівши визнання свого правовір'я — після стількох поневірянь — як Божу санкцію вірності своїх ідей. Відтоді Роксолан і живе як пророк, часто-густо сам протистоячи всьому навколишньому світові[6].

Мислитель починає власну війну з єресями у Речі Посполитій. Його ідеї оновленого католицизму, зодягнуті у яскраву і дохідливу літературну форму, створюють йому більше клопоту, аніж вдячності сучасників, та він уже перестав зважати на будь-які перешкоди.

Із цього останнього періоду життя Оріховського залишилось чимало як друкованих праць (почасти, здійснених завдяки «просуванню» нового «столичного» приятеля Роксолана — Якуба Гурського (бл.1525 — 1585)), так і творів епістолярного характеру. Серед перших згадаємо передусім славнозвісну «Химеру або про ганьблячу Польське королівство секту Станкара»[7]. Вона була спрямована проти вчення італійського емігранта-протестанта Франциска Станкара (Франческо Станкаро, 1501—1574). Написану ще 1560 р., її видали 1562 р. (передмова — від 17 травня) у Кракові, а вже наступного 1563 року перевидали в Кельні. Спопуляризований єзуїтами на Тридентському соборі, цей твір широко розійшовся по всій Європі.

«Химера» є найбільшим і найрезонанснішим антипротестантським текстом Оріховського. Автор тут охоче вдається до театралізації представлення релігійної полеміки. Себе він алегорично представив у вигляді «воїна християнського» і водночас античного Беллерофонта — переможця монстра-Химери. Акцентована опозиція «русин — проти чужинця» зайвий раз наголошувала на включеності Русі до «вітчизни» громадян Корони Польської (взагалі теза про чужість, неприродність та імпортованість будь-яких єресей для, так би мовити, «доброї старої Сарматії» стає для Роксолана постійним мотивом).

Станкар був досить зручним опонентом для Оріховського, бо до нього мали претензії і впливові кальвіністи та інші нововірці (мантуанець твердив, що Христос є посередником між Богом і людьми лише у своїй людській іпостасі, а у божій — рівний Богу). Його засуджували на іновірських синодах у Пінчові 1555 і 1559 рр., а 1560 р. — на такому ж синоді у Ксьонжі — навіть анафемували. Сам Оріховський почав «критику» цього вченого італійця ще у тексті «Анналів»[8].

Роксолан дуже пишався, що якраз після його критичних виступів Станкар залишив Дубецько, себто терени Перемиської єпархії. Адже 1562 р. мантуанець переїхав до с. Жохова у Сандомирському воєводстві.

Слід також мати на увазі, що до «Химери» потрапило й чимало не так вже й пов'язаних із полемікою зі Станкаром мотивів творчості Оріховського. Як і інші об'ємніші твори Роксолана, крім основної теми, цей трактат подає дайджест ідей і думок, що актуально-наразі цікавили мислителя з Перемишля.

Менш агресивним Оріховський виступає у виданій Я. Гурським у Кракові у травні 1561 р. підбірці листів (гідних до використання у релігійній полеміці)[9]. Тут під ударом критики опинився і колись «милий Цвінглі» Роксолана — Мартин Кровіцький. Останній ще у творах «Obrona nauki prawdziwej i wiary starodawnej krześciańskiej» (Пінчов, 1560) та «Słudzy wierni Pana Jezu Chrysta ukrzyżowanego Stanisławowi Orzechowskiemu, księdzu żonatemu papieskiemu, nawróceniażyczą» (1560)[10] доволі мляво-неохоче опонував новокатолицькому ухилу старого приятеля.

Смерть Яна Тарновського 16 травня 1561 року відволікла Роксолана від боротьби з нововірцями. На пошану давньому патрону він пише панегірик «Життя і смерть Яна Тарновського»[11]. Цікаво, що текст цей написаний польською мовою, а про переклад його на латину пропонується подбати формальному адресату оповіді про діяння цього ідеального магната — Я. Гурському. Ймовірно, що саме відсутність цього перекладу і стала на заваді його публікації, залишивши аж до XVIII ст. цей твір у рукописі. І це при тому, що письменницьку вправність та ерудицію автора традиційно оцінюють вельми високо. До речі, чимало дослідників зауважувало, що певні акценти панегіриста виглядають як автопроекція. Йдеться про наголоси на природності-автохтонності дому Тарновських у польській вітчизні, значенні закордонної освітньої мандрівки для формування особи доброї та для потреб суспільства готової, а також на підкресленні сталої католицькій правовірності Я. Тарновського, при тому, що він охоче цікавився новинками.

Згодом Оріховський повертається на фронт боротьби з єретиками. Між червнем і вереснем 1561 р. підготовлений до друку твір «Визнання віри католицької»[12]. Він постав ще 1552 р. і є текстом власне присяги (визнання символу віри) перед примасом Дзєржговським та іншими ієрархами офіційної католицької церкви, про яку вже йшлося вище. Утім, наскільки зберігся первісний варіант у редакції 1561 р. з'ясувати немає можливості.

Із цікавих мотивів цього тексту згадаємо оригінальне трактування Оріховським проблеми «чашництва» — причастя духовних і світських осіб вином-«кров'ю Христовою» разом із хлібом-«тілом Христовим», одного з найвпливовіших постулатів нововірства, просякнутого ще гуситською традицією. Як відомо, ще 2 липня 1551 р. він називав «милим Цвінглі» М. Кровіцького, який писав йому, що став причащати «по-християнському» (вином і хлібом як духовних, так і мирян), а не «по-католицькому» (мирян — тільки хлібом)[13]. У тексті «Визнання віри католицької» Оріховський оголосив цю проблему несуттєвою, причому апелював до православної практики, коли у церкві причащають під обома видами (вином і хлібом), а у домі хворого — під одним (тільки хлібом).

Новий антипротестантський текст Роксолан пише вже 26 липня 1562 р. Був це твір «Висновки проти єретиків щодо здоров'я вітчизни»[14]. Оформлений він як

лист-провокація до вождя польських і литовських протестантів — князя Миколая Радзивіла (причому, Роксолан, який раніше сам користувався щедротами цього протектора нововірців, робить вигляд, що нічого не знає про прихильність цього магната до протестантизму). Основним мотивом твору є вже окреслена Роксоланом тема антидержавної та антисуспільної ролі Реформації. Її автор вважає «троянським конем», що, в умовах війни з Московією, губить країну. Радзивілу ж, як чільному сенаторові, він також пропонує діяти із міркувань державної користі. Наприкінці тексту йде полономовна «Пересторога кожній народу Польського людині» з антистанкаровськими тезами-«артикулами», розписаними в «Химері».

Діалог «Фрич»[15], написаний у 1561 р., був виданий, напевно, в Кракові у листопаді 1562 р. (видання не має позначки про рік і місце друку). У ньому Оріховський піддав критиці Анджея Моджевського (герба «Фрич» звідки і скорочена назва твору) — героя любимого інтелектуальною традицією поляків (через що на ці зазіхання Роксолана модерна польська історіографія дивилася вельми скоса).

У творі оповідається про т.зв. вольборзьку суперечку, яка сталася у резиденції куявського біскупа Я. Уханського відразу після Варшавського синоду 1561 р. Оріховський прибув до Вольбора у товаристві й на запрошення самого біскупа, бажаючи почекати тут на папського нунція Бонджованні, який мав після того ж Варшавського синоду повертатися цим шляхом до Кракова. Моджевський підозрював, що це була добре спланована провокація проти нього, інспірована тим самим нунцієм.

Біскуп Уханський намовив обох відомих вчених провести теологічний диспут. Під добре винце цей спір швидко переріс у сварку. Обидва поводилися затято (кричали до хрипоти тощо). Наступного ранку (29 березня 1561 р.) Моджевський поїхав із містечка (сам він пише, що не підозрював, що буде далі, а Оріховський каже, що все той знав, бо підсилав до Вольбора своїх інформаторів). Тим часом Роксолан, у порозумінні з деякими публічними особами та за підтримки вольборзького проповідника і офіціала Анджея Могильницького, розвішує в кількох місцях тези диспуту та відозву до Моджевського, котра закликає його невідкладно (протягом доби), під загрозою оголошення єретиком, підписати шість Роксоланових тез про священицький стан (примат папи римського, ієрархічність церкви тощо).

На наступний день Моджевський завітав до біскупа на обід зі скаргою, від прийняття якої Уханський ухилився (хоча згодом надав певну підтримку Моджевському[16]). Оріховський демонстративно залишив єпископський банкет, бо, мовляв, святий Павло забороняв сідати з єретиками за один стіл. Повернувся Роксолан вже як Моджевський пішов і виголосив контрпромову, яка фактично шантажувала єпископа (чи, може, через цей неочікуваний скандал Уханський 1566 р., на звістку про смерть Оріховського, реагував без виявів печалі?).

Моджевський реагував миттєво, видавши твір «Проста оповідь»[17] (Пінчов, квітень 1561 р.). Саме відповіддю на нього став виданий через півтора року після вольборзької сварки «Фрич». На цей текст перемишлянина Моджевський також зреагував, видавши брошурку «Оріховський або відхилення звинувачень, висунутих С.Оріховським-Роксоланом»[18] (друк — невдовзі після 24 грудня 1562 р.). Тут акцентовано думку, що підтримка Оріховським офіційної церкви ґрунтується не на переконаннях, а на особистих інтересах. Моджевський також схильний пе-

реводити суперечку у власне вчено-академічну площину, тоді як для Оріховського дискусія має передусім моральне й екзістенціональне значення (це питання реального життя та віри, а не абстрактної науки). Цікавою також є акцентована маска «простого русина» вибрана автором «Фрича» для розмови із вченим опонентом (із натяком, що правда — вона у простоті).

На боці Моджевського виступив і кальвініст Анджей Цесельський (Ciesielski), вольборзький префект. Він, напевно (якщо це таки не твір самого Моджевського), є автором памфлету «Stateczność Stanisława Orzechowskiego, księdza papieskiego żonatego» (Б.м.д., 1561?)[19]. Цей твір складався з листа Оріховського до біскупа Уханського від 13 серпня 1560 р. та коментаря до нього, де злостиво зіставляються цей лист (писаний до погодження стосунків із католицькою партією) і промова на синоді у Варшаві 1561 р. Про Роксолана тут зауважено, що не треба дивуватися такій його дволичності, бо він «від природи є лунатиком, людиною нікчемною і перемінливою»[20].

У 1563 р. у Кракові Оріховський видав польською мовою працю «Розмова або діалог навколо екзекуції Корони Польської» (написана перед Пйотрківським сеймом[21], який розпочався 22 листопада 1562 р., видана влітку наступного року), яка поклала початок серії політичних трактатів Роксолана, котрі виходили в останній період його життя. «Розмова» була перевидана вдруге вже на початку 1564 р.

Основною темою твору є обговорення проблем т.зв. екзекуції, себто виправлення прав — шляхетського руху за наведення порядку у не завжди обґрунтованому роздаванні королівщин магнатам (це украй збіднювало державний скарб). Українські магнати, на яких звичайно і спадали непередбачувано-витратні обов'язки з оборони краю від татар і турків, досить скептично ставилися до цього екзекуційного руху. Їх позицію підтримав своєю «Розмовою» і С. Оріховський.

Текст складався із семи діалогів між Папістом (успішним критиком екзекуції) і Євангеліком (нововірцем і недолугим прихильником екзекуції), до яких лише у п'ятому діалозі долучається Господар, у садибі якого відбувається розмова (він загалом симпатизує Папістові). Відтак, не дивно, що Оріховський, який вже заманіфестував тезу про те, що протестанти руйнують державу і ведуть Польщу до занепаду, і в екзекуційному русі, очолюваному нововірцями, побачив антидержавний зміст.

Структурно «Розмова» виглядає таким чином. Перший діалог присвячений дефініції «справжньої» екзекуції-виправлення та окресленню сучасного стану країни. Другий — представляє Корону Польську як трикутник «король — священик — олтар». Наступні три діалоги присвячені кожному окремому «куту» у зворотному порядку (із розбором, якої екзекуції-виправлення той потребує). Шостий — найбільший діалог — підсумковий, який говорить, як з усіх елементів збирається справжня екзекуція (зрозуміла не як виправлення викривлених прав, а як дотримання монарших зобов'язань) і апологетизує королівську щедрість, яка є фундаментом громадянської активності (без визнання чеснот і заслуг їх ніхто і не плекатиме). Останній, сьомий діалог присвячений міркуванням-пропозиціям про реформу судівництва та війська.

Щодо першого, Оріховський нарікає на несправедливість польських судів. Тут дізнаємося, що Оріховський щойно втратив «село Чарнежолни» (нині Чорножили у Лодзькому воєводстві) — маєтність зі спадку дружини. Його відібрали-відсу-

дили на попередньому сеймі рідні Холмських — шляхтичі Заремби (Анна, мати Магдалени Холмської, була з цього роду)[22].

У міркуваннях про військову справу у державі він знову не забуває акцентувати на проблемі оборони України і пропонує поділити усі землі королівства на шість частин, кожна з яких рік виставлятиме на український кордон свої підрозділи («служить на Поділлю війну»). Ставить за приклад Венецію, де налагоджена ефективна система обрахунку військовозобов'язаних. Зрештою, знову повторює Роксолан і свою давню, ще з 1540-х років, тезу про те, аби й король літо проводив у Львові чи Кам'янці-Подільському (до речі, Сигізмунд-Август, на відміну від батька, який віддавав перевагу столиці-Кракову, вів доволі рухливе життя, але на Русь-Україну жодного разу не завітав).

Тут-таки вельми цікаве позитивне відношення Оріховського до козацтва[23]. Звертає на себе увагу також і згадка Роксоланом про те, що перший Ягелон уживав руську мову у спілкуванні із підданими[24].

1563 р. Оріховський, який уважно стежив за перебігом подій на Тридентському соборі, повертається до питання екуменізму. З цього приводу він пише С. Гозію, який порядкував на соборі, лист від 29 травня 1563 р. У ньому Оріховський турбувався спробами протестантів знайти порозуміння зі східними церквами. Відтак, аби ізолювати нововірців, він пропонував офіційному католицизму затіснити стосунки із православ'ям. На його думку, Тридентський собор мав оголосити про те, що русини і вірмени є такими самими християнами, як і поляки-католики. Оріховський навіть сумнівався у «всесвітньому» статусі собору без запрошення представників східних патріархів.

Гозій сприйняв міркування Роксолана про єдність християнських церков вельми критично, але завдяки виданню їх листування у Кельні 1567 р.[25], з ідеями перемишлянина познайомилося чимало зацікавлених цією проблематикою європейців[26]. Можна лише уявляти, якою стала б доля унії католицької і православної церков, якби вона була включена до порядку денного Тридентського собору (який мав набагато більший авторитет за пізніший Брестський собор 1596 р.).

Пробував Роксолан пошукати підтримки і у примаса Пшерембського. У листі від 8 грудня 1563 р. Оріховський почасти визнає, що його справу із одруженням можна розуміти як гріх перед церквою, але наголошує на тому, що на цьому він зупинився (інші ж одружені, за його прикладом, ксьондзи пішли до протестантів і почали боротися із католицизмом).

Зрештою, 1563 року видана і праця Оріховського, в якій він виступає як експерт-філолог, латиніст, покликаний розсудити славнозвісну[27] суперечку Якуба Гурського та Бенедикта Гербеста про «періоди Цицерона». Започаткував його Гербест, на той час викладач Краківського університету. Він твердив, що т.зв. риторичний період не мусить нести завершену думку, його підставою є ритмічний уклад. Полеміка з Гурським розпочалася ще на публічному диспуті у Краківському університеті 31 жовтня 1561 р. (крім Роксолана, до цієї дискусії долучалися Анджей Нідецький та Ян Кохановський).

Оріховський, хоч і ховається за псевдонімом[28], пише як явний симпатик Гурського. Роксолан закидав Гербесту, що його спроба наблизити риторичні побудови до поезії обнижує її елітарну вартість (граматика ж бо то одна з «дитячих

наук»). Поетизація ораторського мистецтва надміру сковує та регламентує вимову, ставить перепони її умовляючому і перетворюючому реальний світ впливу.

Ця праця Оріховського була високо оцінена елітарним «клубом» польських філологів (Гербест хоч і не визнав себе переможеним, але його ідеї поетизації риторики так і не стали «науковим мейстримом», отже, фактично, виграв Гурський). Відтак, не дивно, що й у питаннях церковнослов'янської мови Роксолана наступного року покликали як експерта. Маю на увазі його невеличкий лист від 9 червня 1564 р. про звуки і літери «ч», «ш» і «щ», згодом опублікований 1594 р. Яном Янушовським у філологічному творі «Nowy Karakter Polski z drukarni Łazarzowej i Ortografia Polska»[29].

Головною працею 1564 р. став «Квінкункс, тобто взірець устрою Корони польської», написаний на рубежі 1563–1564 р.[30] (у титулі автор пише, що подав його замість колядки на новий 1564-й рік послам на сейм коронний). Друкований він разом із 2-м виданням «Розмови про екзекуцію». Про «Квінкункс» папський нунцій Дж.-Фр.Коммендоні писав, що твір цей «здатний справити велике враження»[31].

Загалом новий трактат Оріховського продовжує лінію «Химери», вимагаючи прийняти досить просту побудову — якщо Польща є королівством, то на чолі її стоїть король, якого висвячує священик, підлеглий римського папи, а отже, і монарх підпорядкований Риму. Але вже знаний трикутник (король — священик — олтар) тут замінений на міцнішу «ідеальну» фігуру квінкунксу-піраміди (Польське королівство як чотирикутник в основі з кутами: король — архієпископ гнезненський, який проводить коронацію — олтар — чаша/містерія віри, лінії які виходять із них у верхній точці об'єднуються папською тіарою).

Отже, примат папства, його арбітральна роль у житті суспільства — наскрізна теза усіх розумувань Роксолана. Певним доповненням, порівняно із «Химерою», є твердження, що не лише король, а й усі уряди коронні ґрунтуються на католицькій релігії. Також «Квінкункс» акцентує, що атака на ксьондзів є атакою на правду і за наслідок має розпад не лише державних норм, а й людської моралі. Уряд священицький Оріховський фактично обожествлює (називає «устами святої Трійці»).

«Квінкункс» є також основною працею, в якій Роксолан викладає свої погляди на політичну унію Литви і Польщі. Цьому відведено чимало місця у другій частині трактату. Відомо, що саме на сеймі 1564 р. справа унії набула небувалої гостроти. Той, хто «першим у Русі» спокусився високими науками[32], став на бік крайніх пропольських поглядів повної інкорпорації Великого князівства Литовського до Польської Корони.

Головними складовими позиції С. Оріховського є: 1) визнання Польського королівства найкращою державою світу на той час; 2) Литва здавна належить короні Польській де-юре; 3) аналіз справ у Великому князівстві Литовському доводить, що труднощі, які воно переживає, органічно властиві її «устроєвій» природі; 4) заклик литовців до інкорпорації в Польщу, котра призведе до поширення польських «свобод» на населення литовської держави.

Роксолан ставить лад у Литовському князівстві поряд із устроєм Московської держави і Туреччини. Взагалі, формула князівської влади С. Оріховського нагадує думки на цю тему російського царя Івана Грозного, які він висловив у листуванні з князем А. Курбським. Згадаймо, наприклад, його знамените: «Жаловать своїх

холопей мы вольны и казнить их также вольны». Це листування було відоме у литовсько-польському суспільстві, тим дошкульніше Оріховський вражав литовців, ставлячи їх на одну дошку з їх одвічним недругом — Москвою, не кажучи вже про порівняння з Туреччиною — «ворогом усього християнського світу».

Особливо цікавим для української традиції є параграф «*Поляк закликає литвина до свободи*». Тут бачимо позицію не просто поляка, а людини *genteruthenus, nationepolonus*. Отже, наведемо його майже повністю: «Не для себе, — звертається до «Литвина» «Поляк»-оратор, — а для тебе самого беру до свого гурту. Вольністю своєю зроблю тебе, невільника, вільним, як також невільного раніше русина зробив вільним і свобідним паном і рівним собі в усьому. З ним тепер у землі його мешкаю і одним з ним ґрунтом користуюсь. Всього на полі з ним маю не як з сусідом, а як зі своїм власним братом (читаючи таке, мимохіть згадаєш Шевченкове «*колись були ми козаками, кохались з вільними ляхами*». — *Д.В.*). Ґрунт і все князівство руське я, поляк, добувши у руських панів, у суворих тиранів, в одне тіло держави Польської під одним королем і під одним правом об'єднав. Таке саме добродійство я, вільний поляк, добровільно тобі, невільний литвине, дарую. А щоб це добродійство якнайвдячніше від мене прийняв, поглянь на свої недоліки і великі мої достатки. Для тебе пан народився, а для мене не народився. Ти маєш того пана, якого мусиш мати, а я, поляк, того короля маю, якого мати хотів. Ти не маєш жодного захисту проти зверхності свого князя, а я маю захист проти свого короля — присягу, тобто, ним учинену, — під зверхністю священицького стану. Ти, литвине, в ярмі природному, природного пана носиш на своєму хресті, а я, поляк, ніби орел, без пут буяв на своїй природній свободі під своїм королем. Тому польський народ сміливо так може говорити до Литви».

Відтак, саме статус української спільноти у складі Корони Польської для Оріховського є прикладом обопільної користі, що мають народи, які приєдналися до поляків[33]. Такий «україноцентричний» погляд на унійну справу мав сприяти популяризації «інкорпораційної» програми в Литовській Україні і, як відомо, якщо відносно всього ВКЛ вона в Любліні в 1569 р. «не пройшла», то щодо українських земель цілком вдалася.

Утім, навіть роблячи скидку на риторичні перебільшування, характеристика «невільних литовців» у Роксолана мала образити литовську громадськість, хоча й знаходила схвальні відгуки в особливо пропольськи налаштованих колах (див. згадки про *niewolstwo litewskie* шляхтою Підляшшя на Люблінському сеймі 1569 р.). Не дивно, що у відповідь на закиди Оріховського з'являється твір «Розмова Поляка з Литвином» (Брест, 1564 або 1565 р.)[34]. Його автором був *Августин Ротундус* (Мелеський, бл.1520 — 1582), відомий у Великому князівстві Литовському державний діяч (віленській війт), юрист (студіював у Віттенберзі, Кракові, Падуї та Фераррі, взяв участь у творенні ІІ-го і ІІІ-го Литовських Статутів) та історик (десь після 1551 р., з інспірації короля та великого князя Сигізмунда-Августа, взявся за укладання нарису історії Литви, згідно з сучасними ренесансними нараційними нормами). У «Розмові» Ротундус, не виступаючи відверто проти унії, намагається пом'якшити або спростувати найбільш одіозні для литовського вуха висловлювання Роксолана. Досить ймовірно, що Оріховський зважив на це, бо у пізнішому творі «Політія Польського королівства» його висловлювання у справі унії вже не такі агресивні.

Згадана «Політія Польського королівства» (1564–1566) загалом лише систематизувала-академізувала погляди «Квінкункса» у формальному жанрі трактату про державний устрій (за Аристотелевим взірцем). Власне, це не цілком незавершений твір (Оріховський планував три книги, а відомі лише дві, друга значно менша за обсягом, отже, також, ймовірно, незакінчена або «згорнута» дочасно)[35].

Бажання поєднати язичницький аристотелизм із християнством — то давнє прагнення середньовічної схоластики. Але Оріховський пише так, ніби св. Томи Аквінського і не було. Отже, подекуди маємо тут справу із «монгольським хлопчиком — винахідником велосипеда». Значення міркувань Роксолана — у «польських контекстах» загальновідомих томістських побудов. Адаптація та закорінення на місцевому ґрунті — ось у чому сильна «Політія» Оріховського. Зокрема, модерна філософська традиція не раз акцентувала на Роксолановому внеску до польськомовної термінології цієї науки.

Між іншим, для самого Оріховського це філософування було певним вивершенням над собою як вченим. Адже сам він радше ритор, аніж класичний філософ. Не дивно, що Роксолан пише, що написання «Політії» коштувало йому «великої праці» та «великого неспання», а також каже, що в «школі Аристотеля» мусив казати не те, що хоче, але те, що мусить (риторика-красномовство для нього — це воля, а логіка науково-філософського викладу — це примус).

Наприкінці 1564 р. Оріховському випала нагода особисто поспілкуватися із папським нунцієм Джованні-Франческо Коммендоні. Той якраз повертався зі своєї ознайомчої мандрівки на Русь (восени 1564 р. виїхавши з Любліна через Холм і Белз прибув до Львова, згодом відвідав Кам'янець-Подільський і Хотин, далі вдався на сплюндроване кількома днями перед тим татарами Правобережжя, не заїжджаючи до Києва подався до Острога, далі на Луцьк, звідки знову прибув до Львова; звідси через Ярослав, Перемишль і Тарнов прибув до Пйоткова на сейм 1565 р.). До речі, опис біографа нунція його розмови з королем на сеймі 1565 р. про відвідані руські землі[36] не суперечить інформації про «свою вітчизну-Русь» із листа Оріховського до Коммендоні від 10 грудня 1564 р.[37] (написаного за мотивами тієї дорожньої зустрічі), отже, Роксолана можна зарахувати до осіб, які формували «руські враження» папського легата.

Цей лист Оріховського, у модерні часи видаваний і як його формальна автобіографія, попри позірну докладність мав і чимало свідомо чи несвідомо зроблених помилок (особливо у частині закордонних студій молодого Роксолана). Загалом автор презентував себе як особу, котра хоча і мала «помилки молодості», але нині є цілком правовірною і корисною для католицької церкви.

1566 р. Оріховський знову прилучився до скандалу у королівському сімействі. Король Сигізмунд-Август тоді відіслав нелюбу дружину Катарину Габсбург до її батьків до Австрії. У справу втрутився примас Уханський, який, під впливом імператорського посла А. Дудича, умовив королеву-вигнанку затриматися.

Той самий Дудич заходився організовувати і «громадську підтримку» вчинку примаса. Причому, якщо на шродзькім (Środa Wielkopolska) повітовім сеймику, із похвалою дій Уханського виступив протестант Станіслав Остророг, то на вишенському сеймику у тому ж ключі мав виступити наразі вже завзятий католик С.Оріховський.

У своїй промові, виголошеній 13 березня 1566 р.[38], Роксолан прийняв давно опрацьовану ним «повчальну» поставу, уживаючи за «за́спів» двовірш з Вергілія, де йдеться про загибель Трої. Його він перефразовує для своєї вітчизни: «Прийшов останній день, жалісний час для Польщі. Бо як були ми поляками, була Польща, була й велика хвала поляків». Далі оратор переповідає тези своєї «Політії» та «Квінкункса» про ідеальний устрій Польського королівства, до якого варто повернутися і незмінно плекати, та акцентує на праві примаса (який коронує монарха) радити йому у державних справах. Такий ухил у папоцезаризм, акцент на вищості церкви над державою — то загальна риса останніх праць Роксолана.

Тишу, яка запанувала після цієї промови, іноді тлумачать вельми несприятливо для Оріховського. Мовляв, перед смертю його ніхто не розумів і він лишився на самоті із глухим до нього світом[39]. Але, гадаю, то радше прояв небажання руської шляхти конфліктувати із королем. Сам же Роксолан цією промовою довів, що він знову на вістрі найгостріших проблем країни.

Бажаючи спопуляризувати ідеї «Квінкункса», Оріховський надіслав його латиномовну «Апологію» («Apologia pro Quincunce sive pro sacerdotali majestate», написана 24 червня 1566 р.) Пйотру Мишковському (бл.1510 — 1591), декану краківському та підканцлеру королівства (а також колишньому однокурснику Оріховського за навчанням у Краківському університеті), з проханням подбати про її видання. Власне, захищає-апологетизує тут Роксолан дві останні свої праці — «Квінкункс» і промову на сеймику у Судовій Вишні, певне незадоволення щодо яких раніше висловив Мишковський[40].

Саме промова у Вишні знервувала королівського придворного більше, але Оріховський воліє «переключити» увагу на «Квінкункс» (те, що вишенська орація вдаряла по королю, автор не міг не усвідомлювати, але він вимовлявся тим, що боронив права примаса). Мабуть, найцікавішими у цьому тексті є роз'яснення щодо критики литвинів. Оріховський нападає на щойно померлого (29.V.1565) Миколая Радзивіла Чорного, вказуючи що саме «невільний» князівський лад Литви дозволив йому впроваджувати там протестантизм (реалізуючи гасло — чия влада, того і віра). Роксолан також малює карикатурний образ «національного героя» литовців — великого князя Вітовта. Він, мовляв, завжди із луком ходив і в тих, хто зробив не по його, відразу стріляв (отже, діяв не за законом, а цілком свавільно — по-тиранські). Повторює Роксолан і тези про взірцевість інтеграції до Польського королівства Русі для планованої унії з Великим князівством Литовським («таким князівством є наша Русь; оскільки поляки, перемігши її у великих військових змаганнях, включили її до Польщі й навернули, то вчинили один народ із двох»). Доля князівства, на думку Роксолана, — розчинитися у королівстві (правовій «вільній» державі), стати її пересічним намісництвом.

Зрозуміло, пошуку компромісу, до якого дійшло 1569 р. у Любліні, така позиція Оріховського не сприяла. За це йому часто дорікали модерні історики, частогусто натякаючи, що під кінець життя Роксолан розучився відчувати кон'юнктуру та дух доби. Але, гадаю, це була одна з тих тем, де перемишлянин вважав себе безспірним авторитетом, думка якого і має бути визнана панівною (про те, що у Роксолана було кілька сталих ідей, під які він старанно намагався «прогнути» змінний світ, вже не раз йшлося на сторінках цієї книги). Зрештою, така позиція

могла піти за обґрунтування відторгнення від Великого князівства Литовського Волині, Брацлавщини та Київщини, здійсненого 1569 р.

Звертає також увагу глоріфікація сучасної Оріховському Русі (власне Руського воєводства). А місто Перемишль зветься в «Апології» настільки вченим та відданим наукам, що у цьому воно, мовляв, не поступається найосвіченішим італійським містам[41].

Цікаво, що тій самій меті популяризації суспільно-політичних поглядів Роксолана слугував і твір «Зем'янін або розмова батька з сином», виданий у Кракові в 1565 р. (написаний ще 1564 р. — текст «не доїхав» на варшавський сейм через весняну повінь — автором-читачем «Розмови про екзекуцію», який, здається, ще не знав «Квінкунса»)[42]. Тривалий час його приписували С. Оріховському, втім, уже в XX ст. визнали, що створив його інший автор. Були спроби приписати його Я.-Д. Соліковському (який одного разу ховався за іменем Оріховського в «Сон на яву»), утім, вони були спростовані. Однак автор явно поділяв погляди Роксолана на екзекуцію та ситуацію в країні взагалі.

Щодо того, що у справі унії з Литвою позиція Оріховського знаходила чимало однодумців, свідчить і такий текст, як т. зв. «Nowiny Lubielskie 1567 r.» / «Новини Люблінські» (Люблін, 1567). У них автор-поляк (шляхтич коронний) мовить про те, що литвини мають за щастя вважати прилучення до польських вольностей[43].

У останні роки життя Оріховського розладналися його давні стосунки із М. Кромером. Сталося це з провини останнього. У 1564 р., відразу як з'ясувалося, що Тридентський собор не підтримав домагань Оріховського, залишивши всі обмеження, пов'язані із целібатом католицьких священиків, Кромер друкує розлогий твір «Оріховіуш, або Про шлюб і целібат священиків коментар»[44] (Кельн, 1564). Роксолан дорікав йому, що екс-приятель мовчав, поки це питання залишалося дискусійним, і озвався лише тоді, коли опоненту вкрай незручно виступати проти авторитету Тридентського собору. Крім того, автор «Химери» щиро вважав Кромера соратником у боротьбі з єретиками. Відтак, зауважував, що подібні внутрішні сварки — *a la* «бий своїх» — лише послаблюють цей загальний антипротестантський фронт.

Але Оріховський, вірний собі, таки не змовчав. У відповідь він пише трактат «Scholion» («Вчений диспут»), який, на жаль, не зберігся. Інформація про цей твір знана за листами до Валенти з Ужендова (3.XII.1565), дедикаційних листів до Коммендоні (15.I.1566) і кардинала Алессандро Фарнезе (15.I.1566), а також кореспонденції з імператорським послом, єпископом Анджеєм Дудичем (Дудичем-Оріховицьким)[45] 1566 року.

До речі, Роксолан сам відмовився (до часу?[46]) від передачі тексту до друку, аби не тішити протестантів конфліктом між їх опонентами. Напевно, він мав рацію, адже як і в інших своїх полеміках, автор «Scholion'у» не шкодував «бруду», аби скомпрометувати опонента. Так, він бундючно акцентував на міщанському походженні Кромера, оголошуючи його негідним оцінювати діяння благородного шляхтича (можливо, в зв'язку із цим у «Політії» купців та ремісників у купі із селянством жорстко виведено за межі повноправних громадян ідеальної держави — Польського королівства).

Та життя мислителя вже добігало кінця. У квітні 1566 р. померла жінка Оріховського, яка тривалий час стійко розділяла всі турботи свого чоловіка. Роксо-

лан влаштував їй демонстративно урочистий погреб. Тоді, разом із дружиною гуманіста була похована і справа про його шлюб, що ятрила очі суспільства та уряду і так стимулювала активність Оріховського протягом життя. Сам Роксолан вважав зі смертю дружини свій статус священика відновленим. У «Апології Квінкункса» він пише, що це мали б визнати і офіційно, дозволивши йому відправляти служби в церкві. Якщо йому не дадуть власну парафію, то він готовий вести «найбезпечніше» (для церкви?) життя «серед книг, творів і наук» при кафедральному костьолі св. Яна Хрестителя у Перемишлі.

Здавалося, надходила мирна старість та здоров'я Оріховського погіршувалося, і він зійшов у могилу ще до кінця того ж року. Смерть ця не обійшлася без певного скандалу. Адже, як і багато шляхтичів, Роксолан не цілком розміряв свої прибутки і витрати, отже, залишив по собі значні борги[47].

У власному заповіті (між 1561 і 1564 рр.) Оріховський доручав своїх дітей піклуванню Яна-Криштофа Тарновського та Яна Гербурта з Фульштина (пом. бл.1570) — двох своїх поважних патронів, а також двом родичам — Валенті Оріховському (з боку батька)[48] та Ремігіану Холмському (з боку матері дітей)[49]. Причому, окремо додав, що буде́ хтось з його нащадків відступить від батьківської католицької віри, хай того позбавлять родового імені та добр спадкових[50].

Так скінчила свій життєвий шлях людина, ім'я якої в очах суспільства ще за життя почало набувати легендарного характеру, серпанком загадковості окутано було воно і для наступних поколінь. Утім, погляди Оріховського, такі співзвучні мріям про шляхетську республіканську імперію, органічно увійшли до річпосполитського політичного міфу, що супроводжував Річ Посполиту Обох Народів у всіх її злетах і падіннях.

[1] Ця стаття є своєрідною популяризацією моєї нової книжки, виданої Інститутом історії України НАНУ аби вшанувати 500-літній ювілей цієї непересічної в українській інтелектуальній традиції постаті, див.: *Вирський Д.* Станіслав Оріховський-Роксолан: життя і пам'ять. — К., 2013.

[2] *Kubala L.* Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwoj i upadek Reformacij w Polsce. — Lwów, 1906. — S. 45.

[3] *Pamiątki* z dziejów dawnej Polski. — T. 1. — Poznań, 1843. — S. 21–31. Промова датована 1559 р., день і місяць не зазначені. До речі, тут Оріховського окреслено як «*декана перемиського*», отже цієї посади (чи бодай титулу) 1551 р. він не позбувся.

[4] Промова ця «*Pro dignitate sacerdotali*» / «Про гідність стану священицького» (видана в Кракові у 1561 р. та в Кельні у 1563 р.) мала особливе значення для виховання українських православних полемістів, бо згадується З. Копистенським в його славнозвісній «Палінодії». Справа в тому, що у ній Оріховський повторив свої аргументи на користь православ'я та погрози пов'язати з ним свою долю.

[5] Нунцій Бонджованні, який назвав цю промову «пречудовою», дотримав слова і просив папу за Оріховського. Пій IV дозволив звільнити Роксолана від звинувачень у єресі (5.VII.1561). Про добрі стосунки нунція з вільнодумцем із Перемишля свідчить і лист Оріховського до Бонджованні від 23.XII.1561 р. У ньому Роксолан висловлював втіху щодо примирення з офіційною церквою та ділився планами написання «Химери», див.: *Materyały* do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii pisarzów polskich. — T.

1. — Warszawa, 1900. — S.112–113. Бонджованні дедиковане і видання згаданої промови «Про гідність стану священицького».

[6] *Kubala L.* Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwoj i upadek Reformacijw Polsce. — Lwów, 1906. — S.46. Гадаю, що теза про самотність старого Роксолана дещо перебільшена. І наприкінці життя прихильників у нього було таки чимало.

[7] «*Chimaerasivede Stancarifunestaregno Poloniaesecta*».

[8] Але чи, раптом, не «дописаний» цей сюжет до первісного тексту «Анналів» я певності не маю.

[9] *Listy Stanisława Orzechowskiego, W ktorych, który jest prawdziwy Kosćioł od Krystusa y od Apostołow postanowiony do statecznieamądrzenaprzeciwkonowym Ewanyelikom dowodzi. Z ktorych to ListowpierwszyiestdoMarcinaKrowickiego.*

[10] Публіковані при: *Stanisława Orzechowskiego* «Opowiadanieupadkuprzyszłegopolski egozr. 1560». — Warszawa, 1901. — S. 17–32.

[11] Знаний також і лист С. Оріховського до Я.-К. Тарновського від 18?.V.1561 р., який також є своєрідним «плачем» за Я. Тарновським, див.: *Orichoviana.* Operaineditaetepistulae Stanislai Orzechowski. 1543-1566 / Edid. Joseph Korzeniowski. — Vol. I. — Cracoviae, 1891. — P. 519–521.

[12] *Stanislai Orichoviigente Rutheni, natione Poloni, Fideicatholicaeconfessio.* — Cracoviae, 1561. Польський переклад її вийшов наступного року: *WyznaniewiaryStanisławaOrzechowskiego, któreczynił w PiotrkowienasynodziezłożonymprzezjegomiłośćksiędzaArcybiskupaMikołajaDziergowskiegorokupańskiego1552, apotymnadrugimsynodziewarszawskimpotwierdzone i wydanerokuBożego 1561 tegożrokunajęzykpolskiprzełożoneprzezHieronimaKrzyżanowskiego.* — 1562 (Без місця друку).

[13] *Orichoviana*. Opera inedita… — P. 372.

[14] *Stanislai Orichovii Roxolano, Conclusionesinhaereticosprosalutepatriae* (Без місця і року друку). Того ж 1562 р. вийшов і польський переклад твору: *ListdoOświeconegoPana [...] MikołaiaRadziwiła [...] przyConclusiachprzeciwkoheretykomwydanych* (Без місця і року друку).

[15] «*AdJacobumUchanicium, cuiaviaeepiscopum, Fricius,sivedemaiestatesedisApostolicae*».

[16] *Wierzbowski T.* JakubUchański, arcybiskupgnieźnieński (1502–1581): monografiahistoryczna. — Warszawa, 1895. — S.198. 12.IV.1561 р. біскуп прийняв протестацію Моджевського на дії А. Могильницького, який, мовляв, неслушно сприяв Оріховському.

[17] *Narratio simplex rei novae eteiusdempessimi exempli simul et querela de iniuris et expostulatio cum StanislaoOrichovioRoxolano…*

[18] *OrichoviussivedepulsiocalumniarumStanislaiOrichoviiRoxolani.*

[19] Атрибутація цього твору Цесельському базується на тому, що він у 1561 р. написав Анджею N (Моджевському?) лист із викриттями дволичності Оріховського (публікувався: *Materyały*dodziejówpiśmiennictwapolskiegoibiografiipisarzówpolski ch. — T. 1. — S. 109–111). Відомий також текст цього листа зі злостивою дописскою про «диявольський дух» писань Оріховського пера іншого відомого польського протестанта — Миколая Сєнніцького, див.: *Barycz H.*Zepistolografiiszesnastowiecznej // OdrodzenieiReformacjawPolsce. — Warszawa, 1975. — T. 20. — S. 119–139.

[20] *Kot S.* Opposition to the pope by the Polish bishops, 1557–1560. Three unique Polish Reformation pamphlets // Oxford Slavonic Papers. — Vol. IV. — 1953. — S. 69.

[21] За згадками у тексті, описана «Розмова» мала відбутися 11.XI.1562 р. (отже, на день народження С. Оріховського), див.: *Ślaski J.*Ochronologiipolskichdialogówpolityczn ychStanisławaOrzechowskiego // PrzeglądHumanistyczny. — № 4. — Warszawa, 1966. — S. 110–111.

[22] *Orzechowski S.*Polskiedialogipolityczne (RozmowaokołoexekucyjejiQuincunx). 1563–1564. — Kraków, 1919. — S. 134. За цією втратою могла стояти і нехіть до нового контрреформаційного курсу Оріховського з боку старих протестантських протекторів його шлюбу з М. Холмською. Можливо, продовження клопотів зі спадком дружини і звело Роксолана в могилу (див. нижче запис про його смерть — там теж фігурують якісь гроші-борги по «Зарембянці»).

[23] Він висловився вельми прямолінійно: вб'єш сусіда-співгромадянина — спокутуватимеш провину, вб'єш татарина — хвалу матимеш; і далі: «у свого хто краде — злодій є, а хто у неприятеля — *добрим козаком названий буде*», ще й обґрунтовує це міркування посиланням на античний авторитет — Ксенофонта (за ним, найпридатніші до військової служби саме особи, схильні до насильства, небезпечні для співгромадян у мирний час), див.: *Orzechowski S.* Polskiedialogipolityczne (Rozmowaokołoexeku cyjejiQuincunx). 1563–1564. — Kraków, 1919. — S. 73.

[24] *Там само.* — S. 64. Хоч Роксолан і не робить із цього ніяких особливих висновків, але вказівка, що руська мова була не чужа засновнику існуючої династії, могла мати і політичне значення.

[25] Кехлер чомусь проігнорував це видання (*DelocoetAuthoritateRomaniPontificisin EcclesiaChristietConciliisStanislaiHosii […] epistolaadStanislaumOrechovium. [включає:] Stanisław Orzechowski: Epistolaad S. Hosiumi*) і навіть висловив сумнів, що лист Оріховського дійшов до Гозія, див.: *Koehler K.* Stanisław Orzechowskiidylematyhumanizmurene sansowego. — Kraków, 2004. — S. 485.

[26] Цікава згадка про нього Гуго Гроцієм в «SyllabusLibrorumetEpistolarumdoctoru maliquotetpriorumvirorum», якраз як листа Гозію про те, що на Тридентський собор треба було і «грецьких єпископів» запросити.

[27] Перший такий академічний спір у Польському королівстві. Про нього див.: *Werpachowska A.* Z dziejówretorykiXVIwieku. PolemikaJakubaGórskiegozBenedyktemHe rbestem. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1987.

[28] Його твір вийшов під назвою: *DissertatioLaurentiiSiradiensisphilosophisuperdispu tationeperiodicaGorsiciietHerbestiindiatribaantisophistarumCracoviensium.* — Cracoviae, 1563.

[29] Модерний передрук див.: *Orichoviana*. Opera inedita… — P.586. Про текст див.: *Zwoliński P.* Stanisław Orzechowskiaruskietradycjegramatykibizantyjskiej // Szkiceistudiaz historiislawistyki. — Wrocław, 1988 (передрук статті з: *Studialingvistica*inhonoremT. Lehr-Spławiński. — Warszawa, 1963. — S. 325–331).

[30] За згадками у тексті, описана в «Квінкунксі» розмова мала відбутися близько 10.II.1564 р., див.: *Ślaski J.* OchronologiipolskichdialogówpolitycznychStanisławaOrzecho wskiego. — S. 118.

[31] *Kubala L.* Stanisław Orzechowskiiwpływjegonarozwojiupadek Reformacijw Polsce. — Lwów, 1906. — S. 81. У цьому контексті постала і промова на сеймі 8.XII.1563 р. Валенти Оріховського, див.: *Oracja Walentego Orzechowskiego* z 8 grudnia 1563 r. // *Płachcińska K.* Obrazkulturyretorycznejspołeczeństwaszlacheckiegonapodstawiemówsejmowych z lat 1556–1564. — Łódź, 2004. — S. 434–436.

[32] Автохарактеристика з «Квінкункса», див.: *Українські гуманісти* епохи Відродження / Відп. ред. В. Нічик. У 2 ч. — К., 1995. — Ч. 1.– С. 311.

[33] Теза відома ще за промовою-передмовою до «Legesetstatutaregni Poloniae» (1553), так що тут Роксолан є вельми послідовним.

[34] *[Rotundus A.]*RozmowaPolakazLitwinem, zktoreythusnadniekażdyobaczyć może, coiestprawawolność, aboswoboda, yiakobyUniią KoronaPolskazKsięsthwemLitewskimprzy iąć miała, przeciwsromotnemuiomylnemuStanisławaOrzechowskiegopisaniu, ktorymniew

inniesławneKsięstwoLitewskiezelżycchciał, uczyniona. PrzydanaiestktemuRozmowaoniew oleyLitewskiey. — Breść, 1565? — 95 s.nlb.; *[Його ж.]* RozmowaPolakazLitwinem, 1564 / wydał J.Korzeniowski. — Kraków, 1890; *StanisławaOrzechowskiegoiAugustynaRotundusa* debataoRzeczypospolitej /wybóriopracowanieK.Koehler. — Kraków, 2009. Твір виданий анонімно. Ймовірно, вірш «DoPolakówidoLitwy», який включений до цього видання (підписаний «A. W.»), належить перу іншого литовського патріота — *Андрія Волана* (бл. 1530/1531–1610).

Не знаю, чи не про твір Ротундуса йдеться як про «*книги проти Оріховського*», від яких у захваті був «пан Тарновський» (Ян-Кшиштоф?), у листі з 1565 (?) р., писаному ректором перемиської школи Станіславом Мареніушем (бл. 1532 — 1580) до Якуба Варгоцького, див.: *Materyały*dodziejówpiśmiennictwapolskiegoibiografiipisarzówpolski ch. — T. 1. — S. 125.

[35] У листі до Коммендоні 10.XII.1564 р. Оріховський писав, що вже має в руках «Політію» (може, це про 1-у книгу «Політії»?). У листі 28.IV.1565 р. йдеться про пересилку тексту «Політії» до краківської друкарні. У самому рукописі після тексту стоїть дата 15.IV.1566 р. 24.VI.1566 р. в «Апології Квінкункса» Оріховський пише, що «Політія» готова («маю в руках») і ось-ось вийде друком. Зрештою, фрагмент такого друку з XVI ст. (Краків, 1566?) був виявлений у 1970-х роках, див.: *Górska B.* StanisławaOrzechowskiego «PolicyjaKrólestwaPolskiego» — fragmentnieznanegodrukuzX VI w. // Zeskarbcakultury. — Wrocław, 1976. — Z. 27. — S. 5–12.

[36] *Zbiórpamiętników*historycznychodawnéyPolszcze. — T. 1. — Warszawa, 1822. — S. 81–89 (оригінальна назва твору, написаного з нагоди смерті «героя» 1584 р., «Devita Joannis Francisci Commendoni Cardinalis», Париж, 1647; передруки 1669, 1685 etc.).

[37] «Вітчизна моя, Русь, простягається над рікою Тиром, яку мешканці надбережних околиць називають Дністром, біля підніжжя Карпатських гір, пасмо яких відокремлює від Угорщини. Народ той, ведучи збройну боротьбу проти своїх сусідів, волохів і татар, не займався ніколи наукою і філософією. Зупинившись на освіті середньої міри — частково слов'янської, почасти латинської, на такому ступені, який був необхідний для введення служби Божої і до вироблення законів. Щодо віросповідності народу, то років 700 тому, за князя Володимира, впроваджено було католицьку віру з Константинополя. Службу Божу правлено було по-грецьки, а прилюдні жертвоприношення проводились за грецьким обрядом слов'янською мовою. І народ той, раз прийнявши від греків святі обряди, ніколи від них не відступав. Потім, за пам'яті наших предків, унаслідок перемоги Польщі, народ той зазнає впливу латинської культури, і то такого значного, що нині у Русі латинський обряд має першість перед грецьким, оскільки більша частина шляхти прийняла обряд латинський; селяни і люди нижчого стану зберегли обряд грецький. Гадаю, що сам те зауважив, коли минулої осені об'їхав і звідав як легат усю Русь аж до кордонів Волощини.

Крім католиків грецького і латинського обряду, маємо у Русі ще вірменів, котрі, не знаю яким чином, прибули у Русь зі своєї вітчизни. Вони — купці й підтримують постійні зв'язки з турками, ведучи торгівлю в Константинополі. В богослужінні користуються антіохійським обрядом. Народ цей благочестивий і вельми побожний. Як уже здавна стверджували на соборах єпископи, вірмени завжди вважали все те за святе, благородне та побожне, що, як гадаю, сам зауважив, беручи участь у їхніх богослужіннях у Львові. Про це розповісти ти мені, пам'ятаю. У Яна-Кшиштофа Тарновського, графа на Горлічині, де колись я був люб'язно зустрінутий гостем. Але воістину вся Русь, де живе стільки різних людей, які дуже між собою відрізняються звичаями та обрядами, стала одним цілим завдяки предивному правлінню короля польського, коли отримала право вільного шлюбу між особами різних народів і обрядів. З тої,

власне, причини і мої предки, польські лицарі, прибули у Русь, переконані в родючості ґрунту і в догідному становищі провінції», див.: *Оріховський С.* Лист до Яна Франціска Коммендоні про себе самого // *Українські гуманісти…* — Ч. 1. — С. 405–406.

[38] Видана в Сілезії (Ниса, 1566). Останній раз її видано як: *Odpowiedź*rycerstwa Ruskiego // *Stanisława OrzechowskiegoiAugustynaRotundusa*debataoRzeczypospolitej / wybóriopracowanieK.Koehler. — Kraków, 2009. — S. 226–234.

[39] Не знаю, чи не Оріховському присвячена епіграма «*O Stanisławie*» його столичного знайомця Мельхіора Пудловського (бл. 1539–1588), учня Я. Гурського (1562 р. Пудловський написав вітальний вірш на «Химеру» Оріховського, вміщений при її виданні). Ця епіграма звучала таким чином: «Już gotuznają imaluczkiedzieci: || Radwielemówi, awszystkoniekrzeczy» / «Вже його тут знають і маленькі діти: || Порад багато вирікає і все не до речі», див.: *MelchiorPudłowskiijegopisma* /wydałT.Wierzbowski. —Warszawa, 1898. — S. 53.

[40] Є версія, що Мишковський, обурений «Квінкунксом», ініціював постання «Ворожінь» Яна Кохановського («Wróżki», написані 1564, або 1566, або 1569 — видані вже 1587 р.), див.: *Gaertner H.* «Ziemianin».BezimiennydialogXVIwiekunatlewspółczesn ejpublicystyki (myśli — styl — autorstwo). — Kraków, 1922. — S. 6. «Ворожіння» мали вигляд діалогу поміщика-«Земянина» і ксьондза-«Плебана», у якому, зокрема, спростовувалися — як безпідставні — «віщунські» голоси про те, що Польське королівство, мовляв, іде до загибелі.

[41] Цікаво, що якраз близько цього часу знайомий Оріховського — Гжегош Самборчик (бл.1523/6 — 1573; 1553–1556 рр. керував кафедральною школою в Перемишлі й пишався добрим ставленням до себе Роксолана) також написав похвалу місту Перемишлю («Елегія» + «Панегірик на річ посполиту панів перемиських»), де представив це місто як осередок нової гуманістичної цивілізації, див.: *Buszewiczowa E.* Gr zegoszSamborczykijegopochwalaPrzemyśla // RocznikPrzemyski. — T.XXXVI (2000), z.2. — Przemyśl, 2000. — S. 3–12.

[42] Див.: *Вирський Д.* «Зем'янин» Псевдо-Оріховського як пам'ятка консервативної суспільної думки України XVI ст. // Укр. істор. журн. — К., 2005. — № 6. — С. 190–198.

[43] *Wiszniewski M.* Historialiteraturypolskiej. — T. 8. — Kraków, 1851. — S. 46.

[44] *Martini CromeriOrechovivs, Sive De ConivgioEtCoelibatvSacerdotvmCommentatio: Ad StanislaumOrechouium...*– Coloniae: ApudMaternumCholinum, 1564.

[45] *Дудич Анджей* (Andrija Dudić Orehovički, 1533–1589) — угорський шляхтич хорватського походження. Учасник Тридентського собору, єпископ з 1560 р. (спочатку Кніну в Хорватії, згодом Печа у Південній Угорщині). 1565 р. прибув до Польщі як імператорський посол. Згодом зрікся єпископства, одружився і перейшов до аріян-антитринітаріїв (рух братів польських). Майже до кінця життя мешкав у Польщі.

[46] 1566 р. текст таки потрапив до рук німецьких друкарів і Оріховський мав намір дедикувати його австрійському імператору. Напевно, на заваді видання стала смерть автора.

[47] Див. нотатку у листі примаса Уханського до кардинала С. Гозія від 16.XI.1566 р.: «DeOrichovionostroStanislaoferuntadaulamscriptumesse, quodiamobdormieritinDomino, utinamanimaeiusrequiescatinEoetsanctissimapace. Causa mortis aiuntsollicitudinem de liberis et ex nonnulam cum propinquisdissensionemobortam, cuiaccessitetiam amici cuiusdamdictiSiemuszkowski, vicecapitaneiLeopoliensis, admonitio et familiarisobiurgatio quod se cum libersi ac bonis in magnum coniecissetpericulum, dum pro domino Barzi[=ПетроБажа], castellanoPraemisliensi, capitaneoLeopoliensi, fidemsuamincautusobstrinxisset domino Liaszotae ad exsolutionemaliquod et fortassenovemmilliumflorenorumdotis nomine Zarembianka, sororiuxoriscastellanusPraemisliensis, alienoaereobaeratus, so-

lvendoesse non possit, Orichovius, tanquamfideiussorveritus, ne de propriosolverecogatur, magniscoeperataffligiperturbationibus, quibuseumebsumptumessecreditur», див.:*Uchansci ana*czylizbiórdokumentówwyjaśniającychżycie i działalnośćJakubaUchańskiego /wydałTeodorWierzbowski. — Warszawa, 1890. — T. 3. — S. 155–156.

[48] Цікаво, зрештою, що цей двоюрідний брат Роксолана — *Валента Оріховський* (V49 Про цього дядька-стрия дружини С. Оріховського відомо, що він був досить активним протестантським діячем. Р. Холмський навряд чи надовго пережив Роксолана, отже, активність його як опікуна сумнівна.

[50] *Materyały*dodziejówpiśmiennictwapolskiegoibiografiipisarzówpolskich. — T. 2. — Warszawa, 1904. — S. 14–16 (№24). Щодо датування заповіту: Я.-К.Тарновський міг з'явитися серед опікунів лише після смерті батька 1561 р., а Я.Гербурт названий тут любачівським каштеляном, яким він був до 1564 р.

УДК 821.161.2-1.09(092)

Микола Корпанюк
Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди

«Я СПРАВДІ ПЕРЕКОНАВСЯ, ЩО ПРАВДА Є НАЙКРАЩИМ ЗАХИСТОМ ДІЄПИСЬМА»: ПОЕТИКА «ХРОНІК» СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО

Я русин був, єсмь і буду,
Я родився русином…
Олександр Духнович [1, с. 94]

У статті вперше в національному літературознавстві проаналізовано «Хроніки» Станіслава Оріховського як етапне українське ренесансно-класицистичне явище в нашому письменстві XVI ст. та їх вплив на суспільно-літературний розвиток України і Польщі.

***Ключові слова**: «Хроніки» Станіслава Оріховського, український ренесансний класицизм, теми розбудови конституційної монархії, кохання, особистого життя, шляхетського рицарства.*

This article is the first in national history of literature that analyzes «Chronicles» of Stanislav Orikhovskyi as phase Ukrainian Renaissance and classic phenomenon in our national literature of the sixteenth century and their impact on social and literary development in Ukraine and Poland.

***Key words**: «Chronicles» of Stanislav Orikhovskyi, Ukrainian Renaissance classicism, themes of constitutional monarchy development, love, private life, noble knighthood.*

W artykule po raz pierwszy w literaturoznawstwie krajowym przeanalizowano «Kroniki» Stanisława Orzechowskiego jako kolejne ukraińskie renesansowo-klasycystyczne zjawisko w naszej literaturze XVI wieku oraz ich wpływ na rozwój społeczno-literacki w Polsce i na Ukrainie.

***Słowa kluczowe:** «Kroniki» Stanisława Orzechowskiego, ukraiński klasycyzm renesansowy, motywy tworzenia monarchii konstytucyjnej, miłości, życia osobistego, szlachetnego rycerstwa.*

Етноцентризм українського романтизму сягає своїм корінням в етноцентризм національного Відродження XVI — першої половини XVII ст., коли плеяда тодішніх інтелектуалів — латиномовних письменників, вчених, духівництва римо-католицького віровчення — під впливом панєвропейських гуманістичних ідей повноголосо заявила про свою проукраїнськість. На цій засаді розгорнула активну творчу, науково-публіцистичну, громадянсько-патріотичну і конфесійно-віровченнєву діяльність. Це гроно в складі Станіслава Оріховського, Себастьяна Кленовича, Симона Пекаліда, Ждана Білицького, Адама Чагровського, Івана Домбровського, Яна Щасного Гербурта, Вацлава Кіцького, Мартина Пашковського, Йосипа Верещинського, греко-католиків Іпатія Потія, Йосипа Рутського, Касіяна Саковича, Йосафата Кунцевича, Мелетія Смотрицького заклало й розгорнуло ідеологію національного державотворення, оперту на антропоцентризмі в підході до моделювання вчень про державний монархічний устрій, рицарсько-шляхетські права, обов'язки, чесноти, католицьку освіченість і віровченнєву чистоту, українську історичну, культуротворчу місію, запліднену духом свободи, справедливості, військової звитяги, патріотизму, національної свідо-

мості. Наріжним каменем українського гуманізму, національно-визвольного руху, ренесансного класицизму, європеїзму лежить творча спадщина Станіслава Оріховського (1613–1566), в якій наявне суголосся з ідейністю, тематикою, стилістикою, риторикою вчень Володимира Мономаха, Еразма Роттердамського, Нікколо Макіявеллі, Мартіна Лютера, Філіпа Меланхтона.

За визначенням Володимира Литвинова, «найістотнішою рисою Ренесансу було формування поняття історичного часу та причинності в історії...», усвідомлення різниці між своїм часом — «віком теперішнім» — та минулими «віками» і з'ясування його місця в плині часів [3, с. 117]. Пізнати «свій час» середини XVI ст. із його ренесансно-класицистичними проблемами, пошуками та духовно-ідейною наповненістю допомагають «Хроніки» («Літопис») (1548–1554) Станіслава Оріховського, твір, яким письменник не лише висвітлив світоглядно-правові засади монархії і республіки, а й в основі державно-станової філософії ілюстративно обґрунтував право на особисті волю, цінність, щастя окремої людини-громадянина.

Станіслав Оріховський, як і багато його сучасників, є письменником українсько-польського культурного та політичного порубіжжя. Як літописець він має низку попередників на цьому терені, котрі в своїх творах опрацьовували й українську тематику в XV–XVI ст. Це Ян Длуґош, Філіп Каллімах, Ян Ласький, Бернард Ваповський, Матвій Мєховіта (Мацей Карпіга), Йост Людвіг Дацей, Ян Дантишек. Станіслав Оріховський зробив новаторський внесок у розвиток жанру національного літописання, ввівши жанр літописної життєписної повісті (***«Життя і смерть Яна Тарновського»***), а ***«Хронікам»*** надав виразного ренесансно-гуманістичного спрямування, написавши їх у жанрі приватного щоденника (діаріуша), в якому відтворив бурхливі, кульмінаційні міжстанові протиборства в Польській державі крізь призму власного розуміння та впливу на них. Закладений письменником суб'єктивно-індивідуалізований підхід до поцінування суспільного та державотворчого розвитку з виразних засад сарматської етноідеології, естетики ренесансного класицизму, утверджування в них ідеології та естетики приватного життя як невідривної, а в багатьох випадках і провідної, мотивації, сили впливу на державний розвиток — етапне історико-культурне явище в нашому давньому письменстві. Своїм твором С. Оріховський-літописець, йдучи за практикою Володимира Мономаха, утвердив літописний жанр приватного щоденника (діаріуша) із культом власних, родинних, побутових цінностей як невідривного чинника історико-культурного та суспільного розвитку. Практику та естетику, ідейність літопису класика XVI ст. творчо розвивали Василь Загоровський у «Заповіті» в XVI ст., Федір Євлашевський наприкінці XVI — поч. XVII ст., Афанасій Филипович у першій половині XVII ст., у XVIII ст. св. Дмитро Туптало, Петро Апостол, Степан Лашкевич, Іван Острозький-Лохвицький.

Закладений у свідомість сучасників гуманістом Григорієм Сяноцьким ідеал гармонійного розвитку особистості є провідною темою цих «Хронік». Особливістю світогляду Оріховського є те, що він — яскравий представник і виразник станової (шляхетської) свідомості, культури, але, як типовий представник ренесансного класицизму, дбав не лише про утвердження в монархії культу законності, виборності та підзвітності суспільству монарха, якого бачив інтелектуалом-філософом, ідеальним гарантом прав і свобод усіх громадян, безпеки держави й в державі, а й совісті як мірила справедливості в ній, коли «корисні слуги» — купці, ремісники, селяни — матимуть права та ласку володаря.

Маючи за плечима чималий досвід і європейське визнання в жанрах політичної публіцистики, полемічної творчості, епістолярію, Станіслав Оріховський, котрий 17 років проживав, навчався в Австрії, Німеччині, Італії, де активно вигранював свій талант у численних різнотематичних дискусіях із провідними вченими-реформаторами та римо-католиками, істориками культури, розумів, що історія та культура Польщі, України для Західної Європи малознані, що українці часто бачаться там в образі татарів. Тому, із засад власного ренесансно-гуманістичного розуміння історії як науки, виразно наповненої національним змістом, джерела світських знань, людських пристрастей та самопізнання [3, с. 105–107], в передмові до твору відповідно до давніх староукраїнських жанрових вимог завдання хроніки вбачає в тому, щоб гідні справи предків не забулися, а допомагали нащадкам збагачуватися набутим досвідом і остерігатися негідних прорахунків [5, с. 6].

Як людина сформована й визначена носієм і утверджувачем нових ідеологічно-естетичних ренесансних віянь, С. Оріховський в літописному жанрі визначає своє кредо як «поштивого дієписа», зорієнтованого на традиції Цицерона [5, с. 7].

Високо оцінюючи методи керівництва Польською державою королем Сигізмундом I (Старим), вважаючи його заслуги історично вагомими для подальшого удосконалення державного устрою його молодим сином — королем Сигізмундом-Августом, письменник бачить свої шість хронік, які створені на злобу дня й відбивають його теорію монархії та пропозиції для демократичного її розвитку, відповідно до європейської наукової думки питання, актуальним і корисним внеском у процес державотворення.

С. Оріховський як письменник-творець історичного жанру дотримується не лише його канонів на проблемно-тематичному і стилістичному рівнях, а й сміливо вводить у канву творів новаторські пошуки: звернення до читача, авторські репліки про особливості літописної оповіді, характеристику героїв твору, коментарі до описуваного, почутого; у роздумах про конфронтацію шляхти з біскупами та «великорадцями»-магнатами з приводу вольностей рицарського стану, викриває наміри сенаторів, які були під значним впливом королеви Бони — матері молодого монарха Сигізмунда-Августа, контролювати дії короля. Письменник у хроніках розповідь веде поєднанням монологічної з діалогічною та полілогічною; виховний зміст твору посилює панегірик про обов'язки батька. Така складна композиційна структура пам'ятки вмотивована не менш складним синтезом ідейно-тематичних проблем і образних її наповнень, системних розгалужень, які охоплюють описом давноминулі часи, сьогодення в Центральній Європі, Польщі, Україні, Литві, Пруссії, Молдові, Туреччині. Щоб посилити динаміку стилю монументального історизму, завдяки якому авторові вдається переплітати хронологічно-лінійну оповідь із ретроспективною, чергувати документальні уривки з пригодницькими сюжетами, повчально-рефлективні авторські роздуми про гріховність, науку, хроніки, міцну королівську владу з описами етикету при монаршому дворі, звичаїв, листами до сейму й листом короля про заколот тощо.

Як гуманіст Ренесансної доби С. Оріховський, вбачаючи в монархії як державному устрої прогресивне явище, вважає своїм обов'язком сприяти її демократично-конституційному розвиткові. Задля цього описує власну, суголосну з теоріями європейських учених, ідею монарха-філософа, виборного громадянами країни, підконтрольного законами, станами, філософсько-етичними особистими важелями, тому і гаранта панування в державі законності, справедливості, свободи й щастя. Задля досягнення цієї

ідеї-мети письменник сформував і ввів у культурний простір етноміфологему про сарматське походження поляків і українців від середземноморських греко-слов'ян із теренів Македонії та Далмації, котрі, перемігши сарматів причорноморських, успадкували через аристократів їхню велич і культурний набуток.

Ця теорія не лише стала підвалинами аристократизації культури, основою розвитку ренесансного класицизму в українській і польській літературах, а й підґрунтям козацької хозарської етноміфологеми. Вона дала поштовх до оживлення призабутих фактів спільного творення з давніми греками античної спадщини нашими пращурами — скіфами, гіпербореями, фраками, бореями тощо [2]. Підвівши під свої хроніки цінності власного історичного часу, письменник одержав вагому світоглядну і психологічну засаду для сміливого аналізу та обґрунтування ренесансно-гуманістичної моделі державного організму. Він натуралістично описує загострено-кризовий стан у Короні Польській, котра опинилася на межі катастрофи — громадянської війни, спровокованої двома видатними діячами, новими людьми, реформаторами, небуденними особистостями, які зробили сміливий виклик закостенілому й гальмівному буттю — королем Сигізмундом-Августом і шляхтичем Станіславом Оріховським, проти яких ополчилися депутати сейму — «великорадці» й римо-католицькі біскупи. Виконуючи волю королеви Бони та конфесійні приписи, ці діячі («великорадці», біскупи) прагнуть загнати в глухий кут новиків, змусити їх коритися собі й відмовитися від власних переконань, реформаторських дій.

Король-удівець, одружившись із вдовою Барбарою Ґаштольдівною у Вільні без дозволу сенату і поза монаршими приписами, кинув виклик традиціям і розрахункам політичної еліти Польщі, котра прагнула поєднання польського трону з австрійським. Знехтувавши розрахунками, молодий король сповідує гуманістичний підхід до шлюбу на засадах кохання, природного права людини. Його самостійність була покарана: мати Бона організувала отруєння королеви Барбари.

Молодий капелан Станіслав Оріховський, натхненний новими світоглядними ренесансними віяннями, власним бажанням жити подружнім щасливим і повнокровним життям, також кинув виклик римо-католицькому законові про безшлюбність духівництва й одружився всупереч репресіям польських біскупів, зокрема Перемиського владики Яна Дзядуського. Завдяки реформаційним впливам на польську шляхту, протистоянню її з біскупами з метою не допустити останніх до захоплення в країні влади, шляхта дружньо підтримала Оріховського й відвернула від нього біскупсько-папський суд і жорстоку розправу з оголошенням баніції та вигнанням із країни.

Ці приватні небуденні справи короля і шляхтича зображені в творі ілюстрацією настроїв і новітніх віянь серед високоосвіченої та гуманістично зорієнтованої аристократично-шляхетської молоді, зацікавленої реформаційними ідеями, світоглядом. Описуючи в чотирьох хроніках жорстоко-принципове протиборство в сеймі між шляхтою та біскупами і магнатерією (князями), між біскупами й магнатами та королем, між королем і свавільною частиною шляхти, котра вперто відстоює свої переконання, звичаї, привілеї, права й сподіяне безправ'я, письменник надає творові виразного багатоголосого звучання, реалістично зображує барокову антитетику у взаєминах, прагненнях і діях провідників різних соціальних станів (власне з цього твору нам треба розпочинати історію бароко в національному письменстві).

Це суспільне багатоголосся дало змогу літописцеві розгорнути в творі низку тем: утвердження конституційної монархії, володаря-філософа, світської влади, прав на

привілеї стану рицарів-шляхти, державних податків, двірцевої етики, кохання, одруження за взаємними симпатіями, ворожості природі людини закону про целібат, двірцевих інтриг і кривавих результатів, завоювання Туреччиною Угорщини, королівської влади в Угорщині, миру між Польщею і Туреччиною, нестабільності в Молдові, нападів на Україну татар, турків, волохів, полководницької звитяги Яна Тарновського та українських шляхтичів, національної свідомості тощо.

Ці теми втілюються за допомогою низки ідей, котрі надають творові новаторського змістовно-формального наповнення. Серед десятків ідей провідними зображені ідеї сарматизму, освіченої конституційної монархії і монарха, культів законності, предків, суспільної злагоди, свободи в Україні-Русі, натхненної і корисної праці для її розвитку письменника С. Оріховського і героїчної оборони України шляхтою, козаками; збереження миру між державами, всередині країни, утвердження законності, правди, совісті, справедливості в ній, потреби розвитку світської держави тощо.

Поряд зі змістовно-композиційною вагомістю в структурі «Хронік» С. Оріховського центральну художню функцію виконує досить велика як для цієї пам'ятки образна система, котрій властива поліфонічна роль. Образи складають кілька груп із виразними становими, суб'єктивними, політичними, майновими, духовними ознаками. Основним образом «Хронік» є автообраз письменника-оповідача, котрий не лише розповідає про себе як персонажа твору, а й моделює, коментує, оцінює, схвалює, заперечує бачене, описуване, характеризує історичні постаті, відбирає найтиповіші або нетипові, логічні та алогічні, позитивні та негативні їхні дії, вчинки, «ліплячи» з них монументальні, основні та другорядні, епізодичні образи. Письменник сміливо вводить у характеристику героїв суб'єктивні висновки про них, переплітаючи їх із документальними, протокольними свідченнями. Значна увага С. Оріховського звернена до образів польських монархів Сигізмунда Старого та Сигізмунда Августа. Він їх шанує, любить за подвижницьку працю, воїнський характер, високу вимогливість до себе, прихильність до справедливості, законності. Якщо образ Сигізмунда I має виразні ознаки епічно-панегіричного героя, то Сигізмунд Август зображений втілювачем ренесансних рис: він обережний у висловлюваннях, прийнятті рішень, цінує міждержавні домовленості з Туреччиною, не поважає несталість у діях молдовських володарів, недолюблює католицьке духівництво, дещо симпатизує реформаторам, але себе позиціонує понадконфесійним володарем. Надзвичайно щирий у почуттях кохання, тому залишився назавжди вірним дружині Барбарі, з якою одружився за покликом серця (до одруження з австрійськими принцесами за розрахунком ставився прохолодно). Власне, ця якість Августа була близькою Оріховському; він щиро описує й мотивує дії короля, котрий навідріз відмовився розривати шлюб із Барбарою, пригрозивши сенаторам відмовитись від корони й виїхати до Литви. Спроби цього короля вести більш самостійну політичну діяльність наштовхнулися на організований опір із боку матері Бони, значної частини духівництва й магнатерії, депутатів сейму, котрі, пішовши назустріч володареві, знищили королеву Барбару як джерело його самостійності та впевненості в собі. Письменник опукло зображує боротьбу нового зі старим на рівні протистояння сеймових угруповань, особисто відданої їй групи королеви Бони з молодим монархом.

Вимога короля Августа від провідника «великорадців» П. Кміти дати спокій С. Оріховському, коли духівництво настирливо намагалося затвердити сеймом вирок перемиського біскупа Я. Дзядуського про позбавлення його прав, маєтків, духовного

сану й вигнання з країни. Дружня підтримка Оріховського шляхтою, зокрема українською (про що він з особливою приємністю наголошує у творі), магнатами, не лише вибила з колії духівництво, а й довела, що світським Оріховський допоміг зірвати намір церковників взяти в країні владу під свій контроль. Він допоміг згуртуватися шляхті довкола себе й отримати дозвіл на одруження, стати авторитетним провідником ренесансних ідей у країні. Як пише Л. Кубаля, Оріховський свідомо йшов на протиборство зі старими догмами, опираючись на вчення Ісуса Христа, Святого Письма, апостола Павла, практику подружнього життя духівництва у реформаторів і православних. Целібат він сприймав за джерело розпусти серед духівництва, аморальності в суспільстві, тому, взявши на себе апостольську місію, став рятівником католицької віри через її очищення, Польської держави від руїни через навислу загрозу громадянської війни [6, с. 46] — він для нас, українців і поляків, каже цей дослідник, — «великий католик», «пророк старозаповітний», зближувач католицького та православного віровчень [6, с. 46].

Літописець у своєму творі і в нашій літературі утверджує основний постулат світогляду та естетики гуманістів Відродження — розум. Ним постійно керуються основні герої «Хронік» — врівноважений, мудрий, обережний молодий король Польщі Сигізмунд Август і рішучий, настирливий, прагматично діючий ерудит, інтелектуал і реформатор Оріховський. Обидва вони (кожен із власного розрахунку) йдуть до спільної мети: хочуть бачити свою країну зразковою, щасливою, безпечною й заможною і діють у межах власних компетенцій та станових підходів і повноважень. Завдяки цим якостям обидва мають вагому підтримку найавторитетніших діячів свого часу: архієпископів Самійла Мацейовського, Яна Драгойовського, Леонарда [Кам'янецького], канцлера Яна Осецького, державного діяча і полководця Яна Тарновського, краківського воєводи Петра Кміти, переважної частини шляхти й магнатів. Станіслав Оріховський наголошує, що його виступи, пояснення власного бачення потрібних змін у державі, суспільстві задля перемоги справедливості, правди, відстоювання потреби відміни целібату в католицькій церкві, потреби реформувати польську римо-католицьку церкву знайшли підтримку у воєвод Миколая Радзивіла, Мартина Зборовського, Миколая Брудзовського, Рафала Лещинського, Єнджея Ґурки, котрі пішли з ним на суд до архієпископа і не лише допомогли добитися дозволу на одруження, а й зруйнували всі наміри біскупів нав'язати країні, королеві їхню волю.

Ці авторитетні й вельможні магнати, як і вся шляхта, котра стала на бік Оріховського, зробили його безперечним моральним авторитетом у державі, провідником шляхти. Письменник з особливою шаною створює образи своїх улюбленців — українських шляхтичів і оборонців Батьківщини, справжніх рицарів і нападників татар, волохів — Бернарда Претвицького, братів Олександра і Прокопа Сенявських, братів Яна, Станіслава, Миколая, Валентина Гербуртів.

Не менш дорогими для Оріховського були воєвода Єнджей Ґурка та його сини Лукаш і Єнджей, котрі досить войовничо обороняли Станіслава від зазіхань біскупів. Автор реалістично зображує суперечливий образ воєводи Ґурки як щирого однодумця й свого захисника і завзятого супротивника спроб короля Августа самостійно вирішувати приватні справи, оскільки Ґурка був прихильником королеви Бони.

Письменник опукло зображує жорстке протистояння на сеймі в Пйотркові, на шляхетському з'їзді під Львовом між супротивниками і прихильниками реформаторських спроб, дій короля та антицилібатства Оріховського. Створена ним група

образів затятих супротивників-біскупів, сенаторів Миколая Дзержковського, Яна Дзядуського, Яна Сєраковського, Єнджея Ґурки, Миколая Сінницького увиразнюють складні, наближені до трагедії — громадянської війни — роки середини XVI ст., коли в Польщі реформатори ламали старі звичаї. Міжстанова боротьба шляхти проти магнатерії, зокрема князів, за політичні й станові свободи, за міру податків, за потребу магнатам вкладати більше коштів у безпеку держави й активніше брати участь у війнах, оскільки шляхта бачить, що всі ці проблеми опущені лише на них, рицарів, і вони вже не в змозі належно виконувати свій обов'язок і платити збільшені податки через брак коштів, — стали основним каменем спотикання. Принципова, емоційна, напружена, але логічно мотивована суперечка, розважливі кроки назустріч станам короля Августа, підтримка його Я. Тарновським і П. Кмітою завершилися тимчасовим компромісом, хоча, як завважує письменник, кожен, особливо шляхтич, повертався додому з каменем за пазухою.

С. Оріховський як гуманіст — яскравий прихильник емансипації жінки в суспільстві, в державному житті. Він створює кілька привабливих жіночих образів, зосередивши увагу на їхній індивідуалізації. Королева Бона зображена затятою і досвідченою інтриганкою, жорстокою у ставленні до сина, в організації отруєння невістки, королеви Барбари; прагматичною магнаткою, для якої накопичення маєтків, багатства є сенсом життя й використанням привілейованого статусу. Водночас вона любляча мати: щиро допомагає своїй доньці, королеві Угорщини, Ізабеллі, котра втратила корону після смерті чоловіка, не маючи змоги протистояти геополітичним розрахункам турецького султана Сулеймана й німецького короля Фердинанда, образи яких трактуються із засад ренесансної прагматики — вони живуть і діють за розрахунками, керуючись як гуманними, так і негуманними кроками, вчинками. Таким самим є і волоський воєвода Ілля, котрий заради влади перейшов у мусульманство.

Нагадує образ королеви Бони і матір волоського воєводи Іллі — інтриганка й водночас любляча матір. Образи польської королеви, дружини Сигізмунда Августа Барбари, його сестри угорської королеви Ізабелли — це образи, наповнені жіночністю, щирими почуттями кохання, любові до рідних. Вони виступають втіленнями добра, злагоди, спокою, людяності й відповідальності. Такою ж милою, ангелом і натхненницею постає образ дружини Оріховського Магдалини, котра, як і чоловік, була улюбленицею шляхти.

Демонічними рисами наділений образ краківської повії, котра на замовлення супротивників молодого короля спровокувала бунт студентів і відповідно, жорстоку розправу над ними, що призвело до масового виїзду з міста студентів на навчання в інші країни й повернення до Польщі вже переконаними реформаторами. Хоча ця блудниця вбита своєю матір'ю за сподіяне, але автор звернув увагу на велику проблему аморальності як характерної ознаки заколотників, інтриганів із будь-якого соціального стану.

Окрему групу представляють сеймові оратори — прихильники й супротивники короля, Оріховського, суспільної злагоди, від логіки та майстерності красномовства яких залежить доля держави. Вони завзято змагаються в порушенні важливих і нагальних питань, їх обґрунтуванні та змаганні за підтримку авдиторії. Цей словесний турнір інколи розпалюється до такої міри, що провокує фізичні розправи над незгодними, вибухи кривавих побоїщ, та завдяки мудрим аргументам короля, Я. Тар-

новського, П. Кміти, судді Миколая Тащицького вдається зупинити загрозливий шал шляхти.

За допомогою протокольного стилю письменникові вдається відтворити промови, виступи основних ораторів, а в коментарях до них, у відступах, репліках окреслити реакцію авдиторії, вдалість чи невдалість порушуваних проблем. Змагальність думок, потреб і пропозицій, порушуваних у виступах ораторів, створює наелектризоване магнітне поле приміщень, майданів, де проходить засідання сейму, й звертають увагу на втягування суспільства в громадянську діяльність, поліфонізм його бачень, потреб і рекомендацій, сприйняття ними чи несприйняття нового шляху розвитку держави, запропонованого королем.

Завдяки тому, що автор «Хронік» уважний до масових сцен, картин, він створив монументальний збірний образ галасливого, протиборчого, рухомого сейму, образ заворушення краківських студентів, розправи над ними та їх масового виїзду з міста, котрий сколихнув столицю, суспільство, яке в особі краківського пробоща Яна Чарнковського побачило організатора незаконної розправи над дітьми, що за ним стоять антикоролівські сили, зацікавлені в нагнітанні неспокою в країні як нібито результату неслухняності молодого монарха.

Особливим емоційним змістом наповнений образ Русі-України, котрий постійно постає в різних картинах, роздумах письменника про долю рідного краю в його протиборстві з татарами, турками, волохами, в роздумах про ренесансний шлях розвитку конституційної польської монархії, в розповідях про рицарську звитягу української шляхти, Я. Тарновського, П. Кміти.

Наприкінці «Хронік» Станіслав Оріховський підкреслює, що для цього жанру найвагомішою є правда. Він наголошує: «Я справді переконався, що правда є найкращим захистом дієписьма, а не те, що трапилося, а те, що творилося під час війни повинен поважати літописець» [5, с. 214]. Таким підходом автор керувався і в описі сеймів, аби не можна було нічого додати неправдивого, щоб не применшити правду, бо вона є принциповою ознакою життя та світогляду письменника-правдолюба й правдоборця [5, с. 215, 216].

Історик польської літератури Міхал Вишневський у XIX ст. звернув увагу, що детально й різнобічно описані бурхливі засідання сейму він зображував як самовидець, за розповідями учасників, не фальшуючи нічого [8, с. 410]. Цей висновок цілком суголосний із висновками Оріховського про правдивість як основний принцип творчості у цьому жанрі. Письменник, володіючи природним хистом мистецької оповіді, в «Хроніках» дотримується жанрових канонів, наповнюючи зміст актуальними думками, висновками, узагальненнями, вважаючи свій твір вагомим суспільним явищем для подолання нешляхетності, свавільності й беззаконня в конституційній монархії.

До постаті щирого українця Станіслава Оріховського була прикута увага краян у XVI–XVII ст. Відновилася вона з кінця XX ст. І тут нам знадобляться думки польського дослідника Анджея Каїма Саця, котрий узагальнює, що для Європи великими є гуманістичні досягнення Станіслава Оріховського, котрий «бачив свої (українські, особистісні. — М. К.) проблеми на тлі ренесансної культури» [7, с. 9].

«Хроніки» нашого класика за всіма своїми параметрами — змістовими, ідейними, проблемними, тематичними, образними, світоглядними — новаторський твір у національній літературі, виразного універсального ренесансного стилю, ренесансного класицизму, ускладненого елементами літературного бароко. Письменник як пред-

ставник високого Відродження [4, с. 96–97] утвердив у них мораль і естетику єдності духовного, політичного і станово-літературного рицарства — основ конституційної монархії, державного устрою, покликаного утвердити в житті людини законність, правду та справедливість як невід'ємні опори щастя. Зображені ним сеймові баталії та протиборства унаочнюють дуже непростий шлях людей до ідеалів Станіслава Оріховського, українських і європейський гуманістів. Створені в «Хроніках» сюжети, образи письменник надалі творчо розвиває в окремих власних творах, деталізуючи, розширюючи в них провідні теми, ідеї, проблеми. Його «Хроніки» мають ознаки центрального твору світської тематики в доробку письменника, що ще одним крилом підкреслює відданість митця етиці та естетиці, ідейності ренесансного класицизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Духнович Олександр. Вручаніє / Олександр Духнович // На Верховині: Збірник творів письменників дорадянського Закарпаття. — Ужгород : Карпати, 1984. — 527 с.
2. Кралюк Петро. «Білі плями» в історії української філософії / Петро Кралюк. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. — 164 с.
3. Литвинов Володимир. Католицька Русь: історико-філософський нарис / Володимир Литвинов. — К. : Український Центр духовної культури, 2005. — 274 с.
4. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1981. — 286 с.
5. Kroniki Stanisława Orzechowskiego. — Sanok : Naklad i druk Karola Pollaка, 1856. — 216 s.
6. Kubala Ludwik. Stanisław Orzechowski / Ludwik Kubala. — Lwów : Wydawnictwo Towarzystwa Nauczyceli scól wyŝszych we Lwowie, 1906. — T. 1. — 106 s.
7. Sac Andrzej Kaim. Ekumenia w dobie Renesansu: Jednosc' Kos'ciola w ujęciu Stanisława Orzechowskiego / Sac Andrzej Kaim. — Lublin : Redakcja wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego, 2002. — 179 s.
8. Wiszniewski Michal. Historia literatury polskiej / Michal Wiszniewski. — W Krakowie, 1845. — T. VII. — 605 s.

УДК 821.161.2 = 174:82–141”15/17”

Людмила Шевченко-Савчинська
Київський медичний університет Асоціації народної медицини

ВІДЛУННЯ АНТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ СУСПІЛЬНОГО УСТРОЮ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ОРІХОВСЬКОГО

Станіслав Оріховський подібно до Аристотеля, Платона, Цицерона, утверджує чітку стратифікацію суспільства. До класичного поділу на три стани: філософів (правителів), воїнів (охоронців), ремісників-землеробів (рабів) Оріховський додавав духівництво і вважав, що представники кожного зі станів повинні упродовж життя займатися визначеними справами. Перехід від одного до іншого уявлявся можливим, але не стільки за бажанням, скільки залежно від здібностей і нахилів конкретної людини.

***Ключові слова**: Станіслав Оріховський, Андрій Абрек, Природне право, неолатиністика.*

Stanisław Orzechowski podobnie jak Arystoteles, Platon, Cyceron ukazuje wyraźne rozwarstwienie społeczeństwa. Do klasycznego podziału na trzy klasy: filozofów (rządzących), żołnierzy (obrońców), rzemieślników-rolników (niewolników) Orzechowski dodał duchowieństwo. On uważał, że przedstawiciele każdego stanu przez całe życie powinni zajmować się zadaniami im wyznaczonymi. Przejście ze stanu do stanu nie było możliwe dzięki woli, lecz przez talenty i umiejętności człowieka.

***Słowa kluczowe**: Stanisław Orzechowski, Andrzej Abrek, prawo naturalne, studium neolacińskie.*

Stanislaw Orikhowski like Aristotle, Plato, Cicero, establishes a clear stratification of society. To the classic division into three classes: philosophers (government), soldiers (guards), artisans-farmers (slaves) Orikhowski added clergy and believed that representatives of each stratum must engage in lifelong certain cases. The transition from one to the other imagined possible, but not as much as desired, depending on how many abilities and aptitudes of the individual.

***Keywords**: Stanislaw Orzechowski, Andrew Abrek, Natural law, Neo-Latin studies.*

Ніколо Макіявелі вважав, що якби мовою європейської цивілізації стала не латина, а якась інша мова, вся Античність швидко забулася б. Українці-русини свого часу підтримали європейську традицію латиномовного спілкування між інтелектуалами, витворивши потужний за кількістю і змістом пласт творів різних жанрів. Їхні досягнення завоювали широке визнання у колег-сучасників і нащадків — як на батьківщині, так і за кордоном. Зокрема, Станіслав Оріховський Роксолан ще за життя був удостоєний звання руського Демостена (завдяки блискучому дару аргументувати) і сучасного Цицерона — за силою сказаного слова. Твори і промови Оріховського, написані й виголошені «золотою латиною» класичного періоду, вважалися зразком для поціновувачів. Так, промова на смерть польського короля Сигизмунда I Старого вийшла друком в Італії у збірці найкращих промов світу «Orationes clarorum virorum — Промови найславетніших мужів» (1584). А видатний польський історик, Мартин Кромер запевняв Станіслава Оріховського: «В Італії, Іспанії, Франції й Німеччині мені довелося чувати схвальні відгуки про твої твори, які становлять гордість і захист Вітчизни. Я не зустрічав там вченого, який би не читав їх і не підносив би до небес твоєї дотепності, красномовства та вченості» [4, с. 170].

Таким чином, перші поціновувачі й критики письменницьких надбань С. Оріховського віднайшлися серед його сучасників: Я. Коммендоні, Я. Горський, П. Рамузіо, А. Моджевський, М. Кровицький, А. Ротондус, Б. Герберст. Наступні етапи дослідження творчої спадщини Роксолана (див. періодизацію за Д. Вирським [1]) включають численні рефлексії доакадемічної доби (М. Броньовський, Я. Щасний-Гербурт, З. Копистенський, Й. Кононович-Горбацький, Ш. Старовольський, Ш. Окольський). Перша фахова стаття, присвячена Оріховському, була написана в Україні М. Сумцовим; виразний інтерес до постаті гуманіста проявляли І. Франко та М. Грушевський. І лише в др. пол. 80-х — у 90-х рр. XX ст. відбулося відкриття Оріховського для широких кіл українських науковців-гуманітаріїв: філологів та істориків літератури, перекладачів (О. Лефтерова, Д. Наливайко, М. Трофимук, В. Шевчук), філософів (Д. Литвинов), істориків (М. Плохій, П. Сас, В. Скиба, Н. Яковенко).

Досліджуючи рецепцію життя і творчості Станіслава Оріховського в історіографічній традиції, український учений Дмитро Вирський цитує багатьох сучасників Роксолана, а також посилається на роботи пізнішніх польських істориків і, зрештою, доходить висновку, що порівнювати Оріховського з Цицероном (Я. Вугровіцький, Я. Гурський, Я. Д. Соліковський, а то й підносити вище — А. Тржецький) стало традицією ще за життя Роксолана [2, с. 11]. Підпис, зроблений Б. Папроцьким у гербівнику «Гніздо цноти», де С. Оріховський розташований на другому місці серед шляхетських домів герба Окші і на першому (серед відомих авторові Оріховських) фіксує паралель «Оріховський — Цицерон»: «Stanislaw Orzechowski człowiek zacny, uczony, y wymowny, alter Cicero był 1564 — Станіслав Оріховський, людина значна, вчена і красномовна, другий Цицерон був 1564 р.» [7]. «Видатний польський літературознавець Шимон Старовольський <...> остаточно “канонізує” ім’я Роксолана, включенням присвяченого йому біографічного нарису до антології “Сто письменників польських”, що вийшла друком у Франкфурті в 1625 р. Зокрема, він присвятив йому такі віршовані рядки: «*...Дух Оріховія жив перед тим в Демосфені напевно, // Чи Цицерона вимовність була притаманна йому*» [2, с. 19].

Досліджуючи походження і причини таких порівнянь, починати належить із того, що в часи ренесансного гуманізму, школою якого були «studia humanitatis» — дослівно «навчання людяності», Цицерон був одним із найавторитетніших представників Античності. Адже саме він свого часу наполягав на тому, щоб поняття «людяність» як найважливіший результат культури, виробленої в давньогрецьких полісах, прищеплювалося й на римському ґрунті. Започаткування гуманістичного напряму відбулося, користуючись науковою періодизацією Відродження, в добу Преренесансу в колах стилістів, що, викладаючи мистецтво письма, почали використовувати «язичницькі», тобто античні тексти — всупереч спротиву католицької церкви. Чи не найпершими гуманістами можна вважати падуанців Ловато де Ловаті (1241–1309) та Альбертіно Муссато (1261–1329), які аналізували тексти стародавніх авторів із філологічних позицій.

Без сумніву, Станіслав Оріховський познайомився з творчістю Цицерона набагато раніше, ніж у 29-річному віці, навчаючись у Падуанському університеті — як він сам про те згадує в листі до Франциска Коммедоні: «Лазар [Бонамік, ритор. — Л. Ш.-С.] з повагою передав мені спосіб розміркування над філософськими проблемами за Цицероном і Демосфеном» [3, с. 409] — адже твори великого тускуланця, починаючи з доби Ренесансу, використовувалися як навчальні тексти,

служили зразками для наслідування і матеріалом для досліджень. Україна-Русь, де Станіслав Оріховський пройшов перші щаблі освіти, не була винятком. Однак те, що він пов'язує вивчення цицеронівських прийомів ораторського мистецтва саме з Падуанським університетом, навряд чи є випадковим: так званий цицероніанізм ширився Європою саме з Італії.

На підтвердження — ще один приклад палкої прихильності до ідейної спадщини Цицерона, яку виявляв ще один вихованець Падуанського університету, Ян Замойський (1542–1605), канцлер і коронний гетьман Королівства Польського, засновник і патрон Замойської академії (1595). Зібрані ще в Італії виписки з творів Цицерона Замойський передав професорові філософії нововідкритої академії Адамові Бурському, авторові праці латинською мовою «Діалектика Цицерона», виданої 1604 р. в Замості.

Наснаженість викладачів і вихованців Замойської академії ідеями Цицерона відчувалася і надалі — у вигляді об'ємних досліджень його творчості та незліченних цитат. Так, серед збережених праць одного з ректорів академії, Андрія Абрека Львів'янина (?–1656), є коментар до діалогів Цицерона, а в творі «10 жовтня року 1621 (...)» Абрек стверджує, що його наснажує любов до рідної землі, і, порівнюючи себе з Цицероном, якого вважали батьком батьківщини, просить звати його самого слугою і рабом рідної землі [6, с. 3]. На думку Мирослава Роговича, «найяскравішим свідченням характерного для доби європейського Ренесансу небаченого зацікавлення ідейною спадщиною Цицерона в Україні може слугувати курс риторики Йосифа Кононовича-Горбацького «Оратор Могилянський» (1635–1636 рр.)» [5]. У середовищі професорів Києво-Могилянської академії трактати римського мислителя мали за зразок також інші викладачі, чиї навчальні курси риторики часто містили у назві прикметник «туліанський» (від родового імені Цицерона — Тулій): «Туліанське дерево», «Туліанський Києво-Могилянський корабель, зладжений на берегах Бористену» тощо.

Різножанрова інтелектуальна спадщина Станіслава Оріховського неспростовно свідчить про глибоке засвоєння ним не лише форми (наприклад, «йому атрибутують лист від 5 липня 1539 р. до Мартина Кромера. Автор цього тексту виступає як добрий знавець творів Цицерона. Яніцькому він закидає надмірну монотонність, характерну для поезії» [2, с. 89]), а й духу творчості видатного тускуланця, якого він згадує не лише тоді, коли дослівно цитує, а, значно частіше, мислячи цицеронівськими категоріями. Ось як він звертається до своїх співвітчизників: «справедливо поставилися до нього, коли за велику й щиру доброзичливість до вас і республіки вашої назвали його одностайно "батьком батьківщини"» [3, с. 219].

Назагал, тогочасні латиномовні хронікарі, автори історико-політичних трактатів вдумливо аналізували владні інституції — у власній державі та на чужих прикладах. Більшість із них визнавали владу результатом домовленості між людьми про добровільну покору, оскільки існування держави, що тримається на справедливих законах, як спілки, в якій добробут народу — найвище благо, вигідне громадянам. Ще Цицерон вважав основною причиною виникнення держави не стільки слабкість людей і їхній страх (як Полібій, Епікур, а згодом батьки християнської церкви), скільки вроджену потребу жити разом. Станіслав Оріховський поділяв це переконання, однак у «Напученні польському королю Сигізмунду Августу» очевидною є більша близькість його поглядів до платонівських: причина виникнення держави — природжена потреба людей допомагати один одному, а це легше здійснювати через розподіл занять.

Природу держави і права Цицерон бачив у природі людини і головним законом людського існування вважав «закладений у природі вищий розум, що велить нам робити те, що робити належить, і забороняє протилежне». Це — «вищий закон, що, будучи загальним для всіх століть, виник раніше, ніж будь-який писаний закон, точніше, раніш, ніж яка-небудь держава взагалі була заснована», її справжнім джерелом і носієм природного права є людський розум («розум — закон»). Своєю чергою Станіслав Оріховський у творі «Про турецьку загрозу слово друге», стверджував, що держава й королівська міць тримаються звичайно на двох найбільших і наймогутніших чеснотах: першу з них — щастя — дає божественна воля, іншу — розсудливість — дарує природа. Остання, хоч і поступається першій, однак є набагато більшою з усіх чеснот, які надаються людині [3, с. 94]. Оплакуючи смерть Сигизмунда I, Оріховський висловився ще ясніше: «Бо люди діють, покладаючись на розум, а не на випадок; на власний задум, а не на волю Божу. І коли щось діється недобре або не доладу, знай, що винні в тому не воля Божа і не випадок, а брак справжнього розуму» [ibid., с. 202].

Цицерон вважав, що держава така, якими є люди, що займають у ній найвище положення, оскільки негативна дія ганебних вчинків перших осіб держави не лише безпосередня: на жаль, їх миттю починають наслідувати підлеглі. Через півтори тисячі років Станіслав Оріховський, який, повчаючи короля, називав себе його зразковим підданцем, написав: «Чи знаєш, хто ти? Король. Отож, ти правитель, а я — підлеглий, а тому й мудріший за мене. Якщо ти мудрий, тоді і я вільний, багатий, щасливий. Ну, а якщо не мудрий? Тоді я раб, бурлака, вигнанець. Отже, я нещасний від твого прогріху» [3, с. 26]. Однак Оріховський не вважав короля верхівкою владної вертикалі — на його переконання, у цивілізованій державі верховним правителем є закон, оскільки королі, навіть найкращі, піддаються почуттям і впливам, закон же врівноважений розумом багатьох: «Major erit lex, quam Rex, et melior, et longe illo nobilior — Хай буде закон більший за короля, кращий і значно за нього шляхетніший» [3, с. 33].

Спираючись безпосередньо на теорію Аристотеля, Роксолан наголошував, що король очолює виконавчу гілку державної влади, законодавча має здійснюватися становим представницьким двопалатним органом (сенат — аристократія, сейм — шляхта й духовенство), третя гілка — судова. Цим теоретичним обґрунтуванням український мислитель значно випередив Шарля Монтеск'є. Оріховський був переконаний: процвітатиме лише та держава, що спирається на повагу, а не на страх перед правителем. Для послуху, що ґрунтується на шанобливості, потрібно, аби правитель був справді гідним поваги, тому він, перш за все, має бути мудрим, тобто поєднувати розум з моральними чеснотами, адже, за Сократом, той, хто володіє справжніми знаннями, не може чинити всупереч моралі. Це перегукується з міркуваннями Цицерона, який вважав абсолютно необхідними якостями керівника «володіння основами права, без знання яких ніхто не може бути справедливий», мудрість, а також справедливість, витримку і красномовність.

Античні мислителі, зокрема, Платон, Аристотель, Цицерон, впливом чиїх ідей позначена суспільно-політична творчість Оріховського, вважали керування державою діяльністю, що перебуває на межі науки та мистецтва, а, отже, людина повинна наполегливо цього навчатися, втім, без вроджених здібностей вона не зможе сягнути вершин, бо ці здібності не передаються у спадок від батька до сина. Ось чому, подібно до Платона, Оріховський надавав перевагу «аристократії духу» над «аристократією крові». Важливішими за успадковану кров Оріховський вважав сімейні традиції і

на прикладі родини Сигізмунда Августа сформулював правила «королівської педагогіки»: змалку плекати повагу до законів, помірність, цнотливість, сумирність, побожність, навчити відрізняти чесне від ганебного, справедливе від несправедливого, а також чого треба жадати, а чого уникати. Сам певний того, що жодна держава не може існувати без наук, Оріховський приписує ці переконання й Сигизмундові І. Ще одним неспростовним доказом мудрості короля для Оріховського було те, що він не покладався виключно на власний розум, — найбільшим авторитетом для нього був сенат, до якого він добирав родовитих, розумних та «незалежних у поглядах і висловлюваннях».

Оріховський називав державу, де він мешкав, Польською політією і наголошував, що в інтересах загальної користі нею керують законодавці (шляхта), король (охоронець закону) і закон. Услід за Аристотелем, мислитель застерігав: там, де недостатньо сильний середній стан, виникає виключне панування бідних або багатих, а відтак політія, яку він вважав оптимальною формою державного устрою, у першому випадку вироджується в демократію, а в другому — в олігархію. Лише політія поєднує інтереси багатих і бідних та примирює всі три принципи (свободу, багатство і доброчесність), саме тому вона — найкраща серед інших правильних форм держав.

Це твердження дуже близьке до Цицеронового: правити в державі повинні найкращі (з латини — оптимати, з давньогрецької — аристократи). «Тому, якщо вільний народ вибере людей, щоб довірити їм себе, — а вибере він, якщо тільки піклується про себе, лише найкращих, — то добробут держави, безсумнівно, буде вручений мудрості найбільш гідних». Проте, вирізняючи владу оптиматів як одну з трьох простих форм державного правління разом з одноосібною владою, а також демократією, Цицерон застерігає, що прості форми правління дуже швидко вироджуються: влада оптиматів — в олігархію, одноосібна влада — в тиранію, демократія перетворюється на свавілля юрби. Він, подібно до Аристотеля, схиляється до думки, що найкращим є комбінований вид, утворений шляхом рівномірного змішання трьох видів — сенатська республіка, де одноосібна влада представлена повноваженнями консулів, влада оптиматів — повноваженнями сенату, народна влада — повноваженнями народних зборів. На відміну від Платона й Цицерона, які акцентували в політичному житті роль аристократії і поблажливо-зневажливо ставився до воїнів, хліборобів і ремісників (цим громадянам відводилося становище, близьке до рабського) Оріховський, як і Аристотель, вважає опорою держави середній стан, який має згладжувати непорозуміння між верхівкою та низами суспільства.

Декларуючи ідею рівності, мислителі Відродження розуміли її як одну із засад раннього християнства, за якою всі люди рівні перед Богом. Погляди ренесансних гуманістів еволюціювали від християнської ідеї рівності всіх людей перед Богом до визнання правової рівності представників усіх станів перед судом і законом. Гуманістичні погляди на відносини між різними категоріями населення у державі висловлювали й інші українські мислителі: Ісая Копинський, Касіян Сакович, Якуб Гаватович, Віталій Дубненський, Петро Могила, Іван Вишенський, Григорій Саноцький, Микола Гусовський, Іван Домбровський. Станіслав Оріховський з ідеї природного права виводив поняття громадянської свободи, доцільності і розумності. Природне право вище за людські закони, які можна і треба змінювати. У численних творах, якими підкріплювалася його запекла боротьба проти целібату, Оріховський захищав право на відмову від неприйнятного для людини способу життя, палко обстоював право діяти

згідно з законами власної природи, висловлював негативне ставлення до аскетизму, реабілітував матеріальний світ і тілесність.

Виникнення теорії природного права та її подальший розвиток — важливе досягнення суспільно-політичної думки Відродження. У ній найбільшою мірою відображено спроби застосувати тогочасні природничі уявлення до осмислення проблем суспільно-політичного характеру. Серед принципів природного права: право власності, рівних можливостей, дотримання договорів; право на життя, мир, злагоду в суспільстві; на справедливість, шлюб. Поняття вроджених для кожного індивіда свобод — одна з визначальних у концепції природного права. Людина у неварварській (правовій, згідно з сьогоднішньою термінологією) державі має право на свободу совісті, слова, право керуватись власним розумом. Усі справи мають вирішуватися на підставі закону справедливості, нехтування природніми правами — свідчення дикості, варварства, деспотизму. За Оріховським, Польща не є варварською державою, бо, попри численні недоліки, її устрій ґрунтується на природньому праві, а найближчі сусіди — Московія і Туреччина загрожують поневоленням народам Європи, отже, є варварськими.

Цікаво, що Станіслав Оріховський, виступаючи апологетом природного права (закону), водночас, подібно до Аристотеля, Платона, Цицерона, утверджував своїми творами чітку стратифікацію суспільства. Античні концепції суспільного поділу, зазвичай виокремлювали три стани: філософи (правителі), воїни (охоронці), ремісники-землероби (раби). Оріховський додавав до цього духівництво і вважав, що представники кожного зі станів повинні упродовж життя займатися визначеними справами, перехід від одного до іншого уявлявся можливим, але не стільки за бажанням, скільки залежно від здібностей і нахилів конкретної людини. Вихід за межі стану не схвалювала ні антична, ні ренесансна суспільно-політична думка: так, за Цицероном, рабство обумовлене природою, яка дарує кращим людям панування над слабкими для їхньої ж користі: «сама природа влаштувала так, що не тільки люди, які перевершують інших своєю звитягою і мужністю, повинні мати зверхність над слабшими, а й ці останні охоче коряться першим» [5].

Таким чином, у концепції держави Станіслава Оріховського чітко простежуються запозичення з низки античних політичних теорій, що іноді давало підстави частині дослідників називати його «платоніком» чи «аристотеліком». Проте, очевидно, що, по-перше, український мислитель брав з античних концепцій передусім те, що відповідало його власним уявленням про суспільство, державу, її очільників, було близьким його світоглядові, а також відповідало вимогам і потребам конкретної історичної доби. По-друге, Оріховський запозичив низку положень саме з концепції держави Цицерона, що виглядає як компромісний варіант між концепціями Аристотеля і Платона. Це був особливо вдалий вибір, оскільки Цицерон свого часу займав посаду консула у Римі і мав змогу випробувати власні міркування на практиці. Окрім античних, Роксолан знав і критично використовував ідеї інших, ближчих до нього за часом мислителів: Томи Аквінського, Августина, Еразма Ротердамського та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вирський Дм. Ст. Оріховський-Роксолан як історик та політичний мислитель / Вирський Дмитро — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.medievist.org.ua/2013/01/blog-post_8528.html

2. Вирський Дм. Станіслав Оріховський-Роксолан: життя і пам'ять. / Вирський Дмитро — К. : Інститут історії України, 2013.

3. Литвинов В. Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія. У 2-х частинах / Литвинов Володимир. — Київ : Основи, 1995. — Ч. 1 — 432 с.; Ч. 2. — 432 с.

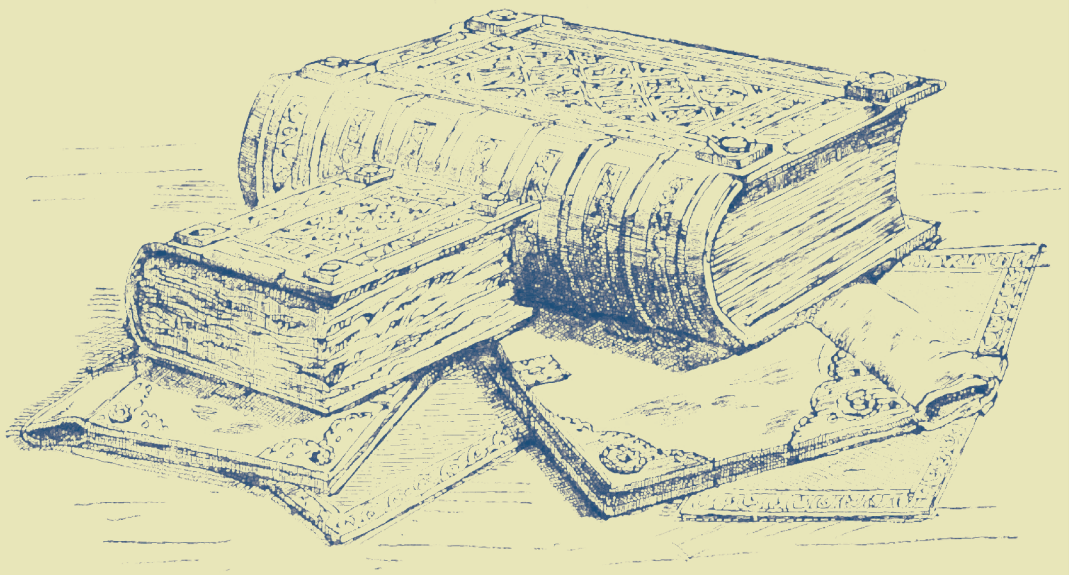
4. Наливайко Д. Оріховський як український латиномовний письменник Відродження // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. / Наливайко Дмитро. — К. : 1984.

5. Рогович М. На варті держави і закону (1998) / Рогович Мирослав — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/rohovych_cicero_ua.htm

6. Abrek A. X Octobris Anni MDCXXI seu Monumentum virtutis et gloriae Polonae <...> / Abrek Andreas. — Typ. Acad. Zamoscen. MDCXLIV (1644). — 24 c.

7. Paprocki B. Gniazdo Cnoty, Zkąd Herby Rycerstwa slawnego Krolestwa Polskiego… / Paprocki Bartholomej. — Kraków, 1578. — S. 701.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



УДК 821.161.2-2Укр:821.162.1 Залеський

Anna Janicka
Uniwersytet w Białymstoku

GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA — DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA

Artykuł jest próbą typologicznego porównania twórczości Gabrieli Zapolskiej i Łesi Ukrainki. Spuścizna literacka tych wybitnych pisarek jest rozpatrywana z punktu widzenia zapisanego w niej podmiotu kobiecego. Kobieca perspektywa badania pozwala odkryć inne, niezauważone wcześniej treści zgodnie z logiką, którą narzuca płeć.

***Słowa kluczowe**: Zapolska, Łesia Ukrainka, podmiot kobiecy, dyskurs feministyczny, dramaturgia przekroczenia.*

Стаття є спробою типологічного порівняння творчості Габріелі Запольської та Леcі Українки. Літературна спадщина цих видатних письменниць розглядається з точки зору записаного в ній жіночого суб'єкту висловлення. Жіноча перспектива дослідження дозволяє розкрити інші, непомічені раніше змісти згідно з логікою, яку диктує стать.

***Ключові слова**: Запольська, Леся Українка, жіночий суб'єкт, феміністичний дискурс, драматургія виходу за межі.*

This article is an attempt to typological comparison of the works of Gabriela Zapolska and Lesya Ukrainka. The literary legacy of these outstanding writers are considered from the point of view of female subject stored in. Female perspective study allows to read other content previously unnoticed in the logic that sex dictates.

***Key words**: Zapolska, Lesya Ukrainka, female subject, feminist discourse, dramaturgy exceeded.*

Pamięci moich wołyńskich Dziadków —
Katarzyny z Tuszyńskich Janickiej i Juliana Janickiego

Konstelacja, konstelacje…

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej — nie bez przyczyny — związki pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego [por. 26; 19]. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską Eulalia Papla konkluduje: «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» [22, s. 173].

Stałym punktem odniesienia bywała też, rozpatrywana szeroko, kultura wczesnochrześcijańska, «katakumbowa». Ostatnio w *Ukraińskim palimsescie* Oksana Zabużko poszerzyła ten horyzont odniesień o konteksty polskie. Odwołując się do własnych lekturowych doświadczeń, pisarka podkreślała: «Ważną lekturą, kiedy miałam czternaście, piętnaście lat,

okazało się *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Myślę, że istotną rolę w tym odbiorze odegrał opis wczesnochrześcijańskiej kultury, która w Związku Radzieckim była nie tylko nieznana, ale zabroniona. Jej namiastkę odnajdywałam również w dramatach Łesi Ukrainki, co dodawało wartości lekturze Sienkiewicza. Ale u Łesi Ukrainki klimat związany z chrześcijaństwem był jednak bardziej antyczny, a Sienkiewicz pokazywał wartości wczesnego chrześcijaństwa z pozycji kogoś, komu one były bliskie» [32, s. 55].

Lakoniczna wypowiedź współczesnej ukraińskiej pisarki ciekawie uruchamia polskie konteksty związane z twórczością autorki *Orgii*. Przede wszystkim pokazuje mechanizm powiązań, możliwość lektury równoległej, wzajemnie wzbogacającej, jak również respektującej różnice.

W odniesieniu do literackich związków pomiędzy Łesią Ukrainką a literatura polską punkty węzłowe porządku konstelacyjnych nawiązań wyznacza w dotychczasowych badaniach przede wszystkim nazwisko Stanisława Wyspiańskiego — u obu pisarzy myślenie za pomocą mitu określa kształt refleksji nad historią, nad dziejami narodów. Mit — by użyć tu formuły Wojciecha Gutowskiego — staje się matrycą służącą odczytaniu historii [7]. Przyglądając się estetycznym i ideowym powinowactwom pomiędzy pisarzami, Nadija Poliszczuk zauważa: «I Łesia Ukrainka, i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy zarówno współkreują ów swoisty, wschodnieuropejski paradygmat estetyczny, jak i wpisują się organicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe modernizmu, budują świadomość wspólną wszystkim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku. Modernistyczna percepcja świata antycznego to filozoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przenikniętego trgicznym odczuwaniem świata. Wgłębiając się wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego kształtu mitu» [27, s. 601].

W tak ukształtowaną estetycznie, światopoglądowo i aksjologicznie [zob.: 33] przestrzeń konstelacyjnych nawiązań, powinowactw i odniesień można by także wpisać Stanisława Przybyszewskiego, Huberta Rostworowskiego, Tadeusza Micińskiego, Jerzego Żuławskiego czy też Leopolda Staffa. Stworzyłoby to intrygujący swoją nieoczywistością, komparatystyczny obszar modernistycznej refleksji o wpływie dziedzictwa kulturowego na kształt współczesności, widziany w perspektywie eksperymentu dramaturgicznego rozciągniętego pomiędzy paradygmatem naturalistycznym a symbolizmem*. Warto w tym miejscu przywołać przekonujący argument z klasycznej już monografii Lesława Eustachiewicza, który podkreśla: «Dramaturgia przełomu w. XIX i XX była szeroko otwarta na impulsy płynące z różnych literatur, toteż w sposób adekwatny opisać i ocenić ją można tylko na tle porównawczym» [6, s. 5].

Znamienne, że w rzetelnie zrekonstruowanej przez badacza przestrzeni komparatystycznych odniesień nie znajdziemy nazwiska Łesi Ukrainki — jednej z najwybitniejszych europejskich modernistek. Trzeba więc, poprzez rozpoznawanie, nazywanie i problematyzowanie tych — tak istotnych dla literatury polskiej i ukraińskiej — konstelacyjnych powiązań przywrócić jej niejako naturalną (a zagubioną) obecność w tradycji europejskiego dramatu przełomu XIX i XX wieku.

Zamysł niniejszego szkicu nie dotyczy jednak uzupełnień tak zarysowanych związków pomiędzy twórczością Łarysy Kosacz a modernizmem polskim czy europejskim. Zapisana w nim intencja polega na próbie przekroczenia tak ukształtowanej konstelacji i zamyśle ujawnienia konstelacji kolejnej. Opiera się ona na odmiennych niż poprzednia wartościach estetycz-

* Interesująco o «transformacji naturalizmu w modernizm» pisze Natalia Malutina [zob. 20].

nych. Kategorią scalającą staje się tu bardzo silny — i ten sam! — podmiot: **podmiot kobiecy***. Okazuje się on niezwykle istotny także dlatego, że konstelacja «uniwersalistyczna» unieważniała płeć — świat przedstawiony w dziełach Łesi Ukrainki traktowany był jako świat wartości uniwersalnych. Uruchomienie kobiecej konstelacji pozwoli przywrócić kulturowym eskapadom i poszukiwaniom pisarki **kobiecą sygnaturę**, zobaczyć świat stworzony przez pisarkę z perspektywy kobiecego podmiotu; pozwoli przedefiniować podmiot uniwersalny w podmiot indywidualny [10, s. 225] zgodnie z logiką, którą narzuca płeć. Innymi słowy — pozwoli zobaczyć kobietę w «tym» tekście. I zapytać o nią poprzez «inne» kobiece teksty.

W tej nowej konstelacji związków z literaturą polską Łesia Ukrainka oświetlałaby twórczość polskich modernistek, zaś ich dzieła ujawniałaby w jej tekstach to, co dotychczas niedoczytane. Konstelacja zbudowana wokół kategorii kobiecego podmiotu pozwala nie tylko, z jednej strony, zrezygnować z kryterium genologicznego, ale też potraktować mniej restrykcyjnie cezury historycznoliterackie; z drugiej zaś uruchamia kategorię doświadczenia kobiecego zapisanego w tekście, ujawnia kobiecą sygnaturę. Kobiecy horyzont komparatystyczny skupiony wokół twórczości Łesi Ukrainki realizuje silnie artykułowany ostatnio w ukraińskiej humanistyce postulat rewizji ukraińskiej klasyki [32, s. 175; zob. także 1], ponadto służy zmniejszeniu dystansu pomiędzy dyskursem spod znaku krytyki feministycznej a porządkiem refleksji historycznoliterackiej, realizując w przestrzeni komparatystyki «teorię rozproszenia», zaproponowana przez Grażynę Borkowską. Badaczka pisze: «Interesuje mnie generalna zmiana tonu, nowy sposób myślenia, zasadniczy zwrot w kierunkach feministycznej refleksji na temat kultury, podmiotowości, relacji międzyludzkich, kontekstu społecznego, krzywdy, życia i śmierci. Ów "zwrot" chętnie opisałabym poprzez figurę rozproszenia. Rozproszenie rozumiem dwojako: z jednej strony, oznacza ono przyswojenie pewnych reguł dyskursu *genderowego* przez badaczy luźno (luźniej) związanych z krytyką feministyczną i pracami *stricte genderowymi*; z drugiej zaś — byłoby ono równoznaczne z otwarciem feministycznego i *genderowego* myślenia na inny, "cudzy" kontekst badawczy, duchowy i płynące stamtąd inspiracje. W tym pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z uwewnętrznieniem reguł dyskursu feministycznego / *genderowego* przez szeroko rozumiane myślenie literaturoznawcze, kulturowe, filozoficzne; w drugim zaś — z przyjęciem w samej krytyce feministycznej i kierunkach pokrewnych perspektywy ogólniejszej: etycznej, metafizycznej, historycznej» [4, s. 198; zob. też: 11].

Istotną kwestią okazuje się też znaczenie tak ukształtowanej formacji dla odczytywanego w kontekście postmodernizmu oblicza modernistycznej kultury europejskiej, która do tej pory nie uwzględniała perspektywy słowiańskiej. Tamara Hundorowa zauważa: «Historiocentryczny paradygmat rozwoju kultury europejskiej opiera się niemal wyłącznie na doświadczeniach narodów posiadających swoje państwa i jest odbiciem tendencji do tworzenia pewnego uniwersalnego, racjonalnego modelu (…). Takie podejście zyskuje nowy sens w dzisiejszej epoce postmodernizmu na różnych poziomach, co w najbardziej ogólnym ujęciu pozwala na przewartościowanie europejskiego kanonu kulturowego, panującego co najmniej od czasów Kartezjusza, i nadaje charakter prawie całemu teoretycznemu dyskursowi XX wieku. Pytanie o zmianę formuły ‹europejski modernizm› na ‹europejskie modernizmy› staje się szczególnie aktualne w związku z perspektywą słowiańską» [8, s. 521—522]. Można więc, poprzez kobiecą konstelację polskiej literatury zbudowaną wokół naczelnej ukraińskiej modernistki, nadwątlić «europocentryczny kulturowy mit» [8, s. 526], jak również wzmocnić perspektywę pytań o «środkowoeuropejski wariant modernizmu» [8] w jego kobie-

* O kategorii podmiotu kobiecego zob.: [9].

cej / emancypacyjnej / feministycznej odmianie. Kategoria «dialogu międzykulturowego» nabiera wówczas dodatkowych znaczeń i zyskuje wymiar — by tak rzec — pragmatyczny, wzbogacona w pewnym sensie o zwielokrotnioną odmienność: «inność kobiecego podmiotu» i odmienność rodzącej się modernistycznej podmiotowości «innej» kultury — Europy Środkowo-Wschodniej. Hundorowa podkreśla: «Perspektywa osiągnięcia samodzielności przez owego ‹Innego› otwiera się (…) w przejściu od "Kosmo-poli-tyzmu" do "kosmo-Poli--tyzmu", od "modernizmu" do "modernizmów", od "kanonu" do "praktyki"» [8, s. 528; zob. też: 25; 15].

Jak widać, destabilizacji mogą ulec aż trzy porządki. Po pierwsze, dokonana zostaje rewizja kanonu literatury ukraińskiej poprzez nawiązanie polsko-ukraińskiego dialogu, odzyskanie «wielogłosu» w ramach twórczości kobiecej; po wtóre następuje wzmocnienie środkowo- i wschodnioeuropejskiego wariantu reflaksji nad kwestią kobiecą; i w końcu nadwątleniu ulega europocentryczny (a nawet okcydentalistyczny) paradygmat modernizmu europejskiego.

Ufundowany na przenikaniu się dyskursów, skupiony na odzyskiwaniu kobiecego doświadczenia nowy kontekst intepretacyjny dla twórczości Łesi Ukrainki miałby też ten walor, że dzięki zmianie konstelacyjnych powinowactw z literaturą polską mógłby ujawnić nowy, ożywczy wymiar intelektualnych poszukiwań autoki *Don Juana ujarzmionego*[*] i uwyraźnić feministyczną dyspozycję jej talentu. O takiej potrzebie mówi — przywoływana już — Oksana Zabużko, której wypowiedź warto tu przywołać w całości; także dlatego, że uruchamia ona kontekst współczesnej kultury ukraińskiej: «Nawet dzisiaj jestem w stanie rozpoznać w ukraińskich dziewczętach, czy "przeszły" szkołę Łesi Ukrainki, czy nie. Nie ma bowiem lepszej szkoły dla kobiet jak "szkoła" Łesi Ukrainki. Uważam, że jej dramaty, szczególnie *Kasandra, Kaminnyj hospodar* oraz *Rufin i Pryscylla*, powinny stanowić w teatrach szkolnych lektury obowiązkowe do wystawiania przez młodzież. Nic lepiej nie wpłynie na intonacyjne ustawienie inteligentnego głosu kobiecego jak odgrywanie kobiecych postaci z jej dramatów. Co więcej, nic lepiej nie ukształtuje kobiecej wrażliwości i kobiecej mądrości. Później, po przejściu "szkoły" Łesi Ukrainki, w okresie, kiedy dziewczyna kształtuje się, tworzy własną kobiecą tożsamość, nie można będzie jej wmówić, jakie kobiece role czy modele są w życiu właściwe. Bohaterki Łesi Ukrainki mnie tak właśnie uformowały» [32, s. 50][**].

Myśl Łesi Ukrainki, włączona w obieg dyskursu emancypacyjnego i twórczości kobiecej polskiej literatury od drugiej połowy XIX wieku po dwudziestolecie międzywojenne, może współtworzyć przestrzeń artykułowania się podmiotowości kobiecej w tej części Europy, także dzięki ujawnieniu własnej, wyrazistej osobności. Osobność tę buduje palimpsestowa całość, na którą składają się, z jednej strony, ukraińskość i kulturowa odrębność, z drugiej — nowoczesność i europejskość poświadczona swobodnymi przechadzkami po antycznej bądź biblijnej tradycji czy też współczesnych pisarce estetykach.

---

* Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w odniesieniu do tego dramatu pojawia się kilka propozycji tłumaczenia jego tytułu. I tak, w niniejszym tekście posługuję się klasyczną propozycją przekładu S. E. Burego zawartego w zbiorze: [29]. W przywoływanej książce-wywiadzie z Oksaną Zabużko mamy tytuł oryginalny — *Kaminnyj hospodar*. Pojawiła się też propozycja Eulalii Papli — *Kamienny włodarz*. Badaczka przekonuje, że w tłumaczeniu S. E. Burego zniesienie epitetu «kamienny» kłóci się z ideą utworu, dla której przymiotnik ten ma znaczenie zasadnicze, zaś przekład E. Jakóbca — *Kamienny gospodarz* jest nadto «rustykalny», co również zakłóca ideowe przesłanie dramatu..: [zob. 22, s. 173, przypis 11]. W niniejszym tekście używam tłumaczenia *Don Juan ujarzmiony*, ponieważ jest ono najbliższe temu, na co wskazuję w tym tekście — nicowaniu legendy o Don Juanie poprzez uwypuklenie demaskatorskiej roli postaci kobiecej.

** Zdaniem Oksany Zabużko prekursorką w badanich feministycznych nad twórczością Łesi Ukrainki na gruncie ukraińskim była Sołomija Pawłyczko. [zob. 32, s. 192-197]. Feministyczną lekturę tekstów Łesi Ukrainki proponuje też Wira Ahejewa [por. 1].

W tak zarysowanym obszarze konstelacyjnych odniesień, które wydobędą kobiecą perspektywę z tekstów Łesi Ukrainki, a tym samym wzbogacą własną, znaleźć się mogą: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska, Józefa Sawicka-Ostoja, Maria Jehanne-Wielopolska, Amelia Hertzówna, Stanisława Przybyszewska.

Przywołanie tak wielu nazwisk polskich pisarek nie jest przypadkowe. Nie oznacza też zgodności ich perspektywy z perspektywą ukraińskiej modernistki. Sugeruje jedynie, że można ich literacki głos potraktować jako wspólny zapis dramaturgii kobiecego doświadczenia. Z Orzeszkową łączy Łesię oparty na dystansie i powściągliwości stosunek do ideologii feministycznej, umiejętność budowania — szczególnie w listach i tekstach publicystycznych — zasady «parlamentarnego środka»*, który chroni obie pisarki przed ideologicznym zacietrzewieniem. Kulturę widziała raczej Łesia Ukrainka jako przestrzeń dopełniania się i twórczego przenikania żywiołu «kobiecego» i «męskiego», nie zaś jako przestrzeń — opartego na wykluczeniu — konfliktu.

Z Marią Konopnicką dzieliła trudny los narodowej wieszczki, ponosząc — podobnie jak autorka *Roty* — wszystkie konsekwencje realizacji takiej postawy pisarskiej, łączył je też poetycki temperament, który można określić jako brak pokory czy poetycką niecierpliwość; kobieca wiwisekcja narracji mitologicznych pozwala wskazać powinowactwa pomiędzy autorką *Don Juana ujarzmionego* a Józefą Sawicką-Ostoją i Marią Jehanne-Wielopolską; skłonność do nicowania historii i mechanizmów władzy łączy dramaty Łesi Ukrainki z dramaturgią Stanisławy Przybyszewskiej; profilowana przez kobiecą wrażliwość ironia** jako mechanizm odsłaniania prawdy pozwala przywołać wysublimowane utwory dramatyczne Amelii Hertzówny*** i zestawić ze sobą erudycyjny rozmach ujawniający się w ich tekstach.

A Zapolska? Czy tu znajdziemy jakąś nić wspólną? Niniejszy szkic ma być próbą odpowiedzi na to pytanie.

Związek z ziemią

Łesia Ukrainka i Gabriela Zapolska urodziły się na Wołyniu, pochodziły też z podobnych środowisk.

Łarysa Kosacz przyszła na świat w Nowogrodzie Wołyńskim 25 lutego 1871 roku w — jak podaje Eulalia Papla — rodzinie ziemiańskiej inteligencji Kosaczów i Drahomanowów, należących do ówczesnej elity intelektualnej: «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) wyniosła z domu, potem opanowała angielski i włoski, co umożliwiało jej swobodny dostęp do europejskiej kultury» [22, s. 170]. Jednak dzieciństwo pisarki to przede wszystkim rodowy wołyński majątek Kołodiażne,

* O tej strategii Orzeszkowej piszę w osobnym tekście [zob.12]. O wyważonym stosunku Łesi Ukrainki do kategorii «męskości» i «kobiecości» w kulturze wspomina też Oksana Zabużko: «Pisała w listach na przykład o tym, że racja męska wcale nie jest uniwersalna, jak wyobrażają to sobie mężczyźni, i potrzebuje dopełnienia przez rację kobiecą, choć także na swój sposób ograniczoną, ale tylko z połączenia tych obu sposobów myślenia można złożyć "coś spójnego i sprawiedliwego"» [32, s. 186].

** Propozycję taką przedstawił Jarosław Ławski w tekście *Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne* wygłoszonym na konferencji w Symferopolu («Piesa Łesi Ukrainki *Orgia* ta problemy nowitnoj dramy i teatru», 25-28 września 2012 r., Symferopol - Jałta) [17].

*** Można oczywiście wskazać różnice pomiędzy pisarką ukraińską a autorkami polskimi. Wydaje się jednak, że nawet one ciekawie ze sobą «dialogują», określając tym samym wewnętrzną dynamikę skrojonego ze sprzeczności i aporii europejskiego modernizmu.

gdzie Łarysa spędzała większość czasu wraz ze swoim rodzeństwem i gdzie doświadczała niezwykłości tego miejsca, jego urodzajności, muzyczności, swojskości [23, s. 409].

Gabriela Korwin-Piotrowska (późniejsza Gabriela Zapolska) urodziła się w roku 1857 we wsi Podhajce pod Łuckiem w polskiej rodzinie ziemiańskiej. Jej ojciec Wincenty — marszałek szlachty powiatu łuckiego, był właścicielem majątków Podhajce i Kiwerce. Dzieciństwo przyszła pisarka spędziła również na Wołyniu, nie odebrała jednak wyczerpującego wykształcenia domowego, co najwyżej wystarczające. Jej nieszczęśliwe dosyć dzieciństwo upływało pomiędzy znanymi w całej okolicy dziwactwami ojca a chorobami skupionej na sobie matki, byłej tancerki baletu warszawskiego. W wieku 11 lat dla uzupełnienia edukacji wysłana została do szkół we Lwowie*.

Jednak twórczość obu pisarek, zarówno wspominającej sielskość wychowania na wsi Łesi Ukrainki, jak i pozbawionej w dzieciństwie ciepła rodzinnego Zapolskiej pokazuje, jak dalece pejzaż Wołynia uformował ich wyobraźnię, ukształtował tożsamość i naznaczył sposób patrzenia na świat. Przestrzeń Wołynia nie stała się nigdy w tekstach pisarek tylko tłem, krajobrazem, opisowym ornamentem czy stylistycznym ozdobnikiem, była raczej figurą przeżywania świata, symbolicznie przyswojonym krajobrazem [18, s. 298]**. Można chyba mówić o swoistej dynamice relacji z ziemią wołyńską: od doświadczenia przestrzeni, poprzez przeżycie miejsca, aż po telluryczną z nią więź. Ukraiński eseista i antropolog Jewhen Małaniuk, autor sugestywnych *Szkiców z historii naszej kultury*, podkreśla, że «w odróżnieniu od zmiennych czynników historyczno-politycznych usytuowanie geograficzne: topografia, pejzaż, klimat są trwałym elementem kulturotwórczym» [24, s. 269]. Pisze on: «Kultura (…) to funkcja trwania człowieka na danym terenie» [cyt. za: 24, s. 269]***.

W twórczości Łesi Ukrainki ziemia wołyńska organicznie niejako zapisze się w jej dziełach, przenikając do poetyckiej frazy wiersza. Przywoływana już badaczka podkreśla: «Melodyjności wiersza uczyła się Łesia od pieśni ludowej. Wskazują na to cechy strukturalne jej liryków, wczesnych zwłaszcza: regularny, rytmiczny sylabotonik, budowa stroficzna, nadająca wierszom wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny, unikanie przerzutni, refreny, anafory i inne liczne powtórzenia» [23, s. 409].

Pisarka wykazuje też sporą determinację, aby utrwalić dziedzictwo swojej rodzinnej ziemi, skąd — jak można przypuszczać — czerpie też inspirację do zbudowania własnej, osobnej niejako formuły patriotyzmu (który można by nazwać *patriotyzmem zakorzenienia*). Już w młodości podejmuje próby utrwalenia wołyńskich pieśni wraz z zapisem nutowym. Pod koniec życia wraz z mężem Kłymentem Kwitką i zaprzyjaźnionym etnomuzykologiem Fiłaretem Kołessą doprowadza do wydania ukraińskich dum ludowych [23]. W słowie i dźwięku**** utrwala «swojskość» wołyńskiej ziemi, zaś jej twórczość poetycka pokazuje, że figura «pieśni» (zdecydowanie wykraczająca poza znaczenia stylistyczno-formalne czy dosłowne) [23, s. 412] oznacza zakorzenienie w tradycji miejsca. Tak ukształtowaną frazę poetycką nazwać więc można «rytmem ziemi».

Z interesującej nas, «kobiecej» perspektywy, najciekawszą realizację motywu «zakorzenienia» w rodzinnej ziemi znajdziemy w dramacie *Pieśń lasu* (1911). Wołyńską, wywodzącą

* Wszystkie informacje biograficzne podaję za Jadwigą Czachowską [zob. 5, s. 13].

** Autor cytuje też wiersz *Bukowina* Rose Ausländer, którego pierwsze wersy można odnieść do Zapolskiej i Łesi Ukrainki: «Krajobraz który mnie / wynalazł» [2, s. 153].

*** Badaczka szerzej omawia w swoim tekście sposób myślenia i strategie retoryczne J. Małaniuka. Jej zdaniem kluczową kategorią historiozoficznych rozważań eseisty jest «geokultura».

**** Zob. w tym kontekście — przywoływane przez Eulalię Paplę [23, s. 415, przypis 28] — uwagi M. Tomaszewskiego o dźwiękowości natury i muzyczności kultury [por. 28, s. 171].

się z dzieciństwa genealogię utworu opisuje Łesia w jednym z listów do matki: «A właściwie to od dawna tę *mawkę* ‹w pamięci nosiłam›, jeszcze z tych czasów, jak Ty w Żaboryci opowiadałaś mi o *mawkach*, kiedy szliśmy przez jakiś las z niedużymi, lecz bujnymi drzewami. Potem w Kołodiażnem w księżycową noc biegłam sama do lasu (nikt z waz o tym nie wiedział) i tam wypatrywałam *mawki*. (…) Widać sądzone mi było kiedyś o tym napisać (…). Oczarował mnie ten obraz na wiek cały» [31, s. 324; cyt. za: 23, s. 415].

Modernistyczny konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją przybiera w utworze, rozgrywającym się w wołyńskich realiach i wywiedzionym z wołyńskich legend, kształt relacji miłosnej pomiędzy leśną nimfą Mawką a wiejskim chłopcem Łukaszem. Wyprofilowana nieco przez tradycję antyczną [23, s. 417] postać Mawki uznać można za kobiece wcielenie metafizyczności i zarazem realności ziemi; bohaterka symbolizuje przecież witalność świata natury, w której mieści się także cierpienie i doświadczenie śmierci; i w sposób symboliczny, i dosłowny — wyrasta z ziemi (podczas kłótni z żoną Łukasza «Mawka zmienia się nagle w wierzbę o zeschłych liściach i płaczących witkach») [30, s. 236]. Siła dziewczyny bierze się z jej związku z ziemią — płodną, urodzajną, cyklicznie odradzającą się. To przecież w pewnym sensie natura przechowuje (wtedy, kiedy Mawka zostaje porzucona i zdradzona) jej głos i ponownie oddaje go przeistoczonej już dziewczynie:

«[Łukasz] Zaczyna grać najpierw cichutko, później corac głośniej, z wolna przechodzi na nutę owej ‹Wiośnianki›, którą niegdyś grał M a w c e. Brzmienie fujarki [którą syn Kyłyny wystrugał w wierzby, w którą przemieniła się nimfa] zaczyna przemawiać słowami.

Jak słodko wygrywa,
przenika do żywa
niby nożem piersi białe,
serce z nich wyrywa!» [30, s. 247]

Intrygującym momentem jest śmierć leśnej nimfy, którą można interpretować nie tylko w kontekście witalistycznej filozofii Bergsona, ale też w ramach współczesnej krytyki feministycznej. Krystyna Kłosińka przypomina, za Hélène Cixous i Naomi Schor, wywodzącą się z ekonomii/filozofii daru, możliwość kobiecego przymierza ze śmiercią w imię życia [14]. Zamieniona w wierzbę Mawka «spopiela się» («Wierzba nagle bucha płomieniem. Ogień, dosięgnąwszy wierzchołka, przerzuca się na chatę, zajęła się słomiana strzecha i pożar wnet ogrania domostwo».) [30, s. 248-249], by nie ulec wcześniejszym namowom leśnego «Pokuśnika», a tym samym ocalić swoje (utracone już przez jego zdradę) uczucie do Łukasza. Przekonuje przy tym ukochanego, że «spopielała» zasili ziemię i powróci w wiośnianej bujności natury, co pozostaje zgodne z symboliką ognia jako żywiołu zniszczenia i odrodzenia jednocześnie. Gaston Bachelard precyzuje: «Ogień jest w największym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu, płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości: dobro i zło» [3].

Bohaterka umierając, ocala więc istotę i sens istnienia; staje się kobiecą, symboliczną wersją modernistycznego instynktu życia. Eulalia Papla podkreśla, że ulubiona przez poetkę *Pieśń lasu* jednoczy jej dwie wielkie pasje: muzykę i antyk [23, s. 418]. Sylwia Wójtowicz dopowiada, że «o wizji kultury obecnej w dramatopisarstwie Łesi Ukrainki można mówić jako o ‹kulcie wartości› duchowych. Przywodzą one na myśl Platońską triadę ideałów: dobra, prawdy i piękna, wokół których skoncentrowane są wartości poznawcze, etyczne i estetyczne» [33, s. 29].

Wydaje się jednak, że do tych kulturowych wartości trzeba koniecznie dodać — jako wartość równie bezwzględną, bo dla modernistów chyba najistotniejszą — pasję życia, której pisarka «nauczyła się» na Wołyniu i której w dramacie nadała postać Mawki. Przywoływany już Jewhren Małaniuk tego typu ścisłą zależność wiąże z archetypiczną świadomością zbiorową, wskazując na więzy krwi i miejsca [24, s. 269].

Warto też podkreślić, że poddając się cyklicznemu rytmowi natury Mawka ocala także piękno (muzykę); mielibyśmy więc tu do czynienia z rzadką dość sytuacją połączenia przynależnego naturze istnienia (Mawka należy do «leśnych istot») i przynależnego kulturze piękna, bez uruchamiania antagonistycznych relacji tych przeciwstawnych sobie przecież — także w dramacie-feerii — porządków. Piękno więc staje się w ujęciu Łesi Ukrainki wartością mediacyjną. Tak rozumiana wartość wpisuje się w znacznie szerszy horyzont estetycznych i aksjologicznych poszukiwań pisarki*.

Równie konsekwentnie relację pomiędzy kobietą a ziemią rozwija polska pisarka. Zapolska kojarzy urodzajność wołyńskiej ziemi z substancjalnością i witalnością istnienia. Od debiutanckiej *Małaszki* poprzez *Szmat życia* aż po *Szaleństwo* — by wymienić tylko niektóre tytuły — autorka *Przedpiekla* wołyński/podolski pejzaż kojarzy z kobiecą tożsamością.

W szkicu powieściowym *Małaszka* tytułowa bohaterka wywodzi się z ukraińskiego ludu. Już w pierwszym akapicie autorka sytuuje ją po stronie «niemoralnej» nagości, która stanie się w oczach nieprzychylnej pisarce krytyki powodem do oskarżenia autorki o skłonność do pornografii: «Usiadła sobie na płocie. Wiatr igrał z jej spódniczką, odsłaniając nagie, brudne kolana» [34, s. 7]. Dzieje Małaszki zapisują potężnienie namiętności, która ostatecznie staje się powodem upadku dziewczyny, jednak kwestią niezwykle intrygującą pozostaje sprawa świadomej seksualności dziewczyny. Małaszka należy do jednej z nielicznych bohaterek Zapolskiej, które potrafią rozpoznawać atrakcyjność własnego ciała. Jest witalna, wyzywająco pewna siebie. Cechy to pozwalają mówić o znaczącym przekroczeniu konwencji ludowej, w której nie mieści się kategoria świadomej seksualności. Małaszka z jednej strony uosabia «wcielenie ludu nie takim, jakim wymarzyły go sielanki poetów, ale jakim jest rzeczywiście (…)» [21, s. 57], z drugiej zaś charakteryzuje ją «arystokracya piękności» [21]. Siłę swoją niewątpliwie czerpie z ziemi, która ją «wydała»; dziewczyna staje się jej kobiecym uosobieniem — jest w niej witalność, nadmiar, melancholia, także charakteryzujący naturę instynkt. Widać to szczególnie w zestawieniu z atroficznymi, banalnymi pięknościami z miasta: «A najprzód te włosy miękkie, długie i gęste; dwie śliczne kosy sięgające do kolan, a potem te dwa sznury perłowych zębów, błyszczących w czerwonej ust oprawie! A weźmy w dodatku silne rumiane policzki, wspaniałe ramiona i biodra, śmiałe linie gorsu i to bogactwo zdrowia, jakie śmiało się z całej jej postaci. Blada panienka zdawała się jakimś mglistym widziadłem wobec tej wiejskiej jagody, tak strojnej w najpiękniejsze, bo ręką bożą stworzone powaby» [34, s. 80].

Małaszka bezwzględnie zmierza ku zagładzie, staje się zbrodniarką. Instynkt, zgubnie połączony z głodem piękna, doprowadza do tragedii. Nie zmienia to jednak faktu, że pozostaje kobietą inną niż większość bohaterek Zapolskiej — z przymierza z naturą czerpie siłę, witalność, pożądanie.

Z Mawką Łesi Ukrainki łączy ją także motyw «spopielenia», który dopełnia tragiczne losy wołyńskiej bohaterki: «Małaszka patrzy na ten słup płomieni, dymu i iskier nieruchoma, z szeroko otwartymi oczami.

* Im właśnie poświęca swoją pracę Sylwia Wójtowicz [zob. 33].

(…) Dobiegła do chaty — belki z trzaskiem walą się jedna po drugiej. Szeroki otwór zaprasza do tego ognistego salonu, po którym straszny żywioł hula z piekielną mocą. Małaszkę porywa nagły szał. Ogień ciągnie ją ku sobie, jak bezdenna głębia wodna. Purpurowe fale mają dla niej urok niepojęty. Nie boi się ich. Wszak ona życie całe płonęła tak, jak płonie teraz jej chata — przecież ogień płonął w jej żyłach. (…)

Gorejące morze zamyka się poza szaloną kobietą i pochłania ją na zawsze» [34, s. 82].

Pisarka konsekwentnie rozwija skojarzenie zmysłowej, witalnej kobiecości z bujną, żyzną ziemią ukraińską w mało znanej powieści *Szaleństwo* (1909). Rena Brzeziewicz, zmuszona zamążpójściem do opuszenia rodzinnego majątku: «Jak szalona wpadła pomiędzy olbrzymio rozrośnięte drzewa, osypane bielą wiosennego kwecia. I padła na delikatną zieleń trawy, całując ją, rwąc pełnymi garściami, zanurzając zgorączkowane palce w rozpuchłą świeżością ziemię. Cała miłość, wiążąca istotę, poczętą, zrodzoną i wzrosłą wśród bujności natury, wezbrała w niej i skoncentrowała się w tem pożegnaniu umiłowania najwyższego» [35, s. 45].

Dzieje głównej bohaterki skonstruowane zostały zgodnie z charakterystyczną dla pisarki dramaturgią kobiecego losu — kondycją pomiędzy porzuconą rolą a nieodnalezioną tożsamością. W przypadku Reny Brzeziewicz oznacza to, spowodowane niewiedzą na temat własnej seksualności (bohaterka nie wie, kto jest ojcem jej dziecka) dramat osuwającego się w szaleństwo macierzyństwa. Rena zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje seksualność zintegrowana, oparta na instynkcie i świadomości ciała, wyrosła z ziemi i kobiecego przymierza z naturą (tu warto przywołać Tatianę, piastunkę Reny z dzieciństwa, która staje się powiernicą wszystkich tajemnic bohaterki); jednak wie też, że przymierze to odebrała jej na zawsze społeczna szkoła konwenansu. Pomimo dostatku i udanego małżeństwa: «(…) Rena wychudła, pozostała sama jakby spalona, jakby przez nią przeszedł pożar, który pozostawił z niej tylko zewnętrzną, na szkielecie nerwów trzymającą się, piękną i strojną powłokę» [35, s. 48].

Znamienny i znaczący wydaje się fakt, że również Zapolska przypisuje ziemi podolskiej/wołyńskiej jej tylko właściwe dźwięki. Podobnie jak u Łesi Ukrainki ten szczególny pejzaż można usłyszeć. Co więcej, także u polskiej pisarki ziemia niejako przemawia kobiecym głosem; jej dźwięk — pieśń — zapisuje bowiem i uwalnia kobiecą opowieść: «Cicho jak w baśni rozpięły swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dzwigają wśród pól.

Gdzie niegdzie zaczerni drzewo wśród kępki lasowej. Ale przycichnie wnet. To znów odezwie się symfonja dalekich, psich rozmów i jęków. Przebija ciemnię i skona w ciemności.

Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, **coś, co niesie krzykiem tonącej warjatki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa "pieśń"** (…)» [35, s. 122].

Wspomnienie rodzinnej ziemi okazuje się więc w przypadku bohaterki *Szaleństwa* wspomnieniem «wyrosłej» z tej ziemi własnej kobiecości — bujnej, zmysłowej, choć teraz mającej już kształt, leczonej przez męża-lekarza, neurastenii, co było wynikiem podolskiej dzikości i rodowej degeneracji. Sustancjalność ziemi dała jej siłę i niezależność, pochodzenie — skłonność do chorób nerwowych: «Rena, dziecko skuzynowaconych blisko ze sobą ludzi, pochodząca z rodu, gdzie nerwica i histerja nie opuszczały prawie nikogo, gnała do późnej nieraz nocy po ugorach i łąkach, wydając (gdy była sama) dzikie, niezrozumiałe okrzyki. (…) Żyła bowiem całym życiem stepów, bujnością ludzi prymitywnych, chłopskich natur, nie mając na to sił, zrodzona z matki, wychowanej ‹pod kloszem›, będącej znów córką kobiety-lalki, sentymentalnej i czułej» [35, s. 73].

Powrót do siebie, zarówno w znaczeniu metaforycznym, jak i dosłownym, oznacza dla Reny ponowne przymierze z ziemią: «Rena dyszała całą wonią kwiecia i spokojem, ku niej ulatującym. Zdawało się jej, że wznosi się ku źródłom życiowym, że odzyskuje czystość swych pojęć, pragnień i wyobrażeń. (…) Uczuła się sobą samą, sobą dawną, lecz tak, jakby zaczynała swe życie u samego źródła» [35, s. 132-133, 138]. Jednak przymierze to uobecnia się poprzez śmierć — Rena popełnia samobójstwo. Gest odebrania sobie życia staje się, paradoksalnie, jedyną dostępną bohaterce formą zgody na siebie.

U obu pisarek — polskiej i ukraińskiej — związek pomiędzy kobiecością a ziemią ma charakter niemal organiczny, łączy też w sobie modernistyczną ambiwalencję życia i śmierci, rozkoszy i zniszczenia, stając się jednym z wariantów (nazwijmy go kobiecym i środkowoeuropejskim) modernistycznego witalizmu.

Propozycje

Czy w twórczości pisarek można wskazać inne jeszcze powinowactwa związane z kreowaniem postaci kobiecych? Wydaje się, że zdecydowanie tak, pomimo — co oczywiste — równie zdecydowanych różnic. Różnice te jednak, związane przede wszystkim z odrębnością estetyki czy poetyki (u Zapolskiej dominacja dykcji naturalistycznej, u Łesi Ukrainki — symbolizmu), nie przeszkadzają pisarkom w niezwykle konsekwentntm poszukiwaniu **odrębności kobiecego podmiotu**.

Jak zapisują jego wrażliwość i kondycję? Przede wszystkim jako **dramat przekroczenia**. U Zapolskiej bohaterki przekraczają społecznie narzuconą rolę i wyruszają na poszukiwanie własnej tożsamości, uwikłane tragicznie pomiędzy porzuconą rolą a niemożliwą do odzyskania tożsamością*. Łesia Ukrainka odsłania ten sam mechanizm przekroczenia, tyle tylko, że czyni to w obrębie innej estetyki. W jej dramatach to właśnie kobieta dźwiga na sobie tragizm/fatalizm mitu i przekleństwo historii (tak właśnie dzieje się w *Kasandrze* i *Don Juanie ujarzmionym*); historii, która — co niezwykle interesujące — staje się dla pisarki narzędziem **wydobywania z mitu kobiecej perspektywy**. Podobnie więc jak bohaterki Zapolskiej bohaterki dramatów autorki *Orgii* skazują się na poszukiwanie siebie w przestrzeni «pomiędzy», w tym przypadku — «pomiędzy» mitem a historią. Feminizacja mitu** (strategiczna postać Anny) byłaby więc kolejnym przekroczeniem jego uniwersalnego wymiaru, po konsekwentnie przez pisarkę realizowanej strategii intymizacji, personalizacji struktur mitologicznych, o której przekonująco pisze Jarosław Poliszczuk [zob. 26].

Poszukiwaniom bohaterek towarzyszy specyficznie realizowana i rozumiana kategoria wzniosłości. U Zapolskiej jest ona przełaman przez naturalizm, poddana antropologicznej wiwisekcji, u Łesi Ukrainki podszyta dykcją tragiczną, rozpięta pomiędzy alegorycznością tematu narodowego a modernistycznym symbolizmem, retoryczna i epifaniczna jednocześnie. U Zapolskiej uwikłana w perspektywę codzienności i szczegółu, u Łesi wyniośle ironiczna. U jednej i drugiej przewrotnie powiązana z etycznym wymiarem piękna, a także pokonywaniem przeznaczenia (bez względu na to, czy ma ono kształt mitycznego fatum czy też społecznego fantazmatu).

Trzeba też podkreślić, że każda z pisarek odegrała przełomową rolę w historii swoich narodowych teatrów. Zapolska, co zgodnie podkreślają polscy historycy teatru, wyprowadziła

* Piszę o tym więcej w: [13].
** Formuły tej użył Jarosław Ławski.

dramaturgię polską drugiej połowy dziewiętnastego wieku z niewoli konwencji, ożywiając dramat polski nie tylko tematycznie, ale też formalnie. Zapolska jako jedna z pierwszych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku eksperymentuje na scenie, wprowadza świadomie i konsekwentnie elementy naturalistyczne, formułę «szkicu scenicznego» w *Pariasach*, posługuje się strukturą cyklu, ożywia i wykorzystuje napięcie pomiędzy słowem a milczeniem.

Łesia Ukrainka zajmuje miejsce chyba jeszcze bardziej strategiczne, wprowadzając dramaturgię ukraińską na drogę nowoczesności, przy jednoczesnym bardzo trwałym osadzeniu jej w najlepszej tradycji dramatu europejskiego (Eurypides) [16, s. 8–9]. Obie pisarki, eksperymentując na scenie, spełniały się jednocześnie niebagatelnie i twórczo w dziedzinie krytyki teatralnej.

Także w wymiarze biograficznym można wskazać istotne, związane nie tylko przecież z wołyńskim pochodzeniem, podobieństwa. Zarówno Zapolska, jak i Łesia Ukrainka, były pisarkami miary europejskiej — podróżowały, tłumaczyły, przyglądały się życiu literackiemu w różnych częściach Europy i poddawały je własnej, wyrazistej ocenie. Losy obu pisarek naznaczyło też niezwykle dramatyczne doświadczenie choroby i jej nieustanne pokonywanie, co wiązało się z licznymi i kłopotliwymi pobytami na kuracji, w sanatoriach czy szpitalach.

Obie też były kłopotliwymi dosyć bohaterkami refleksji historycznoliterackiej i niełatwo poddawały się osadzeniu w konwencji literackiej czy porządku estetycznym. Do tej pory wymykają się przyporządkowaniom. Polska skandalistka i ukraińska wieszczka okazują się bowiem pisarkami osobnymi na tle własnej epoki* i reprezentatywnymi jednocześnie. Każda z nich mieści się w skali estetycznej i ideowej swego czasu i jednocześnie skalę tę przekracza. Mają własne i osobne wizje emancypacji, własne i osobne kryteria estetyczne, własne i osobne definicje modernizmu i symbolu. Kobiety nowoczesne. Wołynianki. Modernistki**.

LITERATURA

1. Ahejewa W. Żinocznyj prostir. Feministicznyj diskurs ukrainskogo modernizmu. —Kijów 2008.

2. Ausländer R. Bukowina / Rose Ausländer / Przeł. z niemieckiego K. Lipiński // Borussia. — 1994. — Z. 8. — S. 153.

3. Bachelard G. Wyobraźnia poetycka. Wybór pism / Wybór i tłum. H. Chudak. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. — 439 s.

4. Borkowska G. «Zwrot» w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia // Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004 / Zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005. — T. I. — S. 198.

5. Czachowska J. Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.

6. Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

7. Gutowski W. Mit jako matryca (i przezwyciężenie) historii. (O «Erosie i Psyche» Jerzego Żuławskiego) // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku /

* Zarówno Zapolskiej, jak i Łesi Ukraince przydawano zarzuty obcości estetycznej i ideowej w stosunku do własnej epoki. Zapolska żyła z piętnem naturalistki, skandalistki, «pornografistki»; Łarysa Kosacz była napiętnowana jako pisarka zanadto estetyzująca.

** Lakonicznych przedstawionych tu pomysłów wynika z faktu, że rozwijam je w innym miejscu, tu zaś chcę zasygnalizować jedynie jako puentę dla swoich rozważań.

Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

8. Hundorowa T. Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? / Przeł. A. Korniejenko // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004. — S. 521-522.

9. Iwasiów I. Osoba w dyskursie feministycznym // Osoba w literaturze i komunikacji literackiej / Praca zbiorowa pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego. — Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2000. — 275 s.

10. Iwasiów I. Tożsamość przez płeć // Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004 / Zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005. — T. I. — S. 225.

11. Janicka A. Dokąd prowadzi «trzecia droga»? // Janicka A. Sprawa Zapolskiej, Skandale i polemiki. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — 372 s.

12. Janicka A. Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka — dwugłos o kwestii kobiecej // Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności / Pod red. S. Musijenki. — Grodno, 2011.

13. Janicka A. Figury tożsamości a role spełniane // Janicka A. Sprawa Zapolskiej, Skandale i polemiki. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — 372 s.

14. Kłosińska K. Praca żałoby. Żyć utratą // Kłosińska K. Miniatury. Czytanie i pisanie «kobiece». — Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. — 157 s.

15. Korniejenko A. Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004.

16. Kubacki W. O dramatach Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przekład S. E. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. S. 8-9.

17. Ławski J. Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne. — Symferopol — Jałta, 2012.

18. Ławski J. Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński. — Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2003.

19. Malutina N. Dramaturgia Słowa w teatrze poetki Łesi Ukrainki // Zapomniany dramat / Pod red. M. J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej. — Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. — T. 1. — 379 s.

20. Malutina N. Fenomenologia tragizmu w polskim i ukraińskim dramacie naturalistyczno-symbolicznym // Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, seria I: Prace dedykowane Profesor Swietłanie Musijenko / Układ i wstęp J. Ławski / Pod red. A. Janickiej, G. Kowalskiego, Ł. Zabielskiego. — Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, 2014. — 842 s.

21. Marrené W. Trzy nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska // Świt. — 1885. — Nr 8. — S. 57.

22. Papla E. Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki // Kijowskie Studia Polonistyczne / Pod red. R. Radyszewskiego. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 170-173.

23. Papla E. Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki // Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2007. — S. 409-418.

24. Papla E. Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans // Bizancjum — Prawosławie — Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2004. — S. 269.

25. Pawłyszyn M. Ukraiński postkolonialny postmodernizm / Przeł. A. Korniejenko i A. Hnatiuk // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004.

26. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki «Kasandra» // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

27. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w «Kasandrze» Łesi Ukrainki i «Meleagrze» Stanisława Wyspiańskiego // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — S. 601.

28. Tomaszewski M. Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego // Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978. — S. 171.

29. Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przekład S. E. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — 373 s.

30. Ukrainka Ł. Pieśń lasu / Wybrał i słowem wstępnym opatrzył F. Nieuważny. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. — S. 236-249.

31. Ukrainka Ł. Twori w 10 tomach. — Kijów 1863–1865. — T. X.

32. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską / Przedmowa A. Michnik. — Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2013.

33. Wójtowicz S. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

34. Zapolska G. Małaszka. Powieść // Zapolska G. Szkice powieściowe. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958. — S. 7-82.

35. Zapolska G. Szaleństwo. — Warszawa: «Lektor», 1923.

УДК 821.161.2-21 Українка

Jarosław Ławski
Uniwersytet w Białymstoku

IRONIA W STRUKTURZE DRAMATU: «KASANDRA» ŁESI UKRAINKI

Artykuł proponuje analizę ironii jak właściwości stylu i żywiołu estetycznego, który rzadko daje się wykorzystać przez autora w pełni świadomie. Dramat Łesi Ukrainki «Kassandra» jest przeszyty ironią, którą można nazwać nastrojeniem umysłu, odciśniętym w dramatycznej formie poematu. Utwór jest potraktowany jako dramat ironii tragicznej.
***Słowa kluczowe**: Łesia Ukrainka, ironia, dramat, mit, symbol, parabola, alegoria.*

Стаття пропонує аналіз іронії як властивості стилю та естетичної стихії, яка рідко використовується автором абсолютно свідомо. Драма Лесі Українки «Кассандра» пронизана іронією, яку можна назвати налаштуванням свідомості, що відбивається в драматичній формі поеми. Твір трактується як драма трагічної іронії.
***Ключові слова**: Леся Українка, іронія, драма, міф, символ, парабола, алегорія.*

Article proposes an analysis of irony as the style properties and aesthetic element, which rarely can be exploited by the author consciously. Lesya Ukrainka's drama «Kassandra» is pierced by irony, which can be called a tuned mind, imprinted in the dramatic form of the poem. The work is treated as a tragic irony drama.
***Key words**: Lesya Ukrainka, irony, drama, mith, symbol, parabola, allegory.*

Bo noc nad światem zapadnie,
A ponad mgłami obłoków
Los siedzi. Nikt nie odgadnie
Jutrzejszych jego wyroków.
Konstanty Maria Górski [4, s. 82]

Dramat kultury i ironia

Ironia jest żywiołem estetycznym, który stanowi wyzwanie dla tekstu dramatycznego. I dla jego twórcy, który zazwyczaj usiłuje skonstruować spójną całość pod względem budowy, przebiegu fabuły (lub jej braku), wymowy, znaczenia.

Tymczasem ironia ze swej natury służy: grze znaczeniami, destrukcji zastanego porządku znaczeniowego, destrukcji struktury dramatycznej lub takiemu jej rozbiciu, które uniemożliwia scalenie (i wystawienie) tekstu jako spójnej znaczeniowo całości. Opiera się ona, by użyć najprostszych definicji, na odwrotności tego, co słowo sygnalizuje w warstwie dosłownej, wobec tego, co autor przekazuje w istocie. Ironista-autor w najprostszym ujęciu mówi więc coś, czego nie mówi, przekazując komunikat o zupełnie innej treści [zob. 13; 33; 16]. Odwrotnej od zasygnalizowanej w warstwie dosłownej za pomocą antyfrazy (pytania retorycznego, litoty, aluzji, niedopowiedzenia, apozjopezy, użycia stylu, intonacji, akcentu, wymowy i mnóstwa innych sposobów).

W kolejnych etapach rozwoju żywiołu ironicznego zostaje on rozpoznany w mnogich formach jako trop, figura, akt, postawa bohatera, idea (antyidea), gest. Wyrażony może być słowem, gestyką (ruch, mimika, gestykulacja), sposobem zastosowanej scenografii i kostiu-

mu, muzyką, a nawet swego rodzaju brakiem, nieobecnością, zaniechaniem. Gestem ironicznym jest konstrukcja ironicznej struktury, przebiegu akcji, typu bohatera.

Ironia jest zjawiskiem nowożytnym, charakterystycznym dla kultur, osiągających ten pułap rozwoju w sztuce, który nazwę tu dojrzałością, a nawet swego rodzaju fazą dekadencką, przekwitem, nadmiarem*. O tej dojrzałości, sądzę, świadczy zawsze kilka czynników, które stanowią warunek konieczny pojawienia się sztuki ironicznej. Wprawdzie językowe użycia ironii są powszechne, na przykład w życiu publicznym, polityce, gdzie kwitnie retoryka, ale nie są to reprezentacje dojrzałej sztuki ironicznej. Można sobie wyobrazić nawet jaskiniowca, komunikującego gestem ironiczny przekaz (gestem, bo słabo wykształciła się jeszcze mowa), ale do sztuki ironicznej jest stąd bardzo daleko. Być może (raczej: na pewno) źródła teatru są rytualne, związane z religią, magią, sacrum / profanum [patrz: 34]. Ale to właśnie religia wyklucza ironię jako czynnik destrukcyjny.

Żeby pojawiła się ironia, musiał narodzić się człowiek Renesansu. I to nie tylko ten spod znaku neoplatonizmu Marsilia Ficino, czy Giovanniego Pica della Mirandoli. Zapowiedzią ironisty (autora, artysty, aktora, widza) jest astronom i anatom, uczony. Raczej właśnie rewolucja Kopernika, Giordano Bruno, a wcześniej Gutenberga, dalej Reformacja — umożliwiły uwolnienie potencjału ironicznego człowieka. Co zadziwiające — droga do ironicznego intelektualisty romantyzmu, modernizmu i postmodernizmu wiedzie przez odkrycie antynomii ciała i ducha, przez ujawnienie cielesności, która musi zostać zanegowana. Taki proces znajdziemy w *Dekameronie* Boccaccia, *Żywotach pań swawolnych* Brantôme'a, w *Gargantui i Pantagruelu* Rabelais'ego, w powieści łotrzykowskiej, romansie renesansowym i w końcu w *Orlandzie szalonym* Lodovica Ariosta, w komedii sowizdrzalskiej.

Geograficznie rzecz ujmując: ironia rodzi się w krajach, które wcześnie przyjęły chrześcijaństwo i wcześniej poddały je negacji, modernizacji, próbie. A zatem w Europie Zachodniej i Południowej. Dopiero potem — i z trudem — przenika do krajów słowiańskich, skandynawskich i bałkańskich, których kultury etniczne (lub wykształcającego się ethosu) istnieją serio, są naznaczone powagą religii i autorytetem państwa**. Dlatego w Polsce, na Ukrainie i w Czechach takimi dalekimi zapowiedziami przyszłej sztuki ironicznej są: adaptacje romansu, widowiska i sztuki o charakterze ludycznym, gatunki wyrażające humor, radość, dystans (fraszka, dialog, nawet epitalamium), a w okresie baroku spotęgowane aż do groteski przedstawienia motywu *danse macabre*, *vanitatis*, *sic transit gloria mundi*, etc. [por. 22; 20].

W kulturze polskiej nowożytna pełnia ironii pojawi się w Oświeceniu i osiągnie szczyt w romantyzmie (IV cz. *Dziadów* Mickiewicza, prawie cały Słowacki, Norwid, wielu innych). W kulturze ukraińskiej widzę samotną wyspę *Eneidy* Kotlarewskiego, dalej most romantycznej i modernistycznej sztuki, gdzie jednak ironia nie jest żywiołem dominacji, a literatura posługuje się nią ostrożnie, służąc podtrzymaniu i odrodzeniu idei narodowej [por. 39]. Co zdumiewa, w literaturze ukraińskiej pełnię ironii widać w narodowej wersji literatury postmodernistycznej przełomu XX / XXI wieku. A pamiętajmy, iż postmodernizm z dystansem traktuje kategorię narodowości (chyba że spojrzeć na nią *sub specie* filozofii Richarda Rorty'ego jako na użyteczne głupstwo) i pojęcia jakiejkolwiek służby, teleologii, misji sztuki***. Oczywiście, widzę głębokie zapowiedzi ironii i groteski w baroku literackim ukraińskim, ale daleko stąd do dramatu ironicznego.

* Znów trzeba tu podkreślić, że pojawienie się ironii jako świadomej strategii twórczej może być zarazem sygnałem twórczej żywotności kultury, jak i zupełnego, nietwórczego wyczerpania. Obie tendencje mogą się zresztą zbiegać.

** Jeszcze mniej niż katolicyzm i protestantyzm na ironię zdają się otwarte kultury wyrastające z duchowości Bizancjum, a jeśli już podejmują ironiczną kontestację, to — jak w rosyjskim postmodernizmie — z całym rozpasaniem, z nadekspresją.

*** W czasie styczniowo-lutowych wydarzeń w Kijowie 2014 roku jednym z głównych orędowników idei narodowej był herold postmodernistycznej literatury ukraińskiej — Jurij Andruchowycz [zob. 1].

Konkludując — ironia jest miarą wysokiej dojrzałości kultury ludzkiej; ale też miarą jej najwyższej dojrzałości staje się opanowywanie destrukcyjnego żywiołu ironii, tamowanie go lub przekształcanie ironicznej destrukcji w estetyczną i filozoficzną konstrukcję. Warunkiem możliwości pojawienia się języka ironicznego w sztuce była rewolucja renesansowa, odkrywająca samoświadome «ja» człowieka i artysty. Żeby jednak ironia zafunkcjonowała jako samoistny żywioł estetyczny, a nie tylko figura języka w retoryce parlamentarnej albo języku codziennym, muszą być spełnione określone warunki*. Moim zdaniem następujące:

– Wykształcenie się w pełni samoświadomej podmiotowości. «Ja» wolnego od narzucanej mu i przyjmowanej bezrefleksyjnie jakiejkolwiek wizji świata. Dopiero w takiej sytuacji pojawia się zupełnie wolny artysta, którego wolność obejmuje akty afirmacji i negacji porządku świata i samego siebie.

– Osiągnięcie przez język takiej sprawności, bogactwa, że może zaistnieć zjawisko swobodnej gry słowami i ich znaczeniami. Język narodowy musi wtedy udźwignąć precyzję wysławiania nie tylko prostej ironii, ale i ironii losu, ironii tragicznej. Musi to być język zdolny do przekazywania treści filozoficznych.

– Wzorce estetyczne (filozoficzne, światopoglądowe etc.) ulegają w danej kulturze takiemu utrwaleniu i wydoskonaleniu, a przez to starzeją się, że możliwe jest i nawet konieczne ich podważanie, kontestacja. W tym sensie warunkiem rozkwitu ironicznej sztuki jest sytuacja kulturowego przełomu, chociażby kiedy dobrobyt przechodzi załamanie, przesyt staje się wartością kwestionowaną albo gwałtownie zagrożoną, na przykład przez katastrofę historyczną.

– Sztuka w pełni ironiczna wymaga ironicznego odbiorcy — widza, czytelnika, słuchacza. Zazwyczaj samoświadomość artysty dalece wyprzedza możliwości odbioru sztuki ironicznej (zazwyczaj: przełamującej utrwalone wzorce i nawyki) przez przyzwyczajoną do kanonu gatunków, estetyk, tonu serio lub tonacji satyryczno-humorystycznej publiczność**.

Kiedy wskazane warunki są spełnione — a ich spełnienie wymaga bardzo długiego horyzontu setek lat — może pojawić się «ironiczna» i rewolucyjna sztuka. Dotyczy to także dramatu, który ironiczną pełnię osiąga w Polsce w romantyzmie, w Niemczech w kilku dramatach Ludwiga Tiecka (szybko odrzuconych przez publiczność, po czym autor wybiera inne wzorce), w Rosji w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina i (inaczej) w *Bohaterze naszych czasów* czy *Demonie* Lermontowa.

A w literaturze ukraińskiej — ale to mój sąd nader subiektywny — pierwszą artystką dramatu ironicznego, ewokującego ironię tragiczną, jest Łesia Ukrainka. I u niej rzeczywiście widać dojrzałość całej kultury ukraińskiej — tę wysublimowaną dojrzałość, najwyższej próby, której miernikiem jest ironia.

Kultura dramatu i ironia

Kiedy już ironia pojawia się w dramacie nowożytnym, problemem staje się jej dawkowanie. Mamy tu do czynienia z czterema sytuacjami: artysta wplata w dzieło nieironiczne elementy ironiczne (język, motywy etc.), zachowując tonację serio. Dalej: ironia jest zasadą konstrukcji i języka całego tekstu dramatycznego: jest on wtedy scalony przez kolejne chwy-

* Piszę o tym: [15].

** Jest to dylemat artystów środkowo- i wschodnioeuropejskich, których odbiorcę charakteryzuje jasno sprecyzowany horyzont „narodowych" oczekiwań wobec dzieła i twórcy: języka, idei, symboliki etc. [zob. 15].

ty ironiczne, którym kres kładzie w końcu autor sztuki (tak jest w *Kocie w butach* i *Świecie na opak* Tiecka). W innej jeszcze sytuacji — znamiennej dla dramatu już czasów Brechta, Becketta, Ionesco i Gombrowicza — ironia występuje jako jedna z kategorii estetycznych w polifonicznym widowisku, które określają tak spowinowacone, bliskie sobie kategorie, jak: satyra, groteska, sarkazm, absurd, a potem też centon, camp, pastisz.

W innej jeszcze strategii (*de facto* rzadkiej) autor tak dalece eksperymentuje z użyciem ironii, nasyceniem nią różnych poziomów tekstu, że tekst rozpada się, ma charakter niescenicznej zabawy w zabawę teatrem, pozostaje nawet rękopiśmienną próbą (*casus Horsztyńskiego* Słowackiego) [por. 5].

Jak dramatopisarz operuje ironią w dramacie? Trzeba tu odróżnić strukturalnie rozróżnialne chwyty od historycznie ukształtowanych (i nazwanych w pewnym czasie) strategii (choćby: permanentna parabaza, bluszczowatość etc.). Mnie interesuje tu ten pierwszy — teoretyczny — poziom, choć przypisuję mu określone historycznie realizacje. Ironia w dramacie przejawia się w następujących strukturach dzieła:

– Figura mowy — w dialogu, monologu.

– Figura milczenia, ciszy, przemilczenia, zamilknięcia.

– Sygnifikator leksykalny, gdy postać używa słowa „ironia» w nieironicznej lub ironicznej wypowiedzi.

– Antroponim — jako imię, nazwisko, określenie postaci.

– Postać naznaczona ironiczną wymową (bałwan, karzeł, trefniś, aktor, komediant, mim, «inny» itp.).

– Sytuacja dramatyczna: scena, akt, ciąg scen (co nie musi zachodzić w dramacie w pełni ironicznym) [zob. 19].

– Typ ironicznej konstrukcji dramatu (choćby motyw „teatru w teatrze» związany z motywem świata jako teatru; ale też na przykład ironiczne rozbicie podziału na akty, sceny etc.).

– Struktura podmiotowa tekstu — od czasu romantyzmu pisarze dramatyczni dążą do serio lub ironicznego (lub jedno i drugie) panowania nad znaczeniami tekstu. «Ja» autora pojawia się w prologu, epilogu, wewnątrz dramatu w wydzielonej scenie albo przez postać — rezonera lub postać samego autora. Nazywam ten typ gry autora z własnym tekstem, odbiorcą i samym sobą — nowożytną strukturą podmiotową dzieła. Jedną z jej form jest sławna romantyczna i postmodernistyczna «permanentna parabaza» («wychylanie» się autora z tekstu własnego). Ale już w romantyzmie mamy teksty tak złożone, jak *Balladyna* Słowackiego (a wcześniej dramaty Ludwiga Tiecka), gdzie autor wyjawia się w tekście i serio (jak Słowacki w liście dedykacyjnym do *Balladyny*), i buffo (jak w jej *Epilogu*) [zob. 12]. Nadto — cały tekst bywa czasem jedną wielką strukturą ujawniającą kreacjonistyczne zapędy autora (w ostateczności panuje on już tylko sam nad sobą).

– Struktury ironii kreacyjnej — w dramacie autor celowo gra z innym tekstem dramatu, autorem, sceną, postacią, żonglując ironicznie choćby motywami z Szekspira, Byrona, Mickiewicza, Szewczenki. Istnieje wielka niejednoznaczność odczytań tego typu intelektualnych gier: od świadomej gry dramatopisarza z innym dramatopisarzem aż po tylko przypuszczalne (w różnym stopniu prawdopodobieństwa) nawiązania (sposoby przywołania tego typu ironii kreacyjnej: intelektualizm i autointertekstualizm, aluzja, cytat, pastisz, parafraza, centon, kolaż).

– Ironia ironii — takie użycie różnych (wymienionych wcześniej) strategii użycia ironii, takie jej nagromadzenie, że wartością kwestionowaną ironicznie staje się sama ironia, co prowadzi do (a) jej zniesienia; (b) rozpadu tekstu i jego sensów; © ustanowienia nieironicz-

nego kontrprojektu ideowego serio; (d) szumu ironicznego — chaosu sensów i znaczeń, z których nie daje się odczytać przesłanie, a nawet znać jego brak*.

– Odwrotnością niszczycielskiego potęgowania ironii aż do jej autonegacji (ironia ironii) jest wykorzystanie jej jako tropu dialogu kulturowego. Cały tekst, wszystkie jego sytuacje i postaci mają wówczas charakter ironicznego dialogu z tradycją: epoką, kulturowymi wcieleniami symbolu czy mitu, ich interpretacją, z pewną estetyką (na przykład komiczną i wzniosłą), z pewną kulturą (choćby całą narodową). W tym wymiarze Pasolini kontestuje mit Medei, wcześniej Henryk Heine gra ironicznie z całą kulturą niemiecką, Kotlarewski pisze ukraińską *Eneidę*, a Imre Madách nie naśladuje *Fausta* w swej *Tragedii człowieka*, lecz go ironicznie trawestuje [zob. 24; 30; 32, s. 153—186].

Dopiero zastosowanie — w odpowiedniej konfiguracji — wskazanych technik operowania ironią (nie są to wszystkie) pozwala (lub czasem, mimo chęci, nie pozwala) zaistnieć tak złożonym zjawiskom, jak — wypływające z konstrukcji tekstu dramatycznego — ale już przedtekstowe zjawiska, przynależące do sfery rozumienia świata i miejsca w nim człowieka, jak: ironia losu, ironia tragiczna, postawa ironiczna. W pierwotnym znaczeniu etymologicznym starogrecka *eironeia* oznacza oszukiwanie, podstęp, typ zachowania chytrego polegającego na udawaniu.

Ma ona wtedy zdecydowanie negatywne znaczenie. Jako chwyt artystyczny bawi, przeraża, zaskakuje, budzi wstręt, ale w końcu też daje do myślenia. Staje się impulsem refleksji. Na najwyższym poziomie umiejętnie zbudowana intryga ukazuje sytuację człowieka, który kierując się wolą zostaje skonfrontowany z sytuacją, kiedy wyniki jego działań i zamiary prowadzą do innych niż zamierzone lub zgoła przeciwnych rezultatów. Mówimy wtedy o ironii losu [zob. 2; 7]. Los człowieka zderza się jako pozornie będący wynikiem naszych wyborów z Losem w znaczeniu kosmicznym, boskim, historiozoficznym czy metafizycznym, ulegając sile tego drugiego [por. 6].

Ironia losu nie jest wtedy intrygą, ale typem wysokiej świadomości, samopoznaniem. Bardzo często ma ona charakter tragiczny. Odsłania ironię tragiczną, kiedy w wyniku konfrontacji człowieka z losem zniszczeniu ulega jedna z wartości równorzędnych (w Schelerowskim rozumieniu tragizmu) [31].

Ironia losu, której szczególną formą jest ironia tragiczna, funkcjonuje w wymiarze indywidualnym i zbiorowym jako: ironia egzystencjalna, ironia historii (dotyczy i jednostek, i zbiorowości splątanych nierozdzielnie), ironia o charakterze metafizycznym (czy kosmicznym) — sam fakt, że ktoś lub coś istnieje, implikuje w ludzkiej myśli ideę istnienia otwartego na nieskończoność, tymczasem ironiczną kodą każdego istnienia jest śmierć, nicość. Ot praironia istnienia.

W konsekwencji możliwy jest taki typ bohatera lub taki typ człowieka (autora), który jako następstwo swej wiedzy o tragiczno-ironicznych mechanizmach życia przyjmuje postawę ironiczną. Dystans w ocenie oczywistości i nieufność stają się wtedy (radosną? błazeńską czy smutną?) regułą w kontakcie ze światem i zasadą formułowania o nim sądów (braku sądów, sądów nieoczywistych itp.).

O ile taką postawę można nazwać filozofią życia, o tyle jest ona sama w sobie poglądem filozoficznym. Jednak najczęściej jest tylko postawą, której próby nie byli w stanie znieść nawet prawodawcy ironii, absurdu, groteski, wybierając niemal zawsze na miejsce konsekwentnej postawy ironicznej jakąś filozofię, ideę, pogląd, estetykę, nawet podaną w nie do końca serio formie. Tak było z Tieckiem, Słowackim, Goethem, Norwidem, Bonawenturą,

* Piszę o tym obszernie w: [14, s. 38-349].

Fryderykiem Schleglem, Gombrowiczem. I z pisarzami ukraińskimi przełomu XX i XXI wieku*.

Ironia w dramacie jest żywiołem myśli i estetyki, który rzadko daje się wykorzystać przez autora w pełni świadomie. Częściej — przywołany — rozsadza i destruuje system znaczeniowy dzieła. Chyba że jako techniczny chwyt służy ewoluowaniu wyższych stanów samoświadomości bohatera, odbiorcy i w końcu dramaturga — ironii losu, ironii tragicznej lub postawy ironicznej. Tak jest, jak sądzę, w znakomitych dramatach Łesi Ukrainki, pisarki światowej klasy, której *Kasandra* będzie teraz przedmiotem namysłu. Właśnie — jako dramat ironii tragicznej.

Mit jako prawda «ja» i prawda wspólnoty

Kasandra, ukończona w maju 1907 roku w Jałcie, jest dramatem znakomitym, spójnym, na swój sposób błyskotliwym. Blisko jej do tragedii, wykorzystany tu przecież mit konotuje kategorie losu, fatum, wolności, prawdy. Ale nie jest to ani w wymiarze gatunkowym, ani w sferze głębinnej wymowy — tragedia klasyczna.

Łesia Ukrainka nazwała swe dzieło «poematem dramatycznym»**. Jest w takim jego określeniu głęboka mądrość. Bo Ukrainka nie imituje ani struktury dramatu, tragedii, ni tym bardziej formy poematu. Gdzie tu miejsce na ironię? Jaki typ ironii u niej dostrzegam? O tym już zaraz. Zauważam najpierw brak jakichkolwiek znaków ironiczności w tytule, brak podtytułu. Tytuł wprowadza krąg znaczeń i odczuć nacechowanych groźnie: to, co powie Kasandra, niesłuchana przez opanowanych iluzją pokoju współobywateli, stanie się tragicznym losem wszystkich.

Los Kasandry to zawsze los tego, który bezsilnie patrzy do końca na to, co nieuniknione. Patrzy na to, co musi się dopełnić. Postać kassandryczna ma najgłębszą, pełną i najdłużej trwającą świadomość tragiczną, pozbawioną jednak nieodrodnego elementu klasycznej sytuacji tragicznej: możliwości działania, konieczności wybierania, nawet wybierania, które niesie za sobą zniszczenie jednej z dwu równorzędnych wartości. Kasandra ma wiedzę tragiczną i jednocześnie jest postacią, która nie ma kontaktu z otoczeniem. Nie ma losu Kasandry, jeśli wspólnota słucha jej proroctwa — wtedy mamy prorokinię, jasnowidzącą, mistyczkę. Ale nie osłupiałą, bezsilną, cierpiącą i bezradną Kasandrę***.

W samą strukturę mitu osobowego Kasandry wpisana jest ironia tragiczna: wiedzy i bezsilności, możliwości (ostrzeżenia), która jest niemożliwa, prawdy, która nie wyzwala i nie ocala, ale zniszczy.

Ironia i tragizm tkwią więc w samej istocie mitu Kasandry. Łesia Ukrainka w wielu dramatach — na przykład w *Orgii* — używa słowa ironia****. Także w *Kasandrze* słowo to pada (w didaskaliach)*****, ale ironia nazywana jest też przytykiem, złośliwością, naganą. Znajdujemy w

* Zob. studia o polsko-ukraińskich związkach, paralelach ujętych komparatystycznie: [17, rozdz. II].

** Wszystkie cytaty z Kasandry Łesi Ukrainki za: [37]. Tu: [9, s. 7]. Cytaty z Kasandry oznaczam skrótem K, po którym podaję numer strony w przypisie. Polski przekład konfrontuję wydaniem: [36].

*** W literaturze polskiej postać Kasandry w sposób ważny dla następnych pokoleń utrwala Odprawa posłów greckich (1578) Jana Kochanowskiego.

**** W Orgii to PREFEKT przemawia do Mecenasa «ironicznie» (K, 109), ale też w specyficzny sposób ironiczno-tragiczne jest spuentowanie całego dramatu samobójstwem Antena.

***** W Epilogu do Kasandry ironię przypisano rozmówcy Kasandry: «AGAMEMNON (z ironią) Na pewno nie, bo tam by ci nie wierzyli» (K, 75). Wcześniej jednak to Helena broni się przed ironicznymi «docinkami» bohaterki (K, 56).

Kasandrze cały arsenał środków służących ewokowaniu ironii: dialogi ironiczne, zamilknięcia i milczenie, ironiczno-tragiczne sytuacje*. Żywioł ironii pojawia się tu od samego początku naprzemiennie z żywiołem sarkazmu, jak w początkowym dialogu Kasandry z Heleną:

HELENA

Ciesz się siostro!

KASANDRA

Ciesz się Heleno, bo nie jesteśmy siostrami.

HELENA

O, wiem dobrze, żem ci nienawistna, jak śmierć.

KASANDRA

Jesteś jej rodzoną siostrą (K, 17).

Sarkazm pokazuje jednocześnie, że obserwujemy świat, który już tylko czeka na zgubę. Nie ma tu mowy o ironii jako zabawie, radosnym romantycznym niszczeniu, służącym budowaniu nowego świata. Brak ironii kreacyjnej — na szerszą skalę rozwiniętej zabawy cudzymi słowami, motywami, ideami. Jeśli pojawią się odwołania mityczne — jak do mitu Panthesilei** — to serio; jeszcze zgęszczają one grozę świata. Świat Łesi Ukrainki to *universum* serio — bez błaznów i sowizdrzałów, bez humoru i zabawy. Motywy pijackie w dialogach strażników grodu podszyte są wiedzą o zbliżającym się końcu Troi. Nie widać tu ani, jak chciał Wacław Kubacki, żywiołu Eurypidesa, ani, jakże częstego u romantyków, zanurzenia w żywiole ironii Arystofanesa, Ariosta, Tiecka czy Fryderyka Schlegla***.

Jakiż to więc ironiczny świat? Osobliwy. Własny — Łarysy Kosacz. I nie znajduję w tekście, jak tłumaczono polskim czytelnikom dramatu, ani ujęcia «psychologicznego i socjologicznego» mitu, ani tylko «historiozofii katastrofizmu» [zob. 33]. To «coś» o wiele bardziej jednorodnego — to ironia tragiczna Łesi Ukrainki — a jednocześnie nieogarnialnego słowem, nieuchwytnego.

Zauważmy najpierw modyfikację klasycznej struktury dramatu, tragedii — zamiast aktów i scen — VIII części oraz — co ważne! — Epilog: *Epilog rozgrywa się kilka lat po zburzeniu Troi, w Grecji* (73). Stosowanie struktur takich, jak prolog, list dedykacyjny, interludium, epilog jest jedną z technik ironicznego konstruowania dramatu w XIX wieku, środkiem służącym tworzeniu permanentnej parabazy [26; 29]. Autor w różnych maskach lub bez nich co chwila pojawia się w swoim dziele, by burzyć iluzję dramatyczną i podkreślać panowanie nad światem, który tu, na naszych oczach właśnie tworzy. Struktury podmiotowe mają charakter serio lub buffo, a czasem w jednym dziele podmiot autora pojawia się raz serio, raz ironicznie****. Autor bawi się pisaniem o pisaniu, iluzją i deziluzją, przesłanianiem i odsłanianiem «prawdy».

Niczego takiego nie ma w *Kasandrze*. Tu *Epilog* staje się, pomimo czasowego oddalenia od katastrofy Troi, przedłużeniem i spotęgowaniem tragiczno-ironicznej struktury mitu, który, jak podkreśliłem, już w swej pierwotnej formie naładowany jest ironiczno-tragicznym ży-

* Cały tekst naszpikowany jest ironią wypowiedzi Kasandry. Jej «nadwiedza» paraliżuje komunikację ze zwykłymi śmiertelnikami, a jej spokój staje się ironicznym kontrapunktem dla pozornego szczęścia Trojan.

** Mit ten rozwinął w arcydzielnej formie tragedii Heinrich von Kleist w Panthesilei (1811).

*** [9] K, 9 : «Pisarka nie należy do żadnego kierunku. Stoi po prostu u źródeł nowoczesnego dramatu europejskiego, którego dzieje rozpoczął Eurypides». [8] K, 371: «[…] Łesia Ukrainka daje wyraz historiozofii katastrofizmu, w przekonaniu, że rozwój dziejów odbywa się na mocy nieubłaganej konieczności. Stąd wynika tragiczność ludzkiego istnienia, heroizm zarówno jednostkowych, jak zbiorowych działań i twórczych poczynań […]». To wszystko prawda, ale nie cała.

**** Tak jest w Balladynie Juliusza Słowackiego — serio List dedykacyjny, pięć aktów tragedii i ironiczny Epilog. [zob. 11; 35] Z Balladyną Słowackiego zestawia Florian Nieuważny Pieśń lasu Ukrainki [zob. 21, s. 15].

wiołem. Łesia Ukrainka traktuje mit podobnie jak romantycy — jest to u niej logos istotowy. Mit to prawda, a świadomość prawdy mitu wyrażona w dziele literackim staje się najwyższym przejawem artystycznej, indywidualnej i zbiorowej samowiedzy. Gorzkiej samowiedzy.

W pewnym sensie autorka nie musi się pojawiać w *Kasandrze* ani przez postaci, ani przez strukturalnie wydzielone części dramatu — bo całe dzieło jest w najgłębszym wymiarze strukturą podmiotową. Wyraża ową głębinną samowiedzę człowieka. Jakiego człowieka?

Kasandra nieprzypadkowo określona została mianem poematu dramatycznego. Mit ulega w niej bowiem swoistemu uwewnętrznieniu, pewnej humanizacji. Jest to mit poddany feminizacji (liryzacji i… sarkazmowi), bo cały świat *Kasandry* przynależy do kobiet, a gineceum jest przestrzenią dramatyczną. Daje to sztuce z jednej strony wymiar pewnej kobiecej empatii, z drugiej — okrucieństwa. Mit sfeminizowany okazuje się też mitem uwewnętrznionym*. W *Kasandrze* żyje… los Kasandry. Kobieca wrażliwość zderza się z losem, fatum, koniecznością, których — jak przędzenia, snucia nici — powstrzymać nie sposób.

Tragedia typu Sofoklesowego czy Eurypidesowego ulega na przełomie XIX i XX wieku liryzacji, interioryzacji (co nie do końca znaczy: pogłębieniu psychologicznemu), jak i feminizacji. Dlatego staje się poematem — to jest dialogiem… Poematem w wyższym niż formalne znaczeniu: pieśnią życia, symfonią tragizmu, ironiczno-tragicznym *katharsis*. Oczyszczeniem bez pocieszenia. Ale i bez rozpaczy czy nihilizmu. U Łesi Ukrainki jest to «coś więcej», co czyni z przyzwoitego spożytkowania mitu arcydzielną jego realizację.

«Mit» jest tu «mną», «ja» staje się «mitem».

Poza symbol i parabolę

Właśnie subtelność zastosowanej ironii znamionuje *Kasandrę*. Łesia Ukrainka ufa mitowi. Nie musi w niego wpisywać dziesiątków innych mitów, inkrustacji, odwołań, by poprzez dialog wyrazić głębię ironiczno-tragicznego losu. Znamienne stanie się oczyszczenie i kondensacja symbolicznej rekwizytorni, jaką są didaskalia: «*Komnata w gineceum pałacu Priama. Helena (…) przędzie purpurową wełnę na złotym kołowrotku; ubrana z przepychem, z paska zwisa okrągłe srebrne lusterko. Do komnaty wchodzi Kasandra, zamyślona, ze wzrokiem utkwionym w przestrzeni;* […]» (K, 17). Gineceum (świat kobiet), kołowrotek (los, czas, tkanie przeznaczenia), lusterko (ironiczne odbicia, na wspak znaczenia, drugie dno), wzrok (głębia i powierzchowność „widzę»), milczenie (i słowo — istnieje ono tylko dzięki ciszy, którą napełnia) — w tym wydestylowanym świecie napełnionych znaczeniami symboli-rekwizytów lub symboli-czynności mit odsłania swą głębię — jeszcze głębszy pokład, ironiczno-tragiczny grunt istnienia. Ironia dotyka tu właściwie wszystkich poziomów istnienia.

Zwykło się dramaty Łesi Ukrainki — przecież nieprzypadkowo ten pseudonim artystyczny zrósł się z poetką: Ukrainka! — analizować na dwóch planach: ukraińskim — jako parabolę ukraińskiego losu, pisaną alegoriami za pomocą mitycznych, symbolicznych, obrzędowych znaków. To wtedy wspaniałe opowieści o tej «stepowej Helladzie»**, o Troi-Ukrainie, która ginie i nie ginie, podlega zagładzie, by trwać jako konstrukt, opowieść, mit. Oto idea bez narodu albo naród bez państwa-miasta, Trojanie bez Troi, a pośród nich Kasandra-Ukrainka, wieszcząca bezsilnie kres.

Konstrukcja *Kasandry* daje prawo do takiej lektury — ale na różnych poziomach dosłowności. Można wtedy w zamroczonych Wartownikach widzieć spitych przez Sinona (Ro-

* Zob. znakomite ukraińskie czytania Łesi Ukrainki [10].
** O mityzacjach przestrzeni ukraińskiej, w tym o Siczy-Troi, [zob. 25].

sjan, Polaków) nieszczęsnych Kozaków, którym już zbrakło sił, by słuchać krzyku Kasandry: «Czuwać, wartownicy! Nie spać!» (K, 69). Taka alegoreza może też pokazać w *Kasandrze* los wschodnioeuropejskiej inteligentki, wyzwalającej się i od obcych-najeźdźców, i od swoich--obcych-mężczyzn. Trzeba nawet, by nie zgubić prawdy losu autorki, zobaczyć w Troi całą Ukrainę. Jej los. Jaki? Wiemy, widzimy nawet w chwili gdy piszę szkic interpretacji*.

Jest więc parabola i alegoria nieodzownym, a nie tylko uprawnionym, wymiarem semantyki tekstu. To rzeczywiście przypowieść o ironiczno-tragicznym obrocie koła historii, które, gdy już się zdaje, że nadeszło szczęście państwa i narodu, przynosi katastrofę i zagładę.

Ale jako Polak muszę dodać, że tak samo ów plan mógłby odczytać i Polak, i Białorusin, a nawet Litwin. W jakim tylko chcemy stopniu jest to opowieść o wszystkich Trojanach-Środkowoeuropejczykach. I każdym, kto w Troi zobaczy swój los zawieszony między Grecją a Persją**.

Jednak ironiczno-tragiczny węzeł z mitu Kasandry odsłania u Łesi Ukrainki także wymiar uniwersalny. «Także» znaczy tu — na tych samych prawach. Właśnie w tej sferze ujawnia się całe bogactwo mitu w ujęciu Kosacz. To mit zantropologizowany, pokazujący ironiczno-tragiczny los jako sumę doświadczeń Kasandry — córki, kobiety, kochanki pieszczącej w wyobraźni czuły obraz na wpół dziecinnego Dolona, nigdy niespełnionej żony i matki. To Kasandrze powierza Łesia Ukrainka filozoficzne rozpoznania — przez własną egzystencję — filozoficznych kwestii: prawdy, słowa, losu, wiedzy, woli, czynu, milczenia bogów. To zdumiewające, że ten dramat kobiety ukazuje też w zwielokrotnieniu bezsilność mężczyzn poddanych fatum.

Na poziomie uniwersalnym *Kasandra* zdaje się wskazywać, iż naszym indywidualnym i zbiorowym istnieniem rządzą dwie siły: niepojęte *Życie* i objawiający się w strukturalnej matrycy mitu — *Los*.

Życie — właśnie dlatego trzeba tu przypomnieć często cytowane słowa Kasandry, pomieszane ze skowytem ludzi z ginącej Troi:

KOBIETA Z PAŁACU 2

Nigdy

KASANDRA (*w ekstazie, patrząc, jak języki płomieni liżą coraz to nowe królewskie budynki*)

Tutaj, do mnie, kwiaty ogniste! Trojanki! Zakwitły granaty! Kwiaty weselne!

Dochodzi głos starej kobiety — zawodzący płacz, potem niesamowite wycie.

POLIKSENA

To nasza matka.

KASANDRA

To weselna pieśń! Matka przygotowuje swe córki do ślubu. Kasandra przez cały czas kłamała. Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!..

Lament nasila się, potem raptownie się urywa, słychać rumor i chrzęst spadających stropów, w górę strzelają nowe słupy ognia oświetlając czerwienią plac przed pałacem (K, 73).

Sceny te przypominają mi nie *Wesele* Wyspiańskiego***, ale przedziwną *Medeę* Pasoliniego. Nie widzę tu apologii życia w duchu Nietzschego, ale raczej… co? Czy muszę «to» nazywać?

* Jest to jednak wiedza wciąż ograniczona do szerszego kręgu Środkowoeuropejczyków, nieznana na Zachodzie, a nawet nieprzyswajalna dla Rosjan. Kultura ukraińska zdaje się więc tkwić w pewnym stereotypie kultury „przechodniej", a nawet nie w pełni wykształconej, młodszej, trzeciorzędnej. Trudno nawet polemizować z takim stanem (nie) wiedzy.

** Zob. ukraińską lekturę mitu Troi [27; 28].

*** Bardzo często w literaturze naukowej spotyka się zestawienie: antyk Łesi Ukrainki — antyk Wyspiańskiego.

Los — oto mit trojański uzupełnia pisarka greckim *Epilogiem*. Ze struktury jednego mitu wyrasta w naturalny sposób jego kontynuacja: z Klitemnestrą, Ifigenią, Egistosem. Z Troi i Kasandry przeskakujemy do *Elektry* Sofoklesa i Eurypidesa czy *Orestei* Ajschylosa. Życie to nieprawdopodobna struktura namiętności, które zderzają się z losem, losów, które burzą żądze, żądz, które rujnują życie itp, itd. Czy Mit-Bóg jest u źródła Życia, czy Życie przemienia się w Boski Mit — w Mity, snujące się jeden po drugim? *Epilog* Kasandry każe nam wybierać. Kasandra za chwilę zginie, a ciąg mitycznych mordów i miłości, teatr matek i dzieci, królów i poddanych, kobiet i mężczyzn, ojczyzn i obcych potoczy się dalej:

AGAMEMNON (*z niepokojem, błagalnym tonem*)

Królewno! Proszę cię, wyjaśnij, co mają znaczyć twoje słowa? Przecież teraz los tego domu związany jest z twoim losem.

KASANDRA (*z dziwnym spokojem*)

Wiem, królu… Ale nie wierz żadnemu memu słowu, słuchaj królowej, nastawiaj też uszu na słowa Egistosa i nie przejmuj się tym, co mówi twoja niewolnica. Kiedyś była prorokini Kasandra, ale ona spłonęła w palącej się Troi, jej słowa spopielały i wiatr rozniósł je po morzu… Jedna iskierka z tego pożaru padła tu, w serce prostej niewolnicy, wybuchła na chwilę i zgasła. (patrzy na swój pastorał) Jakie to dziwne! Skąd wziął się tu ten pastorał? Do kogo należy? I czyj to diadem? (zdejmuje z głowy diadem i rzuca Klitemnestrze pod nogi, następnie łamie pastorał i też rzuca na ziemię) Teraz nie ma już nic z Kasandry. Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko, prócz prorokowania.

AGAMEMNON (*bierze ją za rękę i wiedzie do pałacu*)

Jesteś królewną i zawsze nią pozostaniesz.

KLITEMNESTRA (*szeptem do Egistosa*)

Potrzebny nie jeden, lecz dwa miecze. Dobrze je naostrz. Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę.

Uderza piorun. Gwałtowna ulewa. Egistos i Klitemnestra biegną do pałacu (K, 76–77).

Zostaje więc tutaj ukazane coś, co samą Kasandrę przerasta. Coś, co wie autorka sztuki, a czego wyraz powierza kolejnej tragiczno-ironicznej parze mitycznych herosów: Klitemnestrze i Egistosowi. Co to? Bóg? Los? Życie? Mit-Bóg? Wiedza? «To»? Tu Łesia Ukrainka jest pisarką największych tajemnic istnienia. Ukrainką-Trojanką-Kobietą.

Na najwyższym poziomie ironiczno-tragiczna świadomość pisarki obejmuje cały świat wyobrażony poematu dramatycznego — także bogów:

HELENA

Tylko ty ośmielasz się zmagać z bogami. I za to cię karzą.

KASANDRA

No cóż, ich siła w karze, a moja w zmaganiu (K, 19)*.

Los człowieka jest wprawdzie tragiczny, ale wzniosły jak zmaganie. Tryumf bogów jest pewny, ale cząstkowy. Cząstkowy, więc ironiczny, bo nie jest w stanie znieść ludzkiego oporu i zmagania się. Wyrażenie „pomimo wszystko» trzeba by w świecie *Kasandry* przełożyć jako wezwanie: [żyjmy] *pomimo bogom*, *pomimo losu*, *pomimo śmierci*. Być może dzika energia seksualizmu, upostaciowana w figurze «ogiera»-Erosa**, przeistaczająca się poprzez ludzkie życie w tryumfalny chaos Thanatosa, jest ostatecznym wymiarem sensu, jaki daje się odczytać z okrzyku Kasandry: «Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!..». Być może.

* Oczywiście, zarysowuje się tu horyzont nowoczesnego heroizmu, który nazwalibyśmy preegzystencjalistycznym. Taki zresztą wydźwięk ma wiele liryków poetki, w tym przepiękny wiersz Święta noc, dający wizję kosmicznego heroizmu [zob. 38, s. 104-105].

** Kasandra do Heleny: «Zawołałam: "Powożony przez Afrodytę, mknie Ares niesyty, jak oszalały żądzą ogier. Gotujcie katakumby!"» (K, 20).

Ale czy to nie byłby truizm? Ten truizm oddala i przekreśla *Epilog*. I kiedy Kasandra — czy szczerze? — woła „Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko prócz prorokowania», wydaje na siebie wyrok: [Klitemnestra] „Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę». To Życie? Czy Mit-Bóg?

A Kasandra? Umarła wieszczka, niech żyje wieszczka? Zdaje się, że Łesia Ukrainka mówi więcej.

Kasandra wydaje mi się, co dość oczywiste, na wyższym piętrze semantyki dramatem o artystce, artyście. O artyście-widzącym i o prawdzie, której nie ma on komu przekazać, pomimo obecności wspólnoty, z którą się identyfikuje. Mit Kasandry staje się wtedy wypowiedzeniem i zarazem mitologizacją na wyższym piętrze losu/egzystencji samej Łesi Ukrainki, Łarysy Kasandry, Łesi Trojanki*. Jest wyrazem wyższej samoświadomości, metaujęciem, swoistą automitobiografią. Wyraża jej przeżywanie życia, miłości, umierania, wiedzy i bezsilności. Jest jej tragiczno-ironiczną samoświadomością geniuszu, któremu przysługuje medium ukraińskiego słowa, tej greki naddnieprzańskich Słowian, słowa, co ożywa i ginie. Sztuka jednak — jako widzenie wypowiedziane i wypowiadane — jest wyrazem ironiczno-tragicznej samowiedzy artystki.

Lecz — to nie wszystko. Ona, sztuka, jest też samoświadomością, lustrem, usprawiedliwieniem istnienia i wiedzą o nim. W głębszym znaczeniu staje się początkiem i końcem, źródłem i ujściem, przez które wytryska i w którym ginie życie. Tak, jest też modernistycznym Absolutem, który naigrywa się nawet z nieabsolutnych, wszechwładnych-bezsilnych bogów. Jednakże ten, kto jak Kasandra-Łesia ma ten dar widzenia-wiedzy, dar tragiczno-ironiczny, ten sięgnął dna poznania bytu, historii i samowiedzy. Symbol Kasandry to symbol najgłębszego, ale wieloznacznego poznania. Epifania głębi — nawet jeśli głębia ta *też* (choć nie tylko) jest otchłanią.

I tu od symbolu, ironii i tragizmu niespodziewanie wracam do paraboli i alegorii. Bo Łesia Ukrainka jest *Łesią Ukrainką*, reprezentantką wspólnoty ukraińskiej, która jako naród manifestuje w artystce ową samowiedzę i przynależność do wielkiej mitycznej matrycy świata, wielkiej mitopei, którą kobiety i mężczyźni, narody i ludzkość snują i opowiadają z ust do ust od czasów Troi i wcześniejszych.

W tym sensie los *Kasandry* zapisuje przesłanie: oto jesteśmy już, bo wiemy, jak to jest żyć, jak to jest podlegać prawom tego samego dla wszystkich mechanizmu iluzji i deziluzji, deziluzji i nadziei, nadziei i tragedii, tragedii i ironii… Nie mogę nie przypomnieć znanych słów polskiego myśliciela, Maurycego Mochnackiego, który w historycznym czasie zagrożenia jego własnej wspólnoty jako artysta wyraził był zdanie, że nie ginie to, co ma w sztuce zapis swego istnienia: «Jak myśl jednego człowieka zamyka w sobie, że tak powiem, istotę jego istoty, tak zebranie w całość wszystkich razem myśli *reprezentuje* istotę narodu» [18, s. 52-53]. Istotą istoty artysty jest jego słowo. Ale ono reprezentuje istotę wspólnoty, z której on wziął swe życie. I tak jest u Łesi-*Ukrainki*.

Nie dziwi mnie też, że na dawnym greckim wybrzeżu Taurydy zapisała pisarka ostatnie słowa historii, którą kończą Klitemnestra i Egistos. *Jałta, S. S. 1907*. Ale Jałta nie była już wtedy grecka. Ani ukraińska.

Na jeszcze jednym, najwyższym poziomie znaczeniowym staje się dla mnie *Kasandra* poematem o bezsilności istnienia i jego ambiwalencji. Objawia on ten rodzaj ironiczno-tragicznej świadomości, którego ani tragizm losu, ani katastrofizm nie wyrażają. To raczej

* Współcześni Ukraińcy dopatrują się w imieniu i losie pisarki symbolicznych znaczeń, pewnego naddatku sensu, który im samym jest (co rozumiem) potrzebny [zob. 23].

ironia pełnej samowiedzy: że wiedząc-widząc wszystko, artysta sam nie wie, albo wie, choć nie wie… *Poematyczność* dramatu zapisuje tu pewną ironiczną predyspozycję umysłu artysty, który nie daje się zwodzić żadnej iluzji, a jednak, chcąc nie chcąc, ciągle coś wybiera… siebie, wspólnotę, ukochanego, współobywateli. Ale wybrawszy ich, znów czuje gorycz ironiczną samotnej bezsilności*. I tak *ad infinitum*.

Ironię można by tu nazwać nastrojeniem umysłu, odciśniętym w dramatycznej formie poematu. Poematu, co nie jest ni tym, ni tamtym. I to nieokreśloność Wszystkiego ujawnia wielkość dramatopisarki.. Co jest ironiczne, bo jej dramat to… poemat.

Środki zastosowane przez Łesię Ukrainkę — ta poematyzacja struktury dramatu — zdają się typowe dla epoki przełomu XIX i XX wieku [por. 40; 41]. Efekt — znakomity i trwały. Od feerii złorzeczeń przechodzących w ironiczne błazeństwo bezsilnych uchroniły Łesię Ukrainkę symbol i mit, nośniki indywidualnego sensu osobowości Kasandry, na równi z parabolą i alegorią, które odsyłają do losu wspólnoty Trojan. Oba poziomy ujmuje metaświadomość artystki upostaciowana w Kasandrze, a tę warstwę znaczeniową zdaje się ogarniać jeszcze jedna, inna sfera, której już tylko medium była znakomita Ukrainka, Łesia.

Oto ironia pisania — powiedzieć tyle, by wypowiedzieć coś, czego się nie mówiło. Co? To coś, co jest naszym — Losem? Może losem, a może czymś innym?

W *Kasandrze* otrzymujemy świetny przykład, przykład jedyny w swoim rodzaju, sztuki ironii o najwyższym stopniu subtelności. Ukraińskiej. I ludzkiej.

Symferopol/Jałta 2012 — Styczeń 2014, Białystok

LITERATURA

1. Andruchowycz J. Współczujcie nam. Myślcie o nas. I tak zwyciężymy, chociaż oni będą się wściekać / Jurij Andruchowycz // Gazeta Wyborcza. — 24.01.2014.

2. Doda-Wyszyńska A. Ironia i ofiara. — Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007. — 334 s.

3. Dragańska J. Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny // Starość. Doświadczenie egzystencjalne — temat literacki — metafora kultury. Zapisy i odczytania / Koncepcja i wstęp J. Ławski / Pod red. A. Janickiej, E. Wesołowskiej, Ł. Zabielskiego. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — T. II. — 734 s.

4. Górski K. M. Panatenaje // Górski K. M. Wiersze wybrane / Opr. E. Miodońska-Brookes. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987. — S. 82.

5. Janion M., Żmigrodzka M. Gorzkie arcydzieło // Trzynaście arcydzieł romantycznych / Pod red. E. Kiślak, M. Gumkowskiego. — Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 1996. — 206 s.

6. Kalinowska M. Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji. — Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003. — 336 s.

7. Koschany R. Przypadek: kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. — 409 s.

8. Kozak S. Łesia Ukrainka (1871–1913) // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — S. 371.

9. Kubacki W. O dramatach Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — S. 7-9.

* W czasie sesji naukowej w Symferopolu i Jałcie (2012) przedstawiłem rozważania pokazujące istotne zbieżności w pokazywaniu mechanizmów historii u Łesi Ukrainki i polskiej pisarki Amelii Hertzówna (1879–1942). Zob. o Hertzównie: [3].

10. Lewczenko G. Mit protiw istorii. Hemisfera liriki Łesi Ukrainki. — Kijów 2013.

11. Libera L. Zraniona iluzja. O „Balladynie» Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach» Ludwiga Tiecka. — Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2007. —168 s.

12. Lipiński K. Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście» J. W. Goethego. Próba interpretacji. — Rzeszów, 1995.

13. Łaguna P. Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii) / Wstęp W. Maciąg. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984. — 102 s.

14. Ławski J. „Do czego zmierzasz ironiją taką?». „Horsztyński» jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni // Ławski J. Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. — Białystok: Wydawnictwo UwB, 2005 — S. 38-349.

15. Ławski J. Ludwik Tieck: „Kot w butach». Ironia, romantyzm, nowoczesność // Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje / Pod red. red. E. Białek, G. Kowala, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2011. — T. 2. — 562 s.

16. Ławski J. Wstęp // Słowacki J. Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, 2009. — B. N. I. — Nr 314. —209 s.

17. Malutina N. Polskaja to ukrainska moderna drama: perechrestja tradicij, Odessa: ONU, 2013. — Rozdział II. — 173 s.

18. Mochnacki M. O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. — Warszawa 1830. — S. 52-53.

19. Muecke D. S. Ironia. Podstawowe klasyfikacje / Przeł. G. Cendrowska // Ironia / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002. — 208 s.

20. Nawarecki A. Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej» księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. — 377 s.

21. Nieuważny F. Fenomen Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Pieśń lasu. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. — S. 15.

22. Nowicka-Jeżowa A. Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej. — Warszawa: 2006.

23. Olszewskij I. Łesia Ukrainka. Mistika imieni i doli. — Łuck 2005.

24. Papla E. Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki / Eulalia Papla // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.

25. Papla E. Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans // Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2004. — 670 s.

26. Piwińska M. Romantyczna nowa tragedia // Studia romantyczne / Pod red. M. Żmigrodzkiej. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1973. — 357 s.

27. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kasandra» // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

28. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w „Meleagrze» Stanisława Wyspiańskiego i „Kasandrze» Łesi Ukrainki // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

29. Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice / Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego. — Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2005. — 1000 s.

30. Radyszewski R. Czterdziestoletnia recepcja literaturoznawcza twórczości Łesi Ukrainki w Polsce / Rościsław Radyszewski // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.

31. Scheler M. O zjawisku tragiczności / Przeł. R. Ingarden. — Lwów: Polskie Towarzystwo Filozoficzne im. K. Twardowskiego, 1938. — 40 s.

32. Sobol W. Naukowa i przekładowcza recepcja twórczości Łesi Ukrainki w Polsce / Walentyna Sobol // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.

33. Szturc W. Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. — 266 s.

34. Szturc W. Rytualne źródła teatru. Obrzęd, maska, święto. — Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2013. — 387 s.

35. Świderska E. Wielogłosowy teatr Balladyny // Piękno Juliusza Słowackiego. —Białystok 2014. — T. II: Universum.

36. Ukrainka Ł. Kasandra // Ukrainka Ł. Dzieła w V tomach. — Kijów 1951. — T. II.

37. Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — 373 s.

38. Ukrainka Ł. Święta noc / Przeł. M. Wawrzkiewicz // Ukrainka Ł. Siedem strun / Opr. T. Chróścielewski. — Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1980. — S. 104-105.

39. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w Romowie z Izą Chruścińską / Przedmowa A. Michnik, Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2013. — 392 s.

40. Waligóra J. Dramat historyczny w epoce Młodej Polski. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 1993. — 126 s.

41. Waligóra J. Młodopolski «dramat wewnętrzny». Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych. — Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 2004. — 191 s.

42. Żmigrodzka M. Etos ironii romantycznej — po polsku // Żmigrodzka M. Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku / Pod red. M. Kalinowskiej, E. Kiślak. — Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2002.

УДК 821.162.1 Словацький

Łukasz Zabielski
Uniwersytet w Białymstoku

JULIUSZ SŁOWACKI I «NIEMI» KLASYCY WARSZAWSCY

W artykule omawiany jest skomplikowany i trudny do jednoznacznego zdefiniowania stosunek Juliusza Słowackiego do jego literackich poprzedników, czyli pokolenia klasyków postanisławowskich. Na czoło tej formacji — zwanej w historii literatury również klasykami warszawskimi, klasykami postanisławowskimi, klasykami porozbiorowymi czy (dziś termin nieużywany) pseudoklasykami — najczęściej wysuwa się Kajetana Koźmiana (1771–1856) oraz Ludwika Osińskiego (1775–1838).

***Słowa kluczowe**: Słowacki, klasycy postanisławowscy, tradycja oświeceniowa, romantyzm polski, walka klasyków z romantykami.*

У статті аналізується складне і неоднозначне ставлення Юліуша Словацького до його літературних попередників, тобто покоління класиків періоду після панування короля Станіслава Понятовського. На перший план цього утворення, яке називалось в історії літератури також варшавськими класиками, класиками після розподілів або (сьогодні цей термін не вживається) псевдокласиками, найчастіше висувають Каєтана Козьмяна (1771–1856) та Людвіка Осінського (1775–1838).

***Ключові слова**: Словацький, класики періоду після панування короля Станіслава Понятовського, просвітницька традиція, польський романтизм, боротьба класиків з романтиками.*

The article discussed the complex and difficult to clearly define Juliusz Slowacki relationship's to his literary predecessors, the generation of classics the period after the reign of King Stanislaw Poniatowski. In the face of this formation — known in literary history also Warsaw's classics, classics after the partition of Polish or (nowadays the term used) pseudoclassics — frequently extends Kajetan Kozmian (1771–1856) and Ludwik Osinski (1775–1838).

***Key words**: Slowacki, classics the period after the reign of King Stanislaw Poniatowski, Enlightenment tradition, Polish romanticism, fight classics from romantics.*

1. Skrzydlaty Amorek z łukiem i strzałą

Nie jest tajemnicą, że Juliusza Słowackiego, twórcę powszechnie uznanego za jednego z najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu, nazwanego przez tradycję «trzecim wieszczem» (po Mickiewiczu i Krasińskim), łączyła z epoką oświecenia skomplikowana więź. Wystarczy spojrzeć na dzieciństwo autora «Kordiana», a więc ten moment jego życia, w którym — jak zauważył Tadeusz Sinko — «[…] wszedł [on — Ł. Z.] do przybytku sztuki w postaci klasycznej, jako skrzydlaty Amorek z łukiem i strzałą (na portrecie Rustema z roku 1814) [zob. 14, s. 13—14]. Klasyczny też charakter miały chłopięce zabawy, o których jeszcze w późniejszym wieku wspominał» [39, s. 2-3; zob. 43, s. 3]. Polegały one — dodajmy — na wcielaniu się młodzieńca w rolę jednego z homerowych bohaterów-herosów. Łatwo zgadnąć, że w bardzo podobny sposób musiało upływać dzieciństwo każdego z przedstawicieli, jak ich nazwał Mickiewicz w trzeciej części «Dziadów», «Salonu Warszawskiego», czyli członków pokolenia klasycyzmu porozbiorowego.

W ramach wstępu należy wspomnieć o Euzebiuszu Słowackim, który — choć zmarł, zanim mały Juliusz nauczył się czytać — wywarł na twórczość oraz upodobania estetyczne swego syna znaczący wpływ. Ważne w tym kontekście okazuje się tło historyczne, bowiem dzieła zebrane — nieżyjącego już wówczas — profesora Uniwersytetu Wileńskiego zostały w 4 tomach wydane przez Leona Borowskiego w latach 1824–1826, a więc w okresie, gdy kilkunastoletni syn autora zaczynał marzyć o poetyckiej sławie, lecz nie wykazywał jeszcze intelektualnej samodzielności, ani — tym bardziej — ugruntowanej świadomości artystycznej [zob. 18, s. 26-27; 52, s. 11] czy światopoglądowej. Zresztą pomysł na pierwszy swój dramat — «Mindowe» — zaczerpnął Juliusz od Euzebiusza Słowackiego (patrz: «Mendog, król litewski»)* [por. 8, s. 557-565].

Ważny w kontekście tematu niniejszej pracy staje się też młodzieńczy zachwyt twórczością Woltera. W krzemieniecko-wileńskim okresie życia autora «Żmii», a więc w momencie największego zafascynowania utworami Byrona, de Lamartine'a oraz Goethego, na liście «obowiązkowych» lektur młodego Słowackiego pojawił się też «Mahomet» poety z Ferney [zob. 14, s. 74]. Owocem tego «lekturowego zauroczenia» stał się zamysł stworzenia własnego «Mahometa»: «Marzyła mi się wtenczas — notował w swym pamiętniku — jakaś tragedia o Mahomecie. Chciałem go wystawić zakochanego w córce, Fantymie, tak, jak go nam historya opowiada. […] O takiej to tragedyi, niepodobnej do wykonania dla 19-letniego chłopca, marzyłem […]» [43, s. 7]. Tragedia ta nie ujrzała światła dziennego ani we wspomnianym okresie dojrzewania, ani też w fazie dojrzałości fizycznej, emocjonalnej i twórczej Juliusza Słowackiego. Niemniej jednak to, że romantyk po paru latach przypomniał sobie o — tak na pozór drobnym — szczególe swego życia, daje pojęcie o wadze pierwotnych fascynacji utworami Voltaire'a.

W okresie okołopowstaniowym (powstanie listopadowe) literatura romantyczna posiada już zdecydowanie więcej zwolenników, niż dotychczasowa, oświeceniowa**. Nawet w obozie klasyków częściej pojawiają się «renegaci» (sympatycy romantyczno-klasycznych «hybryd literackich», jak Franciszek Morawski), niż radykalni zwolennicy «przykazań» Wergiliusza i Horacego.

Jednak nie objawił się Juliusz Słowacki w «przybytku sztuki» jako artysta w pełni romantyczny***, w jego młodzieńczych utworach pierwiastki klasyczne walczą o dominację z elementami poetyki romantycznej [por. 53, s. 545-556]. Skrupulatnie przebadał tę literacką «wewnętrzną walkę» Juliusz Kleiner w monumentalnej i, pomimo swych lat, wciąż aktualnej [zob. 9, s. 138-165] czterotomowej pracy: «Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości». Czytamy tam: «Zdarzają się wiersze [w «Mindowem» — Ł. Z.], w których echo Krasickiego lub Trembeckiego zdaje się odzywać […]. Chętnie rozdzielanie przydawki od

* Jak zauważyła E. Dąbrowicz: «Słowacki nie godził 'Mindowem' w ojcowskiego 'Mendoga'. Pisał inaczej niż ojciec, bo pisał w innym czasie. Ale też pisał o litewskim królu pamiętając, że ojciec temat ów podjął. 'Mendog' był Juliuszowi poniekąd bratem i to bratem rówieśnym» [5, s. 194]. Por. list Słowackiego do matki z 7 XI 1834 roku: «Biada wielka, że mój Ojciec, kiedy mi dał życie, zajęty był nadto swoją tragedią 'Mindowe' i Tobie, kochana Mamo, musiał nią głowę nabić. Bez tego nieszczęśliwego wydarzenia byłbym wcale do rzeczy człowiekiem — nie lunatykiem — nie pośmiertno-chodzącym» [45, s. 179].

** Jak zauważył Czesław Zgorzelski, «Jasne się stawało, że gust klasycystyczny traci siłę atrakcyjną, ale w salonach literackich Wilna, w upodobaniach dam ówczesnych królowały wciąż jeszcze obyczaje mody sentymentalnej. Przejawów jej nie umiano w kołach literacko mniej wyrobionych odróżnić od zjawisk romantyzmu. Nowe tendencje układały się wciąż jeszcze w stare kształty, służyły jako parawan dla gustów sentymentalnych […] Tak też było w saloniku pani Salomei Bécu»[52, s. 7].

*** Nigdy nie był też — jak przekonywał Juliusz Kleiner — w pełni klasycystyczny: «[…] w 'Dumie', w 'Sonetach', w 'Szanfarym' są wprawdzie echa stylowe pseudoklasycyzmu, ale koncepcja, ale motywy idą ściśle nowym torem romantycznym — w początkach twórczości dramatycznej występuje w samej koncepcji zasadniczej zespolenie romantyzmu z pseudoklasycyzmem» [17, s. 31].

rzeczownika, umieszczanie dopełniacza przed wyrazem rządzącym, niektóre metafory — to wszystko rzeczy ze skarbca pseudoklasyków, czasem manierą trącące. Ale i nowym, romantycznym środkom nie brak maniery konwencjonalnej» [17, s. 60; zob. 38, s. 62].

Jako twórca, pojawił się Juliusz Słowacki w takim momencie polskiego procesu historycznoliterackiego, gdy gorące emocje — związane z burzliwymi sprzeczkami odnośnie do kształtu i charakteru literatury — powoli zaczęły już opadać. Siłą rzeczy, nie zależało więc mu — tak jak Mickiewiczowi — na ostentacyjnym odcięciu się od estetyki oświecenia, na demonstracyjnym ukazaniu wyższości «rewolucyjnego» romantyzmu nad tradycyjnym pojmowaniem wyznaczników dobrego smaku w sztuce, na ukonstytuowaniu w powszechnej świadomości nowych prądów myślowych.

Poza tym, pamiętać musimy, że Słowacki — z powodu swego pochodzenia, koneksji rodzinnych, przekonań i wyborów towarzyskich Salomei Bécu — nie był tak wrogo nastawiony do «Salonu Warszawskiego», senatorów, profesorów, generałów, zwolenników polityki prorosyjskiej, jak miało to miejsce właśnie w przypadku — jednego z prześladowanych, sądzonych i skazanych filomatów — Adama Mickiewicza [zob. 2]. W poecie obozu romantyków, za jakiego twórca «Kordiana» w okresie warszawskim chciał przecież uchodzić, budziło to niemałą konsternację: «[…] cóż bowiem mógł począć — zapytuje Alina Kowalczykowa — ze wspomnieniami swojej młodości? Jeśli w Warszawie, jak pisał w listach, obserwował z zainteresowaniem spory młodych literatów z klasykami, jeśli osobiście się z nimi stykał i przysłuchiwał dyskusjom, jeśli pytano go o Wilno — to o czym mógł opowiadać?» [18, s. 25].

Za powód do dumy dla młodego poety z całą pewnością nie uchodziła protekcja Wacława Pelikana czy wspomnienia o Pawle Kukolniku, śpiewającym w saloniku matki jej ulubione ruskie dumki, ani tym bardziej fakt, że nie brał Słowacki czynnego udziału w tajnych kompletach czy spiskach studenckiej młodzieży, że w żaden sposób nie włączył się w antycarską politykę, że nie dotknęły go najmniejsze nawet represje na Uniwersytecie Wileńskim, co więcej: nikogo z bliskich mu osób one nawet nie dotyczyły.

Miało to też inne konsekwencje. Mógł poeta poświęcić się — nie tylko zresztą w okresie twórczości młodzieńczej — poszukiwaniu indywidualnych wyznaczników sztuki, odnalezieniu własnej formy artystycznej. Dlatego też postanowił tworzyć nie w duchu takiej czy innej poetyki, lecz w stylu oryginalnym, zaczął działać «pod sztandarem Słowackiego»*. Chciał — jak wiemy — poczuć się panem kompozycji i formy [17, s. 126]. Stąd też «Arab», «Mindowe», «Maria Stuart» czy «Żmija» nawiązują łączność — mniejszą czy większą — z wolteriańskim racjonalizmem, tworzą związek poetycki z epoką klasycyzmu postanisławowskiego [17, s. 60], jak również z sentymentalizmem czy — co oczywiste — romantyzmem**. Dzięki temu właśnie «[…] oglądana jako całość, twórczość warszawska Słowackiego zarysowuje dobrze wyróżniające cechy jego poetyckiej

* Taka postawa — wewnętrznej potrzeby wyzwolenia się z kajdan wszelkiego «przymusu», «sił wyższych», «czytelniczych oczekiwań» itd. — będzie, jak wiemy, charakteryzować Słowackiego przez całe życie. Jako przykład przywołać można choćby jego list adresowany do Eustachego Januszkiewicza (Florencja listopad 1838 rok, [42, s. 87]), w którym poeta donosił: «[…] posyłam Ci ogromny manuskrypt tragedii pt. 'Balladina.' […] niech u Ciebie ten manuskrypt powoli oczekuje czasu, w którym bez żadnej straty będzie mógł być drukowany, a wtenczas weź go pod prasę z oszczędnością, bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odpłacić; a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest pisana, może długo rozkupowi sprzeciwiać się będzie».

** Eugeniusz Sawrymowicz, analizując wiersze powstałe po 1826 roku, zauważył: «tu panuje […] nuta pesymizmu, niewiary w wartość życia, w którym chwile szczęścia są znikome i zdobywane cierpieniem, i tu znajdujemy wyraźnie aluzje do nieszczęśliwej miłości do Ludwiki, stanowiące jeden z motywów gorzkich refleksji o życiu. […] silnie brzmi tu nuta sentymentalna, ale wyraźny jest postęp w przezwyciężaniu wpływów poetyki pseudoklasycznej na rzecz romantycznej. […] Odchodzi Słowacki od stylu podniosłego, koturnowego, nawet wyszukane obrazy i tropy mają wzbogacić nastrój. A to już jest typowo romantyczne» [38, s. 38].

indywidualności. Oczywiście wielki talent i świetność stylu, i jeszcze jakby wtórność wobec najmodniejszych wzorów romantycznej literatury. Nie polskiej — europejskiej» [18, s. 77].

Jeśli chodzi o gusta czytelnicze — ma to swoje plusy i minusy: z jednej strony powiedzieć można za Kleinerem, że taka twórczość «stosowna była dla syna pseudoklasyka» [17, s. 97], ale w nie mniejszym stopniu również dla zdeklarowanego romantyka; z drugiej jednak, gromadziła całe zastępy przeciwników, krytykujących warstwę artystyczną tych dzieł, nie oszczędzając też merytorycznej: w przypadku «Mindowego» [zob. 27] szczególne nuty niezadowolenia wzbudzały kwestie religijne.

Kolejna rzecz, o której warto w tym kontekście wspomnieć, to fakt, że Juliusz Słowacki był nie tylko synem Euzebiusza, lecz także Salomei Bécu, pasierbem – skarykaturyzowanego w Mickiewiczowskim «Salonie Warszawskim» trzeciej części «Dziadów» — doktora Augusta Ludwika Bécu*, protegowanym Jana Śniadeckiego oraz księcia Adama Czartoryskiego. Nie mogło pozostać to bez wpływu na osobowość i twórczość młodego poety. Choć pomoc, jakiej Jan Śniadecki udzielił świeżo upieczonemu absolwentowi Uniwersytetu Wileńskiego, jest jednym z najbardziej znanych fragmentów biografii Słowackiego. Warto przyjrzeć się listowi, który całą tę sekwencję zdarzeń poprzedził: «Przy końcu stycznia — pisał Słowacki — wyjeżdżam do Warszawy z zamiarem wejścia do służby publicznej; wskazanie drogi, jaką się mam udać, mądra rada, jak na raz obranej postępować, byłaby dla mnie wielkim dobrodziejstwem. Pamiętny na względy, którymi Jaśnie Wielmożny WMPan Dobrodziej zaszczycałeś Ojca mego, śmiem o nie upraszać, a razem i o to, abyś mnie raczył polecić przyjaciołom swoim w Warszawie. Ceniąc chlubny zaszczyt opieki JWMPana Dobrodzieja, starać się będę postępowaniem moim udzielonych nie zawieść i na dalsze zasłużyć względy» [42, s. 49: Do Jana Śniadeckiego, 14 stycznia 1829 r., Krzemieniec].

Bez względu na to, ile osób (i kto dokładnie) pomagało przy ułożeniu ostatecznej formuły tego listu, świadczy on o niewątpliwym opanowaniu przez Słowackiego dworskiej etykiety, jego niezwykłej zręczności i sprycie przy ubieganiu się o protekcję. Zwróćmy uwagę na to, że kluczowa prośba («abyś mnie raczył polecić przyjaciołom») została skrupulatnie obudowana lakonicznymi zdaniami — nie zostały tu ujęte precyzyjne informacje na temat tego, o jaką tak naprawdę «drogę» Słowackiemu chodzi.

To oczywiste, że twórca «Marii Stuart» oczekiwał od Śniadeckiego «polecenia go przyjaciołom»**, natomiast zdecydowanie nie potrzebował żadnych — powiedzielibyśmy — banalnych, sentencjonalnie «mądrych rad», typu: w jaki sposób ma działać, jaką drogą w swym życiu kroczyć czy jak «na raz obranej postępować». Wszystkie tego rodzaju prośby młodego «kandydata obojga praw» idealnie wpasowują się w «belferską» — czy nawet «ojcowską» — postawę życiową członków pokolenia klasyków. Zatem pokolenia, które za priorytetowe uznawało takie wartości / terminy / pojęcia, jak: wzór, autorytet, nauczyciel, mistrz etc.

Przywołanie w powyższym kontekście postaci — nieżyjącego już wówczas – Euzebiusza Słowackiego, miało za zadanie dać adresatowi listu jawnie do zrozumienia, że nadawca tych słów pragnie widzieć w nim patrona całej swej rodziny, ich mecenasa, ojca. Skoro Śniadecki pomógł w karierze autorowi «Mendoga», możemy sądzić, że sam też chciał się widzieć w roli opiekuna. Właśnie dlatego Juliusz nie mógł pozwolić sobie na technikę narracyjną «in medias res». Zresztą romantyk, który nie uznawał Mickiewicza za duchowe-

* Ta rodzinna koneksja Juliusza Słowackiego nabrała szczególnej wymowy po ukazaniu się (anonimowo na przełomie stycznia i lutego 1831 roku) w Warszawie broszury Joachima Lelewela «Nowosilcow w Wilnie».

** «Kalendarz życia i twórczości Słowackiego» [14, s. 75] podaje, że również Joachim Lelewel otrzymał list polecający jego opiece Juliusza Słowackiego. Nadawcą listu był bliski znajomy Słowackiego z okresu krzemieniecko-wileńskiego, bibliotekarz liceum w Krzemieńcu, Paweł Jarkowski.

go ojca* — a taka postawa była powszechna wśród pokolenia polskich poetów połowy XIX wieku — tym bardziej nie oczekiwał tego po Janie Śniadeckim.

Przedsięwzięte środki odniosły zamierzony skutek — w połowie lutego 1829 roku Słowacki przybył do Warszawy. Księciu Adamowi Czartoryskiemu dostarczył list polecający od Jana Śniadeckiego, a to ułatwiło mu uzyskanie (30 marca 1829 roku) stanowiska aplikanta (piastowane nieodpłatnie) w biurze Komisji Przychodów i Skarbu [zob. 38, s. 43]. Warto wymienić tu również o dwóch innych nazwiskach. Przede wszystkim księcia Lubeckiego, któremu podlegało wówczas Ministerstwo Skarbu Królestwa Kongresowego, a który w styczniu 1830 roku przeniósł młodego urzędnika do dyrekcji kontroli w sekcji wypłat [17, s. 32], a także Dominika Lisieckiego «[…] znanego w literaturze tamtoczesnej pisarza z nieźle dokonanych tłumaczeń niektórych autorów francuskich. Był to zwolennik klasycyzmu, mianowicie wielbiciel Kornela i Woltera […] ale miał zmysł i dla nowszych pojawów literatury […] ta żyłka poetyczna dyrektora wydziału ułatwiła Juliuszowi serdeczniejsze zbliżenie do niego» [29, s. 33]. Zaczął więc Słowacki — przybysz z prowincji — obracać się wśród najwybitniejszych person tamtego okresu, wśród koryfeuszy intelektu i śmietanki urzędniczej [zob. 48].

2. «Partia Osińskich i Koźmianów»

Po przybyciu do Warszawy Słowacki zetknął się ze sporem romantyków z klasykami. Wspominam o tym dlatego, że temat owego sporu, choć na pozór nieistotny w twórczości autora «Mindowego», w rzeczywistości «jawi się — co zauważyła Barbara Czwórnóg-Jadczak — jako nurt podskórny, lecz ciągle obecny» [4, s. 313]. W kontekście naszych rozważań szczególnego znaczenia nabiera informacja, że do Warszawy zawitał poeta w momencie, gdy Salon Warszawski** trząsł się z oburzenia wywołanego artykułem Adama Mickiewicza «O krytykach i recenzentach warszawskich»***. Choć od umownej daty początku romantyzmu na ziemiach polskich — 1822 roku — minęło wówczas zaledwie kilka lat, były to lata niezwykle płodne**** i owocne dla całego nowego prądu literacko-filozoficznego*****. «Obóz młodych»

* Główny trzon nieprzyjaźni — jak przekonuje Jarosław Marek Rymkiewicz — pomiędzy autorem «Pana Tadeusza» a Juliuszem Słowackim przebiegał właśnie wokół kwestii «ojcostwa poetów»: «Jeśli paryscy Litwini widzieli w Mickiewiczu ojca i Mickiewicza w ojcostwo wpychali, to od każdego, kto się do Mickiewicza zbliżył, musieli żądać, by wyznał, że pragnie być jego synem. Gdyby jakiś intruz nie ukorzył się przed ojcem, to ojcostwo tego ojca zostałoby zakwestionowane, poddane w wątpliwość, opatrzone znakiem zapytania. I ojciec poddany w wątpliwość natychmiast przestałby być ojcem. A Litwini staliby się pełnymi sierotami. Słowacki […] nie mógł dostrzec w nim ojca, bo nie nadawał się na syna» [37, s. 22]. Na temat wzajemnych stosunków obu wieszczów literatury polskiej, zob. 31, s. 13-61. zob. też 10, s. 155-242.

** Nie tylko zresztą Salon Warszawski, z tego tekstu niezadowolony był też Joachim Lelewel. Por. list Mickiewicza do Lelewela (zob. 30, s. 598, list z 12 czerwca 1829 r., Berlin): «Słyszałem, żeś nie bardzo rad z przedmowy! Cierpię na tym. Myślałem nieraz, pisząc, że cię do śmiechu pobudzi. Powiedz, dlaczego miałem oszczędzać krzykliwą czeladkę Parnasu, jak nazywa Trembecki. Wielkie też oni zadali ciosy literaturze, głupimi radami swoimi zły smak zaszczepiając».

*** Słowacki do Warszawy przybył w lutym 1829 roku, natomiast jeśli chodzi o wspomniany, kontrowersyjny wstęp do petersburskiego wydania poezji Mickiewicza, za granicą tomiki ukazały się na początku marca, do stolicy Królestwa Polskiego dotarły pod koniec tego miesiąca. Zob. 14, s. 83.

**** Dla szerszego nakreślenia kontekstu warto wymienić kilka dat i związanych z nimi wydań. 1820 rok: «Wiesław» K. Brodzińskiego; 1821: «Geldhab» A. Fredry; 1822: «Ballady» A. Mickiewicza, «Dumy» B. Zaleskiego; 1823: «Grażyna» i pierwsze części «Dziadów»; 1825: «Maria» A. Malczewskiego, «Poezje» A. E. Odyńca, «Jan z Tęczyna» J. U. Niemcewicza; 1826: «Sonety» A. Mickiewicza, «Pojata» Bernatowicza, utwory Korzeniowskiego; 1827: «Zamek kaniowski» S. Goszczyńskiego; 1828: «Konrad Wallenrod», 1830: «Mnich» Korzeniowskiego, trzeci tom komedii A. Fredry, «Dumy Podolskie» T. Zaborowskiego czy «Pieśni Sielskie i Biblijne» S. Witwickiego.

***** Miało to zresztą stanowić jeden z najpoważniejszych powodów — narastającej z biegiem lat — przepaści niezgody, jaka dzieliła Juliusza Słowackiego od Adama Mickiewicza. Słowacki bowiem, pomimo nieustannych wysiłków, przecież nie mógł zmienić faktu, że to autor «Romantyczności» pojawił się w historii literatury polskiej

ugruntował, umocnił swą pozycję, powiększył się liczebnie, a przez to zaczął pełnić rolę lidera na polu słynnej w pierwszej połowie XIX wieku klasyczno-romantycznej «bitwy». Dlatego też Słowacki mógł z pełnym przekonaniem — w styczniu 1830 roku — wyrzec znamienne zdanie: «Romantyczność przemaga już u nas» [42, s. 43-44, list do Aleksandry Bécu].

Daty te okazują się ważne przede wszystkim ze względu na fakt, że jedna z dwóch, wrogich sobie, «grup literackich» zaczęła w końcu zwyciężać. Oczywiście, dodać musimy uwagę, że Słowacki — choć pośrednio* stanął po stronie romantyków — w istocie nigdy manifestacyjnie nie włączył się do tych sprzeczek**.

W 1830 roku uwidocznił się też kryzys, który trawił obóz ówczesnych klasyków. Dotyczył on przede wszystkim szybko przerzedzających się szeregów «Salonu Warszawskiego», jego członkowie zaczęli stopniowo — najczęściej z przyczyn naturalnych — umierać albo po prostu sympatyzować z obozem przeciwnym. Prawdziwie radykalnych wyznawców horacjańskich zasad w sztuce zaczęło zwyczajnie brakować. Dlatego też — jeśli Juliusz Słowacki pisał o pokoleniu klasyków okresu Księstwa Warszawskiego oraz Królestwa Kongresowego, dziś nazywanych pokoleniem postanisławowskim — w takich przypadkach nawet, gdy nie padały konkretne nazwiska, z łatwością domyślić się można, że chodziło przede wszystkim o dwie postaci: «Z obozu klasyków stykał się zapewne [Juliusz Słowacki — Ł. Z.] z Kajetanem Koźmianem, nieprzejednanym wrogiem poezji Mickiewicza, autorem ogłaszanego fragmentami pseudoklasycznego nudnego poematu "Ziemiaństwo", który w zamierzeniach autora miał być śmiertelnym uderzeniem w poezję romantyczną. Znał chyba i Ludwika Osińskiego, dyrektora teatru, również przeciwnika poezji Mickiewiczowskiej, choć nie tak zajadłego jak Koźmian» [38, s. 45].

Nazwiska te, podobnie zresztą jak — ściśle związane z obozem klasyków – Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk czy Towarzystwo Iksów, zaczną — jak się za chwilę przekonamy — wyznaczać swoisty kanon / stereotyp / szablon, którym Słowacki będzie chętnie operował, krytykując wrogich sobie członków pokolenia romantyków.

Wróćmy jednak do adresowanego do Aleksandry Bécu listu ze stycznia 1830 roku. Tuż po zacytowanym przeze mnie zdaniu, traktującym o przewagach literatury romantycznej w Królestwie Kongresowym, autor «Mindowego» poinformował kuzynkę, że skład warszawskiego TPN wzbogacił się o nowego członka. Choć chodziło o wybitną postać Johanna Wolfganga Goethego, wybory nie zakończyły się jednogłośnym wynikiem. Ale sama wiadomość nie jest tak istotna, jak komentarz do niej Słowackiego: «Goethe obrany został na członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i jedna tylko kreska, zapewne Koźmiana lub Osińskiego, była przeciwną temu oborowi» [42, s. 43-44]. Dlaczego powyższy fragment listu staje się tak ważny? Przecież nie było to przypuszczenie skandaliczne, odkrywcze, zaskakujące, nie były to również bezpodstawne insynuacje, pomówienia; zapewne nikt — w całej ówczesnej Warsza-

jako pierwszy, przynosząc «powiew XIX-wiecznej nowoczesności». Na ten fakt, już w I poł. XX wieku, zwrócił uwagę Manfred Kridl [19, s. 6-13]; zob. też 6, s. 187-198, a także, w tym samym zbiorze: 36, s. 51-55.

* Brak jawnej deklaracji ideowej miał zresztą być jednym z najważniejszych powodów, dla których Słowacki nie był popularny wśród swych rówieśników: «To, że nie stanął — konstatował Stefan Treugutt – dostatecznie wyraźnie po jednej ze stron wojujących na programy i idee, że był w tym wszystkim, co pisał w dziesięcioleciu popowstaniowym, krytycznym analitykiem spraw narodowych, nie zaś głosicielem jednej z tak gwałtownie dyskutowanych prawd» [50, s. 276].

** A. Kowalczykowa zauważyła, że Słowacki mógł umyślnie nie brać udziału w — toczonej między dwoma obozami literackimi I poł. XIX wieku — «bitwie na pióra»: « […] uderza jego [Słowackiego — Ł.Z.] izolacja. Oni [zwolennicy romantyzmu — Ł.Z.] widzieli go pewnie z perspektywy swoich jakichś już osiągnięć artystycznych i przede wszystkim działalności konspiracyjnej, w którą właśnie się pogrążali; a on mógł wcale nie dążyć do przełamania tego dystansu, zawsze aż przesadnie dbając o swą dumę i godność, a i mając poczucie własnej odmienności, wyższości talentu» [18, s. 69].

wie — nie miał najmniejszych wątpliwości, że wspomniane «veto» pochodziło od jednego z dwóch wymienionych klasyków. Zapewne też ani Osiński, ani tym bardziej Koźmian nie ukrywali swego oburzenia na wieść, że twórca «Cierpień młodego Wertera» został członkiem towarzystwa, do którego oni również mieli zaszczyt przynależeć.

Powyższy cytat wyjaśnia, jak Słowacki postrzegał Kajetana Koźmiana oraz Ludwika Osińskiego. Romantyk — to rzecz prawdopodobna — nie przeczytał (a już na pewno nie w całości) ani jednego utworu obu klasyków, bowiem nie interesowali go oni jako indywidualni twórcy. Ich nazwiska natomiast wpisywały się w pewien ściśle określony szablon, swoisty kanon warszawskiego krytyka. A oznaczało to — co warto podkreślić — uosobienie doktrynerstwa, niesprawiedliwości, niekompetencji, braku wyczucia dobrego smaku.

Za potwierdzenie tej tezy możemy uznać oburzenie Słowackiego na — niesłuszną jego zdaniem, poeta sam bowiem odnajdywał tam «wiele talentu» — stronniczą recenzję tomiku poezji Aleksandra Chodźki: «[…] krytycy warszawscy dwa razy okropnie go skrytykowali mówiąc, że jest nędznym naśladowcą Mickiewicza, a na poparcie swojej krytyki przywiedli wszystkie dziwne wyrazy i wyrażenia, które Chodźko na konto poezji perskiej poumieszczał» [42, s. 43-44][*]. Szczególnie istotna — w kontekście powyższej wypowiedzi Słowackiego — wydaje się uwaga o «dwukrotnej krytyce», bowiem powtórzenie tego samego twierdzenia, sądu, wyklucza jego nieumyślność lub przypadkowość.

W rzeczywistości nie liczyło się to, czy którymś z klasycznych krytyków, bezlitośnie szkalujących pojawiające się w czytelniczym obiegu utwory romantyków polskich, istotnie był Koźmian czy Osiński. Ich nazwiska stawały się wygodnym słowem na oznaczenie doktrynerstwa i koteryjności. Co ciekawe, przeniosło się to również na pole literackich sprzeczek «romantyczno-romantycznych» [zob. 7, s. 60-92]. Aby się o tym przekonać, zwróćmy uwagę na zamieszczony w paryskim czasopiśmie «Młoda Polska», słynny artykuł «Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. o poezjach Juliusza Słowackiego»[**], w którym autor utyskiwał na poetów podobnych do «[…] ministerjów politycznych, którzy związawszy się niegdyś razem w opozycją […] przeciwko Osińskiemu i Koźmianowi, osiągnęli berło i dziś są równie przeciwko nowym autorom partią Osińskich i Koźmianów» [cyt. za 33, s. 318].

Jednakże w tamtym czasie, gdy bronił utworów Aleksandra Chodźki przed niesprawiedliwością krytyków, miał jeszcze Słowacki inny (niż w późniejszych latach życia) stosunek do pokolenia polskich romantyków — w pełni się z nimi utożsamiał i solidaryzował. Warto pamiętać też, że w czasach wileńskich — podobnie jak większość jego rówieśników — entuzjazmował się poezją Mickiewicza[***], choć nie do końca zdawał sobie

* Warto odnotować, że wśród owych «złośliwych krytyków» poezji Aleksandra Chodźki znajdował się też Maurycy Mochnacki [zob. 14, s. 93]. Fakt ten jest istotny, pokazuje bowiem, że Słowacki — inaczej niż Adam Mickiewicz — potępiał krytyków literackich bez względu na ich «afiliację obozową», niechęć wzbudzali w nim zarówno krytycy spod znaku klasycyzmu postanisławowskiego, jak też zwolennicy romantycznej estetyki.

** Tak oto brzmiała owa krytyka Stanisława Ropelewskiego: «Poemat 'O piekle' nie nosi nazwiska autora: ostrożność bardzo na miejscu. Nie wiemy, kto się dopuścił tego cudactwa, czy jaki człowiek talentu napisał to na żart, dla wypróbowania publiczności, czy też ktoś, w dobrej wierze popadł w błąd taki. W pierwszym razie ostrzegamy, że nie łatwo nas złapie; jeżeli zaś nasz autor jest dobra dusza, radzimy mu, aby tytułów, jakie mieć może do poczciwości, nie wymieniał na tytuł — śmiesznego poety» [cyt. za: 51, s. 7]. Pod artykułem widniały inicjały «Z.K.», co miało umyślnie poświadczać błędnie, że recenzja wyszła spod pióra Zygmunta Krasińskiego [zob. 38, s. 250].

*** Przywołajmy tu cytat z pierwszej powstałej na ziemiach polskich monografii poświęconej Juliuszowi Słowackiemu, mianowicie z czterotomowego dzieła Antoniego Małeckiego «Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki»: «Był to brzask nowej ery w myślach i pieśniach […] co tylko z młodzieży żyło duchowo, podzielało ten prąd powszechny. […] Poezja byłą jakby symbolem tych wszystkich uczuć, które młodzież łączyły. Świeża sława Mickiewicza i jego równienników silnie działała i na najmłodszych wychowańców szkolnych zakładów litewskich. A jeżeli na kim wywierało to wszystko potężne, wstrząsające wrażenie, to na Juliuszu» [29, s. 11. Na temat roli, jaką monografia Małeckiego odegrała

wówczas jeszcze sprawę z jej politycznego i narodowego sensu. Natomiast w Warszawie… «[…] stosunek młodego poety do tych spraw zaczynał już wyraźnie i szybko się pogłębiać. Zetknięcie się z atmosferą przedpowstaniowej Warszawy, bliskie stosunki z literatami, wśród których byli działacze patriotyczni, członkowie organizacji spiskowych, obserwacja żywego ruchu kulturalnego i politycznego stolicy Królestwa, wszystko to wpływało na stopniowe rozszerzanie się horyzontów myślowych Słowackiego. Pisząc do siostry przyrodniej w kwietniu 1830 r. o «kłótniach między poetami i recenzentami warszawskimi», zapewne obserwował przebieg sporów jeszcze powierzchownie, widząc w tym świetną zabawę, ale niedługo już zacznie rozumieć polityczny sens dyskusji literackich» [38, s. 48-49].

Nie sposób zgodzić się z powyższą tezą, według której w 1830 roku kwestie sprzeczek literackich były dla twórcy «Marii Stuart» jedynie «pustą» zabawą, płytką rozrywką. Owszem, pisał poeta do Aleksandry Bécu, że był wówczas wiernym obserwatorem, choć w żadnym razie nie uczestnikiem tych zawirowań społecznych: «Największym dla mnie teraz roztargnieniem i zabawą są kłótnie między poetami i recenzentami warszawskimi, których wszystkich prawie» [42, s. 28, list do A. Bécu, Warszawa, 15 (3) kwietnia 1829 roku]. Lecz nie stał — jak widzimy — Słowacki «z boku» wydarzeń, poznał wszak «prawie wszystkich» [zob. 14, s. 82] członków obu obozów. Z tego powodu trudno było mu się zdystansować wobec «iskrzących w ogniu walki» emocji. Dlatego wszelkie niesnaski krytycznoliterackie wpędzały go w «największe roztargnienie»*. Zatem wszystko to w pełni zajmowało i pochłaniało też jego uwagę. Najlepszym potwierdzeniem tej tezy okazuje się wstęp do «Poezyj» Słowackiego z 1833 roku.

Jeśli natomiast chodzi o użyty w powyższym kontekście zwrot «zabawa», oznacza on — tak sądzę — marny poziom, słabą wartość artystyczną niektórych, pojawiających się wówczas, utworów. Twierdzenie to opieram na fakcie, że w tym samym liście, tuż po informacji o krążącym wśród czytelników tekście Mickiewicza «O krytykach i recenzentach warszawskich», informuje Słowacki kuzynkę, że również Odyniec [zob. 25, s. 277-290; por. 26, s. 337-346] stworzył «coś» nowego: «dramat pod tytułem 'Izora', dzieło wielkiej objętości, a bardzo małych zalet» [42, s. 28, list do A. Bécu, Warszawa. 15 (3) kwietnia 1829 roku]. Satyryczny komentarz, jaki został pod tą informacją umieszczony, bezsprzecznie może świadczyć o dobrym humorze, w jaki lektura i ocena tego typu utworów musiała Słowackiego wprawiać.

Na określenie «partii Osińskich i Koźmianów», autor «Kordiana», w celu wskazania na swych literackich przeciwników czy nieprzychylnych mu krytyków** — podkreślmy raz jeszcze: nawet gdy okazywali się autentycznymi wyznawcami estetyki romantycznej — stosował termin «Ixowie», czyli bezpośrednio nawiązywał do głośnego w Królestwie Kongresowym Towarzystwa Iksów [zob. 21, s. 482-483]. Wykorzystał Słowacki ten termin przede wszystkim w «Beniowskim», o czym wspomniała Barbara Czwórnóg-Jadczak: «Słowacki pisał w

w nauczaniu polskiej historii literatury, zob. 1, s. 37-44]. Warto pamiętać, że poezje Mickiewicza deklamował Słowacki w tamtym czasie nawet w domu Śniadeckich. Na ten temat zob. 14, s. 65-66.

* Taka postawa: z jednej strony samotnika, osoby trzymającej się na dystans, a z drugiej człowieka, którego interesują i zajmują wszelkie nowinki literackie i polityczne, będzie cechowała Słowackiego przez całe jego życie. Komentując działalność poety w okresie Wielkiej Emigracji, Henryk Trzpis [51, s. 35] zauważył: «[…] choć [Słowacki] w zasadzie polityki nie lubił i starał się od wszystkiego trzymać z dala, dał się w końcu, jeszcze za pierwszym pobytem w Paryżu, wciągnąć w zaczarowane koło złudzeń i swarów tej emigracji, którą sam Mickiewicz nazwał «solennie głupią, krzykliwą i niedołężną», i dalej [51, s. 41] badacz dodawał: «Zapewne — zaprzeczyć się nie da, że Słowacki był 'synem pieśni, synem królewskim', że był za wielkim poetą i idealistą, aby mógł być wielkim politykiem. Poezja […] nigdy nie była i chyba nigdy nie będzie siostrą polityki».

** Warto pamiętać, że Juliusz Słowacki napisał — nieopublikowaną za jego życia — komedię satyryczną «Krytyka krytyki literatury», w której najpełniej — obok «Beniowskiego» — objawiła się, tak charakterystyczna temu poecie, skrajna niechęć, wręcz wrogość do wszelkiej twórczości krytycznoliterackiej. Na ten temat zob. [47, s. 171-190].

Pieśni III "Beniowskiego": "O! polityczne moje nowe Ixy!.. ", co Juliusz Kleiner skomentował: "Są to 'polityczne Ixy', bo koteria ich związana jest ciasnotą programów politycznych". Z kolei w Pieśni IV "Beniowskiego" "mówiąc stylem Dellila" — wg własnego określenia — Słowacki wtrącił uwagę: "tu mnie nie doścignął / Ixy warszawskie", podkreślając w ten sposób, że skoro pisze stylem Delille'a, więc warszawscy krytycy — reprezentanci doktrynalnego klasycyzmu z okresu przedlistopadowego — nic mu zarzucić nie mogą» [4, s. 314].

«Ixowie» to termin, który posłużył twórcy «Kordiana» do wskazania wszystkich «tchórzliwych» krytyków paryskiego pisma «Młoda Polska», ukrywających swoje prawdziwe nazwiska pod — najczęściej mylącymi — inicjałami:

> Imię krytyki? — nie, krytyków, — A! bah!
> Któż z nich ma imię? Z. K., S. K., E. K…
> Mówią, że «Młodą Polskę» pisze — baba […]
> [40, Pieśń III, w. 97-99].

Choć Słowacki — jak widzimy — nazwiskami Koźmiana i Osińskiego posługiwał się z ironią, «ostrząc» nimi «żądło» swej «satyry, która sercem gryzie» [zwrot Henryka Trzpisa, zob. 51, s. 15], jednak do obu tych postaci, czyli do autora «Ziemiaństwa polskiego» oraz do dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie, nie żywił urazy ani ich nie lekceważył. Nic takiego w każdym razie nie zachowało się w jego korespondencji czy twórczości poetycko-dramaturgicznej. Z jednej strony, w krytycznoliterackich sądach, listach, poezji czy prozie Kajetana Koźmiana w ogóle Juliusz Słowacki się nie pojawiał, a więc młodego romantyka w żaden sposób nie sprowokował ani tym bardziej do siebie nie zniechęcił. Z drugiej: byli to ludzie (Osiński i Koźmian) o ogromnych — w okresie przedlistopadowym — wpływach politycznych i literackich, obracali się w tych samych kręgach towarzyskich, w których młody poeta szukał protekcji*.

Więcej nawet: jak podaje «Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego», jeden z listów Jana Śniadeckiego, polecających młodego poetę pod protekcję przyjaciół emerytowanego rektora Uniwersytetu Wileńskiego, adresowany był do Kajetana Koźmiana [zob. 14, s. 78]. Juliusz nie zapomniał też, że to dzięki Ludwikowi Osińskiemu w 1824 roku na warszawskiej scenie Teatru Narodowego wystawiono dramat jego ojca, «Mendog, król litewski» [zob. 4, s.315].

3. Zadania i problemy «klasycyzmu niemego»

Na wstępie niniejszego szkicu cytowałem Tadeusza Sinkę, który zauważył, że Słowacki do świata sztuki wszedł jako «Amorek z łukiem i strzałą», że przez pierwsze lata wychowywał się w domu profesora wymowy Uniwersytetu Wileńskiego, Euzebiusza Słowackiego, co miało — pomimo rychłej śmierci jego ojca — odcisnąć na nim znaczne, nigdy niesłabnące,

* Pamiętać musimy też o osławionym w Wilnie «salonie pani Bécu», w którym — po przejściach roku 1824, po głośnym śledztwie i procesie filomatów — zaczęli bywać wyłącznie profesorowie Uniwersytetu Wileńskiego popierający antypolską politykę senatora Nowosilcowa. Jeśli chodzi o samego Słowackiego, to — jak zaznacza Alina Kowalczykowa — «wiadomo, że podzielał sympatie towarzyskie matki. Kiedy w maju 1827 roku […] był chrzczony 'z oleju', jego rodzicami chrzestnymi […] byli Wacław Pelikan i jego żona […]. Jeśli nawet można by tłumaczyć sympatię pani Bécu do Pelikana dziwnym niedoinformowaniem, to już co do roli Nowosilcowa nikt złudzeń mieć nie mógł. A jednak i on nie wzbudzał w niej odrazy […] korzystając z gościny w mieszkaniu Nowosilcowa, spędzał Słowacki ostatnie wspólne z matką dni w Wilnie» [18, s. 24-25].

piętno. Nawet podczas pobytu w Grecji* (1836) zdawało mu się, że wszędzie, na przykład w szmerze figowego drzewa, usłyszy jego głos. Ten fakt z biografii autora «Jana Bieleckiego» tak oto skomentował badacz: «[…] pomostem do klasyczności były dla niego dzieła nie tylko polskich humanistów (ta nazwa przystoi tak dobrze Kochanowskiemu, jak Krasickiemu i Trembeckiemu), ale także ojca. A nawet ojca przede wszystkim» [39, s. 3].

Wiemy jednak, że ten «pomost» nie wiąże się z jakąkolwiek formą ślepej afirmacji klasycyzmu. A już na pewno nie z apologią jego «francuskiej» odmiany. Miał przecież odwagę 24-letni poeta — w jednym z listów — jawnie skrytykować poglądy i gust estetyczny swego ojca. Okazję ku temu dały mu glosy, naniesione przez Euzebiusza Słowackiego oraz Salomeę Bécu na książkach Jana Kochanowskiego, które otrzymał Juliusz z osobistej biblioteczki swej matki. Mimo że poeta zaznaczył, że ofiarowane mu woluminy są niezrównanej, bo sentymentalnej wartości, a to ze względu na «notatki Ojca i Twoje kilka wyrazów, Mamo, [które] uświęciły je dla mnie», to po chwili — z właściwą sobie bezpruderyjnością — dodał: «Uwagi Ojca mego po większej części znajduję słuszne — w niektórych tylko miejscach widzę, że go gust ówczasowy klasyczny, a raczej francuski trochę obłąkał» [45, s. 139, list z 30 listopada 1833 roku. Genewa; por. 46, s. 277-289]. Zastanawiająca jest powyższa «korekta», zgodnie z nią bowiem to nie estetyka klasyczna (w oryginalnym, antycznym wydaniu) miała «obłąkać» autora «Mendoga», lecz jej «francuska odmiana». Zwróćmy uwagę na to, że nadawca listu, choć uczynił powyższy dopisek, informacji pierwotnej — rzekomo fałszywej, omyłkowej, nieprecyzyjnej — jednak nie wykreślił, nie przekształcił, finalnie pozostawił całość w takiej, a nie innej formie. Zatem, jeśli mielibyśmy wskazać źródło negatywnych konotacji, jakie rodzą się podczas lektury tego fragmentu listu Słowackiego, będzie to zarówno estetyka francuska, ale — w nie mniejszym stopniu — również oryginalna, klasyczna.

Tak czy inaczej, z brakiem tolerancji wobec «francuskiego klasycyzmu» Juliusz Słowacki nigdy oficjalnie się nie krył. 14 maja 1839 roku pisał do Michała Wiszniewskiego: «Do literatury francuskiej zawsze wstręt miałem, nie myślcie więc, żebym kiedy został renegatem» [42, s. 104]. Trudno byłoby nazwać go «renegatem», skoro nawet w powieści z 1832 roku «Król Ladawy» głównym wątkiem było zagrożenie, jakie stanowi dla kultury Podola [zob. 3, s. 26; 35, s. 347-358] francuszczyzna. Co prawda, w powieści tej negatywną ocenę zyskała również «barbarzyńska łacina», z tą jednak różnicą, że «tradycja rzymsko-łacińska odczuwana jest tu nie tyle jako zagrożenie, jak w wypadku kultury francuskiej, ile jako obca, śmieszna i dziwaczna na tych ziemiach maskarada» [zob. 28, s. 17].

Czy — abstrahując od francuszczyzny — spuścizna klasycyzmu, w oczach Juliusza Słowackiego, to również jedynie «dziwaczna maskarada», która potrafi wyłącznie «obłąkać»? Otóż w tym przypadku sprawa nie wygląda już tak jednoznacznie. To, że autor «Mindowego» otrzymał, wzbogacone komentarzami swego ojca, dzieła Jana Kochanowskiego, było skutkiem jego prośby, zawartej w — adresowanym do matki – liście z listopada 1832 roku. List ten — w kontekście naszych rozważań — również okazuje się istotny i wart uwagi: «Zdaje się, jakoby się tu [na emigrację — Ł. Z.] cała literatura przeniosła — to jest literatura młoda — literatura kobieca, garbata trochę — literatura kłótliwa — paszkwilowa — a została się tylko u siebie literatura klasyczna, czyli niema. Jeżeliby mogła,

* O fascynacji Słowackiego kulturą starożytnej Grecji, zob. 15. Co ciekawe, Słowackiego — spośród greckich polis — fascynowała bardziej Sparta niż Ateny. Jak konstatuje badaczka: «Spośród dwóch najważniejszych dla kultury europejskiej greckich modeli-wzorców antropologicznych i estetycznych, reprezentowanych przez Ateny i przez Spartę, Słowacki wybiera Spartę, do której dochodzi poprzez surowe i archaiczne piękno spalonych południowym słońcem — ale i druidycznych — homeryckich pól mykeńskich. Wybiera Spartę, a o Atenach niemal milczy, odrzuca je w ich estetyzmie, kulcie sztuki, łagodności różanych jutrzenek i różanego Panteonu» [16, s. 209].

kochana Mamo, to mi […] przyślij dzieła Jana Kochanowskiego, które masz w swojej szafce — a jeżeli można, to dostańcie także przekładu «Jerozolimy» przez Piotra, bo mi tu te dwa dzieła dla języka bardzo są potrzebne — teraz albowiem nie mam, jak tylko Trembeckiego — i uważam, że mój styl twardnieje nieznacznie» [45, s. 85, podkreślenie moje — Ł. Z.].

Co najbardziej w powyższym cytacie może zaskakiwać, to fakt, że na określenie dwóch odmiennych zjawisk — które romantycy polscy, z Mickiewiczem na czele, odróżniali — Słowacki używa tego samego terminu: klasycyzm. Potrzebuje on dzieł «wielkich mistrzów słowa», aby podtrzymać «miękkość» własnego stylu / języka / słownictwa, stąd prośba o utwory Kochanowskich.

To ważne wyznanie Słowackiego, czyli człowieka za wszelką cenę unikającego sytuacji oraz okoliczności, w których zobowiązany byłby do przyjmowania roli ucznia, a także poety, stroniącego od obnażania swych, innych niż fizyczne, słabości*. Tu odsłania on jednak konkretne braki swego warsztatu poetyckiego / językowego. I nawet jeśli dodany został w tym kontekście epitet «nieznacznie», to pojawiające się nazwiska obu Kochanowskich, Trembeckiego — w domyśle dodajmy też: Ignacego Krasickiego**, którego zmysł krytyczny Słowacki bardzo przecież cenił — jako remedium na jego własne potrzeby, nabierają szczególnej wymowy.

Pokazuje w ten sposób romantyk prawdziwą wartość i wybitne znaczenie tych poetów w swym życiu oraz ich wzniosłej roli w całokształcie swej działalności twórczej. A przede wszystkim prawdziwy o nich sąd jako mistrzach słowa… ale (właśnie!) nie «mistrzach myśli» (wyobraźni, umysłu, imaginacji) przecież. Pamiętamy wszak znaną, jednozdaniową charakterystykę Jana Kochanowskiego, daleką od jakiejkolwiek formy egzaltacji: «Szlachcic dobry — pisał Słowacki o poecie z Czarnolasu — któremu język nasz wiele, a myśl nasza nic nie jest winna»***.[41, s. 110]

Wracając do cytowanego wcześniej listu syna do Salomei Bécu z 9 listopada 1832 roku, zwróćmy uwagę na informację, która stała się pomostem dla powyższych wyznań romantyka. Otóż ów intymny, zwieńczony prośbą oraz ujawnieniem konkretnych słabości, wątek jego korespondencji — gdzie padły nazwiska wielkich polskich poetów — wypłynął bezpośrednio z relacji o stanie współczesnej literatury. A ta z kolei niemal w całości — jak zauważył autor «Kordiana» — znalazła się obecnie na emigracji. Użyłem słowa «niemal», bowiem, według Słowackiego, «coś» w kraju pozostało, mianowicie «literatura klasyczna, czyli niema». Ale cóż ten — tak wieloznaczny — termin może oznaczać? Przy uważnej lekturze widać tu co najmniej dwie odmienne znaczeniowo płaszczyzny symboliczne, ściśle ze sobą korespondujące.

Zastanówmy się: kto pozostał w kraju? Generalnie rzecz ujmując, ci, którzy nie musieli uciekać, ponieważ nie poparli powstania listopadowego (1830–1831) ani też nie brali bezpośredniego w nim udziału. Celowo uogólniając: «niedoli tułacza» uniknął niemal cały Salon Warszawski, a więc pokolenie sędziwych klasyków z Kajetanem Koźmianem na czele. Czyli grupa pisarzy, poetów, literatów, krytyków uchodząca — w opinii romantyków polskich —

* Na temat pychy, pewności siebie, zadufania w sobie, jakie charakteryzowały autora «Kordiana», zob. [37 s. 153-158].

** Od bajek Ignacego Krasickiego Juliusz Słowacki rozpoczynał swą naukę czytania. Na ten temat por. 29, s. 9: «Za życia jeszcze ojca zaczęto go [Słowackiego] uczyć czytać. Elementarzem jego, tj. książką w dosłownym znaczeniu pierwszą, w której poznawał litery, były 'Bajki' Krasickiego. Potem dana mu była do ręki 'Iliada' Homera w przekładzie Dmochowskiego». W jednym z listów do Salomei Bécu Słowacki pouczał, że dzieci lepiej jest uczyć czytać nie na tekstach Krasickiego, lecz na Biblii: «Projekt Twój — pisał poeta do matki — względem małego Stasia bardzo dobry — koniecznie go trzeba wychować na człowieka pożytecznego [...] nie uczcie go tylko czytać na bajkach Krasickiego, ale na starej Biblii Wujka» [45, s. 176, list z 7 listopada 1834 r.].

*** J. M. Rymkiewicz (stąd zaczerpnąłem powyższy cytat ze Słowackiego) tak oto skomentował te słowa romantyka: «Zadziwiająca celność, ale jakie to przykre. Szczególnie, jeśli się zważy, że napisał tak ktoś, kto uwielbiał Kochanowskiego» [37, s. 169]. Warto zauważyć, że Jan Kochanowski nie uchronił się również przed krytyką Adama Mickiewicza. Por. 32.

za bezpłodnych i sparaliżowanych niemocą twórczą. Był to jeden z powodów (bezpłodność poetycka) — obok między innymi oskarżeń o koteryjność, zniekształcenie literatury francuszczyzną, stronniczość w krytykowaniu młodych artystów, zamykanie oczu na rzeczywistość znajdującą się poza «horyzontem wzroku» — dla którego odmówiono im, zbyt nobilitującego zdaniem wielu badaczy i historyków, miana «klasycy», zastępując je terminem: «pseudoklasycy». Zatem, jak potocznie możemy rozumieć znaczenie tego terminu, twórcy fałszywi, bezprawnie wykorzystujący nieprzysługujące im miano, pseudo-poeci.

W oczach Słowackiego rzecz ma się zgoła odmiennie. Nikomu prawa do tytułowanie się terminem «klasyk» nie odmawia, wręcz przeciwnie: za złe ma klasykom, że — choć pozostali jako jedyni «u siebie» — nie wypełniają podstawowego zadania, swego powołania: tworzenia. I tu właśnie pojawia się druga płaszczyzna znaczeniowa powyższego fragmentu listu. W kraju pozostała literatura «klasycyzmu niemego», ale wśród nich znajdowały się tam również dzieła Kochanowskich, tak obecnie ważne, potrzebne, wręcz niezbędne dla dalszego poetyckiego rozwoju Juliusza Słowackiego – a więc w tym momencie (czyli tuż przed ich otrzymaniem) również dlań «milczące». Tworzy się w ten sposób swoista paralela, ściśle wiążąca nazwiska autora «Trenów», jego bratanka, Piotra Kochanowskiego, ale też Stanisława Trembeckiego oraz — ponownie dodajmy w tym kontekście — Ignacego Krasickiego, z nazwiskami «milczących» klasyków, którzy «zachowali przywilej» pozostania w Królestwie Kongresowym po generalnej klęsce wojsk polskich podczas szturmu Warszawy we wrześniu 1831 roku.

Oczywiście, nie może być tu mowy — powtórzmy tę konstatację — o jawnej afirmacji czy apologii klasycyzmu, lecz o otwartej — a więc pełnej szacunku — postawie, gotowości do prowadzenia polemiki, czy raczej dialogu, z całą spuścizną kultury wieku świateł [zob. 22]. Polemika owa okazywała się niezwykle owocna, pozwalała bowiem Słowackiemu na poszukiwanie własnej drogi twórczości, poprzez obfite «czerpanie z dorobku starożytnych i twórcze wykorzystanie dzieł literackich antenatów spod klasycznego znaku» [zob. 13, s. 327; 15; 12]. Jednym z takich utworów, w których poeta najpełniej dokonał wspomnianego rozliczenia z tradycją klasyczną, jest niewątpliwie «Horsztyński» (powstały około 1835 roku), czyli dramat, w kontekście którego Stanisław Tarnowski pisał, że gdyby «był skończony, byłby niezawodnie najpiękniejszym Słowackiego dramatem» [49, s. 208], a który — za Jarosławem Ławskim — nazwać możemy «rozprawą o ruinie poznawczego entuzjazmu, jaki cechował ludzi XVIII wieku. Pisarza fascynuje tu rys rozpadu formacji oświeceniowej» [24, s. CII].

Rozpad ten był szczególnie widoczny w perspektywie horyzontalnej procesu historycznoliterackiego. Jak trafnie zauważyła Barbara Czwórnóg-Jadczak: «Słowacki wyraźnie rozróżnił dwie odrębne formacje wśród pisarzy polskiego Oświecenia: inaczej postrzegał twórców epoki stanisławowskiej, a inaczej epoki postanisławowskiej» [4, s. 320]. Nie chodziło jednak o żadne «tąpnięcia» w skali jakości dzieł literackich, tworzonych przez obie te formacje. W tej ostatniej grupie — w klasykach postanisławowskich — widział romantyk jedynie «milczący» potencjał twórczy, niewykorzystane siły wyobraźni, marnującą się wiedzę i więdnący kunszt językowy. Używając terminu «partia Osińskich i Koźmianów» czy «Ixowie», wskazywał na to, że aktywność literacka w ich przypadku ograniczała się wyłącznie do krytyki dzieł romantyzmu polskiego, natomiast nie starali się klasycy ofiarować nic w zamian. Inaczej rzecz się miała w przypadku artystów doby stanisławowskiej. W nich dostrzegał poeta — niestety zamkniętą już, odległą od współczesności, zatem obecnie również milczącą — inspirację do rozwijania własnej twórczości oraz prowadzenia polemik krytycznoliterackich. Jeśli chodzi o tę ostatnią stronę działalności romantycznego poety, krytyczno-

literacką, szczególnie dlań inspirującym okazywał się, jak zauważyła badaczka, przywoływany już Ignacy Krasicki, do dorobku którego «odnosił się Słowacki porównawczo» [4, s. 320].

Takiego typu «zabiegi porównawcze», czyli zestawienia dwóch różnych formacji literackich, czynił autor «Złotej czaszki» również odnośnie do poezji romantycznej, którą przeciwstawił poezji dworskiej z czasów panowania ostatniego króla Polski. Ślady takiego właśnie postrzegania historii poezji narodowej możemy odczytać w pisanych przez Słowackiego w Paryżu 20 lipca 1832 roku «Fragmentach pamiętnika», na kartach którego wspominał swą wycieczkę po Ukrainie: «[…] trzeciego dnia wieczorem przyjechaliśmy do pięknego Tulczyna Potockich… […] zdawało się nam, że nad nim cięży przekleństwo Boga za zdradzenie ojczyzny. […] Wystawiałem sobie, jak kiedyś Trembecki wpuszczał przez okna ulubione wróble do swego pokoju… jak patrzał na tę samą okolicę, na którą patrzymy… Przeklęte czasy*, kiedy mieszkanie zdrajcy było mieszkaniem pierwszego poety. Romantyczność, pochodząc z duszy, to ma za sobą, iż gasi iskrę poezji, skoro tylko własny szacunek siebie zgaśnie. Życie romantycznego poety powinno być romantyczne, i choć nie potrzebuje wielu wypadków, chce, aby te wypadki były czyste i wznoszące duszę» [43, s. 5].

Romantyzm oznacza — w opinii Słowackiego — «czystość i wznoszenie» duszy, czyli wzniosłość, patos, szlachetność. Nie ma w nim miejsca na wiarołomstwo, podstęp. W przypadku klasycyzmu rzecz ma się zupełnie inaczej: «pierwszy poeta» (Trembecki) mógł żyć i pracować w «mieszkaniu zdrajcy» (Potockiego). Ale czy rzeczywiście oznaczało to spokojną egzystencję? Wspomina Słowacki o głośnym etapie życia twórcy «Zofiówki», gdy ten postradał zmysły. Jedną z form «psychicznej niedyspozycji» — obok licznych ekscentrycznych zachowań — była opieka nad wróblami. Co ciekawe, opiekę ową prowadził Trembecki we własnym pokoju w Tulczynie**. Ten epizod z życia szambelana i osobistego sekretarza króla Stanisława Augusta w oczach romantyków urósł do roli symbolu. Dlaczego? Choroba umysłowa — tak to sobie tłumaczono — to ewidentny efekt rozpaczy po stracie ojczyzny***.

Słowacki — jak widzimy — tego epizodu z życia Trembeckiego (choroba umysłowa) nie zamierzał ignorować. Wręcz przeciwnie: będąc w rezydencji Szczęsnego Potockiego próbował wyobrazić sobie scenę wpuszczania przez libertyna wróbli do pokoju. A co najważniejsze: wynikającymi z tych prób refleksjami podzielił się z czytelnikami swego «Pamiętnika».

Ważnym aspektem powyższej wypowiedzi twórcy «Mindowego» jest określenie «pierwszy poeta», które przypisuje Trembeckiemu. Ale czyni też pewne porównanie, w świetle którego najsłabszy, najmarniejszy «wierszokleta» romantyczny na «drabinie artystycznej» (ale również moralnej, etycznej) znajdujący się najniżej, w rzeczywistości zdecydowanie góruje nad owym «pierwszym poetą». Dzieje się tak ze względu na przedziwną zdolność romantycznego ducha, który automatycznie «gasi iskrę poezji», gdy tylko dostrzeże «brak szacunku

* Owe «przeklęte czasy» — czyli końcowa faza I Rzeczypospolitej Polskiej oraz pierwsze lata niewoli – niezwykle fascynowały Słowackiego, na co zwrócił uwagę już S. Tarnowski [49, s. 209]: «Kto dużo Słowackiego czytał, ten musiał zauważyć, że wyobraźnia poety ze szczególnym upodobaniem przestawać lubiła w ostatniej epoce historii polskiej, w czasach Stanisławowskich [...] żaden z naszych poetów nie myśli tyle o epoce rozbiorowej, żaden tak często do niej nie wraca, żaden nie umie jej przedstawić tak smutno».

** Zob. 20, s. V: «W ostatnich latach [Trembecki — Ł.Z.] pracować już nie mógł i nie chciał; bo też był dość całe życie leniwy. Latem miewał otwarte okna i wróbli pełno. Zapewnia, że regularnie przylatywało ich 200 to jest cała familia, którą on wychował, i każdego z nich znał lata i rodziców. W stancyy nieporządnie; papiery, książki, wszystko upstrzone wróblim pomiotem» [pisownia oryginalna].

*** Najwyraźniej widać to w stosunku Adama Mickiewicza do Stanisława Trembeckiego. Mickiewicz z pełnym uznaniem i szacunkiem — choć nazywał go «poetą rosyjskim» — wypowiadał się o nadwornym poecie Stanisława Augusta w prelekcjach paryskich. Tak skomentował to Jarosław Ławski: «Pomimo wszystko — zdaniem Mickiewicza: na szczęście! — Trembecki bez ojczyzny oszalał. Ojczyźniany obłąkaniec odkupił — tak sobie tłumaczę — winę zmoskalenia czy 'skatarzynienia' duchowego, okazując, że rozum, nawet wielki, to za mało, by znieść śmierć Ojczyzny» [23, s. 78].

do siebie» u jakiegokolwiek człowieka. Ponownie więc przywołajmy w tym miejscu pytanie o powód twórczej bezpłodności, poetyckiego milczenia, jakie ogarnęło poetów klasycyzmu postanisławowskiego. Czyżby zadziałał tu «duch romantyczny»?

Pozostając przy temacie apologii Stanisława Trembeckiego — przypomnijmy też niechęć Słowackiego, jaką żywił w stosunku do francuskiego klasycyzmu, czyli skądinąd stylu, w którym stworzony został przecież cały — tak pięknie poetyckim językiem przez Trembeckiego opisany — ogród w Zofiówce [zob. 39, s. 31-32]. Czy mogło to wpłynąć na ocenę «pierwszego poety» w oczach Słowackiego? Wydaje się, że nie, skoro nawet o jego chorobie wypowiadał się romantyk niezwykle pozytywnie.

Poza tym Stanisław Trembecki jest przecież artystą prawdziwym — «pierwszym poetą». Pomimo «zdradzieckiego» otoczenia, w jakim przyszło mu egzystować, potrafił stworzyć dzieło wybitne («Zofijówka»). Dzieło, które posłużyć mogło twórcy «Anhellego», ale również całemu romantycznemu pokoleniu poetów, jako wzór «miękkości stylu». W takim ujęciu «duch romantyczny» okazuje się ograniczony, bo determinowany «sprzyjającymi okolicznościami», może w każdej chwili «zgasnąć», natomiast «duch klasyczny» jest bezwarunkowy i bezwzględny. A więc idealny….

Znacząca okazuje się też wspominana przez nas wcześniej informacja, że w podręcznej — emigracyjnej — biblioteczce Juliusza Słowackiego, Stanisław Trembecki posiadał stałe miejsce i odgrywał niezwykle ważną rolę. Ambiwalentna, czy nawet otwarcie krytyczna, postawa, jaką młody romantyk żywił wobec wszystkich, nawet najwybitniejszych przedstawicieli polskiej literatury (Kochanowscy, Mickiewicz, Krasicki itd.) zdaje się nie obejmować autora «Sofijówki».

Pragnę tu jedynie zasygnalizować kilka niuansów w światopoglądzie i myśli krytycznoliterackiej Juliusza Słowackiego. Jeśli natomiast chodzi o ogólną ocenę działalności dwóch największych XIX-wiecznych «obozów literackich», to — w przypadku autora «Mindowego» — nie ulega wątpliwości, że romantyzm zdecydowanie górował nad klasycyzmem, a nie odwrotnie. Dowodem tego twierdzenia może być wstęp do — wydanego w 1833 roku w Paryżu — trzeciego tomu jego «Poezyj». Czytamy tam: «Znajdziemy poezją narodową, albowiem dziś dwory królów nie łamią i nie psują rozwijających się talentów, ani każą im sztucznie pod szkłami pałacowémi rozkwitać. Dziś poeci są minstrelami narodów, i podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią, i przy śmiertelnému łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie. Jeżeli literatura nasza wzrośnie na wygnaniu i przyczyni się do uświetnienia obecnéj epoki, to kiedyś o tém będą rozpowiadać ze łzami wnuki nasze, i płynącego teraz czasu, nie nazwą już wiekiem Stanisława Augusta, lecz wiekiem nieszczęścia narodu» [44, s. X].

Romantyzm jako w pełni odrębną i samodzielną — w płaszczyźnie historycznoliterackiej — formację kulturową, filozoficzną, literacką czy ściślej: poetycką widział Słowacki dopiero od momentu upadku powstania listopadowego. Dyskredytuje w ten sposób znaczenie roku 1822, pojawienie się pierwszych tomików poezji Adama Mickiewicza. «Dzisiejsza» poezja rodzi się «na wygnaniu», a więc w okresie Wielkiej Emigracji. «Na wygnaniu» — o czym już pisałem — nie znalazła się jedynie «literatura milcząca», a więc należąca do przeszłości. Literatura, której geneza wiąże się z dworami królów i książąt, która tworzona była dla «pałacowej rozrywki», a więc nie mogła okazać się adekwatna dla wieku «nieszczęścia narodu»*.

* Jak zauważył Mieczysław Inglot: «[…] według krytycznoliterackiej myśli Juliusza Słowackiego, w literaturze chodziło o przedstawienie 'duszy narodowej lub duszy świata'. Taka literatura mogła w przyszłości służyć jako podstawa dla nowej periodyzacji dziejów ojczystych. Dzięki niej, pisał Słowacki 'płynący teraz czas' nie będzie określany mianem 'wieku Stanisława Augusta', lecz zostanie nazwany 'wiekiem nieszczęścia narodowego'» [11, s. 142].

Znaczące — w kontekście naszych rozważań — okazuje się to, że twórczość pokolenia klasyków porozbiorowych nie została tu w żaden sposób wyodrębniona. To kolejny dowód potwierdzający tezę, że w oczach Słowackiego nie istniało — w dziejach literatury polskiej — zjawisko, które później pejoratywnie nazwano «pseudoklasycyzmem» (czyli klasycyzmem «fałszywym»). Termin ten [zob. 34, s. 407] wprowadzono, by odróżnić spuściznę literacką, pozostałą po klasykach postanisławowskich od twórczości klasyków stanisławowskich. W poglądach Słowackiego takiego podziału nie dostrzegamy. W związku z tym twórcy («niemi twórcy») pokroju Kajetana Koźmiana czy Ludwika Osińskiego stanowią — w oczach autora «Mindowego» — naturalne przedłużenie klasycyzmu (klasycy, a nie «pseudoklasycy»!). A to oznacza, że — jako pokolenie klasyków warszawskich — uosabiają tradycję i z tego względu należy im się pełny szacunek.

LITERATURA

1. Adamski M. Antoniego Małeckiego »Juliusz Słowacki« w stosunku do współczesnej epoki / Maciej Adamski // »Słupskie prace filologiczne«. Seria: Filologia Polska / Pod red. M. Kuziaka, S. Rzepczyńskiego. — 2010. — Nr 8. — S. 37-44.
2. Borowczyk J. Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1923–1824 / Borowczyk Jerzy. — Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003. — 815 s.
3. Czermiński A. Ukraina w poezji Słowackiego / Adrian Czermiński. — Kraków: nakładem autora, 1930. — 94 s.
4. Czwórnóg-Jadczak B. Juliusz Słowacki wśród krytyków warszawskich i krakowskich. Uwagi / Barbara Czwórnóg-Jadczak // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — 701 s.
5. Dąbrowicz E. Ojcowie. Niemcewicz — Słowacki / Elżbieta Dąbrowicz // Na początku wieku. Rozważania o tradycji / Pod red. Z. Trojanowiczowej, K. Trybuś. — Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2002. — 372 s.
6. Dąbrowska D. Słowacki wobec Mickiewicza / Danuta Dąbrowska // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — S. 187-198.
7. Dernałowicz M. Spór romantyka z romantyzmem // Dernałowicz M. Juliusz Słowacki / Dernałowicz Maria. — Warszawa: Interpress, 1976. — 197 s.
8. Dybizbański M. »Mendog«, »Mindowe« i technika kontrapunktu / Dybizbański Marek // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — 701 s.
9. Głowiński M. Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera // Głowiński M. Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej / Michał Głowiński. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. — 258 s.
10. Grabowski T. Krytyka literacka w Polsce w dobie romantyzmu (1831–1863) / Tadeusz Grabowski. — Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1931. — 252 s.
11. Inglot M. Nie tylko o »Kordianie«. Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego / Mieczysław Inglot. — Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2002. — 248 s.
12. Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans / Pod red. Marii Kalinowskiej. — Toruń: Adam Marszałek, 2002. — 317 s.
13. Junkiert M. Klasycyzm jako konieczna hipoteza lektury greckich utworów Słowackiego — zarys problemu / Maciej Junkiert // Klasycyzm. Estetyka — doktryna literacka — antropologia / Pod red. K. Meller. — Warszawa: Wydawnictwo »Nerition«, 2009. — 647 s.
14. Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego / Opr. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski i Z. Sudolski. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. — 836 s.
15. Kalinowska M. Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej / Maria Kalinowska. — Toruń: Wydawnictwo UMK, 1994. — 171 s.

16. Kalinowska M. Romantyczni Spartanie i Majnoci. W kręgu filhellenizmu wielkich romantyków polskich. Rekonesans / Kalinowska Maria // Filhellenizm w Polsce. Rekonesans / Pod red. M. Bobrowskiej, M. Kalinowskiej, J. Ławskiego, K. Tomaszuka. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. — 335 s.

17. Kleiner J. Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości / Juliusz Kleiner. — T. 1. Twórczość młodzieńcza. — Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1924. — 283 s.

18. Kowalczykowa A. Słowacki / Alina Kowalczykowa. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999. — 435 s.

19. Kridl M. Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza / Manfred Kridl. — Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta, 1925. — 568 s.

20. Krótka wiadomość o życiu Stanisława Trembeckiego // Trembecki S. Dzieła poetyczne Stanisława Trembeckiego / Stanisław Trembecki. — T. 1. — Wrocław: Wilhelm Bogumił Korn, 1828. — 232 s.

21. Lewinówna Z., Towarzystwo Iksów / Zofia Lewinówna // Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. — T. 2. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. — 799 s.

22. Libera Z. Wiek Oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII i początków XIX wieku / Zdzisław Libera. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. — 395 s.

23. Ławski J. »Nadgrobek libertyna«. Mickiewicz — Trembecki — Prelekcje paryskie / Jarosław Ławski // »Sofijowka« Stanisława Trembeckiego — nowe spojrzenia / Pod red. G. Filip, J. Kowal i M. Patro-Kucab. — Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013.

24. Ławski J. Wstęp / Jarosław Ławski // Słowacki J. Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach / Wstęp i opr. J. Ławski. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009. — 209 s.

25. Makaruk M. »Felicyta« Antoniego Edwarda Odyńca. Między antykiem, erą chrześcijańską a romantyzmem / Maria Makaruk // Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. — T. 1: Literatura i słowo / Pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2009. — s. 677.

26. Makaruk M. Pycha i z nieba spycha. Czarna legenda Juliusza Słowackiego w twórczości Antoniego Edwarda Odyńca / Maria Makaruk // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — S. 337-346.

27. Makles T. J. Narodziny historii w »Mindowem» Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego / Tadeusz Jacek Makles. — Katowice: Śląski Instytut Naukowy, 1992. — 112 s.

28. Makowski S. Ukrainizm młodego Słowackiego / Stanisław Makowski // Słowacki i Ukraina / Pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz. — Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003. — 117 s.

29. Małecki A. Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki / Małecki Antoni. — T. 1. — Wydanie trzecie. — Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1901. — 283 s.

30. Mickiewicz A. Listy / Adam Mickiewicz. Cyt. za: Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998. — T. 14. Listy / Opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. — Warszawa: »Czytelnik«, 1998. — 713 s.

31. Piechota M. Słowacki i Mickiewicz // Piechota M. »Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem». Studia i szkice o twórczości Słowackiego / Marek Piechota. — Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005. — 183 s.

32. Piwińska M. Czy *Mickiewicz zamordował Kochanowskiego*? *Interpretacje romantycznej interpretacji / Marta Piwińska* // Nasze pojedynki o romantyzm / Pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka. — Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995. — 293 s.

33. Polska krytyka literacka (1800–1918). — T. 2 / Pod red. Z. Szmydtowej / Tom przygotowała M. Grabowska, M. Straszewska przy współpracy A. Smoleńskiej. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959. — 542 s.

34. Przybylski R. Klasycyzm porozbiorowy / Ryszard Przybylski // Słownik literatury polskiej XIX wieku / Pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. — 1112 s.

35. Radyszewski R. Zymomrya M. Ukraiński kontekst Słowackiego / Rościsław Radyszewski, Mykola Zymomrya // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — S. 347-358.

36. Rutkowski K. Solidarność wieszczów. Rzecz o poezji czynnej Słowackiego i Mickiewicza / Krzysztof Rutkowski // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — S. 51-56.

37. Rymkiewicz J. M. Juliusz Słowacki pyta o godzinę / Jarosław Marek Rymkiewicz. — Warszawa: »Czytelnik«, 1989. — 402 s.

38. Sawrymowicz E. Juliusz Słowacki / Eugeniusz Sawrymowicz. — Warszawa: »Wiedza Powszechna«, 1956. — 264 s.

39. Sinko T. Hellenizm Juliusza Słowackiego / Tadeusz Sinko. — Kraków: »Biblioteka Polska«, 1909. — 251 s.

40. Słowacki J. Beniowski / Juliusz Słowacki. Cyt. za: J. Słowacki Dzieła wybrane / Opr. J. Krzyżanowski. — T. 2. Poematy — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum, 1979.

41. Słowacki J. Dzieła wszystkie / Juliusz Słowacki / Opr. J. Kleiner. — T. 10. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957. — 523 s.

42. Słowacki J. Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849) // Słowacki J. Dzieła / Juliusz Słowacki. — T. 14 / Opr. J. Pelc. — Wrocław: Ossolineum, 1952.

43. Słowacki J. Pamiętnik (fragmenty) // Słowacki J. Pamiętniki: listy do Matki i rodziny / Juliusz Słowacki. — Lwów: H. Altenberg, 1909. — 201 s.

44. Słowacki J. Wstęp // Słowacki J. Poezje / Juliusz Słowacki. — T. 3. — Paryż: U Teofila Barrois Syna, 1833.

45. Słowacki J., Listy do matki // Słowacki J. Dzieła wybrane / Juliusz Słowacki / Opr. J. Krzyżanowski. — T. 6. Listy — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum, 1979.

46. Stanisz M. Poglądy literackie młodego Słowackiego / Marek Stanisz // Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830 / Pod red. P. Żbikowskiego. — Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. — 303 s.

47. Strzyżewski M. Juliusza Słowackiego pojedynki z krytyką (strona poety) / Strzyżewski Mirosław // Słowacki współczesnych i potomnych: w 150. rocznicę śmierci Poety / Pod red. J. Borowczyka, Z. Przychodniaka. — Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2000. — 261 s.

48. Świrko S. Słowacki — poeta Warszawy / Stanisław Świrko. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. — 203 s.

49. Tarnowski S. Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX: rozprawy i sprawozdania / Stanisław Tarnowski. — Kraków: Spółka Wydawnicza Polska, 1895. — 295 s.

50. Treugutt S. Herbowe i genezyjskie szlachectwo Słowackiego / Stefan Treugutt. — Cyt. za: Treugutt S. Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie / Pod red. M. Prussak. — Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1993. — 445 s.

51. Trzpis H. Estetyczno-krytyczne poglądy Słowackiego w »Beniowskim« / Henryk Trzpis. — Kraków: G. Gebethner, 1909. — 87 s.

52. Zgorzelski Cz. Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego / Czesław Zgorzelski. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. — 263 s.

53. Żbikowski P. Klasycystyczne reminiscencje we wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego / Piotr Żbikowski // Piękno Juliusza Słowackiego. — T. 1: Principia / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego. — Białystok: »Alter Studio«, 2012. — S. 545-556.

УДК 621.39

Маргарита Беліченко
Державний університет телекомунікацій

ІСТОРІОСОФСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ В МЕЖАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

В роботі здійснено аналіз інтерпретації історичного факту в межах міжкультурної комунікації на матеріалі історичної прози, що показує часову тяглість з минулого через теперішнє у майбутнє й засвідчує застосування лінійної, циклічної та спіральної моделей комунікації. Комунікація, що виникає між суб'єктами, може трактуватися ними крізь призму поведінки, у філософсько-історичній сфері перевагу набула критична філософія історії, орієнтована на дослідження умов можливості історичного пізнання.

Ключові слова: *філософія історії, комунікація, історіософська інтерпретація, часопростір, міжкультурна комунікація.*

W pracy zinterpretowano fakt historyczny w ramach komunikacji międzykulturowej na materiale prozy historycznej, co pokazuje ciągłość czasową z przeszłości przez teraźniejszość w przyszłość oraz świadczy o stosowaniu liniowego, cyklicznego i spiralnego modelu komunikacji. Komunikację powstającą między podmiotami można traktować przez pryzmat zachowania, w zakresie filozoficzno-historycznym przewagę zyskała krytyczna filozofia historii, zorientowana na badanie warunków możliwości poznania historycznego.

Kluczowe słowa: *filozofia historii, komunikacja, interpretacja historiozoficzna, czasoprzestrzeń, komunikacja międzykulturowa.*

The interpretation of historical fact in the framework of intercultural communication is analysed. The historical prose shows the temporal extent of the past through the present to the future and demonstrates the application of linear, circular and spiral models of communication. Communication between the subjects can be interpreted by them through the prism of conduction in the philosophical and historical field, the advantage was gained by critical philosophy of history and focused on the study of possible historical knowledge.

Keywords: *philosophy of history, communication, historical and philosophic interpretation, space, intercultural communication.*

Основною характеристикою сучасної нам історичної свідомості є центрування на соціально-історичній дійсності в її теперішньому й оглядово-майбутньому вимірах. Ця дійсність сприймається як найважливіша для людини реальність, яка вбирає в себе всі значущі для людини реальності. Філософська думка відмовилась від установки на всеохоплюючу систематизацію історичного минулого як необхідного підготування теперішнього чи майбутнього. Це означає, по суті, відмову від постулювання чи конструювання універсального історичного змісту, який би охоплював усі часові виміри історичного життя людства.

У філософсько-історичній сфері перевагу набула критична філософія історії, орієнтована на дослідження умов можливості історичного пізнання. Філософія історії спрямована на осягнення історичного процесу як об'єктивності, практично була зведена до історичної інтерпретації своєї традиції. Теоретична думка усвідомила проблематичність сутностей, якими оперувала, які традиційно розумілись в якості

масштабних суб'єктів історії, які сприймаються також і як носії історичного змісту. Мова йде про такі сутності як народ, нація, держава. Теоретична думка не уявляє теперішнє як закономірний результат поступового, кумулятивного руху, який реконструюється казуально-аналітичним способом [1, с. 58].

Європейська цивілізація сформувала три основні форми теоретичного ставлення до історії — теологію історії, філософію історії та наукову історіографію. Жодна з них не може підміняти одна одну. Слід розмірковувати, радше, яка з них у конкретні епохи визначає горизонти теоретичного розуміння історії. До того ж форма теоретичного ставлення до історії, що переважала в ту чи іншу добу, певним чином співвідноситься з іншими формами навіть коли це співвідношення набуває чітко окресленого характеру.

У багатьох своїх творах Р. Іваничук по-філософськи розмірковує над проблемами українсько-польських взаємин, можливості та варіанти подальшого розвитку подій. Із юності й до нинішнього дня його ставлення до Польщі зазнало помітних змін.

Цикл історичної прози Р. Іваничука завершується романом «Через перевал». Цей триптих, має відгалуження в історію, однак виступає вже більш світоглядним твором. В основі розповіді — подорож письменників Європи трьома морями. У першій частині («Море») змальовано події, що мають реальну основу (восени 1994 року делегація з тридцяти українських літераторів брала участь у міжнародному письменницькому круїзі). Центральною є сюжетна лінія, пов'язана зі спробою головного героя осмислити зламний момент епох, осягнути зміст власної творчості.

Роман ніби поглинає автора, забираючи у свій світ, що вже не належить людині, а просто веде за собою. Невипадково часопростір тут виконує подвійну функцію. З одного боку, він вводить нас разом зі світобаченнями, світоглядом, історичним досвідом, переданим ще з дитинства, до певного іншого світу — авторського. Митець має можливість проникнення до найпотаємніших куточків душі. В романі оповідач вступає в дискусію з головним героєм — Северином. Зустрічі, щораз інші, насичені новими подіями, контактами, випадковими друзями чи довгоомріяними стосунками, створюють діалог — часопросторовий вимір тексту.

Роман «Через перевал», як й інші твори Р. Іваничука, характеризується насамперед чіткістю часової конкретизації. Історичний фактаж, на який спирається автор, зобов'язував дотримуватися конкретно зафіксованих географічних топосів. Тимчасом вони не обмежують просторових обширів твору.

Конкретизація художнього часу виявляється у структурі творів письменника, в приналежності дії до історичних дат, у відтворенні циклічного часу чи доби. Часова тяглість з минулого через теперішнє у майбутнє засвідчує застосування письменником лінійної, циклічної та спіральної моделей комунікації.

Комунікація, що виникає між суб'єктами, може трактуватися ними крізь призму поведінки, переосмислення стає загальним правилом для всього подальшого життя героя. Воно формує чіткі рамки та послідовність взаємоповторюваних елементів, і єдиний можливий вихід у цьому випадку — повернення до початкового розвитку подій. Будь-який зсув інформації, що може поставити під сумнів існування самої системи, завжди відновлюється засобами перманентного повторення. Просторово-часовий вимір у цьому творі залишився на тій самій точці, в якій розпочався.

Як засвідчив аналіз, в романі «Через перевал» змодельовано три основні типи комунікаї між персонажами, а також три основні аспекти світосприйняття — лінійний,

циклічний та спіральний. У лінійній моделі комунікації час фактично є засобом констатації моменту, що повторюється без будь-яких змін. З'явившись одного разу, вона залишається незмінною впродовж усього часу свого існування і втрачає актуальність у момент зникнення. Відсутність критичного мислення створює перешкоди для подальшого усвідомлення та розвитку. Час може виступати в якості одномоментних зустрічей.

В межах цієї концепції можна відстежити всю сукупність випадкових комунікацій. Часопростір виступає місцем накопичення почуттів і подій, процесів і мрій. Динаміка зміни та її тривалість може залежати від випадкового погляду, підсвідомо зловленого на обличчі невідомої особистості чи сформованого з багатьох взаємопоєднань, які сягають своєї вершини. Незважаючи на це, основним критерієм такого вияву часу є випадковість як у появі, так і в зникненні. Основна його характеристика — неповторність. Переосмислення відбувається лише після моменту завершення, а під час свого існування воно залишається сукупністю випадкових подій.

Модель циклічної комунікації виявляється в комунікації, що багаторазово циклічно повторюються, але не збагачуються новим досвідом, змістом і не переосмислюються.

Спіральна модель комунікації передбачає наявність двох складових — вертикальної та горизонтальної. Однак зміна стосунків не відбувається випадково, а проходить через страждання і переосмислення. Кожен етап включає накопичення інформації, де випадкові події сконцентровуються в один момент, вступаючи у внутрішню дискусію з собою, перетворюються на бурхливий потік суперечностей. Та це лише початок шляху, що веде до наступного наповнення з додаткових зустрічей.

Циклічно-спіральна комунікація — це постійне повторення і перетворення, що переходить одне в інше, ніколи не досягаючи бажаного кінця, незважаючи на постійні марева про нього попереду.

Спіральна комунікація переважно притаманна кожній людині при спілкуванні з собою, а також коли мова йдеться про узагальнений аналіз, історичний розвиток цивілізацій. Саме ця подібність спонукає Р. Іваничука до методу аналізу, який він використав у романі «Через перевал»: ніби діалог між людьми, які водночас репрезентують діалог цивілізацій, а також розмови самих із собою як спроба усвідомлення власного минулого і майбутнього.

Комунікаційні виміри в романі безпосередньо виражаються через стосунки героїв із оточуючим їх світом та власним внутрішнім «я». В романі вирізняються три основні типи стосунків, які можна схарактеризувати за допомогою таких персонажів:

I. Персонаж — ескімоска — випадкова емоційна зустріч, що видозмінюється лише по горизонталі, надаючи досвіду. Тимчасом стосунки з нею одноразові й перериваються, в них можна чітко відстежити початок і кінець. Здійснюючи коло від початку до кінця, вони закінчуються, зникають, залишаючи спогад (лінійна комунікація).

II. Персонаж — Теодор — комунікація, що багаторазово циклічно повторюється, але передбачає переживання не власного досвіду, а традиції, суспільно усталеної структури чи культури. Стосунки не стають досвідом, який змінює подальшу якість, і є циклічно повторюваними горизонтальними (циклічна комунікація).

III. Персонаж — дівчинка з м'ячиком — комунікація проходить багато різноманітних фаз (рух по горизонталі — зміна якості стосунків та по вертикалі — зміна якості досвіду). При цьому кожен наступний етап змінює якість комунікації. Цей персонаж набирає руху циклічності й перетворюється впродовж усього твору. Такий тип стосунків характерний і для другої частини роману — «Ґражда» (спіральна комунікація).

Твори Р. Іваничука прикметні такими типами комуніації: а) які є витвором уяви й не опредметнилися; б) що перебувать на межі між реальністю та уявою; в) які є дійсністю, що її однаково переживає значна частина або певна кількість людей.

Як свідчить сам письменник, він, ясна річ, добре усвідомлював, що ми з поляками вічні сусіди й нікуди один від одного не подінемося. Відтак слід жити у згоді.

Зображення поляків у творах письменника вельми позитивне, зокрема в романі «Через перевал».

Дотримання достовірності історичних фактів вимагало від письменника не лише географічних топосів, а й уведення до тексту датування. У третій частині «Замок» точно названо 1675 рік — переговори Яна Собєського з Петром Дорошенком у Золочівському замку.

На свій розсуд Р. Іваничук обирає місце дії, хоча й тут його художня фантазія тримається зафіксованих історичними документами географічних меж. Це особливо яскраво виявилося в називанні місця зустрічі — Золочівський замок. Тимчасом остаточно не з'ясовано, чи насправді зустріч відбулася у Золочеві. Отже, автор домислом переніс її саме туди.

Конкретизація часу не лише нагадує читачеві, що описуване мало місце в історії, але й виконує функцію фіксування уваги, адже інформаційна дата є своєрідною експозицією до розкриття характеру чи розгортання конфлікту. Жанрова специфіка роману спонукала Р. Іваничука вибирати з часового потоку найбільш суттєві фрагменти, одним із яких стали українсько-польські переговори.

У третій частині роману «Замок» — йдеться про намагання встановити добрі стосунки ще в давні часи між Яном Собєським і гетьманом Дорошенком.

Автор тонко проводить сюжетну лінію, обігруючи перегуки сучасного з минулим. Згадуються реальні особистості, з якими він товаришував чи співпрацював.

Важливо відзначити, що в деяких випадках часова різниця між змальованими у текстах подіями і власне авторським буттям може увиразнюватися не лише заголовками чи датуванням, але й фразами, що виразно засвідчують авторську присутність.

Письменник знайомить читача з героями твору здебільшого через зображення побутового часопростору, який включає відтворення способу життя і мислення людини певної епохи, а вже потім показує опосередкований вплив історичних подій на долю персонажа, вводить його у вир історичних подій. Р. Іваничук звертається до відступів і філософських коментарів, розкриває власні переживання. Водночас душа його болить за український народ.

Роман включає два пласти: концептуальний (історичний простір і час, який змальовує, де й коли відбуваються події) та перцептуальний (простір і час уяви та психології). Характерною рисою концептуального й перцептуального пластів у творах Р. Іваничука є їх тісний взаємозв'язок. Роман «Через перевал» є філософічним твором. Автор намагається осмислити теперішнє та майбутнє крізь досвід минулого. Основною характеристикою історичної свідомості є центрування на соціально-історичній дійсності в її минулому, теперішньому і майбутньому вимірах. Ця дійсність сприймається як найважливіша для людини реальність, що вбирає в себе всі інші посутні реальності.

Головний герой роману «Через перевал» — романтик, схильний дещо ідеалізувати минуле з огляду на історичні можливості. Філософія бере на себе всі функції методологічної рефлексії відносно історичного пізнання в його теоретичних формах.

Майбутнє в творах Р. Іваничука розкривається способом використанням містичних елементів. Так, у тонкощі магічного дійства читач заглиблюється в моменти, коли стає свідком перевтілення Северина на скриптора, який мусить детально записати все, що відбувається під час переговорів у Золочівському замку.

У зв'язку з очевидною наявністю в прозі автора ретроспекцій і часової перспективи важливо акцентувати не лише часову тяглість, а й часову послідовність сюжетного повістування, принципи відбору й зв'язку різноманітних моментів часу між собою. Саме тому слід розрізняти в творах письменника фабульний і сюжетний час. Таким чином, сюжетний час включає в себе сучасність, минуле і майбутнє. У творах Р. Іваничука фабульний час існує всередині сюжетного.

Автор роману знову повертає читача в сьогодення. Бачимо Майстра, що сів за стіл, аби знову ввійти в стан творчої самотності і розпочати роботу над останнім романом про тих, кого знав, з ким приятелював, перед ким часом різко відстоював свою думку, знову й знову шукаючи шляхів примирення й можливості подати один одному руку.

Для увиразнення історичної достовірності в творах часто застосовується принцип контрасту між мріями персонажів і жорстокою реальністю.

Ретроспекція, часова перспектива разом із ліричними відступами розріджують художній часі, уповільнюють його протікання, виформовуючи при цьому певну ритмічну організацію повістування. Ритм, як знаємо, є основною формою часопросторової будови художньої єдності. М. Сапаров стверджує, що «ритм не зводиться до чергування деяких елементів, до закономірності чергування. Повторення у структурі художнього твору пов'язане з накопиченням якості, трансформацією змісту» [2, с. 94].

У творах Р. Іваничука є розділи та глави, що вміщують один із етапів часового розгортання дії, розв'язання основного конфлікту, а їх закінчення передбачає очікування наступної ланки в часопросторовому сюжетному розвитку. Так, розмова з Флоріаном, стала своєрідним поштовхом, який відкрив Майстрові очі на цілий ряд суспільних та філософських проблем буття. Прозріння персонажа засвідчено кінцевим моментом часопросторового руху оповідних площин твору.

Р. Іваничук постійно підтримує зв'язки з польськими колегами, ніколи не знищує листів приятелів і читачів, вважаючи їх відображенням рівня зацікавленості даною епохою та його творчістю. Були різні відгуки. Звичайно, позитивні, часом аж надмір хвалебні й аналітичні. Були й обурливі. Письменник листувався з Єжи Єнжієвічем, із вченим Флорієм Неуважним, з Едуардом Бурум, який переклав його твори польською мовою, художником Лєо Дєрвцем, що жив у Кракові, але за походженням українець. Із авторитетним науковцем у галузі українознавства Стефаном Козаком зустрічаються як найближчі друзі.

«Читач не сприймає плаксивості, сентименталізму, якихось патріотичних зойків, говорить письменник, — але любить патріотизм внутрішній, осмислений. Й він мусить бути переданий так, щоб сподобався навіть чужинцеві. Я хочу, щоб чужинець, який читає мій твір, полюбив мою націю, щоб він був прихильний до моєї нації. Так само як читаючи Міцкевича, не можна не поважати польську мову та польську літературу. Нарешті обидві сторони, українська й польська, мусять знайти загальне порозуміння» [4].

У зв'язку з цим посутньо вочевиднюється ідейний задум роману «Через перевал» — застерегти нащадків від повторення історичних помилок.

У цьому творі Р. Іваничук передав оповідні функції головному герою, авторський час зливається тут із персонажним. Оповідачем у романі виступає головний герой — Майстер. Поєднання віддалених хроносистем (кінець ХХ ст., молодість, часи Дорошенка і Собєського) мотивується надзвичайною здатністю героя подорожувати часовими періодами. Ретроспекції розтягують сюжетний час на століття, десятиліття, роки. Зробити це дають змогу спогади. Плин часу стає психографічним, плин історії — інтимним. Надзвичайна здатність головного героя ставати над часом, над історією, бути суддею над ними й над собою дає змогу авторові «тасувати» події різних хроносистем і топосів, домагатися несподіваних ракурсів зображення буття.

Таким чином, жанрові домінанти роману «Через перевал» увиразнюються конкретизацією художнього часу в заголовках, підкреслюють віддаленість зображуваних подій від часу автора, а в структурі текстів пов'язані з історичними реаліями чи датами. Художню функцію фіксації тривалості сюжетного часу виконують часова циклічність, датування, зображення певного перебігу подій. Поєднання концептуального та перцептуального часопросторів виявляється переважно у впливі історичних подій на особистість, хоча маємо й зворотний зв'язок структурних пластів хронотопу. У творі переважає напружений часопростір. Відкритість роману визначається включенням сюжетного часу і особистісних часопросторів у контекст історичної епохи. Часову тривимірність забезпечують здебільшого ретроспекції та часова перспектива, а межі теперішнього у майбутнє розмикає міфологічний час. Часова послідовність сюжетної дії підтверджує існування фабульного часу як органічної складової всередині сюжетного.

Письменник обирає для художнього втілення, як правило, найбільш бурхливі, переломні в суспільно-політичному та духовному житті українців події, що впливає на характер часоплину.

Майбутнє розмикається в цьому творі ще й використанням містичних елементів. Таким чином, сюжетний час поєднує в собі сучасність, минуле та майбутнє, а фабульний час існує тут всередині сюжетного. Романіст звертається також до індивідуальної міфотворчості, що виявляється в хронотопах дороги й дому. Образи, сюжети, мотиви, які він інтерпретує сповнені змісту, актуального для всіх епох. У такий спосіб твориться взаємозв'язок минулого і сучасного, фантастичного та конкретно-історичного.

Отже, час і простір перериваються, письменник відображає не весь часовий потік, а лише найбільш виразні з художньої точки зору моменти. Дискретність простору проявляється в тому, що часто описується за допомогою окремих деталей. Інші моменти неначе «добудовуються» в уяві читача.

Чергування сповільненого і напруженого хронотопів створює певну ритмічну організацію роману «Через перевал». Переважає напружений ритм сюжетного часу, який обумовлюється характером відтворювальних історичних епох часів П. Дорошенка та Я. Собєського. Характерною рисою роману є особистісні часопростори персонажів, які органічно вливаються у потік історії, що обумовлює їхні дії, динаміку внутрішнього життя. Звідси виходять дві взаємозумовлені форми сюжетного руху цього твору — зовнішня і внутрішня, що дозволяє автору об'ємно окреслити характери, художньо дослідити механізми вчинків, почуттів та комунікацій персонажів.

Отже, такий спосіб поєднання героїв і соціально-історичних обставин дав можливість Р. Іваничуку відтворити історію, яка виступає як надчасовий персонаж. Письменник вдається до зміщення часових пластів, використовуючи принцип монтажної

композиції, паралельно показом часів Руїни звертаэться до сучасності у міркуваннях потребу осмислення причин невдач й свободу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брейзиг К. Законы мировой истории / К. Брейзиг // Философия истории. Антология. — М., 1995. — С. 150.

2. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 85–103.

3. Беліченко М. Інтерв'ю з Романом Іваничуком. — Львів, 21 березня 2005 р.

4. Васильєв Є., Галич О., Назарець В. Теорія літератури. 2-е вид., стереот. / Є. Васильєв, О. Галич, В. Назарець. — К. : Либідь, 2005. — 488 с.

5. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / НАН України; Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського та ін. / П. С. Сохань (голова ред.кол.) / М. С. Грушевський. — К. : Наук. думка, 1991. — (Пам'ятки історичної думки України). — Т. 10: 1657–1658 роки. — 394 с.

6. Іваничук Р. Духовне здоров'я і нігілістичний вірус / Р. Іваничук // Чистий метал людського слова. — К. : Радянський письменник, 1991. — С. 232–243.

7. Іваничук Р. Євангеліє від Томи / Р. Іваничук // Дзвін. — 1995. — № 1. — С. 21–84.

8. Іваничук Р. Нещоденний щоденник / Р. Іваничук // Дзвін. — 2004. — № 2. — С. 27–62.

9. Іваничук Р. Орда (сторінки роману) / Р. Іваничук // Урок української. — 2004. — № 5–6. — С. 29–31.

10. Іваничук Роман Іванович. Мальви. Орда: Романи / Р. Іваничук. — Х. : Фоліо, 2006. — 416 с.

11. Іваничук Р. Смерть Юди: Триптих повістей / Р. Іваничук. — Львів : Червона калина, 1997. — 292 с.

12. Іваничук Р. Тема людської творчості: спроби перетворення / Р. Іваничук // Українська мова і література в школі. — 1987. — № 8 (366). — С. 9–14.

13. Іваничук Р. Через перевал (Фрагмент з роману) / Р. Іваничук // Дивослово. — 2004. — № 5. — С. 54–56.

14. Іваничук Роман Іванович. Через перевал: Химерний роман / Р. Іваничук. — Л. : Літопис, 2004. — 190 с.

15. Киричук С. «Інтертекстуальність» — «автоінтертекстуальність»: до постановки питання / С. Киричук // Вісник львівського університету. Серія філологічна. — 2004. — Випуск 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. — Львів, 2004. — Част. 1. — 164 с.

УДК 821.162.1»18/19»Биковський

Марія Брацка
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

МІФОЛОГІЧНІ ТА АКСІОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ПЬОТРА БИКОВСЬКОГО

У статті розкриваються міфологічні та аксіологічні концепти творчості маловідомого письменника польсько-українського літературного пограниччя Пьотра Биковського (1823–1889).

***Ключові слова**: Биковський, літературне пограниччя, міф, історія, цінності.*

Artykuł przedstawia mitologiczne oraz aksjologiczne koncepty twórczości mało znanego pisarza polsko-ukraińskiego pogranicza literackiego Piotra Bykowskiego (1823–1889).

***Słowa kluczowe**: Bykowski, pogranicze literackie, mit, historia, wartości.*

The article presents the mythological and axiological concepts of creativity a little-known writer of the Polish-Ukrainian literary borderland Piotr Bykowski (1823–1889).

***Key words**: Bykowski, literary borderland, myth, history, values.*

Серед письменників польсько-українського літературного пограниччя середини і другої половини XIX століття (М. Ґрабовський, А. Марцінковський, З. Фіш, М. Чайковський, З. Мілковський, В. Лозинський, Я. Захар'ясевич та ін.), творчість яких неодноразово ставала об'єктом вивчення польських і українських літературознавців [1; 3; 6; 7; 8; 9; 11; 13; 14], виокремлюється постать Пьотра Биковського — маловідомого досі другорядного літератора та водночас непересічної особистості, яскравого представника культурного помежів'я. Художній доробок згаданих авторів, зокрема П. Биковського, повертається до наукового дискурсу в контексті новітніх літературознавчих і компаративістичних студій, що дають змогу простежити у літературному тексті різноманітні репрезентації суспільної свідомості, культурної гібридності, етнічної інтерференції / домінації, національної ідентичності тощо. Коротке опрацювання творчості цього письменника та бібліографії його творів, здійснене Я. Зєнтарською, — це єдине відоме нам сучасне джерело відомостей про П. Биковського [15]. Потреба вивчення та переосмислення художньої спадщини цього представника польсько-українського пограниччя зумовлює актуальність нашого дослідження.

Біографічні дані про П. Биковського (П. Яксу-Биковського) незначні. Він народився 1823 року в Якушинцях неподалік Вінниці. Походив з багатої шляхетської родини, яка з невідомих причин втратила свої статки. Належав до товариства балагулів — польської шляхетської молоді, що в 30–40-х роках XIX століття неординарно виражала протест проти застою в громадському та культурному житті Волині й Поділля. Балагульщина — своєрідний авангардний рух, характерна для романтизму маніфестація відмінності, що знайшла своє втілення в епатуванні зовнішнім виглядом і нормами поведінки, виросла на українофільському ґрунті та корінням сягала народно-ярмаркової і сміхової культури [див. ширше: 2, с. 286–300]. Спогади про це

резонансне явище подав Биковський у своїх «Pamiętnikach włóczęgi» («Спогадах волоцюги»). 1843 року письменник отримав у Київському університеті св. Володимира ступінь кандидата юридичних наук. З 1848 року тривалий час мешкав і працював у Кам'янці-Подільському, де присвятив себе «публічній службі». Як зазначала Я. Зєнтарська, «у п'ятдесятих роках Пьотр Якса-Биковський потрапив під вплив світлішої частини шляхти та з таким самим темпераментом і запалом, з яким досі брав участь у гулянках "золотої молоді" Поділля, приєднався до групи прихильників реформи кріпацтва та піднесення рівня культури. Особливо у цій останній галузі прислужився — на думку його сучасників — як куратор театру в Кам'янці» [15, с. 352]. Його театральна діяльність завершилась 1861 року, близько 1866 року він виїхав до Варшави, де працював службовцем, сумуючи за «малою вітчизною» — Поділлям. У листі до свого приятеля А. Роллє, він зізнавався: «Якби чорти ще ходили по світі й вербовали душі <...>, то я б записав три душі, якби їх мав, тому сатані, який би виніс мене з Варшави, а якби ще й на Поділля, то я б йому вічність чистив взуття або точив ратиці, а навіть мив хвіст» [цит. за: 15, с. 354]. У Варшаві Биковський почав публікувати власні прозові твори та співпрацював з відомими часописами «Echo», «Gazeta Codzienna», «Przegląd Tygodniowy». Помер 1889 року, так і не доїхавши до подільської «Святої землі» [див. ширше: 15].

У художньому доробку П. Биковського є драми, повісті й романи на історичну та суспільно-побутову тематику. Літератор був апологетом славного шляхетського минулого, збереження історичної та культурної пам'яті польського народу вважав своїм основним завданням. «Можливо, це надмірна зарозумілість з мого боку, — стверджував він, — проте після нас уже, може, не буде кому займатися цією коханою минувшиною» [цит. за: 15, с. 356]. Бажання протиставити минуле сьогоденню, нинішньому поколінню, позбавленому чеснот своїх предків, домінує в прозовій творчості Биковського — Pamiętniki włóczęgi («Спогади волоцюги», 1872), «Skarby prababki. Powieść sprzed wieku» («Скарби прабабці. Повість з минулого століття», 1874), «Syn znajdy. Powieść ukraińska» («Син знайди. Українська повість», 1874), «Ostatni sejmikowicze» («Останні учасники сейму», 1876), «Szlachetczyzna. Obrazek z przeszłości» («Шляхетчина. Картинка з минулого», 1883), «Ostatni sejmik województwa bracławskiego» («Останній сеймик брацлавського воєводства», 1885) тощо. Історія під пером автора ідеалізується та міфологізується. Специфіка історизму в авторських творах Биковського, що отримували форму спогадів, щоденників, ґавенд, полягала не у правдоподібному відображенні історичних подій, а суб'єктивних спогадів про історію та участь у ній різного роду позитивних і негативних шляхетських історичних типів героїв — (псевдо)вояків, поміщиків, управителів, нотаріусів, збирачів пожертв, розбишак, заводіяк, пияків тощо, а також відтворенні шляхетських звичаїв також різноманітної, часом сумнівної, вартості. Власне ці постаті та звичаї вважалися реліктами епохи, що минала, елементами національного мікрокосмосу та ідентичності, важливими складовими історичної пам'яті, які треба було вберегти від забуття.

Не менш важливою темою творів Биковського є етнокультурні взаємини багатонаціональної громади Поділля. Своє бачення співіснування та взаємовідносин польського й українського народів запропонував він у згаданій вище повісті «Син знайди», а особливості цього бачення найкраще розкривають міфологічні та аксіологічні концепти, що оприявнюються у творі.

Розпочати аналіз твору варто від унаочнення характеристик етнообразу українського селянина, який створює П. Биковський. Він акцентує чимало рис етнічного характеру українців, їхніх звичаїв, традицій. Зокрема, письменник наголошує, що кожен український селянин багатий (!) у старопольському розумінні, актуалізованому Я. Кохановським, — паном є той, хто має щось «своє» та ним задовольняється. Наратор повісті «Син знайди» захоплений постаттю українського селянина, що займається господарством, обробляє свій клаптик землі. Загалом ставлення наратора до українця лагідно-сердечне, як батька до нерозумних дітей. Описуючи українське господарство, обійстя, хату, даючи портрет самого селянина, він вживає низку зменшено-пестливих слів («stodółka», «bydełko», «obórka» тощо [10, т. 1, с. 8–9]), начебто розмовляє з дітьми, описуючи їхній світ їхніми ж словами, наче іншими словами цей аркадійський (отже, міфічний) світ неможливо описати. Він наголошує, що у побуті чистота — головна характеристика щоденного існування українця. Віра українця позначена дуалізмом, неабияке значення відіграє вірування в добрих і поганих духів, чарівниць і чорну магію, долю та призначення людини. Для підтвердження таких міркувань автор наводить українське прислів'я «піп своє, а чорт своє» [10, т. I, с. 24], й додає, що характер українця побудований за принципом поєднання протилежностей: «Ukraińcowi nie można odmówić rozsądku, przezorności, zdrowego sądu o rzeczach, ale równie też nie można mu odmówić głębokiej, wkorzenionej wiary w przesądy» [10, т. I, с. 73]. Ставлення українців до знайди дуже гуманне, загалом його трактують як сироту, який має основні громадські права, що свідчить про милосердя та поблажливість українського народу [10, т. 1, с. 26]. Наратор повісті переконує читача у доброму знанні звичаїв українців, зокрема природи чумакування, докладно описуючи правила формування чумацької валки, організації подорожі, ієрархії всередині товариства [10, т. 1, с. 30–33]. У повісті відображені основи родинного життя українців, зокрема шанобливе ставлення до старших, які дають старт у житті, що виявилось у концепті «в люди вивели», сформульованому батьком головного героя Івася, Яремою, також знайдою [10, т. I, с. 41]. Названий батько — старий Федько — для Яреми був не просто особою, яка прийняла в свою родину та виховала, а допомогла стати людиною, здобути певні господарські знання, а навіть забезпечити певне становище в громаді, як у ситуації з Яремою, засвоїти чумацький фах та стати отаманом чумаків.

Серед багатьох позитивних рис характеру українців, згаданих наратором повісті «Син знайди», варта уваги гуманність і пошана до розумово відсталих людей. Коментар наратора при цьому має неабияке значення, адже не залишає сумнівів щодо його ставлення до українців: «Pomiędzy tchnącymi prostotą i ludzkością, a godnymi naśladowania obyczajami ludu ukraińskiego, zaznaczamy nie na poślednim miejscu poszanowanie dla dotkniętych umysłową chorobą i wszelkim poniżeniem moralnym» [10, т. I, с. 47]. Тут виявляється неабияке знання українських реалій, адже наводяться навіть назви таких людей — «Boża detyna» у дитинстві та «Bożyj czołowik, żinka» на старість [10, т. I, с. 48].

Негативні риси етнообразу українців привертають увагу автора меншою мірою, хоча і тут він виявляє гідну подиву спостережливість. Особливо чітко він акцентує дивну суперечливість характеру українця, що полягає в ненависті до будь-кого з громади, кому вдається вивищитися, покращити своє становище навіть за рахунок важкої праці, у свідомому нищенні такої людини та водночас у милосерді, жалості до неї, коли вдалося її принизити або знищити [10, т. I, с. 124]. Підкреслюється чітка під-

порядкованість слабкого сильному: спочатку дітей батькам, а потім немічних батьків дітям; в останній ситуації вона поєднується зі зневагою до знесиленого і хворого, трактуванням його як тягаря [10, т. II, с. 46].

Етнообраз українського селянина позначений бажанням бути «панською людиною», мати пана, що у версії міфу польсько-української патріархальної єдності, сформульованому П. Биковським, означає мати покровителя, радника, заступника, батька, за життя якого українець готовий віддати життя, з яким поєднаний поколіннями співіснування на рідній землі. Причому відносини, які панують між українським селянином і польським паном, наратор повісті декілька разів окреслює як батьківсько-братні [10, т. II, с. 6, 9], намагаючись насамперед наголосити братерство і рівноправність польсько-українських взаємин. Враження від бажання створити етнообраз українського селянина — партнера і сусіда польського пана, з яким діляться щастя і негаразди, — розвіюється іншими твердженнями того ж таки розповідача.

Наратор повісті, гадаємо, прагне переконати свого читача у неудаваній любові до українського народу, поруч із яким живе, яким захоплюється, позитивні й негативні риси якого добре вивчив, проте з яким не ідентифікується. З певним пієтизмом, сердечністю згадує оповідач про деякі гідні наслідування традиції, звичаї, реалії щоденного життя українців, проте відмежовується від них (вживаючи «tam», «wśród nich»), розміщуючись на вищому суспільному щаблі, адже, коментуючи розуміння українськими селянами переходу людини до потойбічного світу, щодо «них» вживає поняття «prostaczkowie» [10, т. I, с. 113], пана Ігнація, якого сміливо можна назвати «porte parole» автора, характеризує як такого, що вміє «być prostym z prostaczkami» [10, т. II, с. 28]. Таким чином, позірно об'єктивний погляд польського письменника непомітно переростає у зверхнє, патерналістське ставлення до всього сусіднього народу як до нерозумної дитини — недорослої, несамодостатньої та нездатної жити самостійно, що також підтверджує описана вище використана лексика твору.

П. Биковський — творець і популяризатор міфу патріархальної єдності польських панів і українських селян. У повісті «Син знайди» він ідеалізує традицію та пам'ять «…owych dawnych ojcowskich i bratnich uczuć między panami i ludem», коли серед убогих хат українських селян стояв «starszy ich braciszek, skromny dworek z gankiem o dwóch słupkach», двері якого були широко відкриті для всіх, хто приходив, незважаючи на етнічну та суспільну приналежність [10, т. II, с. 6]. Наратор в описі такої аркадійської країни минулого покликається на міфічний прачас, аби сакралізувати польсько-українську батьківсько-братню єдність, яка загубилася у вирі профанного часу, адже людська прив'язаність до багатства (палаців, суконь) і нехтування вбогою хатиною, простим вбранням і бідою, призвела до занепаду жаданого патріархального союзу. Село Западня, в якому відбувається дія у повісті та в якому зростали поруч покоління панів і селян, мало бути місцем здійснення міфу, локусом співіснування людей, які взаємно визнають свою людську гідність і важливість, доля яких залежить від їхнього порозуміння та взаємопошани: «…czy w sprawie gospodarskiej, czy w sprawie miłosierdzia, był tam wolny wstęp dla nich. Często nawet bez interesu przybywali w odwiedziny do ukochanych dziedziców… przychodzili sobie w gościnę jak dobry sąsiad do sąsiada» [10, т. II, с. 14]. Актуалізація міфу, що, на превеликий жаль наратора, знищується через втручання зовнішніх сил, несвідомих потуги польсько-українського порозуміння, відбувається постійно за рахунок повторення магічних формул єднання: «dziedzice bez naradzania się z wieśniakami nic ważniejszego nie przedsiębrali» [10, т. II,

с. 23]. Знищення міфу — переїзд панів до новозбудованого палацу, їх виїзд за кордон — у світобаченні українців прирівнюється до смерті, адже асоціюється у їхній свідомості із поховальними обрядами [10, т. II, с. 19, 57]. Існування патріархального міфу підтверджується наявністю в польській мові певних фразеологізмів, наприклад, «вірний як козак», що, на думку наратора, свідчить про відданість українців панам, адже до добровільної вірної служби не можна примусити погрозами [10, т. II, с. 69].

Ще одна спроба актуалізації міфу єдності польського пана та українського селянина відбувається у повісті за посередництвом навчання та науки як певного ритуального дійства, доступного обмеженому колу простих селян. Івась, висланий разом із паничем Густавом до Вінницької гімназії, завдяки своїй кмітливості та розуму сам стає учнем цього навчального закладу. Пройшовши відповідну ініціацію (на відміну від інших учнів, які завдяки своєму походженню звільнені від такого обов'язку), хлопець отримує дозвіл долучитися до наукової спільноти та виявити свої здібності. Він виростає до рівня свого панича (навіть переростає його, що викликає негативну реакцію наратора), тим самим викликаючи пошану та позірно рівноправне трактування. Останнє досягається шляхом певного компромісу, що докладно коментує розповідач: «Panicz i chłopiec w tym nowym stosunku w ustępstwach wyprzedzali się: pierwszy bowiem dawny stan zależności sługi koleżeństwem chciał zatrzeć, drugi na niższym szczeblu podrzędnego stanowiska uporczywie się trzymał. Stąd ich stosunek był najlepszy, jak każdy, gdy w różnicy stanów ze strony wyższego nie ma nadmiernej pychy, niższy zaś nie zapomni pokory; tak się wszelkie nierówności równoważą i zażyłość ściślejszym związuje węzłem. Chłop i pan ręka w rękę, jako koledzy przeszli zgodnie cały ten period szkolny, co na one czasy, nie całkiem od kastowych przesądów oswobodzone, do rzadkości można policzyć» [10, т. II, с. 85]. Рівновага в ідеологічному міфі польсько-української солідарності, запропонованому Биковським, тримається на тонкій лінії правильної поведінки з боку кожного учасника міфу: той, що займає в суспільстві вищу позицію, не виявляє надмірну пиху, а намагається побудувати дружні взаємини, натомість нижчий на суспільному щаблі не забуває про покору, тримаючись підвладної позиції. Так сформульований міф у творі сакралізований смертю Івася, адже юнак збочив із правильного шляху — пішов далі за свого панича, перевищив його в наукових прагненнях, ставши студентом університету (у творі ця смерть отримує інше пояснення — фатальної долі знайди). Він також освячений любов'ю, хоч і гріховною, певною мірою вимушеною, без майбутнього — почуттям панича Густава до Параски, коханої Івася, з якою просто «любиться» та не збирається одружуватися («panu z chłopką się nie żenić» [10, т. II, с. 106]). Завдяки цьому шлюбові міф єдності отримав би логічне завершення, проте, здається, він ґрунтується не на логіці, а на правильно зайнятих панами і селянами місцях у театрі, яким є життя в етнічно і суспільно диференціованій громаді.

Важливим сакральним об'єктом у міфі, створеному П. Биковським, є хата, зокрема українська. Як стверджує наратор повісті «Син знайди», «Ukrainiec znać miłuje swoją chatę jako święty przybytek, gdzie mijają się całe pokolenia! Chatka to jego kronika, jego drzewo genealogiczne i pomnik rodowy» [10, т. 1, с. 8]. Цей просторовий об'єкт стає важливим концептом, актуалізуючи в літературі не лише своє основне значення архітектурної споруди, типу будівлі, місця, де люди мешкають, а насамперед семантику святого локусу, де зустрічаються, співіснують і відходять покоління, де в речах живе згадка про людей, де щоденною екзистенцією пишеться хроніка родини. Хата

стає уособленням генеалогічного дерева, на якому карбується пам'ять про рід, та пам'ятником цього роду, до спорудження якого долучаються цілі покоління.

Творчість П. Биковського актуалізує пізнавальну цінність правди, виміром якої в особистій свободі людині є прагнення до навчання, освіти. Зрештою, освіта, наука, досвід, отримувані в школах, університетах та у військових походах, мають значну вартість для польської шляхетської громади, стають обов'язковим етапом розвитку молодої людини. У цьому контексті варто нагадати постаті головних героїв романів інших письменників польсько-українського пограниччя — М. Ґрабовського (Єжи в «Гуляйпільській станиці»), А. Марцінковського (Станіслав у «Наддніпрянському пограниччі»), П. Свенціцького (Василь у «Соловіївці») тощо. Інакше трактується письменниками пограниччя цінність освіти для селянина, смислові значення якої формують окрему аксіологему. Деякі аспекти зазначеної аксіологеми простежуються в глибокому аналізі постаті селянина-інтелігента в польській, російській та українській літературах першої половини XIX століття, який здійснив М. Інґльот [12], проте ця праця, зокрема, не охоплює аналізований твір П. Биковського.

Автор повісті «Син знайди» заперечує, здається, не саму потребу навчання селян, навіть більш здатних до навчання, ніж їхні пани, а намагається показати (свідомо чи несвідомо) стан високоосвіченості як неприродний для цієї суспільної верстви. Селянинові, життя якого детермінується існуванням на землі, важкою фізичною працею, турботою про хліб щоденний, як, гадаємо, стверджує Биковський у творі, вистачить вміння читати і писати (для читання Святого Письма та потреби підписатися на документі). Селянин не має змоги поєднати свою освіченість зі щоденною працею та екзистенцією серед своїх односельців, ставлення яких позначене нехіттю до будь-кого відмінного, Іншого за рівнем освіченості, культури, майнового стану, а навіть вдачі. Івась — головний герой повісті та титульний син знайди — втрачає прихильність Своїх та викликає їхню заздрість, коли покращує свій майновий стан, натомість співчуття і лагідність наратора щодо хлопця, які еманують з твору протягом всієї дії, зникають, коли Івась стає успішним учнем Вінницької гімназії, а потім і кандидатом на вступ до Віленського університету, коли відкидає пропозицію коханої Параски одружитися та створити родину, вести господарство та тішитися традиційними сільськими радощами життя. Заперечення викликає намагання Івася змінити власну «сільську», служницьку, землеробську ідентичність, що виявляється на рівні нарації та використання художніх засобів. Зокрема, в портреті юнака з'являються негативні характеристики: його охопила «kamienna oziębłość i naukowe żądze», що перетворює його на «duchowego trupa» [10, т. II, с. 90–91], він блідий і має нездоровий вигляд, замислений і викінчений прагненням здобути славу, він нехтує своїми найближчими, красою і молодістю, підживлюваними любов'ю. Наратор іронічно зазначає, що хлопець — «Laureat», «nieustraszony szermierz wiedzy» — «tęskni do mądrości, do niezbadanych jej tajników» [10, т. II, с. 92, 94]. Устами старого пастуха і господаря Уласа автор викладає своє бачення науки у житті українського селянина: «...ono może i dobrze coś wiedzieć, ale książki, to dla pana, dla chłopa pług, a dziadowie i ojcowie nasi bez tych się obeszli i dobrze im było» [10, т. II, с. 88]. Наука ніколи не мала цінності для українського хлібороба, вона не годувала його, він ніколи не мав можливості пізнати її вартість. І хоча у повісті озвучене розуміння долі знайди — людини без роду, підтримки, одинака, а значить суспільного і психологічного Іншого, в якого не можна відібрати лише його власний розум і кмітливість, на перепоні унаочнення цінності

науки для українського селянина став рок, рокова доля знайди. Її пояснює у творі дід-лірник — носій знань і переконань української спільноти, слова якого сакралізовані самим віком і досвідом старої людини, не піддаються сумніву та карбуються як абсолютна правда: «Dola znajdy to bezustanna włóczęga, nawet kiedy dach zawiesi nad swoją głową, to go diabeł zerwie» [10, т. II, с. 100], «my, znajdy, nieszczęście niesiemy» [10, т. II, с. 105], «to dola znajdy, żeby pod dachem nie usiedzieć i swoją śmiercią nie zginąć» [10, т. II, с. 105]. Всі ці формулювання, сама історія Івася, його батька і діда будують зміст ще одного концепту, названого письменником українським висловом «на роду написано» [10, т. II, с. 102]. Письменник послідовно втілює сценарій вербалізованої дідом долі Івася, його рокового призначення, доводячи його до самогубства зі словами на устах: «Nie umiałem życia pogodzić z nauką» [10, т. II, с. 107]. Сама думка про формування серед українського селянства нової верстви — інтелігенції, здається, похована автором разом з Івасем у глибинах ріки та подана як неможлива для здійснення внаслідок вірування селян в окрему, іншу долю знайди. Прагнення українського селянина здобути освіту та змінити власне життя веде за собою чергове зло. Головний герой, захопившись наукою, кривдить близьких людей, забуваючи про їхні потреби, мимохіть штовхаючи їх до негідних вчинків. У цьому контексті в найгіршій ситуації опинилася закохана в Івася Параска; її туга за родинним щастям переросла в бажання реалізуватися в коханні, й вона звернула увагу на панича, що, за поширеною на той час версією подій, закінчилось лише її переїздом до панського двору і переходом з позиції господині на позицію безправної коханки. Парадоксально, та марнотратство краси, молодості, сили молодих людей стало наслідком прагнення вчитися — позитивного за своєю природою, властивого людині бажання розвитку.

Зміст іншої, важливої для пограниччя, аксіологеми свободи, асоційованої насамперед із станом козакування, повість П. Биковського розширює до властивості, притаманній бурлаці. Зафіксоване в словнику розуміння «бурлаки» як людини без постійної роботи і постійного місця проживання або одинокого, неодруженого чоловіка доповнюється позитивною конотацією бурлаки як вільної людини. Цінність особистої свободи для людини є найвищою цінністю. Тому втеча в херсонські та бессарабські степи, яка апріорі передбачала нестабільність, небезпеку, непевність у майбутньому, волоцюзтво, ставала свого роду визволенням людини від залежності від іншої людини, а отже позитивною дією, що приводила до свободи. Навіть постійна боротьба за свою волю і спокій, тобто пошуки роботи, хліба щоденного, оплата за невикриття перед російськими чиновниками, не ставала на заваді почуватися вільною людиною. Цікаво, що таке прагнення підневільної людини викликає неприхований подив наратора, адже, на його думку, кожен селянин має туманне та викривлене поняття про свободу, оскільки надає перевагу непевному життю над життям під хорошим паном [10, т. I, с. 61].

Концепт «любов — зло», поширений у літературі пограниччя, актуалізований також у «Сині знайди» П. Биковського. Оляна і Ярема, батьки Івася — головного героя твору — разом кривдять найдорожчу їм людину — старого Федька, батька Оляни та названого батька Яреми. Чисте, сильне почуття, яке не могло бути реалізоване внаслідок заручин Оляни з іншим, змусило молодь тікати з батьківського дому, переховуватись, бурлакувати, страждати самим та завдавати страждання батькові. Рідні діти (бо Ярему Федько також назвав рідним сином) не бачать іншої можливості змінити свою долю та поєднатися, незважаючи на домовленості, як вирватися на волю.

На жаль, любов не має ліків для притлумлення докорів сумління, які гризуть героїв, та змушують їх через деякий час здійснити спробу повернутися додому. Оляна сама себе вважає покриткою, докоряє собі за те, що своїм вчинком зганьбила сиву голову коханого батька. Наратор додатково коментує вчинок дівчини, підсилюючи таким чином її провину та стверджуючи, що «w domu patriarchalnych i cnotliwych obyczajów Ukraińca był to wstyd i hańba nieprzeżyta» [10, т. I, с. 68]. Любов героїв та відчайдушний вчинок, який мав стати початком щасливого життя, став початком їхнього ж кінця: старий Федько занедбує господарство та божеволіє, Ярема покутує смертю, а Оляна, залишившись сама, переживши втрату коханого, лише завдяки жалості свого колишнього нареченого Максима вертається до громади та стає господинею вже в новій родині. Любов у традиційному суспільстві не долає перепони на шляху до щастя, не є запорукою поєднання молодих людей, не вирішує подальшої спільної долі, найчастіше стаючи лише причиною нещастя.

Поруч із злом насильницької смерті — поширеною в літературі пограниччя аксіологемою — повість «Син знайди» актуалізує ще одну іпостась зла — заподіяння собі шкоди, автодеструкцію, суїцид. Тут семантизована особлива доля людини-безбатьченка — знайди — в українській громаді. Як ствердив автор монографії про суїцидальний дискурс українського модернізму М. Нестелєєв, автодеструктивні настрої в літературі поширилися на зламі XIX і XX століть, а адекватним знаряддям для її вивчення став психоаналіз. Психоаналітичні концепції, на думку їх прихильників, спроможні викрити пов'язання суїцидальних мотивів з психобіографією автора, адже «текст — це спроба (усвідомлена чи неусвідомлена) аналізу автором власного Я за допомогою образної проекції різнопланових особистих конфліктів та ідей» [4, с. 7]. Іншими словами, дискурс самогубства як складової модерністського дискурсу пов'язується «з несвідомим виявом автором власних руйнівних потягів-бажань (зокрема, і потягу до смерті)» [4, с. 8]. Встановлення зв'язку між психобіографією П. Биковського та концептом суїциду в його творчості не є нашим завданням. Можливо, цей аспект вартий глибшого вивчення, проте, на перший погляд, концепт самогубства все ж відіграє лише ілюстративну роль у творі. При цьому треба констатувати, що письменник обізнаний із декадентськими настроями своєї епохи, адже використовує відповідну лексику для пояснення причин явища автодеструкції. Художня інтерпретація суїцидальної моделі поведінки на прикладі двох головних героїв твору — знайди і сина знайди — здійснюється за принципом представлення їхньої долі як типової для певних соціальних типів (знайд) в українській громаді та водночас екстраполяції деяких поведінкових схем на загальний образ цієї ж громади. Тож концепт суїциду наповнюється такими змістами, зокрема, як загальноприйнятий в українській громаді шлях до смерті поруч із природною смертю, властивий українському народові спосіб переходу в інший світ, «звичайний» шлях припинення життя. З цього випливає амбівалентне аксіологічне трактування автодеструкції. Схильність українців до суїциду мотивується не негативною соціальною ситуацією (надміром роботи, бідністю, постійним піклуванням про хліб щоденний, животінням), а свого роду українським спліном (слово, вжите самим автором!) — станом пригнічення, почуттям безнадії: «Szczoś prystupyło, szczoś szepcze — treba powisytysia» [10, т. I, с. 73]. Автор намагається применшити будь-які зовнішні аспекти і мотиви суїцидальної дії, що зазвичай є розв'язанням «конфлікту агресії, у який залучаються як суб'єктивні, так і об'єктивні (суспільні) чинники» [4,

с. 10], таким чином нівелюючи значення цього ж конфлікту. Така (не)свідома стратегія спрямована на зниження аксіологічного градусу трактування суїциду. Тому, незважаючи на запропоновані самим наратором у повісті розуміння природи і причин самогубства, в пам'яті читача карбується розуміння українською громадою суїцидної смерті як нейтральної категорії, а не антиціннісної.

Важливим концептом у літературі пограниччя стала аксіологема української громади, що відігравала величезну роль у житті українського народу, обстоюючи колективну правду. Смисли, які актуалізує ця аксіологема, визначали світогляд українців, спосіб існування та взаємодії з зовнішнім світом. Наскільки ця суспільна інституція була важливою в пограничному світі, свідчить той факт, що у творах П. Биковського, Т.-Т. Єжа, Я. Захар'ясевича та ін. з'являється власне лексема «gromada», а не її польський відповідник «gmina». Концепт української громади найповніше розкрився в романі Я. Захар'ясевича «Ярема». Короткі коментарі наратора слушно констатують найважливіші функції громади у щоденному житті українського селянства: громада визначає норми поведінки кожного її члена (чоловіка, жінки, хлопця, дівчини та ін.), норми взаємин між господарями, між родинами, між статями, слідкує за дотриманням усіх цих норм, оцінює, судить, нагороджує або карає.

Сумніви у мудрості української громади з'являються у «Сині знайди» П. Биковського. Оповідач у творі намагається знайти відповідь на хвилююче запитання: «"Gromada wełykyj czołowik" tak utrzymują na Ukrainie. Pono nie tylko na Ukrainie ona gromada wielka, ale czy dobra i rozumna?» [10, т. I, с. 118]. Пошуки відповіді на нього призводять до виокремлення дивної суперечності в характері українця, що поєднує заздрощі до щасливіших, підступність щодо сильніших, готовність підставити підніжку заможнішому із милосердям, жалістю, допомогою в недолі, тобто проявом любові до ближнього, цього ж самого, якого перед тим кривджено, який уже впав, тобто (цілком) відповідно до прислів'я «гріх лежачого бити» [10, т. I, с. 124]. Кілька разів у тексті «Сина знайди» Биковський підкреслює негативну (!) роль громади щодо своїх односельців, що важкою працею змогли піднятися до рівня справжніх господарів та викликали заздрощі загалу. Адже лише громада має право вирішувати долю свого члена — нищити його за власним бажанням або підтримувати у злиднях. Такий принцип (нищення та підтримка) спрацьовує кілька разів у випадку Івася, сина знайди, адже талановита і сильна людина, загартована у недолі, не має права вирізнятися з-посеред решти односельців, повинна відповідати стандартному баченню зростання та дозрівання юнака в оточенні мудрого старшого покоління. Твір Биковського лише підтверджує міркування Х. Ортеги-і-Гассета про те, що «маса розчавлює під собою все, що відмінне, незвичне, індивідуальне, кваліфіковане» [5, с. 17].

Творчість П. Биковського є цікавою сторінкою в історії розвитку літератури польсько-українського пограниччя XIX століття та заслуговує окремого глибокого дослідження. Перепрочитання художньої спадщини цього письменника дає можливість ствердити феномен порубіжної літератури та визначити його характеристики. Малодосліджений доробок літератора актуалізує важливі для польського політичного і суспільного дискурсу проблеми та вирішує їх за допомогою локального знаряддя: в ідеологічно «правильний» спосіб будує розповідь про історичні й сучасні події, пов'язані із цим світом, видобуває з місцевої колективної пам'яті потрібних «своїх» героїв, долучаючись до творення відповідних міфів і системи цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брацка М. Польська проза 40–80-х років XIX століття: міф — історія — цінності : монографія / М. Брацка. — Київ : Талком, 2013. — 360 с.

2. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці / Відпов. ред., упорядн., та автор передмови Р. П. Радишевський / В. Гнатюк. — Київ : МП «Леся», 2009. — 636 с.

3. Єршов В. Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму : [монографія] / В. Єршов. — Житомир : Полісся, 2010. — 451 с.

4. Нестелєєв М. На межі : Суїцидальний дискурс українського модернізму : [монографія] / М. Нестелєєв. — Київ : Академвидав, 2013. — 256 с.

5. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко / Х. Ортега-і-Гассет. — Київ : Основи, 1994. — 420 с.

6. Петриченко Н. Українська, польська та російська проза першої половини XIX ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність) / Н. Петриченко. — Київ : Університет «Україна», 2009. — 416 с.

7. Ромащенко Л. І. Теодор Томаш Єж і його роман «З бурхливої хвилі» : повернення із забуття / Л.І. Ромащенко // Київські полоністичні студії. — Т. XVI. — Київ : МП «Леся», 2010. — С. 211–224.

8. Сухомлинов О. Турецькі інспірації польського романтика з Житомирщини : життя й творчість Міхала Чайковського / О. Сухомлинов // Волинь — Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — Т. 19. — Житомир : Котвицький В. Б., 2009. — С. 71–82.

9. Цьолик Н. М. Історія та міф у творчості Міхала Чайковського. Автореф. дис. канд. філол. наук. / Н.М. Цьолик; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2011. — 20 с.

10. Bykowski P. J. Syn znajdy. Powieść ukraińska / P.J. Bykowski. — Lwów : Nakładem Gubrynowicza i Schmidta, 1875. — Cz. 1. — 172 s. — Cz. 2. — 107 s.

11. Fabianowski A. Rola Kozaczyzny w koncepcjach politycznych Michała Czajkowskiego / A. Fabianowski // Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie / Pod red. S. Makowskiego oraz U. Makowskiej i M. Nesteruk. — Warszawa : Wydział Polonistyki UW, 2012. — S. 421–431.

12. Inglot M. Postać chłopa-inteligenta w polskiej, rosyjskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku / M. Inglot // Dzieje Lubelszczyzny. — T. VI. Między Wschodem a Zachodem. — Cz. II. Piśmiennictwo pogranicza / Pod red. R. Łużnego, S. Nieznanowskiego. — Warszawa, 1991. — S. 139–160.

13. Koropeckyj R. Wizerunek narodowego ruchu ruskiego w powieści Jana Zachariasiewicza «Święty Jur» / R. Koropeckyj // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. — T. III/IV. — 1994–1995. — S. 305–323.

14. Kwapiszewski M. Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego / M. Kwapiszewski. — Warszawa : Wydawnictwo IBL, 2006. — 192 s.

15. Ziętarska J. Piotr Jaksa-Bykowski / J. Ziętarska // Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria 4. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu. T. III / Pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego. — Warszawa : PWN, 1969. — S. 351–367.

УДК 821.161.2+821.162.1 М. Бажан

Юлія Булаховська
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

МИКОЛА БАЖАН І ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА

У статті розглядається поетична творчість українського письменника Миколи Бажана у контексті польської літератури. Крім того, досліджуються спроби Бажана популяризувати кращі зразки польського письменства в Україні.
***Ключові слова**: Бажан, польська література.*

The article deals with poetry by Ukrainian artist Mykola Bazhan in the context of Polish literature. Bazhan's attempts to popularize some masterpieces by Polish authors in Ukraine were also analysed.
***Keywords:** Bazhan, Polish literature.*

W artykule rozpatrzono spuściznę liryczną poety ukraińskiego Mikołaja Bażana w kontekście literatury polskiej. Ponadto analizuje się próby Bażana w zakresie promowania najlepszych wzorców polskiego piśmiennictwa na Ukrainie.
***Słowa kluczowe:** Bażan, literatura polska.*

Ця тема є плідною навіть для розгорнутого літературознавчого аналізу — за розміром конкретного матеріалу та його змістом. Але тут, у стислій статті для «Полоністичних студій», я обмежусь лише тезами, отже, проблему «польського контексту» навколо творчості Миколи Бажана зведу лише до деяких тематичних тез. Перше — це поезія Бажана (оригінальна) на польську тематику, найяскравіше представлена його поемою «Міцкевич в Одесі». Ця поема на історичний сюжет — справді про певне перебування в Одесі великого польського поета, що мала наслідки в його біографії і навіть у громадянській його діяльності. Поема — блискуча щодо поетичного викладу з художнього погляду. Проте вона не має певного «сюжетного стержня», а складається з різних «художніх замальовок». Скажімо, «Пісня про три ножі» — це повстанська тематика, «Мазурка», де в центрі уваги є постать (чарівна зовні й «чорна» насправді, на зразок мачухи в повісті М. В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница»). Постать, на жаль, історична — графині Кароліни Собанської, зовні доброзичливої й безтурботної господарки світського салону, насправді коханки генерала де Вітта — автора першого доносу на декабристів («Південного Союзу»): «Господиня шумних учт Одеси, Героїня збуджених розмов Про її належні Богу меси. І де Вітту відданий альков» [4, т. 1, с. 375].

Прекрасним віршем щодо «чеканної форми» і вражаючої образності написані інші частини поеми Бажана «Міцкевич в Одесі», скажімо, «Над морем», яка цілком може існувати і як самостійна замальовка берегів і хвиль Чорного моря в Одесі.

Окремою тематично можуть бути і такі частини згаданої поеми, як «Імпровізація» — про творчі «поетичні виступи» Адама Міцкевича, який володів і великим даром безпосередньої імпровізації (це неодноразово зі здивуванням і захопленням відзначали його сучасники, котрі слухали такі «імпровізації»).

Сильне враження (емоційно-пейзажне) справляє і поетична частина «Буря»: це і картина моря, нібито образотворча, і людське психологічне сприйняття морської бурі з її страшною загрозою для життя людини.

Центральною, водночас завершальною, «підсумковою» є фінальна частина «Дві постаті», в якій ідеться про творчі взаємини двох видатних сучасників (найбільших поетів Росії і Польщі, тобто Адама Міцкевича і Олександра Сергійовича Пушкіна).

Справа в тому, що хоч взаємини цих двох видатних митців і були позитивно творчими, та не завжди «ідилічними». Пушкін був патріотом Росії, Міцкевич — однозначним ворогом щодо її урядових кіл. Поема Пушкіна «Медный Всадник» — це полемічна відповідь Міцкевичу у його третій частині «Дзядів»: «Олешкевич», «Пам'ятник Петру Великому», «Дорога до Росії».

Микола Бажан у своїй поемі бере лише позитивно-творчу ідею їхнього спілкування, де сказано образно:

«І так вони удвох ступають
По тій землі, де назавжди
Приморські кручі зберігають
Їх сум, їх шепіт, їх сліди.
Нехай крізь ці таврійські доли,
По цих жовтавих берегах
Міцкевич з Пушкіним ніколи
У парі не верстали шлях,
Але уже не розлучити
Ні їх слідів, ні їх доріг
У дім прийдешнього, розкритий
Рукою вічності для них».
[4, т. 1, с. 391]

Другою темою в розробці проблеми «Бажан і польська література» може бути критично-творча діяльність українського письменника щодо «відкриття» українській науково-читацькій громадськості окремих польських літературних постатей. Серед них: Ципріян-Каміль Норвід (практично друга половина XIX століття), а також сучасники Бажана, передусім Ярослав Івашкевич і Ванда Василевська. Бажан чимало перекладав із поезії Івашкевича, зокрема, звернув увагу на його «Київські вірші» («Блакитний палац», «Круглоуніверситетська», вірш про доньок Ярослава Мудрого. До того ж має значення взаємолистування (дружнє обох письменників).

Окремо можна говорити і про блискучі переклади Бажана зі «складного», філософсько-інтелектуального Норвіда, що, на думку українського поета, став у Польщі «провідником» нового, не стільки романтичного, скільки «інтелектуального» поетичного слова, котре дало поштовх для усієї польської поезії XX століття. Вражають своїм трагізмом, героїчним звучанням і водночас глибоким ліризмом переклади Бажана поезії Юліуша Словацького, насамперед «Похорон капітана Мейзнера»: «Його труну взяли з шпиталю друзі, Щоб поховати десь в кутку глухім. Ні мати сліз над ним не лляла в тузі, Ані хреста могильного над ним…» [4, т. 2, с. 350].

Із критичних статей Бажана привертає увагу нарис «Незабутня Ванда». Польську письменницю Ванду Василевську я особисто добре пам'ятаю, а також її публічні виступи в Уфі (під час евакуації 1941–1942 років). Пригадую дискусію в письменницьких «евакуаційних колах», де Бажан і мій батько (академік Л.А. Булаховський) відстоювали думку, що Ванда Василевська — розумна і чарівна жінка. Багато хто з того ж «письменницького товариства» вважав її «грубою мужланкою» в чоботях, із цигаркою в зубах. «Дискутанти» мали рацію. Ванда Василевська — дочка міністра закордонних справ санаційної Польщі, освічена жінка (вона володіла вільно французькою

й німецькою мовами, хоча погано знала російську і зовсім не володіла українською); могла бути чарівною на якомусь музичному й літературному вечері й … полковником Війська Польського — у чоботях, із цигаркою в зубах на військових вченнях.

Можна згадати і плідну редакторську роботу Бажана як голови редколегії «Антології польської поезії» у двох томах (1979), яку видавали у Києві у видавництві «Дніпро», з «величезними боями», особливо том II (XX століття), звідки безпідставно вилучали деяких відомих авторів, наприклад, Віславу Шимборську, бо вона сказала щось «антиурядове», або переклади деяких інших авторів, якщо українські перекладачі були «не в моді», зокрема Ліни Костенко.

Оригінальна поетична й критична творчість Миколи Бажана заслуговує на спеціальну увагу. Героїчна тема в ній («Поема про Кірова») «Безсмертя»; «Балада про капітана Гастелло — звичайно органічно героїчна, але завжди «зігріта» лірично, що надає їй глибокого емоційного звучання: рядки з «Поеми про Кірова»: «Він бачив, як натхненно підводилися зали, коли він із Трибуни до залу вниз ішов». Характеристика капітана Гастелло, що свідомо повів свій неушкоджений літак на власну загибель, на фашистську танкову колону на шосе: «Безтрепетні руки тримають штурвал; літак свій останній бере перевал», або рядок із поеми на історичний сюжет «Данило Галицький»: «І помсти лютої гроза його спокійні очі проріза».

Я почала свою стислу статтю з того, що проблема творчості Бажана, зокрема, в «польському контексті», ще не вичерпана. На цьому «літературознавчо» наполягаю.

Ще можу додати кілька «хвалебних» слів про якість поетичних перекладів саме Бажана і саме з польської літератури.

Я вже говорила про польські переклади, скажімо, Павла Тичини. Це не переклади у прямому розумінні, а українські своєрідні «переспіви», навіяні творчістю Адама Міцкевича, свідомо «українізовані» й «фольклоризовані» перекладачем.

Славетними є переклади Максима Рильського, зокрема, поема Адама Міцкевича «Пан Тадеуш». Це теж не прямий переклад, а розширена творча обробка поезії «польського вєща» на основі «компенсації образності» й власних доречних «додатків» українського перекладача для українського читача нашої доби (своєрідні «вставки» в поетичній формі у вигляді «коментарів» до тексту).

Микола Бажан художньо перекладає польських авторів, виходячи з розуміння їхньої людської особистості та їх історичної доби. Бажан ніколи нічого від себе не додає (в дрібницях: для рими чи ритму). Він «подає» романтично-героїчно-трагічного Юліуша Словацького; він «подає» інтелектуально-філософського Ципріяна-Каміля Норвіда, не намагаючись його «спростити». Єдине, що він іноді робить (це, мабуть, із дружніх почуттів), — це «покращує» художньо Ярослава Івашкевича, щоб він в українських текстових «варіантах» сприймався «видатнішим» митцем, ніж є насправді. Більшість перекладів Миколи Бажана українською мовою цілком можна сприймати як українські оригінальні вірші. У нього і в перекладі все звучить афористично: «У небі високому йшли літаки, несучи на крилах червоні зірки» — яскравий кольоровий образ або «категоричний вислів»: «Ніколи, ніколи не буде Вкраїна рабою фашистських катів» («Клятва»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія польської поезії у двох томах / Примітки упорядників: В. П. Вєдіної і Ю. Л. Булаховської. — К. : «Дніпро», 1979.

2. «Вступне слово» Ярослава Івашкевича.

3. Микола Бажан // Українська літературна енциклопедія. — Т. 1. — С. 109–110.

4. Бажан М. Твори в чотирьох томах, 1984–1985 / Микола Бажан. — К. : «Дніпро».

УДК 821.162.1:7.035 Красінський

Ольга Вінійчук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВИТОКИ РОМАНТИЧНОСТІ ЗИГМУНТА КРАСІНСЬКОГО

У статті досліджується вплив світової літератури на формування романтичного світогляду Зигмунта Красінського. Крім того, представлено еволюцію його поглядів та наслідування на матеріалі його листів.

***Ключові слова**: романтична школа, байронізм, приречення, провидіння.*

W artykule przeanalizowano wpływ literatury światowej na kształtowanie światopoglądu romantycznego Zygmunta Krasińskiego. Oprócz tego, pokazano ewolucję jego poglądów i naśladownictwa na podstawie jego listów.

***Kluczowe słowa**: szkoła romantyczna, byronizm, Przeznaczenie, Opatrzność*

In the article an influence of world literature on forming romantic views of Zygmunt Krasiński is investigated. Besides, the author studies the evolution of views and imitation on basis of his correspondence.

***Keywords**: romantic school, Byronism, fate, Providence.*

Рання творчість Зигмунта Красінського зазнала сильних впливів англійського та французького романтизму (байронізм, вальтерскотівська повість, французька історична повість та роман). Адам Міцкевич, чекаючи від Зигмунта Красінського передусім «думки», наполіг на відході його від «шумної романтики». Історіософські та естетичні погляди Красінського сформувалися під впливом праць німецьких філософів-ідеалістів та французьких істориків. Історія постає головною його темою. Його історіософські концепції посіли місце між катастрофізмом та оптимізмом, прогресією та традиціоналізмом, при цьому чільну роль відіграла ідея романтичного провіденціалізму (вплив Бога на хід історії), котра окреслює межі самостійної діяльності людства.

Зигмунт Красінський у своїй кореспонденції неодноразово використовував категорії романтичної школи. Найбільш романтичним серед польських письменників, що наслідував основи романтичної естетики, на його думку був Юліуш Словацький. Адам Міцкевич, натомість, був прихильником німецької романтичної школи і Джорджа Байрона, творив національне мистецтво, шукав індивідуальні форми вираження, хоча і часто звертався до традиції.

Відношення Красінського до Джорджа Байрона і Вільяма Шекспіра відображує погляди поета на романтичність. Неможливо до кінця зрозуміти творчість автора «Не-Божественної комедії» без історично-літературного тла. Поет писав про «моральне шаленство», що охопило XIX століття. Він спостерігав це явище у французькій, а також англійській літературі, насамперед у творчості Байрона, який зламав усі принципи, що панували до цього часу, збільшив сенс віри в Бога. Бунт став для нього найвищою цінністю, яка підтвердила існування людини, її особистість [7, с. 48]. У листі до Франциска Моравського, Красінський пише:

«Kto go [Byrona] naśladuje, przepaść musi; on jest sobą samym, początkiem żadnej szkoły być nie może, a kto wie, czy nie jest końcem romantycznej, ostatnim echem średnich wieków; bo choć powątpiewa jak Spinoza, szydzi jak Wolter, nieraz w nim coś rycerskiego się obudza, powstaje nagle baron angielski w szyszaku i zbroi, pan nad mnogimi wasalami, a choć nie wierzy ukrzyżowanemu Bogu, jakże doskonale pojmuje i Danta, i Tassa, i gdyby oni sami — ich głosem przemawia. Jednak Don Juan oromny wpływ wywarł na teraźniejszą literaturę francuską» [5, с. 306].

«Хто його [Байрона] наслідує, має пропасти; він є самим собою, не може бути початком жодної школи, а хто знає, чи не є кінцем романтичної, останнім відлунням середніх віків; бо він, хоч і вагається як Спіноза, висміює як Вольтер, неодноразово пробуджується в ньому щось лицарське, несподівано постає англійський барон у шимаку і зброї, пан над багатьма васалами, і хоча не вірить розіп'ятому Богу, так досконало розуміє і Данте, і Тассо, і ніби вони самі — їх голосом промовляє. Однак Донжуан мав величезний вплив на сучасну французьку літературу».

Наслідування Байрона, що було таким популярним у XIX столітті, не відповідало вимогам нових часів, це належало вже до минулого. Камеральний критик цінував у творчості англійського письменника відкриту правду про людські почуття, найглибші таємниці її душі, натомість повністю відкидав бунтівницькі настрої героїв по відношенню до Бога і світу. Байронізм був визнаний явищем, що вже минає, і не створить підґрунтя для появи нової школи в мистецтві [7, с. 49]. Як бачимо, до Байрона було, певною мірою, амбівалентне відношення. У листах знаходимо чимало думок, які часом суперечать одна одній. Він сприймав Байрона як генія і творця нової літератури.

Зигмунт Красінський знав, що на популярність і розвиток легенди Байрона, мала вплив книга Томаса Мура «The Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of his Life». У 30х роках він радив Генріку Ріву: «Читай Байрона, читай його весь час від початку, знову і знову» [3, с. 443]. Так само він писав до Константа Гащинського: «Вчитуйся в Шекспіра, Гете, Байрона, вчитуйся в письменників з глибоким мисленням, бо це єдина поезія, що залишиться на віки» [4, с. 46]. У 1831 році думка автора Каїна змінилася, він не вірив Богу, належав при цьому до «диявольської школи»:

«Wolność bez Boga, bezbożne bohaterstwo, a w literaturze szkoła sataniczna, już w czasach Grecji obwieszczona w Prometeuszu, odnowiona w gorzkim zwątpieniu Hamleta, w Szatanie Miltona, idealizuje sama siebie. <…> Co do mnie, to im uważniej patrzę na świat, tym wyraźniej dostrzegam w nim wszechpotężną fatalność, drwiącą z Opatrzności, lecz przyjdzie dzień, w którym upadnie ona przed Opatrznością» [3, с. 443].

«Свобода без Бога, безбожне геройство, а в літературі «диявольська школа», вже за часів Греції проголошена в Прометеї, відновлена у гіркому ваганні Гамлета, в Дияволі Мільтона, ідеалізує сама себе. <…> Щодо мене, то чим уважніше я дивлюся на світ, тим виразніше помічаю у ньому всемогутню фатальність, що насміхається над Провидінням, лиш прийде день, коли вона схилиться перед Провидінням».

Світ Вільяма Шекспіра, Джона Мільтона та Джорджа Байрона, був світом Приречення, а не Провидіння. Листи з 1831 року роблять величезний вклад на тему боротьби Провидіння з Приреченням і поетичного визнання віри в Провидіння [1]. Байрон був позначений клеймом Темряви, зростав із бунту. Він відкривав світ, позбавлений Провидіння, а отже світ розпачу і фаталізму, тому Красінський написав, що Байрон був примарою довгої, бурливої ночі. Література повинна представляти світ, який має

«знамено божественності» [7, с. 50]. Життя героїв Байрона і Шекспіра було виконанням Приречення, а не боротьбою з ним.

Поет стверджував, що творець «Гяура» використав невіру, яка принесла готовність і вразливість серця, щирий розпач, але він підкреслював, що нові часи вимагали насамперед віри.

Зигмунт Красінський, як свідок тріумфу Байрона, його абсолютного панування, стверджував, що прийшла нова епоха, де автор поем, якого колись вважали темним і скандальним, став популярним і зрозумілим. У листі до Юліуша Словацького від 23 лютого 1840 року, Красінський писав: «Сьогодні до кожної дитини проникли думки Байрона — сидить малеча за лавками, з різками, і уявляє себе Корсаром, Джурою, Манфредом і т. п.» [6, с. 441].

Чимало листів Красінського було присвячено Байрону і його творчості, навіть у 1843 році, про що свідчать слова, скеровані до Дельфіни Потоцької, викликані черговим опрацюванням улюбленого «Манфреда»:

«Kto cierpi, niech czyta Byrona, tego skaleczonego anioła. <…> Wstrząsnł mną całym wczoraj, jest taka prawda w nim, choć tylko części jednej natury i losów człowieka, że aż razem strach chwyta i artystycznie miło się robi» [2, с. 20].

«Той, хто страждає — нехай читає Байрона, цього скаліченого янгола. <…> Стряхнув вчора мене всього, така у ньому правда, хоч лише частини однієї вдачі і долі людини, що одночасно і страх охоплює і художньо робиться приємно».

Як бачимо, Зигмунт Красінський неодноразово повертався до Байрона. Захоплення ним перемішувалось із незадоволенням через відсутність віри в Бога, в Провидіння. Красінський знайшов вихід для естетичної концепції сучасної літератури, ним була критика романтизму в «чистому вигляді», а саме романтизму Байрона і Шекспіра.

Красінський шукав підтримки для мистецтва в етиці, релігії. У 1842 році він написав, що «у наші дні віра є такою необхідною, як у часи Байрона була невіра, через всі заперечення і знищення, яких мусила заподіяти, пройшла вже ця Епоха» [2, с. 636].

Поет очікував нового мистецтва, яке характеризувалося б піднесеністю, вірою в Бога, правдою про світ і людське існування, він був прихильником трагізму в мистецтві, що дозволяє відчути катарсис, бачення світу Шекспіра, в якому піднесеність сплітається з комізмом, «відчуття з неба» із «звичайними пустощами». У листі до Дельфіни Потоцької у 1843 році, Красінський писав, що з неба почуттів треба падати на звичайні порожності, «пустощі», він вважав, що саме в цьому Шекспір був майстром, хоч часом і перебільшував, але настає час, коли мистецтво піднесеться до чистого, нового ідеалу, вище потреб нерелігійних століть [2, с. 126].

Ці думки висловлював вже інший Красінський, автор «Передсвіту», який поєднував поезію з профетизмом, віру з історією, провіщував надходження релігійної епохи. Він відчував, що створює нове мистецтво, реалізує найвищі етичні та естетичні ідеали, відкриває нову епоху в польській поезії. Красінський, зокрема у 40х роках, позиціонував себе як поета мислителя, творця нової літератури у міру нових часів, отже він вважав, що перейшов вже через романтичні принципи. Ще у листі до Франциска Моравського (1833 рік) він виразив надію, що тоді у літературі почнеться подальший розвиток, коли поезія знайде правду, поміряється з байронівською темрявою, відкриє Бога:

«…co w teraźniejszej literaturze jest najzgubniejszym, najbardziej przeciwnym porządkowi wszechrzeczy, przeznaczeniom duszy ludzkiej i celom ludzkości całej — to, że każda walka moralna kończy się na zwycięstwie złego <…>.

Poezja to na wspak natury, bo przeznaczeniem duszy jest cierpieć, zmagać się, ale wreszcie ujrzeć Boga…» [5, c. 307].

«…що в сучасній літературі є найзгубнішим, найбільш суперечливим порядку всіх речей, приреченням людської душі й мети, прагненням всього людства — те, що кожна моральна боротьба закінчується перемогою злого <…>.

Поезія, це протилежність природи, бо приречення душі — страждати, змагатися, але врешті узріти Бога…».

На формування таких думок мав би вплинути Адам Міцкевич. У світлі кореспонденції сучасна література мусить звернутися до релігійного середньовіччя, міфічної Півночі та стародавньої Греції:

«Ja nieraz płaczę za średnimi wiekami, za ową poezją, która utworzyła Danta i dźwignęła katedry gotyckie. Jako błyskawicy służą za tło czerne chmury, tak jej tłem były padania Północy, skandynawskie sagi…» [5, c. 306].

«Я неодноразово сумую за середніми віками, за тогочасною поезією, яка створила Данте і посунула готичні кафедри. Як блискавці слугують тлом чорні хмари, так її тлом були заяви Півночі, скандинавські саги…».

Красінський вже у ранній молодості з величезним зацікавленням читав літературу Півночі. В одному з листів до батька він написав: «Днями я читав “Нібелунгів” — можуть порівнюватись з “Іліадою” <…>. Там є простота, яка за серце хапає, божественна простота…» [6, c. 67].

Крім вищенаведених естетичних взірців, поет багаторазово наслідував німецьку літературу: Жан Поля, Гартмана фон Ауе, Йоганна Гете та ін. Ці впливи призвели до того, що його світогляд змінився: «Переді мною відкрився новий світ» [3, c. 248]. На думку автора листів, німецькі поети: «розчиняються і всесвіті у той час, коли Байрон утісняє всесвіт у себе, а Шекспір впроваджує світ у рамки суспільства…» [3, c. 248]. Він також вважав, що: «Німці краще за все зрозуміли природу літаючих тіл, вібрацій; зітхають і підносяться до якоїсь форми, потім знову падають на лоно Бога» [3, c. 249].

Епістолярні враження від прочитання можуть вразити, наприклад більше здивування для Томаса Мура ніж Байрона, для Жан Поля, ніж для Шекспіра. Красінський почувався романтиком нових часів, отож визнавав не школу Байрона чи Шекспіра, і мистецтва, що виникло з національного духа, з духа історії та релігії.

Про це свідчить лист Красінського до батька від 30 січня 1836 року. Поет дуже критично оцінив національну традицію, епігонізм в мистецтві, шляхетське минуле, з докором запитував у батька, чи існує поезія, архітектура чи музика польська, що взагалі на світі є польського, крім «рубашності» [5, c. 311–312]. У цих ствердженнях автор оскаржив за ці культурні борги не лише батька, але й усе покоління, що вже відходило, вказав при цьому, на особливу польську «рубашність». Епістолярний маніфест провіщував остаточну кризу класичної парадигми культури. Нова література повинна віднайти національну й індивідуальну особистість. Стефан Тревгут стверджував, що лист до батька (з 1836 року) є прикладом історіософської публіцистики, яку можна порівняти з твором Словацького «Гроб Агамемнона». Дослідник підкреслив, що це була «спроба романтичного стилю і мислення категоріями кризи епохи». Красінський написав свій маніфест зрілого романтика. Він прагнув народження нової епохи, яка мала вирости з гармонії між класицизмом і романтизмом. Здійсненням і реалізацією естетичних ідеалів «філософа літератури» — що дивує, стала поезія

Віктора Лапрада. Була відома збірка «Odeset poems», яку видано у 1844 році. У листі до Дельфіни Потоцької, ми можемо прочитати:

«…większy to poeta ten Laparde niż Lamartine i Hugo. Dotąd o nim nie wie Francja. <…>

W Lamartinie jeszcze klasycyzm, co zakrawa na Rasyna, w Hugo jeszcze romantyzm, co zakrawa na Szekspira. W Lapardzie już nowa era, już świeża, wolna poezja dni przyszłych, co godzi z sobą kształt przedziwny Lamartyna, czyli klasycyzm, z śmiałością bez granic Huga, czyli romantycznością. Świat starożytny i chrześcijański już zlane w jedno…» [2, c. 519–520].

«…Лапрад більший поет ніж Ламартін і Гюго. До цих пір про нього не знає Франція. <…>

У Ламартіні ще класицизм, що схоже на Расина, у Гюго ще романтизм, що схоже на Шекспіра. У Лапраді вже нова ера, свіжа, вільна поезія майбутнього, що поєднує у собі дивну форму Ламартіна, тобто класицизм, з відважністю без кордонів Гюго, тобто романтичність. Світ давній і християнський злився в єдине…».

Коли Красінський писав про творчість Лапрада (у 1844 році), він визначив зразок поезії, до якої тяжів. Новий естетичний ідеал був синтезом античності і християнства, класицизму і романтизму, чимось таким, що можна назвати «Класичний романтизм». Письменник вимагав від поезії профетичності, необхідності проголошення третьої ери в історії людства, епохи духа. Описуючи творчість Лапрада, він вказував на власну концепцію літератури, яку спробував реалізувати у «Передсвіті» та «Псалмах майбутнього» [7, с. 54].

Чи назвав би Красінський себе романтиком? Якщо враховувати солідарність з ідеалами його покоління — то так, однак він не був прихильником естетичної школи романтизму, тобто послідовником Шекспіра чи Байрона, що підкреслив у листі від 18 листопада 1831 року:

«To pewne, że jest we mnie jakaś dziwna mieszanina. Jestem spadkobiercą kultury dość zapóźnionej w rozwoju, a sam opanowałem kulturę europejską, wszedłem w nią, studiowałem ją dniem i nocą; potem gdy już chciałem się jej oddać, gdy chciałem odrzucić całą przeszłość i poić się przyszłością, pewnego razu piękną nocą włoską, w świetlt księżyca, zbłądziłem między ciemne portyki, co mnie przyprowadziły do krzyża pośród starego cyrku rzymskiego, i ten krzyż mnie powstrzymał» [3, c. 554–555].

«Це точно, що в мені є якась дивна мішанина. Я — нащадок культури, що запізнювалась у своєму розвитку, а сам вже опанував європейську культуру, увійшов у неї, вивчав її вдень і вночі; потім, коли вже хотів її віддати, коли хотів відкинути все минуле і насолоджуватись майбутнім, одного разу чудовою італійською ніччю, у світлі місяця, я заблукав між темними портиками, які привели мене до хресті серед старого римського цирку, і цей хрест мене зупинив».

Відкриття хреста в Колізеї мало для Красінського значення не лише символічне, бо визначило його подальшу поетичну дорогу. У листі до Ріва від 1 грудня 1831 року поет заявив: «я людина, що віддала честь хресту Колізея». Про тривалість цієї переміни свідчать думки з 1944 року:

«Poezja klasyczna była miłością piękności widomej, dotykalnej, romantyczna miłością piękności niewidzialnej, niedotykalnej, a poczynająca się teraz jest miłością miłości, miłości tej, która zarówno źródłem widomego jak niewidzialnego piękna! Czyli, że poezja ta jest miłością piękności ducha, kiedy tamte były miłościami osobno wziętymi, piękności ciała

albo też duszy! Już trzecia osoba, osoba ducha wychyla się z człowieka, kiedy taka poezja nastaje!» [2, c. 527].

«Класична поезія була любов'ю видимої, відчутної краси, романтична — любов'ю невидимої, невідчутної краси, а та, що починається зараз, це любов любові, тієї любові, яка є джерелом як видимої, так і невидимої краси! Це означає, що ця поезія є любов'ю краси духа, колі ті були любов ями окремо взятими, красою тіла або душі! Вже третя особа, особа духа виходить з людини, з'являється коли така поезія».

Красінський вважав, що сучасна поезія має поєднувати в собі тіло з духом, класичність з романтичністю, красу з ідеєю. Вже «Не-Божественна комедія» виникла на відстані від романтичності. З кореспонденції виходить, що поет сприймав себе як співзасновника нової епохи, був переконаний, що проголосив «любов краси духа» і притримувався цієї концепції до кінця свого життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Janion M. Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość / M. Janion. — Warszawa, 1962.
2. Krasiński Z. Listy do Delfiny Potockiej / Z. Krasiński / Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. — Warszawa, 1975. — T. 1–2.
3. Krasiński Z. Listy do Henryka Reeve / Z. Krasiński / Tłumaczenie A. Olędzkiej-Frybesowej, opracował P. Hertz. — Warszawa, 1980. — T. 1.
4. Krasiński Z. Listy do Konstantego Gaszyńskiego / Z. Krasiński / Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. — Warszawa, 1971.
5. Krasiński Z. Listy do ojca / Z. Krasiński / Opracował i wstępem poprzedził S. Pigoń. — Warszawa, 1963.
6. Krasiński Z. Listy do różnych adresatów / Z. Krasiński / Zebrał, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. — Warszawa, 1991. — T. 1–2.
7. Szczeglacka E. Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów / E. Szczeglacka. — Warszawa, 2003.

УДК 821.162.1-311.6 Ф. Венжик

Володимир Власов
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІСТОРИЧНІ РОМАНИ ФРАНЦІШЕКА ВЕНЖИКА

У статті розглядаються теоретичні засади романістичної творчості Францішека Венжика, а саме його історичних романів. Аналізуються концептуальні підходи автора до встановлення параметрів історичного роману. Робиться спроба розкрити авторські ідейні колізії в контексті історичних реалій перехідної епохи, а саме — часу поступового визрівання романтичних ідей, наростання революційних настроїв, зрештою — глибинного зрушення у національній свідомості тогочасних поляків.

Ключові слова: *Венжик, роман, історія, класицизм.*

W artykule rozpatrywane są podstawy teoretyczne twórczości powieściopisarskiej Franciszka Wężyka, a mianowicie jego powieści historycznych. Analizowane są autorskie podejścia konceptualne w kwestii kształtowania się tego gatunku. Robi się próba ukazać autorskie kolizje ideowe w kontekście realiów historycznych epoki przejściowej, a mianowicie — czasu dojrzewania idei romantycznych, zwiększenia nastrojów rewolucyjnych, zresztą głębokich zmian w świadomości narodowej ówczesnych Polaków.

Słowa kluczowe: *Wężyk, powieść, historia, klasycyzm.*

The article examines the theoretical foundations of novels by Franciszek Wężyk — namely his historical novels. Analyzed by conceptual approaches to setting the parameters of the historical novel. An attempt to reveal the author's ideological conflicts in the context of the historical realities of the transition period — namely, the gradual maturation time romantic ideas, the growth of revolutionary sentiment, after all — deep shift in the national consciousness of contemporary Poles.

Key words: *Wężyk, novel, history, classicism.*

Письменник, що жив на пограниччі епох і, будучи породженням доби класицизму, став одним із перших, хто сприйняв і досить органічно впровадив преромантичні мотиви в класицистичну парадигму.

Францішек Венжик (7 жовтня 1785 року — 2 травня 1862 року) був одним із тих письменників, котрі не обмежувались рамками одного жанру і навіть одного роду літератури. З огляду на відсутність домінант у питанні літературної форми (поза прозовим, спадщину Венжика становлять також і поетичний, драматичний, публіцистичний, перекладацький та інші доробки), його авторству належать лише три історичні романи. Усі три є свого роду експериментами письменника в межах цього жанру, це романи — «Владислав Локетек», «Зигмунт з Шамотул», а також — «Дашко і Оксеня. Роман з історії XIV століття». Якщо врахувати, що письменницький дебют Венжика припав на 1806 рік, а останні свої твори він написав у 1862 році — видно, що його життєвий та творчий досвід охопив не одну епоху, про що буде йти мова далі. Саме така тривалість трудової діяльності дала автору час для того, щоб змінюватись, тим паче, що до змін спонукали не лише внутрішні але й зовнішні метаморфози. Серед письменницького доробку Венжика особливий інтерес становлять історичні романи — жанр, в якому еволюція поглядів автора розкрилась ледь не найповніше.

Життя та творчість Венжика припали на період активних змін у суспільно-політичних реаліях тогочасної Польщі. Будучи свідком трьох епох (епоха Варшавського

герцогства (1807–1815), Царства Польського (1815–1915), а також період міжповстанневих років (1831–1862), кожна з котрих по-своєму вплинула на сприйняття автором дійсності, усі три Венжик відбиває у своїй творчості, надаючи їй тим самим особливої цінності з точки зору житєвого досвіду автора. Не дивлячись на зміну епох і поетик та напокопичення фундаментальних світоглядних протиріч, Венжику все є вдається в певній мірі зберігати умовну ідейну цілісність — творити відносно однорідну, послідовну внутрішньо, хоча й не позбавлену суперечностей літературу. Проте, якщо на більш масштабному плані творчості Венжику і вдається залишатись відносно послідовним, на менших масштабах він все ж виявляє ту напругу ідейного протиборства та внутрішнього дисонансу, що їх він сам зазнає у власному житті. Ці ідейні протиріччя зумовлені в першу чергу суспільним кліматом — патріотичним піднесенням поляків, їх революційними інтенціями й атмосферою праведного бунту, в котрій немає місця попердньому конформізму. У цьому контексті Венжик є репрезентантом тієї непевності і протиріч, що мали місце в свідомості більш консервативної частини тогочасної польської інтелігенції.

Теоретичні погляди Венжика на історичний роман характеризуються відсутністю домінанти, котра робила б їх концептуально однорідними. Вони лежать на шляхах розвитку головних літературних напрямків першого 30-річчя XIX століття. Ці роки є раннім етапом народотворчого процесу в Польщі. Саме в цей час формується польська національна самосвідомість, постають фундаментальні ідеологічні проблеми, з'ясування котрих було визначальним для подальшого розвитку польського народу, його культури, літератури та усіх проявів інтелектуального й духовного життя. Згідно з поняттями епохи, з її теоретичною свідомістю, з її розумінням і сприйняттям життя, центральною темою літератури стає народ, робляться спроби зрозуміти його характер, осмислити його історію [4, с. 234].

Оскільки мова йде саме про історичні романи, в першу чергу варто було б звернутись саме до суто історичної або ж фактичної складової останніх. У романах Венжика вона репрезентована описом зовнішніх атрибутів минувшини, елементів побутової культури — вбрання, посуду, архітектури, та інших матеріальних реалій. Натомість людина, її ментальність та внутрішній світ, спосіб мислення і нюанси світосприйняття повністю запозичені з XIX століття. Можна сказати, що автор наповнює стару форму новим змістом, тим самим її актуалізуючи і в такий спосіб даючи їй друге життя, котре, хоч вже і не є попереднім, проте не нівелює його, але лише трансформує згідно запитами доби. В сучасного Венжику читача таке поєднання створювало враження своєрідної кальки сентиментальної і звичаєвої літератури. Хоч подібне створення штучного типу героя і применшувало цінність романів Венжика з точки зору власне історичної складової, в процесі творення своїх героїв, він часом звертається і до реальних історичних персонажів. Так, у романі Владислав Локетек», образ Казимира — сина короля Владислава Локетка, розроблялася згідно зі взірцем так званого «фірцика» — героя-коханця доби відродження.

Подібне поєднання вимислу і фактичної достовірності зумовлене тим, що в певний момент розвитку історичного роману, письменник починає усвідомлювати свою неспроможність подолати ті труднощі, те неймовірне провалля, котре відділяє його й епоху, що її він намагається зрозуміти і зобразити у своїй творчості. Таким чином, ясно розуміючи неможливість бути максимально достовірним, Венжик починає пошуки компромісу між історичною достовірністю і художнім домислом. Необхідність

йти на подібний компроміс між власними творчими амбіціями і обмеженнями в плані літературної матерії, змушує автора переживати відчуття безпорадності перед реаліями, котрі подолати фактично неможливо.

«Звідки ж тут черпати риси звичаїв XIII століття? Де шукати сліди ліричної і звичаної мови наших шанованих прапрадідів? Куди податись по картини з їх побутового і суспільного життя, без яких не можна зробити ані кроку?» [3, с. 8].

Проте, не дивлячись на всі складнощі і непрохідні моменти в своїх творчих прагненнях, Венжик все ж формулює певне теоретичне підґрунтя, щось на кшталт власної концепції історичного роману. Звісно, не можна назвати це концепцією в повному обсязі слова — автор виділяє певні критерії, котрим повинен відповідати роман, щоб називатись історичним, але не виключає відходу від деяких з них в залежності від ситуації. Отже, на думку Венжика, історичний роман повинен складатися з трьох елементів — це «історія», «кохання» і «промова» [2, с. 172]. За історичний він вважає лише такий роман, основу котрого становлять важливі історичні події. Варто зазначити, що в цьому моменті, концептуальні погляди Венжика не розходились з думкою тогочасної більшості літературних критиків, котрі також стверджували, що історичний роман уже по своїй суті повинен бути максимально достовірним, відповідним історичній правді, але допускаються і звернення до власної уяви і почуттів, оскільки автор, на відміну від історика, висловлює власний погляд історичні події, що ним описуються: «Під керівництвом розуму, можна прислухатися й до серця» [3, с. 163].

За обов'язкову Венжик вважав дидактичну або ж просвітницьку функцію історичного роману. Так у вступі до «Зигмунта з Шамотул» він писав: «Я змалював у ньому образ Польщі в XIII столітті, щоб себе і читачів познайомити з духом часу, з духом людей котрі в ньому жили і працювали» [5, с. 329]. На думку Венжика, неодмінною рисою історичного роману повинна бути цілковита літературна однозначність викладу, зведення до мінімуму його поетичної та естетичної функції, художньої комунікації. Його тексти, це тексти з послідовним викладом, котрий багато в чому уподібнюється до сухого хронікарського стилю. В них автор не акцентує увагу на дискусійних моментах — рецепієнт не обирає один з можливих варіантів прочитання, а має лише один остаточний авторський варіант. Що стосується проблеми хронологічності викладу — тут Венжик також займає в міру толерантну позицію, цілком припускаючи можливість зміщення хронологічних меж тих чи інших подій задля реалізації інших творчих моментів.

Як вже було сказано — Венжик визнавав за автором право висловлювати власний погляд на історичні події, котрі мали місце в давніших часах, навіть якщо цей погляд не співпадав з загальноприйнятою точкою зору (проте, таке право могло бути реалізовано лише в разі нестачі історичних фактів і об'єктивної інформації стосовно даних подій). Героїв він поділяв на дві групи, це «імена з національної історії» і решта, котрі просто проходять повз читача — «та інші» і є «додатковими витворами». Такий підхід до диференціації героїв породжував відповідні розбіжності в підходах до творення цих героїв, а саме — до співвідношення історичної правди і художнього домислу в їх образах [6, с. 103]. Вацлав Кубацкі пише, що найважчою справою в сприйнятті історичного роману для усіх критиків початку XIX століття, було розмежування власне історії і літературної фікції, до котрої звертаються з метою відтворення образу минулого [3, с. 31]. Венжик також не зміг до кінця вирішити одного з головних питань своєї творчості на ниві історичного роману, а саме співвідношення

між «історією» та «правами і привілеями історичного роману», тобто між історичною правдою і правом творчого домислу. Так, у романі «Владислав Локетек» нараторВенжик говорить: «Якби я міг піти за власним покликом, я детально зобразив би усі деталі того, що вібдувалося в Польщі після зігнання Лешка Чорного. <…> Але давно вже лунає в моїй голові цей страшний вирок з вуст прекрасних наших читачок, коли їм тільки цей роман до рук потрапить — Та що ж це за роман? Одна лише історія й історія! Де ж тут ніжні почуття, котрі героїв подібних творів хвилювати і живити повинні? Де вогонь кохання і ця сила палкої мови, що з розпеченого почуттями серця як струмінь вогню виринає? Яким же холодним видався Владислав! А якою розсудливою і безініціативною Ядвіга! З таким успіхом можна було б прочитати п'ятий том «Історії» Нарушевіча» [3, с. 39]. Таким чином, значну роль на формування теоретичних засад романістичної творчості Венжика мала так звана ідеологія «національної потіхи». Таким чином в них ми бачимо: моральну похвалу патріотичного героїзму, котра має безсумнівний зв'язок із культом військової присяги, котру так швидко відродила наполеонівська епоха, ідеї загальнонародної боротьби проти загарбників, мотиви оптимізму та солідарності. Таким чином в них ми бачимо: моральну похвалу патріотичного героїзму, котра має безсумнівний зв'язок із культом військової присяги, котру так швидко відродила наполеонівська епоха, ідеї загальнонародної боротьби проти загарбників, мотиви оптимізму та солідарності. Ставлення Венжика до історії, носить не критичний, а навіть навпаки — апологетичний характер. Це пояснюється впровадженням у власних історичих романах категорії Провидіння. Поняття історичний, патріотичний, національний письменник вважає за рівнозначні. Шляхетсько-лицарський кут зору, що приймає його Венжик, у значний спосіб впливає на вибір і створення головних героїв роману, починаючи з вибору їх соціального статусу — ролі в суспільстві, невід'ємною частиною котрого вони є, і закінчуючи такими фундаментальними світоглядними категоріями як базові аксіологічні концепти — поняття, що в них людина вірить безумовно, без них не мислить власного життя і за які готова без вагань його покласти, покласти не на словах і не задля геройства, а в дійсності віддати життя за свою віру. Венжик чітко виділяє речі, що виступають безумовними ціннісними домінантами для його героїв, в такий спосіб реалізуючи дидактичний момент (абсолютизація певних цінностей у житті героїв як наочний приклад для наслідування) котрий, як вже було зазначено, автор вважав за обов'язкову опцію історичного роману. У своїх романах Венжик створює критичні ситуації — ситуації, ситуації граничного вибору, коли залишатись в стороні неможливо і герої потрапляють в ситуацію «валенродизму» — у якій у декого виникають сумніви щодо вибору, який їм належить зробити. Саме в цей момент, на перший план виходять ті ціннісні базиси, якими людина насправді керується в своїх діях. В буденному житті з його плавним і безпечним плином, неможливо пізнати людину до кінця, наскільки близькою вона б не була. Лише критична ситуація, лише невідворотність реального вибору тут і зараз знімає завісу і дає побачити хто є хто і що у нього на серці, а не на умі.

Одну з таких пограничних ситуацій розкриває доля Дашка (роман «Дашко і Оксеня»), котрий перебуває в стуації морального конфлікту між вірністю вітчизні і вірністю своїй совісті, оскільки, в разі вибору боротьби, змушений буде застосовувати підступні і зрадницькі методи і в результаті відмовляється від боротьби «через брак віри в перемогу, котрий виникає внаслідок розсудливої оцінки політичної ситуації». А ось слова іншого героя вищезгаданого роману — Даніеля, котрий, у свою чергу, без вагань іде

на вбивство короля Болеслава, беручи на себе цей тягар в ім'я вільної Вітчизни. Для Даніеля не стоїть питання — совість чи вітчизна, воно уже давно вирішене і не підлягає перегляду. Непохитну вірність і відданність вітчизні засвідчують його наступні слова: «Краще мені попелища мертві та пустелі бачити, ніж Вітчизну рідну чужоземцями уярмлену» [3, с. 180] — у цих словах немає місця компромісу, це, зрештою, і не слова взагалі — це життєва позиція, що не змінюється в залежності від обставин, не прагматичний розрахунок — це голос віри, віри в свою Вітчизну, у свій народ.

Постать наратора в «Дашку і Оксені», його система цінностей і переконань зробила роман «про приєднання Червоної Русі до Польщі» твором про русинів-патріотів, котрі мужньо боролись, проте все ж зазнали поразки в боротьбі за незалежність своєї землі. Всезнаючий наратор в романі Венжика не є об'єктивним, він займає чітку позицію, а саме — підтримує пригноблених русинів, акцентуючи увагу на необхідністі піднесення власної держави «шляхетною думкою», що часто показує його, як поляка в подібній ситуації. Домисли автора, що стосуються розповіді про історичні події є яскравим тому прикладом. Доброта короля Казимира по відношенню до переможених русинів та щире піклування про долю головних керівників та організаторів збройного опору (що дійсно припускається навіть істориками) потрактовано в романі не як щось вмотивоване виключно політично (адже хороше ставлення до переможеної держави, сприяє швидшій стабілізації ситуації на приєднаних землях), але й також як щось зумовлене щирим свівпереживанням та душевним благородством. Таким чином Венжик вкладав в традиційну історичну оправу ті чуттєві колізії, котрі були актуальні для доби, в котрій він творив. Традиційну систему ціннісних орієнтирів шляхтича Венжик втілює в романі «Владислав Локетек» у постаті Болеслава Каліського, котрий, за словами автора, є «чоловік господарський і любитель порядку», для якого глибинною нормою життєвого устрою є суспільна порядність, що гармонійно поєднує в собі індивідуальне щастя із суспільними інтересами — добро родини і добро краю. Бог, що слідкує за порядком на світі, має увінчати вічною нагородою заслуги громадянина і голови родини [5, с. 180]. Таким чином, Венжик ніколи не залишає свого читача в певному розпачі, а завжди в повній мірі пояснює йому вибір того чи іншого героя.

Венжик, згідно з традиціями початку XIX століття, пропонує свою власну історіософію, власне осмислення історії, котре має на меті амбітну ціль — показати і розкрити хід історії черех категорію Провидіння. Сама суть його національної історіософії не є чимось надто заплутаним. Якщо спробувати сформулювати і викласти її максимально лаконічно можна сказати наступне — хід історії є справою Провидіння, людина може впливати на її перебіг, однак лише в дуже обмежений спосіб, а саме — йдучи за голосом здорового глузду, уникати очевидних небезпек [4, с. 180]. На цьому її повноваження закінчуються. Правила божого суду над світом полягають в покаранні невірних і винагороді справедливих, цей принцип стосується як людей так і цілих народів; зрештою, ця думка не була ані ширше розвинута ані застосована до загальної інтерпретації історії Польщі саме на конкретних фактах і їх тлумаченні. Історична зацікавленість Венжика обмежується лише апріорним прийняттям тези, що хід життя підкорюється лише волі Всевишнього, тобто Провидіння.

Тип нарації дає раціоналістичне бачення історії, як гармонійного устрою, що панує в світі, оптимістичну віру в її порядок, що пильнується Провидінням. Наратор, мірою божого і свого авторитету, гарантує порядок історичного розвитку, але все ж не вважає цей порядок до кінця справедливим та в дечому оманливим, оскільки за-

кладена в ньому загибель без провини, хіба що за вину буде визнано вбивство короля, котре вчинили русини, вбивши Болеслава. Однак цей мотив не зображений в романі. Історія зображена, не дивлячись на маскувальні заходи автора, як конфлікт суперечних сил і прагнень, а діяльність людини, принаймні в якійсь мірі, залежною від конкретних умов, часу та місця, хоча «правовірних русинів» веде до боротьби також якийсь абстрактний «ангел свободи». Біг історії несе з собою зіткнення суперечливих цінностей і прав, необхідність загибелі певних цінностей в ході історичного ровзитку. В той же час, герої досягають певної моральної висоти, котрої не змогли б осягнути в гармонічному порядку природи. Самобутність романів Венжика випливає з його ставлення до історичної ситуації свого народу і її осмислення під впливом антиномій, що формуються в мисленні тогочасного інтелектуала в результаті «любові до народності», і відбиваються в творчості знаменної для початку XIX століття.

В своїх історичних романах Францішек Венжикдає власне трактування історіософських проблем, вводячи категорію Провидіння. Таким чином він повністю знімає моральну відповідальність за попередні кровопролитні війни з плечей пращурів, трактуючи усі події в рамках сітоглядної концепції в основі котрої лежить фатум або ж божественна воля Провидіння. Творчість Венжика є цікавою ще й тому, що закладені в ній погляди на історію і події, не репрезентують позицію окремих людей-пророків, а змальовують події з позиції звичайних людей, котрі стоять перед невідворотністю доленосного вибору.

Історичні романи Францішка Венжика в більшій мірі можна віднести до класицизму. Проте, будучи митцем, що творив на зламі епох — він був змушений все ж таки відповідати на виклики часу. Своєю точною манерою нарації, що часом впритул наближається до нарації середньовічних хронік — Венжик не дає читачеві жодного сумніву, щодо правильності прочитання тексту. Він чітко акцентує увагу на духовних фундаментах, демонструючи чіткі морально-етичні переконання — засуджує одне і підносить інше. Проте проблеми, котрі постають перед його героями, зовсім не відносяться до часів, про котрі йдеться в романах і за духом своїм не є з доби класицизму. Це проблеми, що турбують нову генерацію митців — романтиків. За масками середньовічних людей, приховується ментальність поляків XIX-століття. В цьому аспекті Венжик є одним з епігонів Міцкевича. Так в романі «Дашко і Оксеня.» герої знаходяться в ситуації вибору, що дуже походить на вибір героїв «Конрада Валенрода» та «Гражини», хоча у випадку Венжика, тут абсолютно відсутній еротичний мотив, мотивації героїв роману, кохання повністю приглушене відчуттям патріотизму, вірністю вітчизні, доведене до абсолютизму. Як бачимо — історичні романи Венжика це своєрідний феномен тієї літератури, що виникала на зламі класицистичної і романтичної традиції, коли відкинути класицизм було все ще неможливо з огляду на інетрність культурних процесів, проте й ігнорувати нову — романтичну парадигму теж було б недальноглядно. Сама необхідність подібної еволюцюї, подібного симбіозу епох є показовою і демонстративною з точки зору новаторських інтенцій в історчних романах Венжика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Czwórnóg-Jadczak B. Franciszek Wężyk: poeta zapomniany / Barbara Czwórnóg--Jadczak. — Lublin : Express Press, 1994.

2. Goliński Z. Papiery Franciszka Wężyka w rękopisach Ossolińskich «Ze skarbca kultury» / Zbigniew Goli Zbigniew Goliński. — Wrocław, 1953.

3. Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu / Stanisław Pietraszko. — Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1966.

4. Smyk Z. Epoki literackie. Wielki leksykon literatury polskiej / Zofia Smyk. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.

5. Zieliński A. Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815–1831 / Andrzej Zieliński. — Wrocław, Warszawa, Kraków : Zakład im. Ossolińskich, 1969.

6. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, Praca zbiorowa pod redakcją J. Krzyżanowskiego — Warszawa : PWN, 1984.

УДК 821.162.1.09.(092)

Вікторія Гарба
Дрогобицька філія Інституту інноваційних технологій і змісту освіти МОН України

ТВОРЧІСТЬ АНДЖЕЯ ХЦЮКА У КОНТЕКСТІ ПРОЗИ ПАМ'ЯТІ

У статті розглянуто постать та творчість письменника-емігранта Анджея Хцюка. Досліджено прозу письменника у контексті прози пам'яті. Висвітлено місце як суб'єкта пам'яті та носія спогадів Анджея Хцюка.

Ключові слова: *Анджей Хцюк, Дрогобич, пограниччя, кресова література, мала вітчизна, пам'ять, хронотоп.*

The article deals with the figure and work of expatriate writer Andrzej Chciuk. The writer's prose is studied in the context of prose memory. The place is shown as a subject of memory and carrier of recollections of Andrzej Chciuk.

Key words: *Andrzej Chciuk, Drohobych, borderlands, literature of borderlands, small homeland, memory, chronotope.*

Artykuł dotyczy postaci i twórczości pisarza emigracyjnego Andrzeja Chciuka. W artykule zbadano prozę pisarza w kontekście prozy pamięci. Pokazano miejsce jako podmiot pamięci i miejsce zachowania wspomnień Andrzeja Chciuka.

Słowa kluczowe: *Andrzej Chciuk, Drohobycz, pogranicze, literatura kresowa, mała ojczyzna, pamięć, czasoprzestrzeń.*

Постать і творчість Анджея Хцюка, письменника, поета, фейлетоніста, ще й досі залишаються маловідомими пересічному читачеві. Проте два його кресові твори-спогади «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» (1969) та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку» (1972) стали невід'ємною складовою сучасного дискурсу про польсько-українське пограниччя та найчастіше згадуються у контексті історичних та літературних досліджень XX століття.

Анджей Хцюк (Andrzej Chciuk) народився 13 січня 1920 року в Дрогобичі. Його батьки — Марія, з дому Сьпєвак (1890–1956), і Міхал Хцюк (1874–1953) — одружилися 1909 року. Невдовзі по шлюбі подружжя переїхало в село Губичі під Бориславом. У 1912 році Хцюки оселилися в Дрогобичі й купили дім на вулиці Польній, 8 (сьогодні — вулиця Броніслава Козловського). Там і народився Анджей Ян Хцюк — шоста дитина у сім'ї. Окрім трьох братів Антонія Маріяна Казімєжа (народився 1913 року), Владислава Войцєха (1915), Тадеуша Томаша (1916) і сестри Станіслави Міхаліни (1910), у 1912 році народилася ще одна донька, Яніна, проте вона померла кількамісячною.

Навчався майбутній письменник у державній чоловічій гімназії ім. Короля Владислава II Ягайла, що містилася по вул. Сенкевича у Дрогобичі (сьогодні — Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка). Гімназію Ягайла, поміж іншими, закінчили Іван Франко, Казімєж Вєжинський, співзасновник літературної групи «Скамандер», а також Бруно Шульц, який після навчання у Відні повернувся до рідного Дрогобича й обійняв посаду вчителя малювання у своїй гімназії. Анджей Хцюк був його учнем.

Восени 1938 року Анджей Хцюк розпочав навчання на правничому факультеті Університету Яна Казимира у Львові. Проте після першого року Анджей не склав одного іспиту, що розчарувало його в подальшому навчанні. Крім того, невдовзі вибухнула Друга світова війна. 24 вересня 1939 року до Дрогобича увійшла Червона армія. Анджей разом із братом Тадеушем і ще з одним приятелем вирішили тікати через Угорщину на захід. Наприкінці грудня, після кількох спроб, вони на лижах нелегально перетнули кордон. Далі було перебування у таборі для поляків в угорському місті Ньїредьгаза, потім переїзд до Будапешта, а далі до Франції, де Анджей вступив до Другої дивізії стрільців піхоти.

У листопаді 1941 року Хцюк опинився в Тулузі, де, поряд із польським консульством, розпочав діяльність польський осередок YMCA, з яким письменник почав співпрацювати як редактор і журналіст (зокрема разом із Анджеєм Бобковським редагував видання польського YMCA «Razem Młodzi Przyjaciele»). Пізніше, разом із осередком YMCA, переїхав до Ліона, а далі, вже після визволення французької столиці від нацистів, до Парижа.

На початку 1946 року, за підтримки YMCA, Анджей Хцюк здійснив три короткі подорожі до Німеччини. Він відвідав американську, французьку й англійську окупаційну зони. До радянської, звісно, доступу для нього не було. Своїми спостереженнями, які назвав «Відлуння трьох окупацій», він поділився з читачами у нарисі «Разом».

У жовтні 1951 року, переважно через розходження у переконаннях із польською еміграцією в Парижі, Анджей Хцюк виїхав до Австралії.

В Австралії Анджей Хцюк публікувався у польських еміграційних часописах та брав активну участь у громадському й культурному житті польської громади.

15 травня 1978 року Анджей Хцюк помер. Його поховано на цвинтарі «Некрополіс» у Мельбурні.

Цілісний образ життя і діяльності письменника-емігранта Анджея Хцюка висвітлила у своїх монографічних працях «Анджей Хцюк. Письменник з антиподів» [8] та «Половина земної кулі від дому» [9] дослідниця його творчості Боґуміла Жонґолович. В Україні творчість Анджея Хцюка досліджується у контексті проблематики багатокультурного пограниччя. Крізь призму поняття кресової літератури [3] та етнокультурних моделей [4] творчість Анджея Хцюка розглядає Олексій Сухомлинов. Наталка Римська звертає увагу на мовний аспект, підкреслюючи, що «Хцюків Дрогобич існує лише в мові, лише як Князівство Балаку» [2, с. 26]. Оксана Яворська робить об'єктом свого дослідження хронотоп дилогії Анджея Хцюка. Вікторія Дуркалевич досліджує топос дому у першій книзі-спогаді Анджея Хцюка, присвячуючи свою статтю специфіці просторового моделювання у прозі автобіографічного типу.

Ми спробуємо дослідити прозу Хцюка у контексті прози пам'яті. «Великою є сила пам'яті, притаманна місцю» — цей вислів Цицерона дає нам поштовх для того, щоб замислитися над феноменом пам'яті та її приналежністю місцю. Психологи визначають поняття пам'яті як цілісний соціокультурний і соціально-психологічний феномен, що поєднує суб'єктивні й об'єктивні чинники розвитку суспільства, що виявляються на рівні духовно-практичних процесів, що охоплюють накопичений досвід роду, племені, етносу, нації, народу. Тому пам'ять є засобом усвідомлення певних подій, місць, переживань у вимірах — як загальнолюдському, так і в особистісному.

У повісті «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» польський письменник Анджей Хцюк також задумується над феноменом пам'яті та ставить запи-

тання: «Горде людство винайшло вже майже все, включно з тим, як швидко й точно винищити одні одних, але все-таки одного питання, найважливішого принаймні для поетів, йому ще не вдається розплутати, дослідити й окреслити якимись правилами: як постає пам'ять? Що є причиною, що один із нас пам'ятає це, а забуває інше — і навпаки? Що є причиною, що один із нас може сягнути спогадами часу, коли йому було два чи три роки, а іншого пам'ять починається років від п'яти чи, як у моєму випадку, ще пізніше?» [5, с. 47].

Сьогодні територія пограниччя — це тільки певний географічний, очищений з давньої ідентичності, спустошений історією шматок землі. Ключем для виявлення міфологізації у прозі Хцюка стає ностальгія та пам'ять. Ностальгія виходить із туги, а туга з втрати. Топос втрати невблаганно повертається в роздумах письменника. Він більше сумує, ніж бачить, більше проектує, ніж описує. З онтологічного пункту бачення, ця пам'ять є «плинною» матерією, в якій є місце на смуток за втраченим (пам'ять ностальгійна), і такий вид пам'яті може приймати постать меланхолії. Пам'ять міфічна є також властивою для років молодості та має схильність до гіперболізації позитивних запам'ятовуваних образів.

У 49 років Анджей Хцюк публікує свою першу книгу спогадів про рідний край. Минуло багато часу перш ніж письменник знайшов відповідну силу, щоб усвідомити та відшліфувати у словах почуття туги за малою вітчизною, якою для нього було провінційне містечко Дрогобич. На сторінках повістей це місто з'являється, як екзотична суміш націй, релігій, культур, переконань та мов. Але це не викликає у читача почуття хаосу чи неорганізованості. Швидше навпаки — переплітаючись на межі культури чи мови, утворюється ще одна культура, ще одна «нація» чи «держава» — «Князівство Балаку» та мова, яку він теж називає балаком. Диспропорція між світом, який письменник запам'ятав із дитинства, та новою дійсністю є досить значною. Однак Хцюк і мав на меті зберегти позитивний образ багатонаціонального пограниччя Дрогобича та Галичини. Він не показує домінації однієї нації над іншою чи переваги однієї культури над другою. Літературні повернення Хцюка до Дрогобича, до місць пам'яті з дитинства ніби переносять його самого та читача у світ його молодості, який існує на межі реальності та пам'яті про історичне та особисте минуле вже неіснуючої країни та самого автора.

Бажання зберегти спогади спонукає письменника до писання, створення авторської художньої моделі часопростору тодішнього Дрогобича як місця пам'яті, що складається з пережитих, побачених, почутих та вигаданих із перспективи часу позитивних образів Дрогобича й Галичини, образів, що закарбувалися у свідомості молодого Хцюка. Саме уявний, а не реальний образ втраченого місця стає своєрідним зразком, мірилом цінностей, що викликає безперервне зіставлення минулого та теперішнього.

Висвітлення місця як суб'єкта пам'яті та носія спогадів Анджея Хцюка стає ключовою проблемою розвідки. До таких місць належать дім, город, подвір'я, вулиця, дільниця, місто, Велике Князівство Балаку — приватна вітчизна, затоплена Атлантида, яка знаходилась у «серці кожного мешканця краю, що розкинувся на захід, далеко від Перемишля, аж до Ланьцута». На півночі від Бродів до «чистенького, ніби не польського, маленького залізничного містечка Здолбунів». На півдні край Балаку сягав Чорногори, Ґорґани, Бещад і сонячного Покуття. Автор чітко окреслює територію Східної Галичини (Малопольщі, що до 1939 року належала Польщі), наголошуючи на багатонаціональності й терпимості регіону.

У центрі Князівства Балаку знаходився рідний Дрогобич: « (…) смішний та гарний, малий та великий, жахливий і єдиний з цілим його та моїм космосом» [7, с. 143]. Немов переслідує тепер автора, осілого в Австралії, міфічна рідна земля, йдучи за ним: краєвиди, люди та їх балачки, ціле знання потрібне та непотрібне. Князівство Балаку стає осередком пам'яті автора, простором, насиченим емоціями та ностальгією:

…і вже цього не поправлю,
що все ще сумую за Дрогобичем
і плавлюся в тій єдиній справі (…)
нема вже мого Дрогобича,
і плачу над ним як Єремія [7, с. 143].

Літературне Князівство Балаку було збудоване на пам'ятній тузі, котра мучить автора й одночасно приносить потіху. Автор щоразу видобуває зі своєї феноменальної пам'яті якусь сцену, подію дрогобицьких років. Про пам'ять молиться до Св. Марії Кохавинської з Кохавини під Стриєм, а про тугу пише трактат віршем:

Вірше мій — жалю, як стіл з дерева
вірше зі спогадів, як дім з цегли,
в тобі тугу хочу оспівати [7, с. 146].

Сучасні еміграційні письменники (більшість походить із Кресів) пишуть багато про минуле, про час втрачений. Час у вигнанні стає ненормальним, майже заблуканим. Зникає здатність селекції літературного матеріалу, виникають неймовірні ієрархії цінностей, в оцінюванні переважають погляди почуттів, народжуються аномії. Письменники живуть у пастці «ні тут, ні там», міфологізуючи минуле, традиції, свій регіон, який вважають фундаментом культури і моральності, єдиним місцем, не отруєним сучасністю. Тому література на чужині розвиває види, насичені фактографією, фольклором і автобіографізмом, які часто називають «зіпсутими щоденниками пам'яті», біографії, перебрані за псевдооповіді та повісті, як документальна мемуаристика.

Творчість Хцюка підтверджує вищезазначені коментарі. Вона має структуру автобіографічного щоденника, писаного віршем та прозою, балакливі повісті-спогади «… про затоплений мис доброї надії, про сонячний годинник щенячих років, мого навчання Анджея Хцюка-Баронча і моїх дрогобицьких хлопців з площі зброї» [7, с. 146].

ЛІТЕРАТУРА

1. Дуркалевич В. Топос дому в «Атлантиді» Анджея Хцюка / В. Дуркалевич // Вісник Черкаського університету. — № 5. — Черкаси, 2013. — С. 85–91. Серія «Філологічні науки», 2013.

2. Римська Н. Анджей Хцюк та його Князівство Балаку / Н. Римська // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку / Пер. з пол. — К. : Критика, 2011. — С. 9–30. Серія «Філологічні науки», 2013.

3. Сухомлинов О. Митці польсько-українського пограниччя. Галерея портретів / О. Сухомлинов // Київські полоністичні студії. — Т. XV. — Київ, 2009. — С. 300–315.

4. Сухомлинов О. Етнокультурна модель Князівства Балака в «Атлантиді» Анджея Хцюка / О. Сухомлинов // Київські полоністичні студії. — Т. XV. — Київ, 2009. — С. 388–399.

5. Хцюк А. Атлантида / А. Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку / Пер. з пол. — К. : Критика, 2011. — 290 с.

6. Яворська О. Сакралізація світу дитинства в художніх спогадах Анджея Хцюка / О. Яворська // Парадигма sacrum & profanum у літературі та культурі. Збірник наукових праць: Матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Вип. IV. — Дрогобич : Посвіт, 2010. — С. 167–174.

7. Hadaczek B. Małe ojczyzny kresowe w literaturze polskiej XX wieku. Szkice / B. Hadaczek. — Szczecin : Wydawnictwo «PoNaD», 2003. — 299 s.

8. Żongołłowicz B. Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów / B. Żongołłowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1999. — S. 143–152.

9. Żongołłowicz B. O pół globu od domu. Obraz polonii australijskiej w twórczości Andrzeja Chciuka / B. Żongołłowicz. — Toruń–Melbourne : Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2007. — 167 s.

УДК 215.85:27:930.85

Світлана Гуменюк
Національний університет водного господарства та природокористування

АНТРОПОКУЛЬТУРНІ ДОМІНАНТИ У ТВОРЧОСТІ ОСТРОЗЬКИХ ПОЛЕМІСТІВ

Стаття присвячена з'ясуванню концепції «внутрішньої людини» на прикладі полемічного досвіду острозьких книжників традиційного спрямування. У ролі духовної основи острозького традиціоналізму стверджуються вчення ареопагітизму та ісихазму, котрі найбільшою мірою вплинули на розвиток морально-релігійних орієнтирів та богословсько-персоналістичну концепцію «внутрішньої людини».

***Ключові слова**: православний традиціоналізм, острозькі книжники, морально-релігійні засади, полемічна культура, ареопагітизм, ісихазм.*

Artykuł jest poświęcony analizie koncepcji «człowieka wewnętrznego» na przykładzie doświadczenia polemicznego uczonych tradycjonalistów Akademii Ostrogskiej. Fundamentem duchowości tradycjonalizmu ostrogskiego jest nauka areopagityzmu i hesychazmu, która najbardziej wpłynęła na rozwój orientacji moralnych i religijnych oraz koncepcję teologiczno-personalistyczną «wewnętrznego człowieka».

***Słowa kluczowe:** prawosławny tradycjonalizmu, uczeni Akademii Ostrogskiej, zasady moralne i religijne, kultura polemiczna, areopagityzm, hesychazm.*

The article is devoted to the problem of moral and religious foundations of Ostrog bookmen's philosophic study, based on orthodox tradtion. Phenomenon of Ostrog traditionalism is analyzed on the background of historical and socialcultural processes. Its origin is clarified, i. e. the influence of biblical and Byzantine sources, and Kyiv Russ old printing. Areopagitism doctrine and hesychasm are stated in the role of spiritual basis of Ostog traditionalism that influenced on the development of moral and religious bench-marks and theological and personalistic conception «Inner Person».

***Key words**: orthodox traditionalism, Ostrog bookmen, moral and religious foundations, polemic culture, areopagitism, hesychasm.*

Актуальність антропологічної проблематики зумовлена сьогодні насамперед кризовими явищами у духовній культурі, спровокованими глобалізаційними процесами, «футурошоком», ексформацією. Християнська концепція нової людини, яку пропагував ще апостол Павло, упродовж двох тисячоліть привертає увагу мислителів, а щодо православної традиції, то вона відома нам як концепція «внутрішньої людини», людини, яка дбає про власне духовне осердя, керується духовними ціннісними настановами на індивідуально-особистісному рівні. Саме ця концепція стала пріоритетною для вітчизняних філософсько-антропологічних пошуків, адже києворуське книжництво започатковує її розвиток. Успадковано цю концепцію від християнства візантійського взірця, а гідними продовжувачами її стають острозькі традиціоналісти.

Варто зауважити, що Костянтин Острозький зумів залучити до культурницького руху навіть чимало іноземців, які працювали не менш плідно і не менш жертовно на благо української культури. Серед них імена греків Кирила Лукаріса, майбутнього патріарха Константинопольського, Никифора Кантакузина, Діонісія Палеолога, ро-

сіянина Івана Федорова, білоруса Андрія Римші та поляка Яна Лятоша, випускника Краківського університету, який був професійним математиком, астрономом і філософом, довів хибність реформи церковного календаря. Ян Лятош — син краківського міщанина, що довершував свою освіту дворічним навчанням у Падуї. За свідченням І. Мицька, у 1582 році там він отримав докторат медицини, а з наступного року Ян Лятош «почав виступати проти нового… григоріанського календаря, через що зазнав переслідувань із боку єзуїтів та костьольної ієрархії» [5, с. 100]. Із 1594 року Ян Лятош присвячує свої прогностики родині Острозьких. Цілком ймовірно, що Ян Лятош був викладачем Острозької слов'яно-греко-латинської академії, адже 1596 року він переїжджає до Острога, де в окольному замку побіч академії має власний будинок. Таким чином, поляк Ян Лятош, на підставі своїх переконань і астрономічних розрахунків, доклав чимало зусиль для становлення першої вищої школи греко-слов'янського типу, а отже, опосередковано він посприяв становленню острозького традиціоналізму.

Проблемність людського буття, для якого сама людина постає як проблема проблем, — це невичерпна тема, що залишається стрижневою для європейської культурної традиції, підґрунтям якої стало християнство. Саме до переосмислення християнської релігійно-світоглядної парадигми звертається у філософських рефлексіях і В.Г. Нестеренко, особливо наприкінці свого подвижницького життєвого та творчого шляху. Він відшукує надзвичайно актуальні, болючі, часом навіть парадоксальні ідеї, наповнює їх новим звучанням, стимулюючи читача до переосмислення піднятих тем, до творчої співпраці. До низки таких ідей, укорінених у християнство, слід віднести не лише концепцію стражденності як смислотворчого чинника людського буття, а й «ідею нової духовності», яку піднімав Бердяєв та переосмислював Нестеренко. На переконання В.Г. Нестеренка, саме християнство, яке «пов'язується нами з традицією, непорушністю догматів, вірністю священному слову», започаткувало у європейській філософській думці ідею нового, адже християнська культура виокремлює «ідею нової людини, нового світу, нового неба» [6, с. 58].

Багато дослідників острозького книжництва (Я.М. Стратій, В.Д. Литвинов, А.І. Пашук, П.К. Яременко, П.М. Кралюк, В.С. Горський, В.Г. Нестеренко) апелює до таких понять, як людське і людина, пов'язуючи з ними тенденції, які у XVI–XVII століттях трансформувалися в українську тогочасну дійсність. Безперечно, співзвучність мотивів тут очевидна, вона проявляється насамперед у піднесенні людської істоти на безмірно вищі п'єдестали, аніж у попередні віки. Однак було б нелогічно і невмотивовано ставити абсолютний знак рівності між образом людини західного типу і тим, котрий репрезентують острожани.

Як відомо, Захід плекає образ людини як самоцінної істоти, що творить сама себе: «Людина — власний скульптор і творець» (Піко делла Мірандола), або «Людина — це людський бог» (М. Кузанський). Варто зазначити, що розгортання антропологічної проблематики на Заході відбувається на тлі процесів секуляризації, яка дедалі поглиблюється і у зв'язку з чим людина постає істотою, насильно відлученою від божественного світу.

Острозькі книжники плекають іншу модель людини, а саме ту, що стверджує її богословсько-персоналістську цінність, і ця модель у їх творчості є найбільш продуктивна. Якщо у своїх антропологічних пошуках західні мислителі керуються фаустівським духом, то острожачи-традиціоналісти вперто боронять те, що є осердям їх

антропологічного світу, — божественний лик смиренної мудрості, котра єднає людину з Богом. У цьому контексті зрозумілими є зусилля книжників Острога, скеровані на збереження внутрішнього світу людини у тому вияві, який дозволяє повсякчасно відчувати присутність Бога у собі. Саме тому увага острожан-традиціоналістів так часто зосереджна на містичному досвіді «ареопагітиків». Містичні одкровення Діонісія Ареопагіта передбачають насамперед благодатне життя у святому дусі, стяжання якого є необхідною умовою духовного життя і духовного удосконалення. «Да держим, сиречъ — крепко непоколебимо стояще в том, што божествене открыто отъ Святыа Троица», — закликає словами Діонісія Ареопагіта Василь Суразький, не оминаючи звернення великого богослова до людини: «Ты же, о человече, не устрашиши ся, се предвизаючи?» [7, с. 674]. Належить сказати, що, перед тайною божественного буття не маліє людина. Острозьке книжництво, звернене до святоотцівської традиції розгортає думку про особливу гідність людини, яка проявляється не у зверхності, не у титанізмі, постульованому європейським Ренесансом, а у всецілому духовному пориванні до Божественного світла.

Завданням традиціоналізму є збереження цілості духовної основи українства — православ'я, яке наполягає на боротьбі внутрішній. Так, у «Діоптрі» Віталія з Дубна читаємо: «Повстань проти самого себе, помстись ворогам своїм внутрішнім і не ремствуй на зовнішніх…» [2, с. 76–77]; «Не зупиняйся на поверхні, не заглядайся на уявну зовнішність, не простягайся далі і розглянь сам корінь» [2, с. 79]. Ареною внутрішньої боротьби є людська душа, а отже — розуміння «внутрішньої людини», яку відкривають ще києворуські книжники і яка стає головною проблемою острозьких традиціоналістів і випливає зі змісту цієї боротьби. Концепція «внутрішньої людини» особливо виразна у творах Івана Вишенського. Розуміння «внутрішньої» людини у Івана Вишенського цілком тотожне її розумінню Василієм Великим, Симеоном Новим Богословом, Григорієм Синаїтом, Іоанном Листвичником, Іоанном Дамаскіним та іншими візантійськими богословами. Більшість дослідників (І. Паславський, М. Русин) сходяться на думці, що інтерпретація людини у Вишенського близька до Августина як у плані визнання її двосубстанційної єдності, так і в тому, що пізнати істину можна лише тоді, коли піднімешся над своєю природою.

На нашу думку, ідея двосубстанційності — це ідея рівновеликості й рівнозначимості двох начал (субстанцій) — плоті й духа. Виходимо з розуміння субстанції як такого буття, що є самодостатнім, не потребує для свого доведення нічого іншого, окрім себе самого. Східна патристична традиція надає пріоритет духові — плотське начало як причина людської гріховності має бути подолане. У Вишенського для осягнення «вічної правди» необхідно «зів'ялити та висушити плоть і кров потом тіла» [3, с. 137]. Отже, плоть постає не антагоністом духу, а одним із чинників, що уможливлюють шлях до «вічної правди». У патристичній традиції освячення духа приводить і до освячення тіла.

Слід нагадати, що наприкінці XVI століття, а саме у 1594 році, у Острозькій друкарні була видрукувана «Книга о постничестве» Василія Великого, у передмові до якої є наступна настанова: «Иже на пути заповедей Господних шествующе, Василия Великаго на исцеление внутрьнего человека… Тако бо іспе повеле, прежде убо веровати, по том же ветхаго чѧ̑ка исцеляти… » [1, с. 2].

Герасим Смотрицький у передмові до Острозького видання повної Біблії також дає настанову читати цю книгу внутрішнім зором і відкривати «умныя зеницы сердца

твоего» й залишити позаду чистолюбство та високомірність [9]. Полеміст виокремлює таку грань «внутрішньої» людини, як здатність мислити не земними, а небесними — «горніми» категоріями, адже тільки серце здатне вмістити небесну мудрість. Проте не тільки вмістити, а й зберегти її закликає Герасим Смотрицький. Запорукою цього збереження острозький традиціоналіст вважає Книгу книг — Біблію. Саме біблійна мудрість стає фундаментом віри і осердям внутрішнього світу людини.

Подібні настанови зустрічаємо і у «Діоптрі…» Віталія з Дубна. Релігійний письменник порівнює душу людини до воску, котрий має певний образ, на якому легко закарбовуються всі людські враження: «Якщо любиш земне, то будеш земним, якщо небесне — то будеш небесним» [2, с. 80]. Чому ж людина, серед інших творінь, не була названа ні доброю, ні злою, тоді як все створене, хоча й гірше від людини, назване добрим? Ці міркування продовжує Віталій і робить висновок, що Бог чекав, аби людина, котра єдина серед творінь, має свободу на добро або на зло, сама зробила свій вибір. Адже якщо людина робить добро, то вона добра, якщо зло — зла. Творець всього сущого, на переконання ченця Віталія, аби наректи людину чи доброю чи злою, хотів бачити до чого вона буде схильна. «Отже, дивися, миролюбче, які образи всередину душі своєї сприймаєш, коли любиш ці блага земні» [2, с. 80], — підводить підсумок своїм розмислам автор, акцентуючи увагу читача на важливості морального вибору особистості та її внутрішньому душевному стані.

Традиціоналісти переконливо рекомендують зіставляти своє життя та уявлення про блага, які хоче отримати людина, з небесними мірками та нетлінним образом усього, чим живе людина. Віталій із Дубна пропонує звільнитись від земного рабства, бо «ті, що народжені в темряві, темряву вважають світлом» та «зайве й суттєве піклування про речі тимчасові створює тягар у набуванні духовних і перешкоджає душі нашій підніматися до споглядання благ вічних» [2, с. 81].

Подібні настанови щодо морального вдосконалення, а саме про тісний євангельський шлях «внутрішньої людини», відшукуємо і у творчій спадщині І. Вишенського. Полеміст розкриває своє розуміння «спасенія преочищенного», яке відбувається тоді, коли людина докладає зусилля, аби уникнути спокус, якими переповнений зовнішній світ. Розум просвітлюється тоді, коли людина тікає від світу, зрікається його і тримає розум у мовчанні та богомисленні. Вишенський нараховує п’ять ступенів очищення і їх основою вважає виконання настанов Діонісія Ареопагіта. Навчати інших, не пройшовши цих п’яти сходинок очищення «внутрішньої» людини, полеміст вважає шкідливим як для того, хто повчає, так і для того, хто навчає божественної мудрості. Цілком можливо, що задля того аби власним прикладом здійснити шлях «спасенія преочищенного», письменник-традиціоналіст більше сорока років перебуває у чернечому послуху у найвідомішому православно-аскетичному центрі — на горі Афон.

Чимало уваги концепції «внутрішньої» людини приділяє ще один острозький книжник, автор листів-відповідей від імені князя Костянтина Острозького-молодшого уніатові Іпатію Потію — Клірик Острозький. Він, зокрема, звертає увагу читача на те, що як око у тілі, так і розум у душі людській є «свѣтлостью». «Єсли свѣтел и чист ум, освѣчаєт душу. А если ум потемнится, потемняєт и душу и от стежки заповѣдей Божиіх блудит. Таковый хотя если што и чинит, не по воли Божієй чинит» [4, с. 256]. Отже, як світильник тіла є око, так для «внутрішньої» людини, для людської душі цією світлістю є розум — чуттєва, нерозчленована здатність людини, яку не слід ото-

тожнювати з розмислом — інтелектуальною здатністю, що ґрунтується на судженнях і висновках.

Клірик Острозький підкреслює, що «внутрішня людина» — це та, яка бореться за світло правди у своєму серці: «Ото честныє синове Сіони, одеяныє первім златом, отмѣнилися есте в начиня глиняноє, и в роботу рук гончарских, ото ловцѣ половили вас, яко шпаков дармо, и уморили в потоцѣ живот мой, и вложили на мене камень тяжкій жалю, ото розлилася вода слєз моих вышше головы моєи, око моє погрязло, померкло, и помкнулося, и не отворится, доколѣ не восіяієт свѣт правды пред вороты моими, доколѣ дєнница не озарится в сердцу моєм» [4, с. 287]. Письменник нагадує також про незмінність, усталеність, «сталость» як фундамент чи основу для будівництва духовного, чим завжди була і повинна залишатись «совѣсть розума», на якій, за біблійними словами, «сердце основанно» [4, с. 281].

У повчанні Іова Желіза, де розкривається зміст євангельської притчі «Про зерно і сіятеля» також акцентується увага на концепції «внутрішньої людини», яка повинна підготувати своє серце до прийняття Євангелія. Книжник-традиціоналіст дає для слухачів притчі пораду не пригнічувати розуму надмірними турботами про житейське, а проявляти турботу лише про необхідне для спасіння. «Яко сеяй в плоть свою от плоти пожнет истление: а сеяй в дух от духа пожнет живот вечный» [8, с. 597], — нагадує апостольські послання проповідник. Отож, Іов Желізо значно більше цінує плід духовний, котрий може принести людське серце, засіяне євангельськими цінностями, за умови, що вони не будуть приглушені надмірною турботою про багатство та життєві пристрасті.

Таким чином, варто виокремити такі грані концепції «внутрішньої людини» у творчості острозьких книжників: міцне опертя на фундамент Біблії та її незаперечний авторитет; неухильне слідування Божим заповідям, що є головною моральною опорою «внутрішньої людини»; постійне прагнення стати «правонаступником», спадкоємцем небесної духовної вітчизни; рух серця «внутрішньої людини» — це пошук істинного і вічного; констатація істотної відмінності між «розмислом» — інтелектуальною здатністю людини та «умом» — чуттєвою нерозчленованою здатністю людини з наданням переваги саме останній, що покликана стати «світлістю» людської душі; беззаперечний авторитет православної традиції, що вкорінена через давньоруську концепцію любомудрія; ідея «преочищенного спасенія», тобто не затьмареного житейськими турботами та пристрастями «ума» і серця; неможливість існування «внутрішньої людини» поза морально-релігійними вимірами.

Отже, можемо зробити висновок, що найбільш продуктивною для острозьких книжників є ідея богословсько-персоналістської цінності людини, яка культивується на біблійних основах та православній традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василий Великий. **Творения иже во святых отца нашего** Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской: [перевод] / Василий Великий. — М. : Паломник, 1993. — Ч. 1, 3, 5.

2. Виталий. Диоптра / Віталій (з Дубна) // Історія філософії України: хрестоматія: навч. посіб. / Упоряд. М. Ф. Тарасенко, М. Ю. Русин, А. К. Бичко [та ін.]. — К., 1993. — С. 74–87.

3. Вишенский И. Неизданные сочинения и послания Иоанна Вишенского, начала XVII ст. / И. Вишенский // [**Памятники литературной полемики** православных южно-

руссцев с латино-униатами]. — К., 1887. — С. 19–348 (Архив Юго-Западной России; ч. 1, т. 7).

4. Клирик Острожский. Отпис на лист в бозе велебного отца Ипатия / Клірик Острозький // Українська література XIV–XVI ст. / Редкол.: І. О. Дзеверін [та ін.]. — К., 1988. — С. 254–288 (Бібліотека української літератури). (Дожовтнева українська література).

5. Мицько І. З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576–1636) / І. З. Мицько. — К. : Наукова думка, 1990. — 190 с.

6. Нестеренко В. Г. Ідея нової духовності у філософії Миколи Бердяєва та її відлуння в сучасній культурі / В. Г. Нестеренко // Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України // Збірник наукових праць. — Острог, 1998. — С. 58–63.

7. О единой истинной православной вѣрѣ и о святой соборной апостолской церкви, откуду начало приняла, и како повсюду распростреся. Сочиненіе Острожскаго священника Василія 1588 года // Русская историческая библиотека издаваемая археографическою коммиссіею. Томъ седьмый. — Петербургъ, 1882. — Стб. 633–938.

8. Пчела Почаевская // [Изборник назидательных поучений и статей, составленных и списанных прп. Иовом, игуменом Лавры Почаевской (1581–1651 гг.) изданный в переводе на русский язык по собственноручной рукописи преподобнаго под редакциею профессора КДА Н.И. Петрова]. — Почаев: Типография Почаевской Успенской Лавры, 1884. — 612 с.

9. Смотрицкий Г. Предисловие к Библии, изданной в Остроге 1581 г. / Герасим Смотрицкий // Памятники литературной полемики православных южно-руссов с протестантами и латино-униатами в **Юго-Западной** Руси за XVI и XVII ст. — К., 1914. — С. 45–58 (Архив Юго-Западной России; ч. 1, т. 8, вып. 1).

УДК 82-311.1

Уляна Жорнокуй
Національний університет біоресурсів і природокористування України

ЗБІРКА МІХАЛА ХОРОМАНСЬКОГО «KOBIETA I MĘŻCZYZNA»: ПРИКЛАДИ ДВОХ РІЗНИХ ЕКЗИСТЕНЦІЙ

Об'єктом аналізу статті стала збірка оповідань Міхала Хороманського «Kobieta i mężczyzna» в контексті еротичного й танатологічного концептів. Окреслено також особливості символіки зазначених мотивів, яка помітно розширює їхню концептосферу.

Ключові слова: *деталь, ерос, категорія, концепт, оповідання, персонаж, символ, танатос.*

Obiektem analizy w niniejszym artykule jest zbiór opowiadań Michała Choromańskiego «Kobieta i mężczyzna» w kontekście erotycznego i tanatologicznego konceptów. Określono również specyfikę symboli we wspomnianych motywach, która znacznie rozszerza ich konceptosferę.

Słowa kluczowe*: szczegół eros, kategoria, koncept, opowiadanie, bohater, symbol, tanatos.*

This article deals with the collection of short stories «A woman and a man» by Michał Choromański. The analysis is made in the context of love and death categories. The author also touches symbolic aspect of these categories, which is essential for the formation of their conceptosphere.

Keywords: *detail, eros, category, concept, story, character, symbol, thanatos.*

Справжню славу Міхалові Хороманському принесла повість «Zazdrość i medycyna» («Ревнощі і медицина»), а багаторічна еміграція після її виходу, навпаки, — забуття. Твори, які публікуються після повернення до Польщі в кінці 50-х, не стають частим предметом дискусій чи популярним об'єктом наукових досліджень та літературознавчих розвідок. Невипадково у збірки, надруковані впродовж 60–70-х років, входили здебільшого оповідання написані в 30-ті. Однією з таких є збірка «Kobieta i mężczyzna» («Жінка і чоловік»)*.

Творчість Міхала Хороманського завжди становить особливий інтерес ще й тому, що в є маловивченою, за винятком окремих студій польських літературознавців. Детальна розвідка, присвячена дослідженню життєвого шляху М. Хороманського, належить М. Солтисіку (1989), який виділив десять етапів у біографії письменника. Серед монографічних праць на тему творчості автора «Шпиталю Червоного Христа» варто виокремити праці С. Вислоух (1977), А. Коньковського (1990), М. Хованьока (2010). Польський компаративіст С. Вислоух вперше детально проаналізувала біхевіористичний аспект творчості згаданого письменника, виділивши його як домінанту під час аналізу прози М. Хороманського. Дослідниця також спростувала трактування творчості автора повісті «Ревнощі і медицина» як зразка масової літератури. А. Коньковський вважав, що мотив стеження є наскрізним прийомом у більшості творів М. Хороманського, адже часто саме він — визначальний чинник для надання фабулі динаміки. Рецепцію еволюції ідіостилю письменника та його місця й ролі у польському літературному процесі відобразив у своїй праці літературознавець М. Хованьок. Серед праць вітчизняних компаративістів немає жодного дослідження, присвячено-

* Тут і надалі переклад автора статті.

го творчості М. Хороманського, окрім словниково-довідкових статей та передмови С. Ларіна до російськомовного видання роману «Співець тропічних островів» (1985), де літературознавець коротко характеризує найвідоміші твори письменника.

Таким чином, метою нашого дослідження є розгляд еротично-танатологічного концепту в збірці оповідань «Жінка і чоловік» Хороманського для розширення рецептивних вимірів доробку польського письменника в рамках сучасного літературознавства.

Виклад основного матеріалу. Уже в самій назві збірки оповідань криється задум автора: показати дві відмінні екзистенції — чоловічу та жіночу, які не зливаються в одне ціле навіть під час близьких стосунків. Еротичний концепт у більшості оповідань представлений у схожому з повістю «Ревнощі і медицина» ключі. Насамперед, це стосується особливостей зображення жіночих персонажів виходячи з позицій «концепції браку», типової символіки (як-от, місяць, вода тощо), категорії зради та взаємозв'язку еротичного з танатологічним.

Аналізована збірка розпочинається однойменним оповіданням. Основна проблема, яку висвітлює Міхал Хороманський у творі «Kobieta i mężczyzna» *– подружня невірність, однак не сам факт зради цікавить автора, а ставлення до неї чоловіком і жінкою, полковником Гая й Іреною. «Бажання оволодіти і злитись з іншим людським тілом настільки притаманне нашій природі, що те, що ми називаємо "чистою формою", беззаперечно йому підкорюється» [2, с. 16].

Внутрішній голос підказував Ірені («Kobieta i mężczyzna»), що «rzecz, o której nikt nie wie, nie istnije» [6, с. 9]. Жінка вважала, що коли ніхто не дізнається про її зраду, факт того, що вона колись мала місце, перестане бути реальним, існуючи лише у вимірі спогадів. Ірена часто запитує себе: як дружина за відсутності чоловіка довгий період може витримати розлуку й тягар подружньої вірності? У такий спосіб вона виправдовує кожну наступну зраду.

Незважаючи на те, що Ксавери (чоловік Ірени) помер п'ятнадцять років тому, він постає ще одним дійовим персонажем в оповіданні «Kobieta i mężczyzna». Ефекту присутності письменник досягає через розповіді, згадки, внутрішні монологи двох, зображених у цьому оповіданні, героїв. Тінь Ксавери постійно переслідує Ірену, про свого друга часто згадує полковник Гая, але образ Ксавери у них різний. З уст жінки — це надзвичайно благородний чоловік, який одразу після шлюбу надав їхнім стосункам піднесеного тону, зважаючи на своє бачення ідеалів сім'ї та стосунків загалом. Його листи завжди були сповнені «nie tylko miłości, ale takiej wiary, takiej dziecinnej ufności» [6, с. 9]. Невипадково, що «im wyżej się wspinali, tym łatwiej mogli się stoczyć w przepaść grzechu» [6, с. 7]. Їхні почуття обтяжені аспектом надмірності: інтелектуалізація і філософування стосунків цієї пари було передумовою зради, «przecież zdrada w miłości to rzecz taka ludzka, taka zrozumiała» [6, с. 13]. Для Ірени й Ксавери тягар подружніх обов'язків виявився нездоланним, автор змальовує ситуацію в такому ракурсі, що виключно жінка може бути «ostempowana od stóp do głów» [6, с. 10] відпечатками інших чоловіків.

Мотив тягаря продовжує автор в оповіданні «Dziwny wypadek z chustką» («Дивний випадок із носовою хустинкою»). Письменник одразу інтригує читача нетиповою композицією, адже розповідь починається з кінця (подібне сюжетне обрамлення — улюблений прийом М. Хороманського). Уся увага сконцентрована навколо однієї де-

* Виділення тут і надалі автора статті.

талі — носової хусточки, якої двічі намагається позбутися головний персонаж твору Константи. Вона весь час «тримає» реципієнта в напрузі, стаючи «початком» кінця для малої Зольки, адже через неї Константи передає дівчинці туберкульоз: «Gruźlica czekala tylko na okazję żeby zawładnąć osłabionym, wątłym organizmem» [6, с. 14–15].

Епізод з бритвою — символічний. Золька розмахує нею, наче віялом, навіть складається враження, що вона відганяє тінь танатосу від себе. Завжди присутній сум у її очах був усвідомленим передчуттям смерті, а бритва — способом її прогнати. Свідомість дитини ще не зіпсована надмірною раціональністю й це допомагає побачити світ таким, яким він є, а не таким, яким хочемо його бачити.

Золька («Дивний випадок…»), хоч ще зовсім маленька, однак невблаганна «смерть ходить» поруч із нею: будинок, у якому живе дівчинка, знаходиться в екологічно несприятливій частині міста, у неї генетична схильність до деяких захворювань, які настільки вимучили тіло тендітної дитини, що вона ледь трималась на своїх сухеньких ніжках. Коли сміялась, обличчя залишалось сумним, а очі сповненими жалю й незрозумілої туги. Незважаючи на це, Константи вважає її єдиною перешкодою для повноцінних стосунків з Целіною — матір'ю дівчинки. Сама думка про дитину його дратує. «Wtedy też imię Zolki przez cały czas wiasiało nad rozmową, chociaż ani razu im z ust ne padło»[6, с. 16]. Ерос для цього чоловіка — це спосіб здобути владу над жінкою. «Людина може жити у відповідності з істиною, своєю найглибшою істиною, але не в стані висловити її. Саме тому любов стає межовою людською відповіддю на межове людське питання. З погляду розуму, любов ні на що не відповідає: ані на питання про смерть, ані на питання про випадковість. Але любов дає нам зброю. Всупереч усьому вона надає життю цінності» [1, с. 143]. У випадку Константи любов — єдине, що пов'язує його з життям поза ненависним, «spowity winem» госпіталем для хворих туберкульозом, де кімната — це в'язниця для духу, а любов до Целіни — спосіб ескапізму від «завмерлого» життя, та кохання не передбачає володіння, яке притаманне лише нарцисизму.

Оповідання «Дивний випадок…» М. Хороманського — зразок перемоги цивілізаційних сил над природними, подолання розриву між ідеалом і дійсністю, у результаті чого «кохання, по суті, не знає здійснених мрій» (за М. Бердяєвим). Такою атрибутивною силою позначена одна із модифікацій кохання, найбільш поширена у світовій культурі, коли закохана особистість за принципом морального максималізму прагне мати «все або нічого в царині кохання». «Усе» у випадку Константи приречене на поразку, оскільки виключне бажання володіти жінкою нівелює категорію онтологічного безсмертя, яка реалізується через рід. Целіна навпаки ніколи не зможе відректись від своєї дитини, бо в такий спосіб вона відмовиться від частини себе, «która oderwala się od mego ciała, ale która wciąż jeszcze pozostaje moją czasteczką» [6, с. 17]. Цей жіночий образ — зразок жінки диметричного типу (детальніше див. «Метафизику пола» [5]), у якої материнський інстинкт переважає над іншими.

Серед часто використовуваних прийомів Міхала Хороманського композиційне обрамлення, а також фрагментарність та порційність, несистемність та непоступовість інформації, представленої у творі. За допомогою інформаційного «монтажу» письменник веде приховану в підтекстах, символах, скупих натяках гру з читачем: не подає власних висновків, а майстерно підводить кожного до них. В оповіданні «Roztargnienie» («Розлучення») автор також звертається до зазначеного вище прийому, але не в сюжетно-композиційному контексті, а у внутрішньому монолозі головного

персонажа Святополка. Згадки про кожен епізод з подорожі до дому несвідомо виринають при зустрічі з дружиною Кристиною, до якої приїхав з метою «przebaczyć wszystko»[6, с. 31].

Багато дослідників проблеми гендеру стверджують, що кохання до жінки, у якому домінантою є одержимість, веде до розпаду особистості, духовної деградації, і невипадково, що таке почуття прирівнюють до «малої смерті». Одержимість Святополка виникла на фоні зради, доказом чого є постійно повторювана фраза, що він «все пробачив». Бажання не помічати того, що лежить на поверхні приводить до гіперболізації свого вчинку: «…czuł się rozrzewniony własną wspaniało myślnością» [6, с. 30], «każdy w pociągu wiedział, że Świętopełk jedzie do majątku żony, aby przebaczyć jej wszystko» [6, с. 31]. Стан героя оповідання «Розлучення» увиразнюють використані письменником символи. Для прикладу, сукня дружини нагадує Святополкові рану, яка кровоточить (звернення до символіки крові часте притаманне М. Хороманському).

Факт зради в спільному житті подружжя оповідання «Розлучення» утворює порожнину, безодню між періодами «до» і «після» неї, стаючи перехідною ланкою між еросом і танатосом. Вбивство дружини для Святополка — єдиний спосіб «визволитись» із цієї безодні, та такий спосіб розв'язання проблеми призведе до духовної деструкції.

Сюжет іншого оповідання «Uwiąd» («Розпад»), у якому М. Хороманський звертається до танатологічного концепту, «витриманий» в одній ідейній лінії: «…że każda dokonana zmiana mści się na człowieku, który ją wywołał, i nic w życiu nie można zmienić bezkarnie» [6, с. 84]. Справжнє життя в будинку «під крокусами» сховане за вдаваним спокоєм його мешканців. Голова сімейства — старий Лапоцький від недавнього часу паралізований, і тепер він про себе говорить виключно у множині, адже кожна частина тіла чоловіка не формує єдиного цілого. Він все частіше задумується про самогубство, та й навіть одного разу намагається порізати вени, але його вчасно рятують. Єдине, що знаходить Лапоцький на своє виправдання у цій ситуації — це скупе «prsepreszamy». Тітці Яніні, його дружині, простіше пам'ятати у найменших деталях все те, що відбувалось піввіку тому, аніж те, що діється зараз. Кузинка Реня своє життя приховувала «за заслоненими фіранками» кімнати й була переконана, що «człowiek starzejóc się doznaje wielkiej, zasłużonej ulgi» [6, с. 86]. Племінник Лапоцьких Пьотр передчасно зістарівся духом від того, як він сам зазначив, що «z początku zobaczyć koniec, a potem żyć od początku» [6, с. 89] уже немає бажання. Навіть такса Рабусь «uchodziła za starca» [6, с. 83]. Персонажі не живуть, а вдають життя. Тут повсюди панує духовний танатос, породжений бездіяльністю та пасивністю, небажанням пристосовуватись до вимог нового часу і, звичайно, втомою від життя. Для кожного з них значно простіше прикидатись, що у світі немає зла, щоб не довелось з ним боротись.

Усе в домі змінюється з приїздом малої дівчинки Яськи («Розпад»), безтурботність і непосидючість якої привносять часточку життя у цей дім, але згідно з основною ідеєю оповідання не минаються безкарно для самої дитини. Вітальність дитини обертається бумерангом проти неї самої. Відкритим питанням для читача залишається те, що могло породити цей передчасний і всепоглинаючий «uwiąd». Причина розпаду криється в щоденній рутині, яка через безліч домашніх клопотів, щоденних справ, постійно повторюваний уклад не дає людині розкритись й відчути смак життя. Невипадково, що «śmierć przede wszystkim przecięłaby pasmo ustawicznych kłopotów domowych» [6, с. 87].

Назва оповідання «Śmierć Czesława Kostyńskiego» («Смерть Чеслава Костинського») говорить сама за себе з різницею, що тут присутня не проста констатація цього явища, а її еволюція та пов'язаних із нею емоцій на прикладі конкретної людини. За сюжетом твору про кончину читач дізнається з уст її випадкового свідка Леона Вахіцкі. Зауважимо, що автору майстерно вдається у такий спосіб передати відчуття смерті у двох ракурсах — власному і чужому та у двох площинах — психологічній та фізіологічній. Так, як ми ніколи не зможемо передати особисті почуття у відповідну хвилину, то єдине, що залишається, — «пройти» через усі відчуття, які виникають при безпосередньому спогляданні. Це одна із можливостей, коли людина може привідкрити завісу Ясперсового ніщо, але парадокс у тому, що для нас завжди за нею буде замуроване вікно, крізь яке побачити може лише помираючий.

Для Чеслава Костинського все почалось з того, що він «przybliadł», але уже тоді у погляді «zjawiło się coś nieporadnego, zgubionego» [6, с. 67]. Почав глибоко дихати, затримуючи віддих набагато довше, ніж це робить здорова людина. Зауважимо, що перехід між фазами передсмертної агонії очевидний. Одна деталь відрізняє їх — «ból wzmagał się przeskokami i w pierwszych swych fazach jakby zeswalał na chwilę odpoczynku» [6, с. 78]. Потім Костинський почав якось незвично стогнати: «Z otwartych, wykrzywionych spazmatycznie ust wyruwał mu się jęk, który obecnie nic ne przypominał i z niczym nie dawał się porówniać» [6, с. 71]. Цей стогін врешті перейшов у крик, аналогу якому у своїй пам'яті Леон не міг віднайти. Його незвичність підкреслює сам автор скупими описами, адже важко віднайти слова для характеристики досі невідомого явища. По суті, цей крик — це насамперед крик розпачу та безпорадності від незмірного болю, страху перед відчуттям того, що невблаганна смерть уже поряд. Урешті «krzyk zrobił się tak przeraźliwy i zabrzymiała w nim nuta takiego sprzeciwu i błagania, że Leonowi opadły ręce» [6, с. 80].

Незмінним увесь час залишалось одне — в очах помираючого Чеслава появилась якась незвична досі пустота, від якої «tchnęło ohydą i ciemnością» [6, с. 79], і кожного разу, коли Леон з Костинським зустрічались поглядами, ставало зрозуміло, що вона більшає. Для опису зовнішнього вигляду персонажа Міхал Хороманський використовує незвичайні деталі, які з огляду на певний відтінок фатальності ще з більшою силою увиразнюють близьку смерть героя: «Włosy Kostyńskiego nie mają już nic wspólnego z jego ciałem, że nie są związane ze skórą organicznie, lecz po prostu rosną na niej niczym kępki suchej trawy» [6, с. 69].

Усі події відбуваються упродовж сорока п'яти хвилин, та через вдалі описи, реалістично передані емоції та використані деталі здається, що пройшла «ціла вічність». Вражає те, що «w ciągu ułamku czasu można buło aż tak się zmienić» [6, с. 69]. Зазначимо, що натяк на приближення смерті свого персонажа Міхал Хороманський все-таки дає. Невипадково, письменник звертається до екзистенціалістського мотиву туги, відчуття якої ще від ранку того дня появилось у Чеслава Костинського. Сум немов натякає йому, що в організмі щось перестало неправильно, а, отже, повноцінно функціонувати.

В оповіданні «Śmierć Czesława Kostyńskiego» Міхала Хороманського цікавим символом є годинник, ритм стрілок якого відтворює ритм вмираючої людини: «Wskazówka na zegarze w stołowym pokoju posuwała się jeszcze wolniej, w pewnej chwili wybiła godzina szósta. Potem poruszała się jeszcze wolniej…» [6, с.71]. Рух стрілок відтворює перебіг згасаючих сил організму. Момент смерті порівнюється зі станом спокою, тому

в момент кончини годинник зупиняється, оскільки «zegary śmierci inaczej nastawiono niż zegary życia» [7, с. 149].

Міхал Хороманський не просто майстер слова, а й талановитий психолог. Поява Мохніцького дозволяє письменникові описати усі переживання та емоції, які виникають у помираючого. Епізод, коли Леон намагається полегшити біль Костинському за допомогою уколу, показує наскільки самотній кожен із нас у такі хвилини. Чеслав через нестерпний біль не в силах пояснити, як йому можна допомогти, тому безапеляційно довіряє людині, яку ледве знає.

Незважаючи на те, що танатологічний мотив — ключовий в аналізованому оповіданні, не виникає огиди до мертвого тіла й до процесу помирання, оскільки основна ідея полягає не в тому, щоб кожен із нас зрозумів конечність свого життя, а навчився з гідністю її зустріти. «Śmierć Czesława Kostyńskiego» — це твір не про смерть, навпаки, це ілюстрація почуттів, які людина переживає в момент її настання.

На прикладі збірки «Жінка і чоловік» М. Хороманського обґрунтовано, що слабка й сильна статі, насамперед, — представники двох різних екзистенцій, де визначальним фактором розрізнення постає категорія еросу. Рівність обох статей з огляду на онтологічний аспект увиразнюється за допомогою введення мотиву смерті. Кожен із персонажів творів М. Хороманського відображає лише окремі риси узагальненого образу, виявного в доробку письменника загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн ; пер. с англ. А. Блейз. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. — 336 с.
2. Кларк К. Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы / Кеннет Кларк / Перевод М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. — Санкт-Петербург : «Азбука-классика», 2004. — 480 с.
3. Маковський М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / Марк Михайлович Маковский. — М. : «ВЛАДОС», 1996. — 416 с.
4. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга ; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
5. Эвола Ю. Метафизика пола / Юлиус Евола / Пер. с фр. — М. : Беловодье, 1996. — 448с.
6. Choromański M. Kobieta i mężczyzna / Michał Choromański. — Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1959. — 364 s.
7. Konkowski A. Michał Choromański / Andrzej Konkowski. — Warszawa : Państwowy Instytut Wyawniczy, 1980. — 202 s.

УДК 821.162.1.091

Микола Зимомря
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка

БОГДАН ЛЕПКИЙ В ОЦІНКАХ АННИ-ШАРЛОТТИ ВУЦКІ: ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті подано характеристику перекладацького доробку Анни-Шарлотти Вуцкі загалом та її маловідомої дослідницької статті «Богдан Лепкий у німецькій літературі».

***Ключові слова**: перекладацький доробок Анни-Шарлотти Вуцкі, творчість Богдана Лепкого, взаємодія української та німецької літератур, практика художнього перекладу, інтерпретація художнього тексту.*

The article deals with the translation heritage of Ann-Charlotte Wutzki in general, and her research article "Bohdan Lepkyi in German Literature" which has been little known to the scientific world.

***Keywords**: translation heritage of Ann-Charlotte Wutzki, Bohdan Lepkyi's creative work, interaction of Ukrainian and German Literatures, practice of literary translation, literary text interpretation.*

W artykule scharakteryzowano dorobek tłumaczeniowy Anny Charlotty Wutzki i w szczególności jej mało znany artykuł badawczy «Bogdan Łepki w literaturze niemieckiej».

***Słowa kluczowe:** dorobek tłumaczeniowy Anny Charlotty Wutzki, twórczość Bogdana Łepkiego, związki literackie ukraińsko-niemieckie, praktyka tłumaczenia literatury, interpretacji tekstu literackiego.*

Як ім'я, так і доробок німецької письменниці Анни-Шарлотти Вуцкі, власне як знавця, дослідника та перекладача українських авторів, досі залишається малознаним в Україні. А насправді йдеться про одержиму творчу особистість, якій належать значний внесок у справу поширення духовної спадщини українського народу в німецькомовному культурному просторі. Тією чи іншою мірою її художнім спадком цікавилися Остап Грицай, Іван Марчук, Марія Деркач, Володимир Полєк, Володимир Гладкий, Ярослава Погребенник, Валентина Михайлюк, Юрій Михайлюк, Богдан Чуловський, Ярослав Лопушанський [2, 3, 4, 5, 6, 7].

Анна-Шарлотта Вуцкі народилася 14 листопада 1890 року в Берліні, а померла 18 квітня 1952 року в Гайдельберзі, де вона працювала до останніх років життя педагогом. Тут письменницю й поховали 22 квітня того ж року на цвинтарі Бергфрідгоф, у могилі під номером 22. На жаль, наприкінці 80-х років на місці, де був скромний надгробок Анни-Шарлотти Вуцкі, кілька літ тому спорудили знак для іншого небіжчика… А в приміщенні, де вона проживала (Гиррес-штрассе, 11), почали жити після її смерті Марія Гебес, Інгрід Ленк та Рольф Ленк. Про подібні факти автор цих рядків дізнався від працівниці бібліотеки Йоганни Шмідт, коли 1–4 серпня 1990 року судилося опрацьовувати рукописні матеріали Дмитра Чижевського (1894–1977) у стінах університетської книгозбірні Гайделбергського університету. Тут він був заслуженим професором і засновником «Славістичного семінару». До речі, у фонді знаменитого українського вченого значилося, за моїми підрахунками, 536 цінних книжкових ра-

ритетів російською, чеською, польською та німецькою мовами. Проте більшість значною мірою пов'язана з українською культурою. Уродженець міста Олександрія, що поблизу столиці «корифеїв українського театру», фіксував свою адекватну приналежність до України. Зіставлення фактів показує, що Дмитро Чижевський знав про діяльність А.-Ш. Вуцкі на ниві українознавства ще з часів активної співпраці з редакцією місячника «Die Ukraine. Monatsschrift für deutsch-ukrainische Volks-Wirtschafts-und Kulturpolitik» (1918–1926) і високо оцінював її перекладацький ужинок. Важливими українознавчими друкованими позиціями були також збірники Українського наукового інституту, заснованого 1926 року в Берліні («Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Instituts in Berlin», 1927–1931); «Ukrainische Kulturberichte», 1933–1939). Так, у шостому випуску «Beiträge zur Ukrainekunde» (1937) побачили світ переклади поезій Т. Шевченка в німецькомовних перекладах Б. Орліка, Г. Шпехта, а також А.-Ш. Вуцкі. Окрім неї, авторами матеріалів для вказаних періодичних видань були Б. Лепкий, В. Сімович, Д. Дорошенко, І. Мірчук, Д. Чижевський, З. Кузеля, А. Лютер, К. Маєр, Г. Шпехт.

Перші проби пера А.-Ш. Вуцкі припали на добу, коли завершувалася Перша світова війна. Йдеться про збірку казок «Ad astra» (1918). Помітне зацікавлення наприкінці 20-х рр. XX ст. викликала збірка її новел, що вийшла окремим книжковим виданням під назвою «Cherubin» (1928). Але ширшого розголосу набули зразки її великої прози, зокрема, романи «Der Freischütz» (1934), «Das war eine köstliche Zeit» (1936), «Pepita» (1936), «Walzerklänge an der Donau» (1937). Слід наголосити, що як фахівець музичної спадщини Анна-Шарлотта Вуцкі опублікувала низку дослідницьких студій, зокрема, «Grillparzer und die Musik» (1943), «Girardi» (1943), «Schwind» (1945).

У 20–40-х рр. А.-Ш. Вуцкі працювала доцентом католицького освітнього закладу й проживала в орендованому будиночку, що знаходився в Целендорф, тобто в дільниці Берліна (Ерштайнер-штрассе, 7). Без сумніву, можна вбачати певну закономірність у її прагненнях долучитися до процесу поширення українських народнопісенних скарбів у німецькомовних країнах. Власне, це сталося ще 1919 року, коли вона упорядкувала та видала в лейпцігському видавництві Ю.-Г. Ціммерманна збірку «Bandura Klänge» («Мелодії бандури»). Важливо, що йдеться про її власні німецькомовні переклади таких пісенних зразків, як «Ой, ти дівчино зарученая» («O, du mein Mädchen! Volkslied»), «Ой, чи ж бо я на світі одна» («Ach, warum? Lied aus Podolien»), «По дорозі жук, жук, по дорозі чорний» («Sieh den schwarzen Käfer. Scherzlied»), «Ой, дівчино небого!» («O, du Mädchen, arm wie ich»), «Мене мати за те лають» («Meine Mutter schilt mich heute»), «Хилилися густі лози» («Neigen sich die dichten Weiden»), «Чи я тобі не казала?» («Tanzlied der Huzulen. Kolomyjka»), «Чия причина розстаня мого?» («Wer trägt den Schuld daran?»), «Горе ж мені, горе!» («Wehe mir, o, wehe! Lied aus Podolien»), «Летів орел понад море. Думка з України» («Fliegt ein Adler. Volkslied»), «Час додому, час!» («Zeit zur Heimkehr, Zeit!»), «На Йорданській річці. Колядка» («An des Jordans Wassern. Altes Weihnachtslied»).

Заслуговує окремої уваги твір, яким завершується збірка «Мелодії бандури». Це знаменитий твір Івана Франка «Не пора, не пора, не пора!» («Ukraina, du herrliches Land, das dem Grabe der Knechtschaft enstieg»). Цікаво, що перекладачка зробила додатковий акцент стосовно його жанрового означення — «Ukrainische National-Hymne», тобто «українська національна пісня-гімн». Ось як звучать (друга та третя) строфи Франкового оригіналу:

Heimatland von der Not jetzt befreit,
Die ein edeles Herz fast zerbrach,
Sieh! Die Sonne der neuen verheißenden Zeit
Sie durchdringt das Erinnern der Schmach.
Ukraina, wir schwören dir zu:
Wir sind dein, was das Schicksal auch bringt,
Unsre Sehnsucht und Liebe und Ehre bist du,
Die sich mächtig nun sonnenwärts schwingt.

Аналіз усіх дванадцяти народних пісень та оригінальної поезії Івана Франка свідчать про те, що в особі Анни-Шарлотти Вуцкі українська культура мала стабільного прихильника в Німеччині. Йдеться передусім про її перекладацьку спроможність напрочуд тонко освоювати оригінальну текстову матрицю німецькою мовою. Вона володіла складним мистецтвом інтерпретації, що передбачає не тільки адекватне розуміння текстової структури чи її внутрішньої організації, а також повноцінним входженням у світ української народнопісенної стихії, проникненням у поетичний світ українських авторів, зважаючи на іманентні засади як самої побудови словесних сполук («час додому час, забарили нас» (українська народна пісня); «не там щастя, не там доля, де багаті люди!» (українська народна пісня), так і творчого волевиявлення конкретного автора з його мистецьким світобаченням, наприклад, Івана Франка: «довершилась України кривда стара»; «за драпіжників лить свою кров»; «ми поляжем, щоб волю і щастя» і честь»; Тараса Шевченка: «нащо мені чорні брови, нащо карі очі» («wozu hab ich dunkle Augen, wozu schwarze Brauen»); «очі плачуть, чорні брови од вітру линяють» («Brauen über trüben Augen Bleichen in den Winden»). Ось, наприклад, зразок її майстерного відтворення Шевченкового візерунку німецькою мовою, де їй вдалося зберегти усі змістові, інтонаційно-ритмічні риси першотвору:

Wozu hab‘ ich dunkle Augen,
Wozu schwarze Brauen?
Wozu meine Jugendjahre,
Fröhlich sonst zu schauen?
Meine schönen Jugendjahre
Müssen nutzlos schwinden,
Brauen über trüben Augen
Bleichen in den Winden.

Аналіз німецькомовних інтерпретацій Анни-Шарлотти Вуцкі свідчить, що вона прагне зберегти ідейно-смислове багатство Шевченка й Франка, постійно націлює свою творчу установку на те, щоб адекватно донести до реципієнта гаму виразних почуттів українських авторів.

До речі, вона високо оцінила художні надбання названих класиків українського письменства у спеціальній статті «Українські поети Шевченко, Франко. Спроба зіставлення» («Ukrainische Dichter Schewtschenko, Franko. Eine Studie Parallel»), що 17 жовтня 1925 року була опублікована на шпальтах популярного періодичного видання «Deutsche Zeitung». Тут невдовзі, 24 жовтня того ж року, вона надрукувала свій переклад новели Богдана Лепкого «Die Blume Glück». А на сторінках «Vossische Zeitung»

(1920, № 391), однієї з найстаріших німецьких газет, побачила світ новела «Das Duell» («Поєдинок») Михайла Коцюбинського в її бездоганній інтерпретації. Вона переклала німецькою мовою також його оповідання «На камені». У розпорядженні автора цих рядків є підстава для висновку: Анна-Шарлотта Вуцкі працювала над перекладом широкого прозового полотна цього майстра українського слова — твору «Fata morgana». Тут доцільно згадати такий факт: весь текст повісті дійшов до громадськості Німеччини в перекладі Фрідріха Шварца («Fata morgana», 1960). Він, щоправда, послуговувався не українськомовним оригіналом, а російськомовним посередником. Особливо блискуча перекладацька версія належить Анні-Галі Горбач (1924–2011), яка переклала й видала в Цюріху не тільки повість «Fata morgana», а й низку оповідань («Fata morgana und andere Erzählungen», 1962), у т.ч. «Die Rache», «Teuer verkauft», «Das Lachen», «Die Hexe», «In den Fesseln des Versuchers».

Стосовно творчих змагань Анни-Шарлотти Вуцкі, то слід наголосити: вона була добре обізнана з працями Романа Сембратовича («Iwan Franko. Ein literarisches Chrakterbild», 1901), Юлії Віргінії («Taras Schewtschenkos Leben und Dichten», 1911), Альфреда Єнсена («Taras Schewtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben», 1916). Та особливі заслуги Анни-Шарлотти Вуцкі пов'язані з упорядкуванням і виданням антології «Aus dem Ährenlande» («З країни колосків», Берлін, 1920). Зі сторінок цінної збірки пролунало кільканадцять поезій, зокрема, І. Франка та Лесі Українки, тобто в її перекладних інтерпретаціях німецькою мовою.

І все ж мимоволі нуртує питання: де шукати витоки, побіля яких множилися зацікавлення художнім світом Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого з боку Анни-Шарлотти Вуцкі? Цікаво простежити, яким шляхом дійшла авторка від роману «Звуки вальсу на Дунаї», присвяченого змалюванню життя й творчості геніального творця «віденського вальсу» та «весняних голосів» Йоганна Штрауса (1825–1899), до сталої рецепції культурних надбань українського народу. Адже вона добре усвідомлювала факт, що Україна упродовж віків — у неприродній спосіб — була позбавлена державності.

Аналіз численних матеріалів свідчить, що саме Богдан Лепкий (1872–1941) прилучив Анну-Шарлотту Вуцкі до українознавства загалом і українського письменства зокрема. У Берліні, де Богдан Лепкий в1918–1925 рр. розгорнув продуктивну діяльність як літератор і видавець, між ними склалася винятково дружня приязнь. Богдан Лепкий як однодумець Івана Франка доклав максимум зусиль, щоб зміцнити процес входження кращих надбань українських авторів у свідомість громадськості Німеччини. Йдеться про вагому ланку культурологічного діалогу культур. Її — з українського боку — плекали у різні часові періоди Михайло Драгоманов, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Василь Стефаник, Володимир Гнатюк, Володитмир Винниченко, Дмитро Дорошенко, Осип Маковей, Роман Сембратович, Сильвестр Яричевський, Володимир Кушнір, Остап Грицай, Степан Томашівський, Андрій Кос, Василь Сімович, Василь Яворський. Натомість з-поміж німецькомовних діячів тогочасної епохи, яку окреслює доба кінця XIX — першої третини XX ст., слід назвати Карла-Еміля Францоза, Георга Адама, Юлію Віргінію, Францішку Штайніц, Артура Зееліба, Альфреда Єнсена та Анну-Шарлотту Вуцкі.

До цієї плеяди відносять і Богдана Лепкого, якому належить плодотворна роль посередника цього діалогу між народами, зокрема, між українцями, з одного боку, та

німцями, поляками, болгарами, росіянами — з іншого. Його багатогранну діяльність слід розглядати загалом крізь призму контексту взаємодій української літератури з культурою європейських народів XX століття. Він спричинився до пожвавлення передусім українсько-польських і українсько-німецьких літературних зв'язків. Його плодотворна практика як носія художній моделей, критика, журналіста, перекладача й організатора видавничої справи однозначно вказують на продуктивність його устремлінь у кожній із названих галузей. Тут автор циклу широких оригінальних полотен, зокрема «Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер» (1926–1935), явив найбільш активні ініціативи стосовно продовження Франкових потуг, спрямованих на освоєння творів української літератури в Польщі й Німеччині.

Як Іван Франко, так і Богдан Лепкий постійно шукав і підтримував тих, хто виявляв зацікавленість духовною спадщиною українського народу. До таких, поза всяким сумнівом, належала Анна-Шарлотта Вуцкі. І вона створила чимало: тут високої мистецької вартості переклади творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Коцюбинського, Т. Бордуляка, П. Куліша, а також дослідницькі студії, які друкували на шпальтах берлінських періодичних видань. Так, наприклад, 18 травня 1921 року на сторінках заснованого 1871 року часопису «Berliner Tageblatt» («Берлінська щоденна газета») подано цінну статтю про творчість Каменяра під назвою «Iwan Franko». Ось її початкові рядки: Іван Франко був «опісля Шевченка найбільшим поетом своєї нації, найвизначнішим реформатором, трибуном новітньої духовності» українського народу. До слова, зіставлення згаданої газетної публікації з відомою працею «І. Франко — поет національної честі» (1913) Симона Петлюри дає можливість закроювати мову про їхню суголосність. Як відомо, Симон Петлюра аргументовано виокремив визначальну заслугу Івана Франка: «Поет формував совість «народну», завдяки чому відбувалося животворне перевтілення упокорених людей («рабів») в народ. Тому й закономірним є акцент стосовно поеми «Мойсей»; у пролозі до епосу Іван Франко вкраплює художньо досконалу мотивацію на майбутнє, щоб Україна «огнистим видом засяла у народів вільнім колі».

Заслуговує на окрему розмову цикл статей А.-Ш. Вуцкі про художній світ Тараса Шевченка, а також її переклади поезій творця поеми «Кавказ». Для неї безперечною є установка: «Шевченко прирівнюється до святині в уяві українського народу». Ярослава Погребенник робить слушний висновок, що А.-Ш. Вуцкі «без сумніву, належить до кращих перекладачів Шевченка німецькою мовою».

А.-Ш. Вуцкі була добре обізнана з німецькомовними інтерпретаціями Івана Франка, Остапа Грицая, Юлії Віргінії. На жаль, і досі не зібраний весь її перекладацький доробок. Тут автор цих рядків із почуттями вдячності згадує зустрічі з відомим діячем Українського лікарського товариства Романом Смиком (1918–2007), який доводився племінником Богдана Лепкого. Вони відбулися в Тернополі, коли 18–20 жовтня 1992 року була проведена урочиста академія з нагоди 120-річчя від дня народження видатного представника «Молодої Музи». Позитивно оцінивши мою скромну статтю «Осінні мелодії життя: Богдан Лепкий і Закарпаття», а також виступ «Богдан Лепкий в контексті українсько-німецьких літературних зв'язків», він невдовзі, на моє прохання, надіслав низку матеріалів, власне, дотичних теми «Українська література в зацікавленнях Анни-Шарлотти Вуцкі». Зворушливими були його дарчі слова, написані на титульній сторінці книжки «Повернення Україні Богдана Лепкого» (Чікаго, 1994):

«Шановному п. проф. др. Миколі Зимомрі з подякою за працю над поверненням Україні її сина Богдана Лепкого. Передав Роман Смик. 21.04.1995. США».

Окремі з матеріалів свідчать про високий рівень довіри, яка поєднувала Богдана Лепкого з німецькою письменницею. Тому й не дивно, що завдяки Анні-Шарлотті Вуцкі тільки упродовж 1920–1925 рр. побачили світ 28 зразків його прозового й поетичного письма, зокрема, оповідання «Гостина», «Стріча», «Кара», «Вечір», «Перша зірка», «Над ставом», «Щаслива людина», «Ноктюрн» та ін. Вони опубліковані на сторінках німецькомовної періоди, у т.ч. «Berliner Tageblatt», «Deutsche Zeitung», «Vossische Zeitung».

У зв'язку з предметом цього матеріалу змістовною видається й досі невідома широкому читацькому загалові праця Анни-Шарлотти Вуцкі. Ця вагома стаття була надрукована 15 листопада 1922 року на шпальтах газети «Свобода» під назвою «Богдан Лепкий в німецькій літературі». Не зважаючи на те, що відтоді минуло 92 роки, її студія не втратила своєї значимості. Подаю текст названої статті у повному обсязі, зберігаючи мовні й стилістичні особливості оригіналу. Примітно, що виклад ведеться від «Я-особи».

«У моїй піонерській (йдеться про перекладацьку діяльність. — *М.З.*) роботі, яку я від кількох літ проваджу, щоб українську літературу розповсюдити в Німеччині, переконалася я, що визначні німецькі часописи, котрі друкують мої переклади з української мови, особливо радо вітають і перед другими дають місце двом українським поетам, а саме Михайлові Коцюбинському і Богданові Лепкому. На підставі опису моїх перекладів з української літератури можна переконатися, що Богдан Лепкий єсть зі всіх українських авторів найбільше почитний (тобто користується читацьким попитом. — *М.З.*) у Німеччині, бо тільки протягом двох літ, 1920-22, було друкованих 20 його творів, переважно прозових, у перворядних німецьких видавництвах. Хто знає, як тяжко в німецькій пресі, котра нині єсть прямо записана (тобто заповнена. — М.З) творами німецьких і чужих авторів, а до того терпить на брак паперу, як тяжко в ній здобути місце для заграничного письменника, той зрозуміє ті великі симпатії для авторів українського автора, котрого ім'я в такій, приміром «Дойтше Тагесцайтунг», вважається одним з найбільше улюблених. Лучилося мені не раз у моїй літературній практиці, що редактор котроїсь часописи, а вони, звичайно, самі є перворядними письменниками після появи нової новелі Лепкого, казав: «Так, того письменника ми знову радо повитаємо».

Мені, як німці, котра наперед була певна успіху Лепкого, прихильність німецької преси до його творів є цілком зрозуміла. Я певна, що в міру поширення його німецьких перекладів число тутешніх приклонників Лепкого буде постійно зростати. Бо в його творах полонить німецького читача те, що має здорове літературне почуття, те, що тріумфує над *ним.*

Це не припадок, що двох визначних німецьких редакторів-фейлєтоністів, Отто Gyesae (автор славної повісти «Закон») і редактор «Пост», пізнійше «Tag», тепер «Gartenlaube», котрий у всіх тих часописах радо друкував твори Лепкого, цілком незалежне від себе з великими похвалами висловлювалися переді мною про «атмосферу» поезій Лепкого.

Gyesae -ому дав до того привід «Матвій Цапун», а редакторови «Пост» (і то нераз) прегарний субтельний ескіз: «Тут продають трумна».

Та своєрідна духовна й душевна атмосфера — це є якраз те, що нас так захоплює в творах Богдана Лепкого. Вона проникає кожний віршовий і прозовий твір Лепкого, і творить цей злучник, котрий провадить нас понад границі націй і рас в країну загального духового; вона починається в загальнолюдському і якраз тому веде нас до зрозуміння далеких і чужих нам національних почувань. Тая атмосфера може критися тільки в справжньому мистецькому творі, бо всяка неприродність вбиває її в самім зароді. Бажання ефекту шпетить її і з атмосфери перетворює у нездорові й невиносимо тяжкі випари. Лепкий є поет, котрий мусить бути поетом, бо такий закон носить у собі. Він був би поетом навіть, коли б не друкував ні одної стрічки. В його творах чується, як б'є його серце. Чуєте це, читаючи, як «Матвій Цапун — серед цвинтарної іділлі, над гробом, котрий собі наперед казав збудувати, переживає свій посмертний відпочинок; чуєте це в «Стрічі», котру недавно придбав «Берлінер Тагесблят» для свого «Weltspiegel», коли з віком сільського попівства серед лип пливуть у літній вечір тони музики Брагмса, які капають ніби кров з серця самотної, незрозумілої жінки, тоді як її муж хвалиться перед своїм товаришем богацтвом своїх стаєн і стодол, і гадає, що не знати як ущасливив свою «наню». Це єсть те, попри що ми негодні пройти байдуже, не потрутивши мимохіть відповідних струн у своїм власнім серцю.

В настрою «Стрічі» єсть щось з Гетого:
«Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht, —
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht …»
(Wilhelm Meister, Mignon-Lieder).

Те саме криється і в інших творах Лепкого, але нігде так глибоко, як в деяких його віршах. У вересні 1920 року видрукували майже рівночасно три великі німецькі часописи три оповідання Лепкого: «Die Post»: «Wie die Toten erscheinen» («Vossische Zeitung»), «Die ungültige Fünter» («Deutsche Allgemeine Zeitung») » і «Der Besuch».

Поетично останній твір «Гостина» здається мені найсильнішим. Що в першім нарисі з субтельним гумором взято з наївної хлопської душі, те в останнім ніби несвідомо перетворюється в містику, далеку від примітивного почуття, котра навпаки сильними, смілими кроками переходить понад доктрінерство в країну невідомого. Я знаю мало таких містичних творів, котрі б так переконливо впливали, як «Гостина», яка не гонить за ніяким ефектом, і якраз своєю простотою так сильно нас вражає. Так само «Die Rache» («Кара»), котра давить ніби гльоб почуттєм вини й ненависти, пристрастю, здавленою у собі, а є овіяна терпінням людини і природи.

Коли в Німеччині знатимуть українське село, його людей (людяних людей) і його природу, так станеться се завдяки новелам Лепкого. А коли зрозуміють німці політичну трагедію українського народу, то буде це завдяки його віршам, особливо «Ноктурнови». А всілякі «касові твори», всілякі крикливі «Vagabundengeschichten» матимуть короткотриваючий і скоропроминючий успіх. Що Німеччина вміє ще цінити людське достоїнство в артистах, це показала вона з нагоди великого і гордого свята в честь Гергарда Гавптмана. Богдан Лепкий — це один з найвірнійших сторожів гідности українського народу, представник української чести, удоховнений і етичний.

І те запевнює йому симпатії німецького народу» [1].

Слід підкреслити той факт, що авторка статті була добре ознайомлена із засадами творчої лабораторії Богдана Лепкого як теоретика й практика художнього перекладу. Окремі з них розкриті в таких його працях, як передмова до збірки «Байки Івана Крилова» (1919), «Бібліографічні завваги» до чотиринадцятого тому Повного видання творів Тараса Шевченка, де вміщені переклади поезій Кобзаря польською мовою. До речі, назване видання побачило світ саме за редакцією Богдана Лепкого, інтерпретації якого, без сумніву, служать окрасою книжки.

Але для становлення Анни-Шарлоти Вуцкі як перекладача першочергове значення мав досвід, розкритий Богданом Лепким у його теоретичній студії «До питання про переклади ліричних поезій». Адже тут автор знаменитої пісні «Чуєш, брате мій» визначив справді новаторський підхід до узагальненої інтерпретації поетичного тексту з його складною внутрішньою організацією, наприклад, «Слова о полку Ігоревім», Шевченкових поезій у перекладних версіях польською мовою, а також творів Марії Конопніцької та Казємєжа Тетмаєра — українською. За своєю суттю перекладач ліричних поезій — це поет із конгеніальним розумінням мистецького задуму, змісту й характеру архетипу. Бо ж, за об'єктивним спостереженням Богдана Лепкого, «мова — це не лиш середник до висловлення мистецького задуму поета, але й чинник співтворчий, від першого зав'язку твору аж до його остаточного оформлення. Тому-то й змінити мову якоїсь поезії, значить змінити її характер, а часто-густо і її зміст».

Для А.-Ш. Вуцкі були важливі концептуальні акценти перекладу крізь призму сприйняття та адекватного засвоєння ознак, що у своєрідний спосіб диктують прочитання внутрішньої організації поетичного тексту [8, 9, 10, 11]. Автор статті «До питання про переклади ліричних поезій» стверджував орієнтацію не стільки на ідейні, тобто ідеологічно задекларовані установки, як на ідентифікацію національної своєрідності творів, скажімо, Тараса Шевченка, Івана Франка чи Лесі Українки, а звідси — їхньої естетично-значущої, логічно-понятійної сутності. Аналогічними засадами й керувалася Анна-Шарлотта Вуцкі, коли в статті «Богдан Лепкий в німецькій літературі» аргументовано розглядала переклад як визначальний різновид літературного творення словесного мистецтва. Її спадщина (на жаль, досі не тільки не упорядкована, але й не зібрана) підпорядкована системі тих культурологічних традицій, що єднають носіїв літературних систем споріднених і неспоріднених народів за сучасної доби [12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Вутцкі Анна-Шарлотта. Богдан Лепкий в німецькій літературі / Анна-Шарлотта Вутцкі / Пер. з нім. // Свобода. — 1922. — 26 листопада. — № 266. — С. 2.
2. Зимомря М. Німеччина та Україна: у нарисах взаємодії культур / М. Зимомря. — Париж–Львів–Цвікау : Флаціус-Ферлаг, 1999. — 156 с.
3. Зимомря М. Опанування літературного досвіду. Переємність традиції сприйняття творчості Тараса Шевченка / М. Зимомря, О. Білоус. — Дрогобич : Коло, 2003. — 280 с.
4. Михайлюк В. Г. Невідомі переклади новел М. Коцюбинського «Він іде!» та «Поєдинок» / В. Г. Михайлюк // Радянське літературознавство. — К., 1980. — № 11. — С. 82.
5. Погребенник Я. Шевченко німецькою мовою / Я. Погребенник. — К. : Наукова думка, 1973. — С. 205–208.
6. Полєк В. Твори Б. Лепкого у зарубіжній критиці і перекладах / В. Полєк // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. — Тернопіль : ТДПУ, 1998. — С. 74–81.

7. Чуловський Б. Богдан Лепкий і німецька література / Б. Чуловський // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури XX століття. — Тернопіль: ТДПУ, 1998. — С. 72–73.

8. Aus dem Ährenland. Ukrainische Lyrik in deutscher Nachdichtung von Anna Charlotte Wutzky. — Berlin : Gudrun-Verlag, 1921.

9. Koziubinskyj M. Das Duell / M. Koziubinskyj // Aus dem Ukrainischen übersetzt von Anna Charlotte Wutzky. — Vossische Zeitung. — Berlin, 1920. — 8. August. — § 391. — S. 1–2.

10. Kozjubinskij M. Fata morgana. Erzählung / M. Kozjubinskij / Aus dem Russischen übersetzt von Friedrich Schwarz. — Berlin : Aufbau-Verlag, 1960. — 158 s.

11. Kozjubynskyj M. Fata morgana und andere Erzählungen / M. Kozjubinskij / Aus dem Ukrainischen übertragen von Anna-Halja Horbatsch. — Zürich, 1962. — 438 s.

12. Zymomrja M. Die Ševčenko-Rezeption im deutschen Sprachgebiet / M. Zymomrja // Der revolutionäre Demokrat Taras Ševčenko 1814–1861. Beiträge zum Wirken des ukrainischen Dichters und Denkers sowie zur Rezeption seines Werkes im deutschen und im westslawischen Sprachgebiet. Hrsg. Von Eduard Winter und Günther Jarosch. — Berlin : Akademie-Verlag, 1976. — S. 113–167.

УДК 821.112.2 (043.3/5)

Леся Кравченко
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

«ЕЛЕГІЯ ДО МАРИНИ» РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ РЕЦЕПЦІЇ

У статті проаналізовано художньо-естетичну та світоглядно-філософську цінність «Елегії до Марини» Райнера Марії Рільке в плані системного дослідження особливостей поетики; продемонстровано сприйняття твору в польській та українській рількеані; визначено його місце і роль у творчій палітрі митця. Акцентовано увагу на особистісному характері поезії. Теоретичні викладки ілюструються перекладами з німецької мови українською, польською.

***Ключові слова**: рецепція, елегія, людина-поет, лист, епітафія, переклад.*

W artykule przeanalizowano wartość artystyczną i estetyczną, światopoglądową i filozoficzną «Elegii do Mariny» Rainer Maria Rilkego w zakresie badania systemowego specyfiki poetyki; ukazano recepcję utworu w polskiej i ukraińskiej rilkeanie; zbadano jego miejsce i rolę w warsztacie twórczym artysty. Zaakcentowano uwagę na osobistym charakterze poezji. Zagadnienia teoretyczne zilustrowano tłumaczeniami z języka niemieckiego na język ukraiński, polski.

***Słowa kluczowe:** recepcja, elegia, człowiek-poeta, list, epitafia, tłumaczenie.*

The artistic-aesthetic and view- philosophical values of «Elegy to Maryna» by Rilke are analyzed as a system research of poetic's feature. Perception of this work is shown in Polish and Ukrainian Rilke's works studies. It is also defined the place and the role of this poem in the writer's creative palette. The attention is accented on personality character of poetry. Theoretical expositions are illustrated by translations from the German language into Ukrainian.

***Key words**: reception, elegy, poet, letter, epitaph, translation.*

Філософсько-естетична цінність «Дуїнських елегій» Р. М. Рільке, які належать до вершинних творів світової поезії, до «найскладніших, найнепрозоріших за ідейно-образною структурою творів новітньої німецької лірики» [9, с. 9], їх рецепція визначними українськими перекладачами ще не ставала предметом окремого дослідження.

Звертаючись до «Дуїнських елегій» Р. М. Рільке, основоположник філософської герменевтики Г.-Ґ. Ґадамер переконувався в неточності їх прочитання, яку демонструвала література, і висловив конструктивну думку щодо їх розуміння та інтерпретації: «Гадаю, що правильний підхід, справді необхідна герменевтична вимога до всіх інтерпретацій поезії полягає в тому, щоб *глибоко перейнятися словом поета* (курсив наш. — Л. К.). Лише той, кого схвилювало прочитане, розуміє, про що йдеться. І поготів у випадку такої поезії, як елегії Рільке... кожну окрему елегію слід сприймати як цілісний процес медитації» [1, с. 247].

Стаття Ґадамера із запереченням щодо невірної, на його погляд, інтерпретації елегій Рільке — це відгомін дискусій, які досі не вщухають щодо тлумачення їхнього змісту. Хоча сам Рільке у листі до польського перекладача Вітольда Гулевича багато чого прояснив і висловлював своє здивування: «Мене бере подив, що «Сонети до Орфея», щонайменше так само «великі» й виповнені тим самим змістом, не допомогли Вам зрозуміти «Елегії» [6, с. 270].

Характерно розпочинається цей лист: «...І хіба мені належить давати правдиве тлумачення «Елегій»? Вони набагато перевищують мене самого» [6, с. 269]. Щоб якось все ж таки наблизити реципієнтів до інтерпретацій автора, Рільке вдається до досить розгалужених пояснень: «Розпочаті 1912 року (в Дуїно), вони — уривками — писалися в Іспанії та в Парижі аж до 1914 року; війна цілком перервала цю мою найбільшу працю; і коли я 1922 року (тут) знову наважився взятися за роботу, то ще перед новими елегіями й до їхнього завершення з'явилися, зненацька налетівши «вихором», «Сонети до Орфея» (яких *не було* в моєму плані). Їх народило, — а інакше й бути не могло, — те саме, що й «Елегії», і та обставина, що вони раптово, без моєї волі, виникли як відгук на смерть однієї молодої дівчини, ще більше зближують сонети з джерелом їхнього походження; цей відгук — ще один зв'язок із центром *того* царства, глибінь і вплив якого ми — повсюди необмежено — поділяємо з небіжчиками й прийдешніми людьми. Ми, тутешні й нинішні, ні на мить не задовольняємося часовим світом і не пов'язані з ним; ми невпинно йдемо і йдемо до тих, хто жив раніше, до наших предків і до тих, хто, очевидно, прийде після нас. У тому найбільшому «відкритому» світі й *перебувають* усі, — не можна сказати, щоб «одночасно», бо саме відсутність часу зумовлює те, що всі перебувають» [6, с. 270].

«Навколо чого обертаються «Елегії»? — запитує дослідник «Елегій» Г. Марсель. — Навколо таємниці існування та призначення людини у космосі. […] Тут нічого не демонструється, нічого навіть не виставляється; усе тут запитання, заклик, а також заклинання, внутрішні дебати душі, котра, в якомусь розумінні, бере на себе опіку над усесвітом і накидає собі місію забезпечити його зростання чи навіть відродити його» [4, с 256].

Однією з елегій великого австрійця, яка має дотичне відношення до згаданої збірки, є «Елегія до Марини». У листі до дружини від 10.08.1981 року В. Стус пише про своє зацікавлення цією поезією і називає її одинадцятою «Дуїнською елегією».

Головна проблема цієї розвідки полягатиме у глибинному аналізі поетики перекладу елегії Рільке, здійснені В. Стусом та Я. Яструнем, у з'ясуванні світоглядно-філософської адекватності перекладів оригіналу, художньо-естетичних цінностей і вартості перекладу.

Сенс рільківських елегій — невичерпний, його розумінню та інтерпретації присвячені десятки робіт українських літературознавців: Дмитра Наливайка, Кіри Шахової, Ігоря Андрущенка, Мирона Борецького, Євгена Волошука та ін.

З усіх перекладачів поезій Рільке — М. Бажана, В. Стуса, Св. Гординського, Ю. Липи, Л. Мосендза, О. Луцького, В. Залозецького, Ю. Клена, М. Йогансена, М. Ореста, Б. Кравціва, Л. Рудницького, Б.-І. Антонича, І. Кочура, П. Тичини, Л. Первомайського, М. Лукаша, Д. Павличка, В. Коптілова, Ю. Андруховича — до перекладу «Дуїнських елегій» звернулися лише М. Бажан та В. Стус.

М. Бажан переклав не всі «Дуїнські елегії», тоді як В. Стус переклав усі десять і ще одну — «Елегію до Марини».

Серед численних польських дослідників та популяризаторів визначного австрійського поета є, зокрема, Вітольд Бачиньский, Януш Поломский, Вальдемар Боженьский, Мечислав Яструн та ін. Варто наголосити на важливості наукових досліджень Катажини Кучиньскої-Косхани, яка внесла вагомий вклад у розвиток польського рількезнавства. Наукова рецепція «Елегії до Марини» займає чільне місце в монографії авторки «Rycerz ьmierж. O «Elegiach duinejskich» Rainera Marii Rilkego». Авторка

зауважує: «Tym, co w bezpoњredni, namacalny, sposyb i№czy cykl duinejski z *Elegi№ do Maryny Cwietajewej-Efron*, jest dedykacja zapisana przez Rilkego na wysianym rosyjskiej poetce z Val-Mont egzemplarzu *Duineser Elegien* w liњcie z 3 maja 1926, w pierwszym liњcie do niej — zaczynaj№cym sik od siyw: «Liebe Dichterin». Staio sik to trochк ponad pyi roku przed њmierci№ poety, nieco ponad miesi№c przed powstaniem zajmuj№cej mnie tu elegii-dedykacji. Poniїszy czterowiersz moїna, jak s№dzк, uznaж za pierwsze przeczucie pyцniejszej elegii:

Wir rњhren uns, womit? Mit Flьgelschldgen,
mit Fernen selber rњhren wir uns an.
Ein Dichter einzig lebt, und dann und wann
Kommt, der ihn trдgt, dem der ihn trug, entgegen.

Dotykamy sik. Czym? Uderzeniami skrzydei,
oddaleniem stykamy sik.
Jeden tylko jest poeta, i czasem sik zdarza,
їe ten, kto go teraz wciela, spotyka tego, kto byi nim przedtem (ti.
A. Zagajewskiego)» [11, с. 126].

Над перекладами поетичних творів Р.М. Рільке польською мовою працювали Лесьмян, Шульц, Віттлін, Пшибишевський, Лехонь, Івашкевич, Балінський, Мілош, Шимборська, Яструн та ін. «Елегія до Марини» — плід перекладацької рецепції відомого польського поета та перекладача Мечислава Яструна.

Метою нашої статті є дослідження української та польської перекладацької рецепції «Елегії до Марини» Райнера Марії Рільке. Зазначена мета передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати художньо-естетичну та світоглядно-філософську цінність перекладів «Елегії…» у плані системного дослідження особливостей поетики; порівняти її сприйняття в польській та українській рількеані; визначити місце і роль твору в творчій палітрі митця.

«Елегія до Марини» займає особливе місце в творчості великого австрійця. Як зазначає Катажина Кучиньска-Косхани, «Jeњli *Duineser Elegien* byiy elegiami filozoficznymi, to *Elegia do Maryny Cwietajewej-Efron* jest autorskim wkiadem Rilkego w historik elegii miiosnej» [11, с. 123].

«Елегія до Марини» німецькою звучить «O die Verluste ins All, Marina, die stützenden Sterne». Загалом Р.М. Рільке присвятив М. Цвєтаєвій дві поезії: окрім згаданої елегії це віршований напис на збірці власних французьких поезій «Vergers», яку він надіслав поетці. У перекладі російського дослідника творчості Рільке К. Азадовського цей напис звучить так: «Прими песок и ракушки со дна французских вод моей души, что так страшна… хочу, чтоб ты увидела, Марина, пейзажи всех широт, где тянется она от пляжей Cote d'Azur, в Россию, на равнины» [2, с. 248].

Філософське підґрунтя елегії ніби концентрує думки «Дуїнських елегій». Австрійський поет створив «Елегію до Марини» в 1926 році. Це означає, що то був останній великий поетичний твір митця, в якому він не міг не сказати про найголовніше, що було в його житті й баченні світу. Це передовсім креація світу як космосу і креація власного світу людини-поета:

O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne!
Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem
Sterne hinzu! Im Ganzen ist immer schon alles gezählt.
So auch, wer fällt, vermindert die heilige Zahl nicht [14, c. 271].

Перекладачеві Мечиславу Яструну відведено особливу роль у польській рількеані. Ним перекладено чи не найбільше поетичних творів великого австрійського майстра слова. Робота над поезією Рільке викликала чимало труднощів у польського поета. Він покидав це заняття і приступав до нього знову. У післямові до перекладеної збірки вибраних творів Рільке Яструн пише про те, що був змушений на тридцять років покинути поезію великого австрійця, бо не зміг впоратися з особливістю лірики «…після повернення з пекла війни та окупації» [12, с. 163]. Проте переклади польського письменника неоціненні. Йому вдалося збагнути особливості рільківських текстів, осягнути їх до глибини. На цьому наголошує Катажина Кучиньска-Косхани, сприймаючи переклади з Рільке як «відшліфовані, мов діаманти строфи», «блискучі рими» [10, с. 187]. Літературознавець Катажина Шиманьска зауважує: «У Польщі йдеться передусім про дві постаті Рільке: про Рільке Мечислава Яструна і Рільке Адама Поморського» [12, с. 169]. Тлумачення «Елегії до Марини» було зроблено Яструнем у 70-х роках і вперше надруковано в «Zeszytach Literackich».

Вагомий вклад для рецепції австрійського поета українським читачем здійснив В. Стус. У нарисі «Райнер Марія Рільке» (1875–1926) він писав: «Перекладати Рільке дуже важко. Його поезії можуть трансформуватися тільки в дуже розвинені мови. Крім того, тема віршів поета кристалізується і змістовно, і ритмічно, й інтонаційно, і навіть фонічно. Доносити таку в кілька способів виявлену тему, не дубльовану, а розповнювану подібними концентратами — мало не Сізіфова робота» [7, с. 239].

Василь Стус відчув значною мірою надсенс рільківських «Елегій» і відтворив зі справжнім творчим захопленням. Якщо Рільке писав свої елегії поривчасто, з часовими інтервалами, перервами, то В. Стус не міг перекладати їх поодинці, йому потрібна була цілість циклу, відчуття зцементованості й неподільності цілого на частки: «...за елегії слід братися одразу за всі, бо вони — як рядок у намисті, гарні на нитці, а окремо — вже не те...» [7, с. 347].

Дмитро Наливайко відзначає, що Стуса «вабила поетика пізнього Рільке, зокрема високе поетичне втілення філософських умонастроїв у довершених пластичних формах, його вірші-речі, які у предметному образі органічно виражали духовний зміст, не перетворюючи відверто цей образ у символ» [5, с. 183].

Переклад «Елегії до Марини» створювався Стусом у 1981–1982 рр. У цьому творі проявилися перекладацькі засади В. Стуса, зокрема намагання передати загадковість, романтичний подих тексту, певну утаємниченість сенсу й надсенсу, стриманий пафос загального звучання — ритмічні звертання до адресатки. Перекладач веде діалог з адресаткою, він спирається на власний життєвий досвід; він переконаний, що Марина розуміє і поділяє його. На відміну від десяти «Дуїнських елегій», одинадцята, сповнена живої емфази, яка пульсує у кожній клітині тексту. Метафоричність елегії більш прозора, прояснена, з'являється життєва конкретика, а час і простір не настільки розмиті, як у попередніх творах.

У переклад елегії В. Стус увів значною мірою власні почуття, сумніви, болі, надії, а часом і відчай та зневіру. Своє власне «я» він відчуває у рільківськім. Ліричний герой елегії розчиняє його в слові «ми». «Ми» — це «я» плюс Марина. У них спільна доля, світоглядна близькість:

О поринання в світи, Марино, сузір'я летючі!
Але до сонму зірок, куди нас пірвало, нас не причислять.
Повнява світу має завершену кількість.
Хай хто б і згинув — священної цифри не зменшить [8, с. 55].

У перекладі Яструна цей фрагмент звучить так:

O straty wszechświata, Maryno, spadające gwiazdy!
Nie pomnożymy go, dokądkolwiek byśmy się rzucili,
ku jakiej gwieździe!… [13, с. 67]

Звертаючись до Марини, поет говорить про «втрати у всесвіті» (die Verluste ins All), про «падаючі зірки» (die stürzenden Sterne). Звичайно, «поринання в світи, в сузір'я летючі» звучить значно поетичніше. Рільківську думку про те, що «загалом (у бутті) вже все давно пораховано» передають як В. Стус, так і М. Яструн. Промовистим образом розуміння світу, що має ознаки завершеності, передано в українському та польському перекладі.

Кількість зірок — незмінна, цифра — священна, але героям залишаються море і хвилі, в їх єдності закодовано ім'я «Марина»: «Wellen, Marina, wir Meer! Tiefen, Marina, wir Himmel. / Erde, Marina, wir Erde, wir tausendmal Frühling, wie Lerchen, / die ein ausbrechendes Lied in die Unsichtbarkeit wirft» [12, с. 272].

Переклад Стуса — без перебільшення — геніальний: «Хвилі і море єсмо, Марино!» Але моря замало, є ще:

Глибини і небо!
Ми є землею, Марино! Ми — тисячовесни,
жайвори, що в невидиме пускають пісень водограї.

У перекладі Яструна ці рядки звучать так:

Fale, Maryno, my morza!
Głębie, Maryno, my nieba.
Ziemia, Maryno, my ziemia, my wiosna po stokroć, jak skowronki,
które wybuchający śpiew w niewidzialność rzuca…

На відміну від Стуса, що порівнює закоханих із глибинами і небом, немовби розташовуючи буття-тут на горизонталі, польський тлумач заглиблюється в небо, вбудовуючи світ у вертикаль.

У свою чергу М. Цвєтаєва напише:

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — бренная пена морская [3].

В оригіналі твердження про спорідненість із землею посилюється через повтор: «Erde, Marina, wir Erde». У перекладі Стуса — знак оклику. Він створює органічно патетичний текст.

У цей водограй високих емоцій («пісень водограїв»), які не відчитуємо в «Дуїнських елегіях», раптом вплітається сум, скарга:

Wir beginnen als Jubel, schon übertrifft es uns völlig;
plötzlich, unser Gewicht dreht zur Klage abwärts den Sang.

І далі — поет схаменувся: для чого сумне? І повертається знову до захоплення. Поет підкреслює: «Скарги? Її не було б, коли б не той захват». Скарга тут — одвічна протидія радощам, їхній антипод, одвічне протистояння двох начал:

Aber auch so: Klage? Wäre sie nicht: jungerer Jubel nach unten.
Auch die unteren Götter wollen gelobt sein, Marina.

Радість переповнює Рільке, виникає потреба в щирості, самовіддачі. Необхідно хвалити за це богів, бо «навіть менші з богів волять, Марино, слави», чекають на славу, мов діти (в оригіналі — мов учні). Щастя, захоплення полонили душі.

Яструн передає слова Рільке так:

Lecz także tak: skarga? Czy może radość doziemna.
Także niżsi bogowie chcą być sławieni, Maryno.

Польський поет, максимально наблизившись, адекватно відтворює текстову тканину оригіналу.

Слова Рільке «Loben, du Liebe, laß uns verschwenden mit Lob» («Тож хвалімо, кохана, віддаймося хвалі») В. Стус перекладає: «Тож хвалімо, Марино! Все віддаймо хвалі».

Кохання супроводжують квіти («Ми долонями пестимо шийки / непорушних квіток»), квіти викликають у ліричного героя чарівні асоціації про колишні мандрівки, про Ніл. Польський переклад звучить аналогічно:

Nic nie należy do nas.
Lekko kładziemy dłoń wokół szyj nadłamanych kwiatów.
Widziałem nad Nilem w Kóm-Ombo.
Tak królowie dar ofiarują zrzekając się sami.

Вируючі почуття, щастя викликає бажання не лише хвалити богів, а й обдаровувати земних володарів — царів. Ця думка кристалізується у формі сентенції: «То, Марино, є дар: усього позбувшись, мати й царя чим дарити» (So, Marina, die Spende, selber verzichtend, opfern die Könige»).

Мимоволі згаданий наскрізний в елегіях образ ангела (тут він сама ніжність). Ліричний герой і героїня як «ми», дотичні до всього, що випромінює ніжність: «...ми доторкаємось всього, що має ніжності барву» («scheinbar Zärtliche»).

У польському перекладі ці рядки Рільке звучать так:

Jak aniołowie drzwi oznaczają tych, których mają ratować,
tak dotykamy tej lub tamtej rzeczy, na pozór czuli.

Почуття набувають високого, жахливого рівня, згадаймо, адже це вже було — «сильна як смерть Любов». До останньої межі підійшла любов, а за нею життя:

Ach, jak daleko cofnąść, ach jak roztargnieni, Maryno
Ach, w najskrytrzym pozorze.Dający znaki. Nic wiecej.
Ta cicha sprawa pomiędzy nami, gdy jeden z nas.

І далі у Стуса:

...хай котрийсь із нас тільки не втерпить
і, замість натяку, схоче на жест спромогтись, —
покарає того і вб'є. Бо воно — смертельної сили.

Неначе по лезу ножа йдуть двоє. Не-життя — це смерть, але для люблячих її нема, тому що «dieses leise Geschäft» «дає буття і по смерті... Ти ж бо знаєш / як часто воно потай несло нам наказ / зимний ввійти передсінок нового народження». Якщо в «Дуїнських елегіях» віра в рівняння і нівелювання *життя-смерть* мало лише філософський сенс заперечення часу, простору, буття, померлих, тих, хто ще народиться, то в цій елегії заперечення смерті — це віра у вічність любові, у її незгасимість.

До кінця елегії наскрізним образом, який формує і сюжет, і провідну філософську думку про не-життя (а це те саме, що не-смерть), виступає «тихе оце заняття», тобто любов. Любов (тремка, ніжна, обережна) має величезну силу, вона вже поза часом і простором, неземна. Це вона дає силу закоханим «підборкати серце цілого роду»: «Trug das in uns / niedergeworfene Herz eines ganzen Geschlechts / An ein Zugvogelziel / trug er die Gruppe, das Bild unserer schwebenden Wandlung».

Виникає філософський паралелізм, зіставлення символічного лету птахів («плетениці птахів» зі «всеспадними мандрами» героїв («наших мандрів»). Долі їх «люблячих» переплелися, а лет прямує до не-буття або не-смерті: «Liebenden dürften, Marina, dürfen soviel nicht / von dem Untergang wissen. Müssen wir neu sein. / Erst ihr Grab ist alt, erst ihr Grab besinnt sich, verdunkelt / unter dem schluchzenden Baum, besinnt sich auf Jeher».

У перекладі Стуса зникає звернення до Марини й подається філософське узагальнення про знання закоханими логічного закінчення життя, хоча у першотворі стверджується, що «закохані мають право і не мають права дізнатися про кінець життя. Ми повинні стати новими. Лише їх могила є старою, лише їх могила пригадає собі, затемнена, під схлипуючим деревом, пригадає собі про давні часи».

Після злету високого почуття любові поет вертається на свої сумні дороги, хоч ніби і не-смерті, проте і не-життя. І герой, і «weibliche Blüte» («квіт жіночий») приречені на вічне кружляння по колу, як диск місяця, незалежно від його повноти («у час ущербу чи в тижні звороту до повні...»).

Фінал цього роздуму сумний, кудись поділися сповнені віри у щастя сплески думок і почуттів. Елегія завершується мотивом самотності й повертанням від «ми» до

«я» — до самотнього власного виходу — на краєвид безсонний. Втрачено віру у вічне життя для двох, приходить зневіра — «аніхто вже не дасть нам вернути життя повноту», лишається лише «...einsamer eigener Gang über der schlaflosen Landschaft».

Отже, ще багато не сказано про адресатку цієї елегії, про історію знайомства двох визначних поетів, про певну близькість світосприйняття і авторських манер, про листування між протагоністами елегії, а попередньо, в зв'язку з розглядом «Дуїнських елегій», звернено увагу на останній акорд незрівнянної елегії і мелодії поетичної творчості Р.М. Рільке. Перед нами знову промайнули вже в остаточній викінченості усі наскрізні мотиви філософії і творчості митця витонченої поетичної форми і глибинного сенсу, що повернули «на круги своя»:

Wir in das Kreisen bezogen
füllten zum Ganzen uns an wie die Scheibe des Monds...

Подивування викликає досконале знання Стусом та Яструнем німецької мови, всіх її тонкощів і можливостей. Напевно, треба мати дар від Бога, щоб так щиро і водночас вишукано донести до тисяч читачів биття закоханих сердець та подих Всесвіту:

Пишучи кола,
ми наповнились цілим так, як місяця диск...

Переклад Василя Стуса, як і переклад Мечислава Яструна, відзначаються переважно адекватним з оригіналом ритмом і збереженням еквілінеарності рільківської поезії, мелодійності вірша, тонким відчуттям і відтворенням стрижневих слів, тяжінням до незвичної, нехарактерної для власної поезії ускладненої лексики (зокрема у Стуса), умінням передавати загадковість, романтичну ауру образу, втаємничення її сенсів, майже невловимим перекладацьким тактом, делікатністю.

Обидва поети виконали своє високе покликання і подарували кожен своєму читачеві перлину світової лірики — «Елегію до Марини» великого австрійця Райнера Марії Рільке.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ґадамер Г.-Ґ. Інтерпретація буття Райнером Марія Рільке // Г.-Ґ. Гадамер. Герменевтика і поетика. — К. : Юніверс, 2001. — 280 с.

2. Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 году / Публ. и коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. и Е. В. Пастернаков // Вопросы литературы. — 1978. — № 4. — С. 233–281.

3. Марина Цветаева — стихи / Антология русской поэзии / http://www.stihi-rus.ru/1/Cvetaeva.

4. Марсель Г. Homo viator / Габриєль Марсель; пер. з фр. Віктора Шовкуна. — К. : Університетське видавництво «Пульсари», 1999. — 308 с.

5. Наливайко Д. Василь Стус — перекладач / Дмитро Наливайко // Всесвіт. — 1991. — № 1. — С. 183–185.

6. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію / Райнер Марія Рільке — К. : Мистецтво, 1986. — 293 с.

7. Стус В. Листи до дружини від 11–15.09.1975 / Василь Стус. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т. 6 (додатковий). Книга перша. Листи до рідних. — Львів : Просвіта, 1991–1998. — 495 с.

8. Стус В. Твори / Василь Стус. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т. 5 (додатковий). Переклади. Проза. Поезія. Драматичні твори. — Львів : Просвіта, 1998. — 392 с.

9. Шахова К. Райнер Марія Рільке — людина і поет / Кіра Шахова // Зарубіжна література. — 2000. — № 11 (171). — Кн. 8. — С. 6–9.

10. Kuczyńska-Koschany K. Rilke poetów polskich / Katarzyna Kuczyńska-Koschany. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej: Humanistyczna Seria. — Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. — 439 s.

11. Kuczyńska-Koschany K. Rycerzi Śmierć. O Elegiach duinejskich Rainera Marii Rilkego / Katarzyna Kuczyńska-Koschany. — Wydawnictwo: Słowo/obraz/terytoria, 2010. — 232 s.

12. Rilke po polsku / red. Joanna Kulas i Mikołaj Golubiewski; opieka nauk. Barbara L. Surowska // Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej pt. «Rilke po polsku. Rilke auf Deutsch», Warszawa, październik 2008. — Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, cop., 2009. — 213 s.

13. Rilke Rainer Maria: Elegia do Maryny Cwietajewej-Efron / Rainer Maria Rilke tł. M. Jastrun // Zeszyty Literackie. — 1995. — Nr 50, dod. — S. 67–68.

14. Rilke R.M. Sämtliche Werke in 6 Bänden. Bd. 1.– insel taschenverlag 1101. Frankfurt am Main, 1987. — 883 s.

УДК 821.162.1–1.09

Руслана Манько
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ЗБІҐНЄВ ГЕРБЕРТ: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ (до 90-річчя від дня народження)

Переінтерпретація одного із найконцептуальніших польських письменників XX ст. Збіґнєва Герберта, зокрема через виявлення та окреслення специфіки його онтологічного дискурсу, без сумніву, актуальна. У статті змодельовано структуру метафізичної поезії автора і виділено її домінанти. Акцентовано увагу на тому, що Герберт не лише онтологічний, а й глибоко національний поет.

***Ключові слова**: інтерпретація, онтологічний дискурс, метафізична поезія, поетична домінанта.*

Reinterpretacja twórczości jednego z najznakomitszych poetów polskich XX wieku Zbigniewa Herberta, mianowicie poprzez identyfikację i określenie specyfiki jego dyskursu ontologicznego, jest niewątpliwie aktualna. W artykule przedstawiono model struktury poezji metafizycznej autora oraz wyodrębniono jej dominanty. Uwagę skupiono na tym, że Herbert jest nie tylko ontologicznym, lecz głęboko narodowym poetą.

***Słowa kluczowe**: interpretacja, dyskurs ontologiczny, poezja metafizyczna, poetycka dominanta.*

The research provides pre-interpretation of one of the most conceptual 20th century writers Zbigniew Herbert. It is done particularly through the identification and delineation of the specifics of its ontological discourse. The structure of the author's metaphysical poetry is shaped and its dominants are defined. The attention is accented on that Herbert is not only ontological but also a deeply national poet as well.

***Key words**: interpretation, ontological discourse, metaphysical poetry, poetic dominant.*

У розмові з відомим польським літературним критиком та поетом Яцеком Тшнаделем під назвою «Виплюнути з себе все», що згодом увійшла в збірник інтерв'ю з письменниками «Внутрішня ганьба», Збіґнєв Гербет розважає: «Я, мабуть, і помру, не примирений зі світом, саме так хотів би померти» [6, с. 200]. Чим же був для поета світ, і ким він, Герберт, був для світу?

Збіґнєв Герберт прийшов у літературу як цікава, непересічна постать із чітко визначеними життєвими пріоритетами, духовними цінностями та, пройшовши подальший шлях становлення, повстав перед своїм читачем справжнім генієм, що ввібрав у себе і синтезував дух часу.

Про Герберта писали усі найвідоміші польські літературні критики й літературознавці, а також європейські й американські. Бібліографія критичних праць, присвячених автору Пана Когіто, численна: Юзеф Марія Ришар, Яцек Лукасєвіч, Йоанна Сєдлецка, Юліан Корнгаузер, Александер Фют та інші. Проте в Україні творчість цього великого поета маловивчена.

Вагомий вплив на становлення творчої індивідуальності Герберта відіграло знайомство із Генриком Ельзенберґом, Романом Інґарденом, Ізидорою Домбською, Чеславом Мілошем та ін. Його поезія, знаходячи свій зміст у глибокому філософському контексті, висловлювала думку всього покоління. Для Герберта філософія і поезія не перебували в творчому конфлікті, а, взаємопереплітаючись, творили нові сентенції.

Натхненні пошуки таких форм, котрі не спотворюють метафізичної суті речей, є вагомою складовою творчої палітри поета-митця.

Метою статті є виявлення, дослідження, систематизація та інтерпретація основних аспектів лірики Збіґнєва Герберта. Завдання — дослідити та систематизувати філософсько-поетичні пошуки Герберта в сфері лірики; простежити передумови формування авторського світобачення; виявити, у чому полягає новаторство Герберта у сфері поетики; проінтерпретувати вибрані поезії автора, розкрити їх філософське підґрунтя; з'ясувати й описати особливості поетичної мови у творах Збіґнєва Герберта.

Типовим для поезії Збіґнєва Герберта є представлення людини, яка, існуючи на межі двох світів, перебуває у постійній боротьбі із собою. Ця боротьба духовного і тілесного безперервна. Перебуваючи у полоні фізико-біологічного світу і не мислячи себе без нього, людина все ж таки прагне перерости його, вирватися. 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.

У розумінні Герберта філософські системи не відтворюють світ, не взаємодіють із ним, виконуючи раціональну функцію, а творять лише раціональний огляд реальності. Як випливає з його творів, це відбувається через страх творців філософії перед хаосом, неупорядкованістю — усистематизованість створює ілюзію контролю, заспокоює почуття безпорадності.

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 метафоричною. 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 він пише: «…все ж таки кожна думка має своє коріння у почуттях, і за цим пізнається, наскільки вона є цінною і важливою» [3, с. 31]. Безперечно, у цих рядках відчувається вплив феноменології. Підтвердження цієї думки можна побачити в уривку передмови Герберта до одного з видань своїх поезій: «найбільше у сучасній поезії мені подобаються ті вірші, в котрих бачу щось, що назвав би семантичною прозорістю (термін запозичений у Гуссерля). Ця семантична прозорість є власністю знаку і полягає в тому, що під час її використання увага зосереджена на представлений предмет, а сам знак не зосереджує на собі увагу. Слово є вікном, відкритим на реальність» [2, с. 8].

Кожен твір автора — спроба експонувати реципієнту світ, побачений власними очима і відчутий всім єством. Вихідною точкою його творчих пошуків є реальність, із якою поет не вступає у пряму дискусію, а досліджує, іноді прикриваючись маскою, та трансформовує в сентенції. Представлення реальності, за Гербертом, лежить на площині «поет — діалог/чування (спостерігання) — реальність людського буття».

У вступі до однієї зі своїх збірок письменник пише: «Сфера діяльності поета, якщо він із повною відповідальністю ставиться до своєї праці, не є сучасність, із котрої відомо про актуальний стан суспільно-політичних та наукових знань, а реальність, впертий діалог людини з конкретною реальністю, що її оточує, із тим столиком, із тим ближнім, із тим періодом дня, культивування зникаючого вміння спостерігати» [2, с. 7].

Творчість Герберта постала в повоєнний період із потреби опору режиму, нав'язаному Польщі та іншим країнам, опору поневоленню, заперечення конформіз-

му та релятивізму, протесту проти знищення культурної спадщини та 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.

У одному з листів до свого вчителя та друга, професора філософії Генрика Ельзенберґа, датований груднем 1953 року, Герберт пише: «З уламків часу, з огризків волі ще раз намагаюся збудувати замок, званий внутрішньою незалежністю» [3, с. 67].

Творчо черпаючи зі скарбниці Біблії та античної культури, Герберт — незмінний лицар-захисник сучасної людини від загроз, що несе історія. Проте він уникає простих рішень, радше непокоїть, будить сумління і кличе до самостійних пошуків.

Даріуш Олюбромскі в передмові до двомовного українського видання поезій автора під назвою «Поет вірності» зазначає: «Усе ще важко писати про Збіґнєва Герберта, бо його творчість, яка розсвітлювала морок тоталітаризму і десятки років товаришила польській та європейській інтелігенції, сприймалася дуже особисто і по-різному. Його вірші, на перший погляд прості, ніколи, однак не є визначеними до кінця… Його творчість вимагає від читача підготовленості, щоб зрозуміти численні культурні посилання. Однак ці зусилля мають творчу вартість. Можна, мабуть, сказати, що в певному смислі кожен читач має «свого Герберта» [1, с. 39].

Надзвичайно ерудований, талановитий, польський, а разом із європейський поет, письменник та громадський діяч Збіґнєв Герберт народився під львівським небом. Львів завжди був і буде надзвичайним містом. У його різноетнічному кольоровому просторі й виховується людина духовно багата, патріотично наповнена, вірна власним поглядам та переконанням. Недаремно девізом Львова є слова *semper fidelis*, що в перекладі означає «завжди вірний», а коло ратуші та будинків чувають на сторожі горді кам'яні леви. Власне в цьому місті, «якого немає на жодній карті світу» [1, с. 549], бо з 1939 року Львів був окупований Радянським Союзом, і провів свої дитячі та юнацькі роки майбутній поет. Потому це був уже інший Львів, чужий, нерідний. У поетичному творі «У місті» автор, виводячи його на площину міфу, напише:

В окраїннім місті куди я не повернуся
є такий камінь крилатий легкий і великий
блискавки б'ють у той камінь крилатий

в моїм місті далекім куди я не вернуся
є вода тяжка і поживна
як хтось дасть тобі кухоль з такою водою
мовить — ще раз сюди повернуся

Про окупацію міста в попередньо згаданій розмові з Яцеком Тшанделем Герберт зазначає: «Ті, хто пережили радянську окупацію 1939–1941 рр. у Львові чи Вільнюсі, мали розуміння про радянську систему… Такі ж як і я вважали, що 1945 рік аж ніяк не є визволенням, а просто вторгнення, подальша, довша та набагато важча в моральному плані окупація. У мене львівський досвід. Це був наочний урок, який не залишив жодного сумніву про колір влади та її наміри… Я — правобережний поляк, східний поляк, котрий дізнався про цю систему все протягом тижня із дня вторгнення армії-визволительки до Львова» [6, с. 173–174]. Усе своє життя поет почувався останнім

захисником *обложеного міста*, котре для нього було Вітчизною, Домом. Вірш «Рапорт з обложеного міста» закінчується рядками:

і якщо Місто впаде і лиш один уціліє
він буде Місто нести у собі по дорогах вигнання
він буде Місто

Їх варто розглядати як світоглядну позицію Герберта, який ніколи не прийняв комуністичної ідеології. Ришард Нич у статті «Хрест землі (Герберт, пресократики і Ніцше)» зазначає: «Немає сумніву, що в поезії Герберта земля більше «є» (присутня), ніж небо, що матерія існує «більше», ніж ідеї» [5, с. 9], що слід сприймати метафорично до світобачення поета. Його вірш «Послання Пана Когіто» в 70–80-ті роки, час відлиги, зародження «Солідарності» та повернення незалежності Польщі, знав напам'ять чи не кожен її житель.

Процес здобуття незалежності Польщі був складним не лише в суспільно-політичному, а й в економічному та культурному аспектах. Зароджувалася нова література, вільна від штампів і цензури. У одному з чисельних інтерв'ю під назвою «Як жити тут зараз?» Збіґнєв Герберт говорить: «Чим має жити польська література? Дотепер її основною темою було визволення народу. Якщо правда те, що ми вже вільні, то про що тепер писати? — Я не писав виключно про народне визволення — дехто хоче накинути мені націоналізм (прошу не плутати з патріотизмом!). Тем достатньо й після визволення. […] Справжній письменник може померти з голоду, та не напише нічого, що суперечило б його мистецькій совісті. Три основні джерела поезії — пам'ять, уява і, можливо, зарозуміле відчуття, що потрібно щось сказати, — не висохли» [6, с. 189].

Отже, Збіґнєв Герберт був двічі номінований на Нобелівську премію з літератури, проте жодного разу її не отримав. Натомість він став не лише одним із найпопулярніших авторів посткомуністичної Польщі, а й європейського простору. Твори Герберта були перекладені німецькою та англійською мовами, їх читали, декламували та активно обговорювали. Анна Леґежиньска в статті до щомісячника «Знак» під назвою «Герберт, джміль і польські справи» пише: «Німці полюбили Герберта-європейця, французи відтіснили, бо надто був «етичним», англійці ж власне за це надали йому почесне місце у власній культурі» [5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Герберт З. Поезії [Текст] /Збіґнєв Герберт; пер. укр. мовою В. В. Дмитрука. — Львів : Каменяр, 2007. — 641 с.: іл. — Польськ., укр. мовами.
2. Herbert Z. Poezje. / Zbigniew Herbert. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. — 650 s. — (Kolekcja Poezji Polskiej XX Wieku).
3. Herbert Z., Elzenberg H. Korespondencja / Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg. — Warszawa : Fundacja Zeszytów Literackich, 2002. — 246 s.
4. Legeżyńska A. Herbert, trzmiel i polskie sprawy / Anna Legeżyńska / http://www.miesiecznik.znak.com.pl.
5. Nycz R. Chrzest ziemi (Herbert, przesokratycy i Nietysche) / Ryszard Nycz // Polonistyka. — 2007. — № 4. — S. 6–12.
6. Trzandel J. Wypluć z siebie wszystko / Jacek Trzandel / Hańba domowa. — Warszawa, 1994. — S. 171–207.

УДК 821.162.1(477.83) «20»

Марія Мацькович
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОГРАНИЧНА СВІДОМІСТЬ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

У статті розглянуто вплив автобіографічного досвіду у суспільно-політичному контексті на творчість письменника.
***Ключові слова**: біографізм, повоєнна література, пограниччя, Креси.*

Artykuł porusza problem wpływu doświadczenia autobiograficznego w kontekście społeczno-politycznym na twórczość pisarza.
***Słowa kluczowe**:biografizm, literatura powojenna, pogranicze, Kresy.*

Thearticle deals with the impact of autobiographical experience in social and political context of the writer's work.
***Keywords**: biohrafizm, post-warliterature, frontier, Cresy.*

У польській прозі XX століття творчість Анджея Кусьневича займає важливе місце. Визначальною вона є насамперед з погляду на низку беззаперечних вартостей, зокрема вміння поєднувати вразливість на форми і барви речей, що властиве реалістам, із ліризмом та настроєвістю, захоплення відмінністю психологічних структур «вигнаного покоління», простеження душевних мук людей, юність та дитинство яких припало на час Першої та Другої світових воєн і, які вже не можуть визволитися від набутого розчарування та жалю за втраченим щасливим минулим. Польський письменник є представником тієї течії в літературі, яку деякі критики називають «літературою пограниччя», «кресів» чи «східних кордонів». Незважаючи на невеликий доробок автора, а це дві поетичні збірки та кілька прозових творів, творчість письменника стала несподіваним відкриттям для всього літературного світу. Немає однозначної думки про його внесок до сучасної польської літератури, та мусимо зазначити, що власне у його повістях «галицького циклу» для сучасного читача відкривається весь колорит українсько-польського пограниччя. Досліджувати його творчість варто за допомогою регіонально-географічного та біографічного методів, які вводять твори письменника у відповідні історичні, політичні чи психологічні контексти та допомагають виявити дію ідеологічних та мистецьких тенденцій на їхню форму, допомагають зрозуміти їхню ґенезу, план вираження та змісту. Зрозуміти творчість А. Кусьневича неможливо без представлення феномену українсько-польського пограниччя. Ця культурна формація вирізнялася своєю неоднорідністю, багатонаціональністю, а також різнорідністю віросповідань та культурних традицій. Саме таким синкретичним виявом ці території вирізнялися на фоні інших прикордонних земель Речі Посполитої, наприклад, на Півдні чи Заході цієї держави.

Історичний контекст, механізми функціонування терміну «українсько-польське пограниччя», зміну його значення досліджували зарубіжні та українські науковці, серед яких: Б. Гадачек, Й. Кольбушевський, Е. Касперскі, Е. Чаплеєвіч, С. Уліаш, М. Яньон, Р. Мних, А. Вольдан, П. Вінчер, Ґ. Рітц, Г.-К. Трепте, І. Фрід, Р. Радишевський, О. Сухомлинов, О. Веретюк, Т. Довжок, М. Брацка, Я. Ясній та ін. Варто наголо-

сити, що у середовищі польських та українських учених, які досліджують «літературу пограниччя», ведеться інтенсивна полеміка, що свідчить про неординарність цього явища та відсутність спільної думки щодо його оцінки.

Метою цієї наукової розвідки стало бажання розкрити значення творчості А. Кусьневича для розуміння багатокультурного простору Галичини початку ХХ століття.

Тематика і мова «східного пограниччя» чи «південно-східних кресів» протягом останніх століть були одним із найважливіших складових польської літератури. Розуміння поняття пограниччя радикально змінили умови Другої світової війни. Передусім ці землі були відділені східним кордоном між Польщею та Україною, а мешканці, переважно поляки, були змушені оселитися на інших віддалених територіях. Ці події голосно заявили про себе в літературі тільки після 1956 року, а дискусії тривають ще й сьогодні. Повоєнний період є останнім, у якому тематика і мова «східних кресів» автентично увійшли до літературних творів. Невідворотні політичні зміни спричинили те, що «кресова» проблематика залишилася виключно в пам'яті письменників, які намагалися донести до сучасного читача їхню красу, а також біль втрати. Мабуть, ніхто, хто сам цього не відчув, не зміг би передати всю складність суспільно-політичних чи психологічних, стосунків, звичаї її мешканців, красу, своєрідність і неповторність цього світу людей, краєвиди та мову, якою вони розмовляли.

Мотив пограниччя чи кресів відомий літературознавцям, починаючи від епохи романтизму і до сучасної літератури. Звичайно, у кожному з цих періодів він відігравав свою функцію. Усі дослідники схиляються до думки про широке та багатозначне поняття «пограниччя». Своє значення цей термін має у літературознавстві, політології, історії, культурології, соціології чи психології. Більшість дослідників погоджуються із визначенням терміна, яке подає «географічний словник» із 1883 року, що це «власна назва східних земель колишньої Речі Посполитої, а саме значення цього терміна формувалося протягом кількох століть» [13, с. 9]. У сучасному літературознавстві існує кілька визначень цього поняття. С. Ульяш наголошує, що «істинно справжнє розуміння проблематики пограниччя неможливе без широкого інтердисциплінарного дослідження» [13, с. 9]. Тому творчість Анджея Кусьневича розглядатимемо саме з урахуванням географічного, соціального, психологічного, історично-політичного та культурологічного сенсів.

Простір пограниччя надзвичайно складний. Цієї складності він набуває при неминучому зіткненні націй, культури та релігії. До цього додається також мовна різниця. Остання ж, у свою чергу, веде до людської толерантності серед спільнот, які проживали на цих територіях, та до виникнення спільного діалекту, «балаку», яким користувалися мешканці пограниччя. Взаємне проникнення культури було властиве багатонаціональній державі, якою була Річ Посполита чи Австро-Угорська імперія, до яких належали землі українсько-польського пограниччя.

Варто також згадати про постійне підкреслювання чеснот поляків у зіставленні з іншими національностями, які проживали поряд на цих територіях. Національна ідентичність з'являється у героїв повістей разом із протиставленням себе до «інших» етнічних груп населення: поляки — євреї, поляки — українці, поляки — німці. Цей факт ставав особливо значущим у період дорослішання героїв. У час дитинства представники різних національностей не відчувають етнічних відмінностей. Мешканці цих територій не прив'язуються до держави в цілому — їхньою основною цінністю стає «мала або приватна батьківщина» [11, с. 348]. Це села і містечка пограниччя, які у

прозовому виявленні стають формою пам'яті, виявом історичних процесів та культури. Згадувані краєвиди, дім, деталі побуту, родинні зв'язки, людські взаємини несли інформацію про територію пограниччя. Історичний час накладається на географію місцевості й надає глибокого прихованого значення «малій батьківщині». Таке повернення до місця, в якому все розпочалося, дає зрозуміти приховані людські комплекси, а також показати, що є найціннішим у людському існуванні.

О. Сухомлинов у своїй монографії вказує на «джерело розбіжностей <…> у візії території пограниччя та принципи його функціонування в мистецтві. <…> Для одних, що мусили залишити вітчизну, Україна стала минулим і функціонувала на рівні спогадів, а для інших залишалася актуальною, живою дійсністю, що еволюціонувала разом зі свідомістю письменників» [3, с. 41]. Отже, це не тільки місця пам'яті чи історичний простір. Людські взаємини, їх вади, територіальні, етнічні, культурологічні різниці поміщаються в художній твір, де проявляються у психологічних концепціях вираження стану свідомості, типу вразливості, характеру уявлень. Свідомість мешканців пограниччя націлена на пошук реальності, «очищеної впливом часу».

У міжвоєнному двадцятилітті у польській літературі утворилася певна когорта письменників, яких згодом почали відносити до літератури пограниччя. Їх твори об'єднувала спільна тематика — опис країни, яка вже фактично не існує і живе лише в людській пам'яті. Погранична свідомість стала знаряддям опису і мислення. «Значення цього поняття не є вже географічно-просторовим, стосується не стільки речей, як їх вартостей, як у М. Пруста» [13, с. 14].

Для цілісного аналізу творчості Анджея Кусьневича та літератури пограниччя в цілому, необхідно відшукати під маскою літературного слова, пройнятого ностальгією, терпінням, патріотизмом та сумом, також елемент домінації, стереотипу та підпорядкування, що можна знайти в наукових розвідках деяких польських науковців (наприклад, Кольбушевський, Домбровський). Вважаємо, що літературу пограниччя потрібно перечитати по-новому, звертаючи увагу на сприйняття тематики пограниччя, беручи до уваги сторону не тільки поляків, а й українців чи євреїв. Важливо розглядати категорію стереотипу не тільки в сенсі спрощеного образу Іншого як чужого, але і його (стереотипу) «пізнавальних особливостей, сягати до категорії психоаналізу, брати до уваги тези, що стосуються вартостей пограниччя, відображення» [5, с. 9].

На нашу думку, образи українсько-польського культурного пограниччя, присутні у польській літературі 50–80-х років XX століття, виконують компенсаційну функцію щодо оточуючої реальності.

Перша поетична збірка А. Кусьневича «Слова про ненависть» (1956) не принесла слави авторові, але на неї звернули увагу відомі вже на той час критики польської літератури В. Мацьонг, А. Ф'ют, К. Вика. Автор порушує питання, про які писали останні двісті років, характеризуючи польсько-українські взаємини. У цих віршах-поемах була вміщена емоційна необхідність незаангажованого, безстороннього погляду на польсько-українські взаємини, які до цього часу, на думку письменника, «сильно спрощувались і, звичайно, завжди при цьому зберігався полоноцентричний вимір. «Слова про ненависть» були спробою вирватись із мовчанки у нашій літературі в стосунку до неправдиво висвітлюваних польсько-українських відносин» [9, с. 48].

Ян Блонський назвав Анджея Кусьневича «особливим письменником» [4]. На думку дослідника, письменник шукав ситуації та події, де могла проявитися його відмінність та особливе світосприйняття дійсності й минулого. Ця характеристика несе

в собі певні амбівалентні почуття та характеристики, пов'язані з творчістю автора, а також безпорадність літературознавців, що вже понад п'ятдесят років шукають відповідного місця для письменника. Письменство Кусьневича не вписується в основні літературні течії, є відірваним, суперечливим, оригінальним. У його творах відчувається життєвий досвід, розчарування, нашарування нейтральних та негативних емоцій, невизначеність.

Однією з основних цінностей пограничної свідомості автора є його відкритість на Іншого і одночасна відірваність та непогодження з реальним станом речей. Його спорідненість із Галичиною, де він народився та провів дитинство і юність, увібрав у себе колорит полько-українського культурного простору — допомогли реально оцінити справжній стан речей на цих землях. Твори Кусьневича мають одну схожість — універсалізм, який черпається з культурного значення цих земель. Галицькі села та містечка, змальовані у прозі письменника, створюють замкнуте коло «малої батьківщини». Всередині цього кола простежується «універсальний ключ-код», доступний винятково вихідцям зі зниклої держави. Носієм зниклого світу є кожен герой А. Кусьневича. У повістях із галицькою тематикою автор застосовує згаданий код для порозуміння «у новій повоєнній дійсності, ключовими ж знаками залишаються впізнавані топоніми, що формують знаковий та «значущий» хронотоп пограниччя» [1, с. 288].

Події повістей відбуваються в реальних місцях. Їх можна відшукати не тільки на картах Австро-Угорської імперії, а й сучасної України. Містечка, села, імена людей автор називає з особливою тугою, закарбувавши їх у власній пам'яті та на сторінках повістей, рятуючи зниклий світ від забуття. Постійне пригадування подій і повернення до часу дитинства та юності перетворюється у Кусьневича на літературний прийом. При цьому він наголошує, що це вроджена потреба людини. У своїй «Історії літератури», коментуючи власну літературну діяльність, письменник цитує Ярослава Івашкевича: «Протягом свого життя поет пише лише одну й ту саму поему — поему захоплення світом, який оточував його між дитинством та юністю» [8, с. 181].

«Анджей Кусьневич є одним із тих письменників, яких я вважаю показовими, щоб продемонструвати розумовий процес, який полягає у заміні реального світу, сірого, вульгарного, одноманітного і небажаного, на інший світ, який є продуктом змішування спогадів і уяви, світ складний, але повний вітальності й контрастів, які надають йому кольору й смаку, одне слово — чудовий мультикультуральний світ» [2, с. 75].

Тема міжнаціонального співіснування в українсько-польському культурному пограниччі є однією з основних у повістях Кусьневича. Водночас автор протиставляє цьому міфові незрілого, невизначеного героя, що народився на пограниччі культур і не зумів себе відшукати у новій оточуючій реальності.

Різносторонність проблематики повістей А. Кусьневича неодноразово змушувала дослідників його творчості шукати певні шляхи категорій інтерпретації, які б давали її цілісне відображення. На сторінках повістей яскраво видніються теми, важливі у XX столітті та актуальні сьогодні, — неоднозначність історії, значимість людини, суспільні та етнічні конфлікти поколінь, механізми дії та причини популярності різноманітних ідеологій. Таке теоретичне, порівняльно-історичне й типологічне дослідження біографічних елементів творчості письменника у міжлітературному просторі на зламі століть збагачує українське літературознавство знаннями про традиційне й

новаторське в літературі, про особливості сприйняття європейського та культурного процесу.

Важливу і невід'ємну роль у «літературі пограниччя» відіграють саме біографічні моменти письменника. Тематика зниклого світу часів дитинства переростає у важливу для сучасників європейської літератури «тему пам'яті та ностальгії» [14]. Однак постійне згадування в повістях моментів із власної біографії не веде до егоцентризму. Автобіографія піддана такій об'єктивізації, виражає відчуття всього покоління. У дослідженнях Болеслава Гадачека можна відшукати думки про роль «кресових автобіографізмів» у творчості письменників пограниччя. Науковець вважає, що походження письменників із території Кресів і вимушене залишення цієї «малої Вітчизни» — це два основні рушійні фактори, які впливали на їхню творчість. Він також підкреслює, що творці пограниччя через власні біографії найкраще показували світ Кресів, його історію, красу та особливість культури, тому тільки через біографії її творців можна інтерпретувати їх повісті.

«Фактичний та видозмінений автобіографізм формує основні течії та тенденції літератури Кресів, особливо після 1918 року, моделює різні літературні форми, високої художньої вартості твори, пересічні чи графоманські. А всі вони разом взяті ніби створюють одну збірну багатоаспектну автобіографію людей із Кресів, яка сконструйована з автобіографічних та документальних елементів, винесених з того світу» [7, с. 21].

Болеслав Гадачек пов'язує біографізм із регіональним методом дослідження творчості автора. Біографічні факти з'являються у нарації у формі спогадів, щоденників, відступів, пояснень. Анджей Кусьневич свій літературний матеріал черпає з власної біографії чи біографії своїх родичів або ж із записів учасників та свідків подій. Тут також варто згадати поняття так званого «автобіографічного пакту», який письменники «підписали» зі своїми героями та нараторами. Вони ніби разом створюють одну спільну біографію. Вони схожі між собою, їм однаково присутня внутрішня розірваність і пошуки власної ідентичності, ностальгія та спогади. А автобіографізм «виростає до переконання, що тільки завдяки йому стає можливим ретельне вираження правди про креси» [7, с. 15].

Реальний чи удаваний автобіографізм є виявом змін, які відбуваються у прозі XX століття, та виникає зі зневіри письменника охопити всі події сучасного світу у повністю вигаданих конструкціях. Помістивши власні переживання у події повісті, письменник тим самим поглиблює інформацію читача про психічний стан героїв, а також наближує переломні історичні моменти та зіставляє конфлікти, які при цьому виникають.

Словник літературних термінів подає таке визначення терміна «біографізм» — це «трактування літературного твору через ті чи інші елементи біографії їх авторів» [6, с. 46].Згідно з цією концепцією творчість визначається через біографію письменника і його психологічні налаштування, а сам твір — це лише їх результат.

На сприйняття творів Кусьневича впливає ще й факт доступності у XXI–х роках інформації. Стали відомими широкому загалу читачів документи, які свідчать про те, що існують дві біографії письменника — створена ним самим у чисельних спогадах та справжня, яку відкривають документи, що опублікувала Й. Седлецька у своєму дослідженні [12]. Ми досліджуємо біографію письменника тільки тією мірою, в якій вона має вплив на його творчість, у автобіографічному сенсі. Наукова розвідка до-

слідниці, про яку ми згадували вище, переконує нас у потребі розрізнення реальної особи автора та присутнього у повістях його «внутрішнього автора». З іншого боку, ми схильні вважати, що літературний герой хоча і створений штучно та має фіктивні риси, все-таки є «результатом об'єктивізації та універсалізації екзистенційного досвіду особи, яка пише» [10, с. 63]. Аналізуючи повісті А. Кусьневича, мусимо звертати увагу на те, що одними з найважливіших проблем його письменства є розгубленість, зрада, запроданство, нестійкість, внутрішній неспокій, розчарування. Героями ж повістей стають зрадники, корупціонери, невизначені особи.

Анжей Кусьневич, без сумніву, є частиною не тільки польської історії літератури та історії ідей, а також одним із тих, хто художньо прочув і описав «гібридну ідентичність» особистості. Її ширше вивчення потребує додаткового компаративістського, трансцивілізаційного підходу, оскільки тільки у такий спосіб стає можливий опис транскультурної ідентичності, покладеної в основу його творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Довжок Т. В. Пошуки ідентичності у прозі А. Кусьнєвіча / Т. Довжок // Київські полоністичні студії. — Випуск XV. — К., 2010. — С. 287–300.
2. Жабоклицька Б. Міфічний образ Східної Галіції / Б. Жабоклицька // Наукові праці. — Випуск 46. — ЧДУ, 2006. — С. 74–77.
3. Сухомлинов О. Польсько-українське культурне пограниччя / О. Сухомлинов. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. — 192 с.
4. Błoński Jan. Kuśniewicz — pisarz osobliwy/ Jan Błoński // Mieszaniny. — Warszawa : Wydawnictwo Literackie, 2001. — 88 s.
5. Dąbrowski Mieczysław. Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej / Mieczysław Dąbrowski // Prace Filologiczne. — Warszawa : UW, 2008. — S. 91–110.
6. Głowiński Michał. Słownik terminów literackich / Michał Głowinski. — Wrocław–Warszawa–Kraków : Zakład Narodowy im Ossolińskich, 2002. — 716 s.
7. Hadaczek Bolesław. Kresy w literaturze polskiej / Bolesław Hadaczek. — Gorzów Wlkp: WOM, 1999. — 300 s.
8. Kuśniewicz Andrzej. Moja historia literatury / Andrzej Kuśniewicz. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. — 250 s.
9. Murza-Stankiewicz H. Jest coś narkotycznego w tym pisaniu / H. Murza-Stankiewicz // Wiadomości. — Wrocław, 1971. — № 48.
10. Nycz Ryszard. Sylwy wspólczesne problem konstrukcji tekstu / Ryszard Nycz. — Wrocław : PAN, 1984. — 154 s.
11. Ossowski St. Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny. Ziemia i naród / St. Ossowski // O ojczyźnie i narodzie. — Warszawa : PWN, 1984. — S. 15–57
12. Siedlecka Joanna. Kryptonim «Liryka» / Joanna Siedlecka. — Warszawa : Prószyński i S-ka, 2008. — 444 s.
13. Uliasz Stanisław. O literaturze Kresów i pograniczu kultur / Stanisław Uliasz. — Rzeszów : WUR, 2001. — 218 s.
14. Zaleski Marek. Formy pamięci / Marek Zaleski. — Warszawa : Słowo, 2004. — 241 s.

УДК 821.162.1.091.А.Бобковський
821.161.2

Олеся Нахлік
Львівський національний університет імені Івана Франка

РЕЦЕПТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ОСОБИСТОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОБОДИ ВІД ПОЛЬСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА АНДЖЕЯ БОБКОВСЬКОГО: УКРАЇНСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ВОЄННОГО ЩОДЕННИКА «ВІЙНА І СПОКІЙ»

Статтю присвячено вивченню рецепції маловідомої в Україні творчості А. Бобковського. Окрему увагу зосереджено на його ролі у переосмисленні поляками національних комплексів та стереотипів, культурних надбань і національних перспектив. Проаналізовано особливості українського прочитання поглядів польського письменника, висловлених у щоденнику «Війна і спокій», осмислено ключові інтерпретаційні аспекти у їх співвіднесенні з сучасною українською історичною та культурною ситуацією.
***Ключові слова**: інтерпретація, рецепція, переклад, мемуаристика, читач.*

Artykuł jest poświęcony badaniu recepcji mało znanej na Ukrainie twórczości A. Bobkowskiego. Szczególna uwaga jest skupiona na jego roli w przemyśleniu przez Polaków kompleksów i stereotypów narodowych, spuścizny kulturalnej i perspektyw narodowych. Przeanalizowano osobliwości ukraińskiego odczytania poglądów polskiego pisarza, wyrażonych w dzienniku «Szkice piórkiem», przemyślano kluczowe aspekty interpretacji w ich stosunku do współczesnej ukraińskiej sytuacji historycznej oraz kulturalnej.
***Słowa kluczowe**: interpretacja, recepcja, przekład, literatura pamiętnikarska, czytelnik.*

The paper concentrates on the study of reception of A. Bobkowski's writings, little known in Ukraine. Extra attention is paid to his part in the Polish rethinking of national hang-ups and stereotypes, cultural heritage and national perspectives. The peculiarities of Ukrainian interpretation of Polish writer's views expressed in the war memoirs «Szkice piórkiem» were analysed, key interpretation aspects in their relation to modern historical and cultural situation of Ukraine were conceptualized.
***Keywords**: interpretation, reception, translation, memoirs, the reader.*

Без сумніву, Анджей Бобковський у колі співробітників журналу Є. Гедройця був найколоритнішою постаттю: «Осілий після війни у Гватемалі рішучий антикомуніст, який боявся, що «совєти» захоплять Європу, він був, водночас, письменником, наділеним чудовою спостережливістю, чутливою до деталей. Володів здібністю точного, хоча й не завжди тактовного, судження — однак, саме ця риса зробила з нього ідеального співробітника Гедройця» [10, с. 100], — описував постать А. Бобковського польський літературознавець Лєшек Шаруга. Проте найбільше, видається, у цьому письменнику Редактора захоплювала дистанція щодо польської та європейської проблематики, свобода від націоналістичних обтяжень. Саме в листі до нього 1949 року, ще задовго до формулювання такої позиції на шпальтах «Культури», Є. Ґедройць висловлював своє бачення польсько-українських стосунків, котре базувалося на підтримці прагнень українців до державної незалежності, й водночас розуміння

наслідків таких своїх поглядів, які, безумовно, вплинуть на стосунки поміж ним та земляками: «Я просто хочу почати порушувати питання, яких усі бояться, наприклад: федерація з Литвою. А що з Вільном, з Україною, як усе це узгодити з ризьким трактатом? Чи ризький трактат належить до категорії святощів, чи, можливо, нам треба спокійно подискутувати про сенс цього кордону. <...> Цього вистарчить, щоби мене зненавиділи всі земляки, на жаль, боюся, не лише на еміграції. Але хтось же мусить це зробити?» [21, с. 76], — писав він до А. Бобковського. Згодом саме в листах до Бобковського Єжи Гедройц також обговорював важливість видання антології української літератури періоду національного відродження 20-х років XX ст., що її укладав Ю. Лавріненко.

Змістовим наповненням щоденника «Війна і спокій» стали роздуми А. Бобковського над ситуацією в Польщі та Європі періоду Другої світової війни. В Україні щоденник «Війна і спокій» із післямовою Юзефа Чапського, першодрук котрої з'явився у 1961 році в «Культурі», вийшов у 2007 році, ставши першою і єдиною публікацією творчості А. Бобковського українською мовою [1]. Щоправда, роком раніше деякі фрагменти твору були також опубліковані у часопису «Потяг 76. Спецрейс до Польщі». Післямова Ю. Чапського — не лише блискучий аналіз творчості й особистості А. Бобковського, а й інтимні, дружні спогади про нього. За словами Чапського, «Людина завжди заступала мені письменника, бо Анджей не був «чистим» письменником, не любив «чистих інтелектуалів...» [1, с. 614]. Водночас вона слугує українському читачеві надзвичайно важливим супровідним текстом до перекладу, допомагаючи ґрунтовніше інтерпретувати як сам щоденник, так і усю творчість Борковського загалом. Під час аналізу рецепції польських письменників в Україні майже завжди спостерігаємо наявність передмов польських літературознавців у виданнях тих творів, які публікуються вперше. Вочевидь, за умов практично цілковитої відсутності наукових розвідок українських дослідників, такі перед/післямови виконують роль суттєвого доповнення до «українського образу» польських авторів.

Саме «Війну і спокій» вважають найкращим твором у доробку письменника, а також одним із найвидатніших текстів такого жанру в усій польській літературі [детальніше: 29]. У пізніших розмовах Редактор вказував, що публікацію «Культурою» щоденника А. Бобковського вважає однією з найважливіших, оскільки це книга написана автором під впливом воєнних подій, у ній правдиво оцінено політичну ситуацію після програної війни. Попри таку високу оцінку творчості цього письменника, про А. Бобковського говорять як про «великого відсутнього» польської літератури. Публіцист Тадеуш Жулцьоський, автор єдиного вміщеного у пресі часів ПНР довшого тексту про письменника, окреслював кількість читачів Бобковського як мізерну [детальніше: 30]. Попри це, з 60-х років XX ст. тексти автора «Війни і спокою» поступово здобували щораз більше реципієнтів, а він сам ставав для середовища інтелектуалів, за словами Павела Хіллє, «справжнім одкровенням, есенцією чудового письменства, в котрому блискуча інтелігентність і прекрасний стиль творять неповторну цілісність» [18]. Авторка однієї з перекладених українською рецензій на «Війну і спокій» пояснювала настільки слабку обізнаність польських читачів із творчістю письменника цілковитим його усуненням з літературного процесу часів ПНР і надто слабкими спробами його повернення в літературу незалежної Польщі [4]. Одним з останніх і найґрунтовніших наукових досліджень, присвячених творчості Бобковського є ко-

лективна праця, видана 2011 року [12, с. 224]. Автори ж нечисленних літературознавчих розвідок вивчають окремі аспекти творчості польського письменника [26; 19].

«Хто простежить, — риторично запитував Чапський, — розвиток його думки від шляхетного чоловічого анархізму поляка, якому збридився і польський сентименталізм, і польське саморозпинання, і обсесія польськости і тільки польськости — аж до останніх значно зріліших думок і міркувань? Хто продумає ту боротьбу із «спорохнявілими ідеологіями», боротьбу за «людину із крові й кістки», людину цілісну, вільну, свобода якої не була би ні прикриттям злости, ані порожнім лозунгом?» [1, с. 619][**]. Водночас майбутнім дослідникам творчості Бобковського доцільно знати й деякі перестороги Ю. Чапського, котрий слушно вказував, що з творів достатньо вирвати кілька цитат без контексту і з цього польського письменника можна зробити як затятого націоналіста, напівфашиста, так і ворога будь-якого тоталітаризму. Звернімо увагу на слушність міркувань Ю. Чапського, адже попри те, що щоденник Борковського вийшов у Парижі вже більш як 50 років тому, довкола питання «Був чи не був Анджей Бобковський шовіністом?» досі точаться гострі дискусії. Важливе уточнення до цієї проблеми запропонував Юрко Прохасько, переконливо наголошуючи, що, інтерпретуючи Бобковського та його книгу, слід говорити про «літературну некоректність» і саме у цьому полягає його правдива велич.

До публікації фрагментів «Війни і спокою» у «Потязі 76» було додано есе Анджея Стасюка «Наша конкіста». Саме його вважаємо важливим впровадженням до майже невідомої українському читачеві творчості А. Бобковського. Текст А. Стасюка стосувався не лише «Війни і спокою», а й «Coco de Oro» — тексту, написаного у Гватемалі й виданого стараннями Єжи Гедройця вже після смерті його автора. Зазначимо, що українського перекладу «Coco de Oro» немає й досі. Порівнюючи світоглядні позиції А. Бобковського з іншими видатними інтелектуалами-емігрантами, А. Стасюк простежив суттєві відмінності у їхніх баченнях Європи. На його погляд, у А. Бобковського не знайдемо слідів болю, туги чи невдоволеності: ««Колиска культури і концентраційних таборів», без надмірного опору зґвалтована фашизмом, яка дрижить від страху перед більшовиками, яка кокетливо зиркає в бік комунізму — такою він

* Вказані у фрагменті проблеми докладно проаналізовано в сучасному польському літературознавстві, зокрема у працях [14; 15; 19]. Тактику вихоплення окремих фрагментів з ідеологічною метою вдало використовувала радянська пропаганда. Зокрема, це добре видно у виступі польського віце-прем'єра Циранкевича на урочистому зібранні 1953 року. Урядовець, цитуючи Гомбровича, переконував: «На сторінках паризької «Культури», цього осередку емігрантської ренегатськи-космополіичної думки, ми прочитали нещодавно ось які патякання на тему великих геніїв польської національної культури: «... — Генії? До холери з тими геніями! Чи мене обходить Міцкевич?» Або ще: « — Милуючись своєю культурою, ми оголюємо власний примітивізм...» Автор цих слів, один із тих еміграційних «тимчасових поляків», із запалом підхоплює аргументи німецьких шовіністів...». Це уривки «Щоденника», які в цитуванні без скорочень звучать так: «Колись довелося мені брати участь в одному з тих зібрань, присвячених польському взаємозміцненню духу, де, проспівавши «Роту» й протанцювавши краков'яка, всі перейшли до вислуховування промовця, який прославляв націю, позаяк «ми зробили Шопена», позаяк «ми маємо Склодовську-Кюрі», Вавель, Словацького, Міцкевича, крім того, ми були форпостом християнства, а Конституція 3 Травня була дуже прогресивна... Він пояснював собі й присутнім, що ми — велика нація, і це хоча й не збуджувало, можливо, ентузіазму аудиторії (цей ритуал був їй давно відомий), але сприймалося із задоволенням, бо виконувався патріотичний обов'язок. Та я відчував у цьому ритуалі щось пекельне, ця національна меса ставала для мене чимось сатанинськи-знущальним й злісно-гротесковим. Адже, підносячи Міцкевича, вони принижували себе, а вихваляючи Шопена, показували лише те, що не доросли до Шопена. Милуючись своєю культурою, оголювали власний примітивізм. Генії! До холери з тими геніями! Мені хотілося сказати зібранню: — Чи мене обходить Міцкевич? Ви для мене важливіші від Міцкевича. І ні я, ні хтось інший не судитиме» [5, с. 83].

бачив її під час восьмирічного перебування в Парижі, а гватемальське віддалення надало цьому поглядові ще більшої гостроти» [8, с. 200–201]. Підтвердженням висновку А. Стасюка може слугувати фрагмент із «Coco de Oro», в якому Бобковський з гіркотою писав: «Європеєць перетворюється на барана, втрачає всі ті риси, які колись визначали його вищість: підприємливість, потяг до зваженого ризику, здатність мати власне судження, розважливий непослух. Прямо навпаки: він став слухняним перед Державою і чужим для Держав» [8, с. 201]. Проте найважливішим для А. Стасюка, тим, на що він звернув особливу увагу, була конкретна й прагматична форма незгоди А. Бобковського з «польською долею», котра з точністю алгебраїчного рівняння сформульована в останніх рядках щоденника «Війна і спокій»: «Анджей Бобковський не мав жодних ілюзій щодо Польщі. Вона (Польща. — уточнення О. Н.) мусила тільки повторювати свою стару роль у змінюваних декораціях історії. Геройська, роздерта і безглузда, завжди наново, завжди від початку вона мусила повторювати своє минуле. Шкода часу і атласу — так він міг би сказати. Нема сенсу реформувати нездатне до реформування...» [8, с. 203].

Прикметно, що пізніше ці ж думки загострила у своїй розлогій рецензії на твір польська дослідниця Анна Вилєгала, звертаючи, зокрема, увагу на опис А. Бобковським війни, котрий не є «польським описом війни, до якого ми всі звикли — зі смертю на тлі, облавами, таборами, ницістю і геройством» [4, с. 306]. Об'єктом його різкої критики стає «польське національне здерев'яніння, короткозора польська закоханість у свою виняткову долю і виняткове страждання, когутячий, шароварний патріотизм: <...> «Замість бути *homo sapiens,* належимо до раси *homo polacus*, до раси одурманеної вітчизною, до кретинів хворобливого патріотизму і націоналізму» [4, с. 308–309]. Ще однією важливою проблемою щоденника, котра потрапила в поле зору рецензентки, став внутрішній протест Бобковського супроти внутрішньої ущербності й лицемірства польської культури, яка безапеляційно приймаючи іноземні взірці й виховуючи у молоді культ великої французької літератури, водночас алергічно реагує на спроби створення на польському ґрунті універсальної культури, не зануреної в одвічні польські проблеми. Трактування А. Бобковським Франції докладно висвітлено в праці Клари Якль [19].

Чимало сторінок щоденника присвячено критиці французького сприйняття нової комуністичної ідеології, захвату Росією та Сталіним [13, с. 43]. Слід зазначити, що Бобковський, як і Мілош, гостро критикував сліпе захоплення Заходу Росією, вперте небажання розуміти загрози, що їх несе комуністичний лад. За доречним спостереженням того-таки Ю. Чапського, «Антикомунізм Бобковського послідовний і забарвлений пристрастю. За паризьких часів він безупинно порівнює його із зненавидженим гітлеризмом, уже тоді демаскує ілюзії й оптимізм щодо мирної еволюції комунізму після війни» [1, с. 618]. Зрештою, сам письменник у листі до Є. Гедройця так пояснював свою антикомуністичну позицію: «Припертий до стіни, я вмію витягнути з себе лише «так» або «ні» — решта це діалектика й брехня. <...> І тому усякі фашизми й нацизми зрештою не були настільки потворними, як комунізм, бо не руйнували внутрішнього шару» [21, с. 120]. Проте лише пасткою для вільної людини був для нього й соціалізм, «який у разі перемоги може виховати тільки слухняних чиновників, людей, не здатних на ризик, готових лише говорити про свободу» [1, с. 618]. Цікаво, що подібно критикував час «хрущовської відлиги» В. Ґомбрович в обраних до друку українською на початку 90-х років XX ст. фрагментах «Щоденника»: «Свобода

з дозволу, ліцензія на умовну свободу — що це таке? Ні риба, ні м'ясо. Для автентичності польського життя це навіть гірше, аніж стопроцентне ярмо — воно принаймні не бреше. <...> А випускання душі на умовну свободу за умови, що вона двічі на тиждень повинна реєструватися в найближчій контрольній дільниці, — це буде лише затушовуванням різкої, але рятівної межі, яка раніш віддаляла ув'язнену правду від вільної брехні» [6, с. 83].

Відзначимо, що потенційною небезпекою для Бобковського був не стільки комунізм, який як будь-яка ідеологія недовговічний, а сама Росія, адже у комунізмі він бачив одне з її втілень, чергове виявлення її агресивної сутності: «У страху Бобковського перед Росією є щось метафізичного, інстинктивного розуміння людини Центральної Європи, що з російських ідей у його частині світу ніколи нічого доброго не виникало» [4, с. 310], — вказувала А. Вилєгала. Цікаво, що подібні тематичні «центри тяжіння» в інтерпретації «Війни і спокою» були характерні для рецензії українського автора Олександра Бойченка. Аналізуючи ті факти особистої біографії А. Бобковського, які сформували його як особистість і письменника (батьки, виїзд до Франції, згодом до Гватемали, співпраця з паризькою «Культурою»), О. Бойченко, як і А. Вилєгала, звертав увагу на неприхильне ставлення польського письменника до Росії, припускаючи, що, ймовірною, саме нелюбов до автора «Війни і миру» змусила польського письменника змінити спочатку заплановану назву твору як «Війна і спокій» на «Шкіци пером». Натомість варіант назви в українському перекладі як «Війна і спокій» український інтелектуал оцінив позитивно, вказуючи на відсутність в українського читача достатніх знань із польського літературного процесу, щоби провести алюзії зі «Szkicami węglem» Г. Сенкевича. Натомість асоціації з твором російського класика, що входить до обов'язкової шкільної програми зі світової літератури, може провести чи не кожен українець [3, с. 329].

У текстах-реакціях на вихід «Війни і спокою» українські реципієнти майже одностайно наголошували на ще одній проблемі — проблемі свободи в інтерпретації А. Бобковського. Зокрема, навівши фрагмент листування А. Бобковського з Я. Івашкевичем, в якому він порівнює себе з птахом на гербі Гватемали, що обов'язково здихає після кількох днів ув'язнення у клітці, той-таки О. Бойченко акцентував: «... передумовою всього іншого і найвищою життєвою цінністю Бобковський вважав індивідуальну свободу», саме людина, яка «свідома своєї індивідуальної свободи, свого права хоч би й здохнути з голоду внаслідок власного вільного вибору, становить в очах Бобковського єдину нефіктивну цінність» [9]. Для Остапа Сливинського ж свобода Бобковського — це насамперед відсутність страху перед безповоротністю, а сам письменник — це «дітвак, який обертається спиною до минулого, до цього паперового будинку, де живуть старі люди; він хоче бути ТУТ, відчувати на обличчі вітер і складати з крихітних деталей машини, що мають його осідлати; він практичний футурист, який знає, що жити — жити насправді — означає щоразу будувати все наново, вирощувати дерева з нічого» [7]. Для обох українських інтелектуалів ключовим в інтерпретації творчості А. Бобковського став «маніфест безмежної свободи», той, котрий спричинив виїзд письменника до далекої Гватемали, розчарування спершу в Польщі, згодом у Франції й цілій Європі, де Бобковський «дедалі виразніше відчуває нестерпний для нього сморід «російського духу». Якщо ця навала (байдуже, фізична чи «лише» ідеологічна) людиноподібних термітів, рабів генералісимуса Сталіна має називатися визволенням Європи, то бувай здорова Європо! — вигукує він, і, як ми

вже знаємо, назавжди виїжджає до Гватемали...» [3, с. 331]. Цей вчинок, за влучним спостереженням А. Стасюка, був єдиним способом вціліти — дослівно і метафорично, оскільки далекий світ іншого материка став для Анджея Бобковського «не лише категорією простору, а й категорією часу: був майбутнім» [8, с. 203]. Такий самий висновок зробила Йоанна Подольська, польська дослідниця, «першовідкривач» й популяризатор творчості Бобковського у Польщі, переконуючи, що для Бобковського, як сам він зрештою неодноразово вказував у своїх творах та листах, виїзд із Європи, безперечно, означав єдину можливість залишитися вільним [23]. Для повноти розуміння складного внутрішнього вибору письменника особливо важливими є слова Є. Гедройця, котрий переконував: «Бобковський був до глибини душі європейцем, Був просякнутий любов'ю до Європи, до європейської культури. Любив усе, що Європу створило. Але під час війни, а особливо в перші повоєнні роки, він втратив віру в Європу. Вважав, що тут запанує комунізм, що ця культура перестане існувати <...>. Хотів звідти втекти, щоб парадоксально взяти зі собою європейські вартості, в які вірив і які хотів врятувати на межі світу» [24]. Цікаво, що згодом, описуючи своє перебування у Гватемалі й сприйняття цієї країни, що коливалося від захоплення до гострої критики сліпого культу Радянського Союзу, А. Бобковський мріяв «про якогось гватемальського Гомбровіча, котрий розштовхав би ту скажено наївну повагу, яка засліплює цей народ і не дає йому глянути на себе без патосу і втрати пропорцій, що випливає з цього патосу» [1, с. 617]. Водночас, як вказував А. Ф'ют, польський письменник сподівався, що власне в латиноамериканцях «збереглись і не були вбиті плідні бактерії анархізму та індивідуалізму. Тобто, що саме цей континент — досить парадоксально — завдяки своїй ізольованості й відставанню, мав би бути шансом для нашої цивілізації, бо зберіг ті цінності, які Західна Європа втратила» [15, с. 40]. Прикметно, що чимало польських літературознавців порівнюють світоглядні позиції А. Бобковського і В. Гомбровича, до прикладу Роман Зіманд, Тадеуш Яструнь [29; 20]. Натомість кардинально іншу позицію в оцінці щоденників двох польських письменників зайняв Анджей Горубала. У статті «Marzenie o chuliganie» (1999) він критично оцінював усю творчість Бобковського, називаючи його «автором одного чудового твору» і вказуючи на присутню в польській культурі ідеалізацію як самої постаті письменника, так і його творчого спадку: «...Бобковський — це трохи вигаданий письменник. Це письменник, якого читаємо крізь призму наших мрій і прагнень. Адже хтось такий, як він, ну може трішки кращий, трішки талановитіший, повинен народитись, повинен надати тон польській літературі, повинен її збавити» [17]. Водночас А. Горубала вказував на різні позиції А. Бобковського та Є. Гедройця щодо польських постсталіністів і проблеми ревізіонізму, зокрема «Поневоленого розуму» Ч. Мілоша чи творчості Р. Брандиса. Як і Герлінг-Ґрудзінський, Бобковський гостро виступав проти літератури, що займається самовиправданням.

А. Бобковський став вільним космополяком. Поняття «космополяк» охоплювало для нього космополітизм і патріотизм водночас, абсолютну відкритість на світ, а не обмеження себе в рамках власної національності, з повсякчасним її утвердженням. «Космополяк» мав бути для Бобковського таким поляком, який є одночасно громадянином усього світу, що може позбутися своїх культурних обтяжень, котрий був би визволений зі своєї національної мартирології, не обтяжений міфами польськості, комплексами поразки і боротьби за батьківщину. Для якого виїзд із Польщі не означав би зраду. Саме тому, мабуть, складними були його стосунки з польською еміграа-

цією, а згодом — повернення й осмислення творчості на батьківщині, де він зовсім не підходив до польського патріотичного канону, адже «Замість того, щоб у 1939 р. повернутись у країну і, ймовірніше за все, там померти, залишився у Франції і безжурно роз'їжджав ровером мальовничим французьким півднем. Згодом, замість того, щоб засохнути від журби за Польщею, зачитувався французькою літературою <...> і критикував як міг свою принижену батьківщину. Замість того, щоб після 1945 року брати участь у важливих емігрантських дебатах про причини поразки і висилати до рідного краю підпільну літературу, закрив свою скромну справу і виїхав до теплих країв» [4, с. 311–312].

Чим же «Війна і спокій» може бути цікавою українському читачеві? За словами редактора книги Наталки Римської, «це не лише текст про події Другої світової війни, це текст, який актуальний завжди, бо Бобковський шукає людину у будь-якій ситуації, навіть тоді, коли духовні, естетичні, національні цінності втрачені. На думку ж польського літературознавця Яна Зелінського, у щоденнику Бобковського «одні знайдуть маніфест безмежної свободи, інші — аналіз тоталітаризму. Одних захоплять мало не містичні піднесення і стани пантеїстичного екстазу, іншим сподобається дещо безцеремонний гумор і гострий язик. Одні будуть шукати пейзажі Південної Франції, інші — нотаток з прочитаних книжок, рецензій на кінофільми та театральні вистави. Одні сприймуть цю книжку як великий любовний лист, інші — як великий політичний трактат» [3, с. 329]. Як і Я. Зелінський, чимало польських дослідників акцентували на величезній амплітуді коливань емоцій у щоденнику, зокрема, Тимон Терлецький називав твір динамічним, юнацьким, іноді відкрито агресивним [28].

Поява перекладу «Війна і спокій» А. Бобковського стала важливим доповненням до української рецепції мемуаристики польських авторів XX століття, зокрема, зважаючи на ідейно-тематичну близькість до «Щоденника» В. Гомбровича. Попри нечисленність відгуків чи текстів, присвячених постаті А. Бобковського, усіх їх об'єднує акцентування на гострій критиці письменником комунізму та захоплення західних інтелектуалів комуністичними ідеями, на спротиві А. Бобковського до будь-яких форм націоналізму та польських комплексів поразки, месіанізму і повсякчасне декларування особистої свободи індивідуума як найвищої цінності.

Як свідчить здійснений аналіз, чи не найсильніший резонанс в Україні отримують ті письменники, які спробували здійснити переоцінку культурної традиції й були здатні подивитися на власну національну культуру з відстані, яку фізично уможливила еміграція, а відповідно — особливий тип світогляду, сформований завдяки багатьом культурам. Ч. Мілош, В. Ґомбрович, А. Бобковський поступово стають присутніми в свідомості багатьох українців, творців сучасної української культури, котрі у своїх текстах незмінно наголошують на важливості здійснення подібних процесів в Україні: деконструкції культурного канону, традиції, переоцінці власного історичного минулого, що були викривлені у ідеологічних інтерпретаціях радянських часів. Чи зможемо ми віднайти оту відстань, що уможливить новий погляд на складну, в багатьох моментах «замовчувану», історію українців та української культури, що дозволить позбутися зайвого пафосу в оцінці історичних персоналій чи подій і водночас не дасть скотитися до бездумного критиканства і відкидання спадку минулого, без якого неможливо творити майбутнє? Вочевидь, це питання залишається й далі відкритим, проте однозначно варто говорити про крок наближення до цієї мети, який допомагає зробити читання й аналіз такої літератури, письменників, які стимулюють

до роздумів, ставлять спершу питання, а згодом — три крапки для кожного, хто шукає єдино можливу відповідь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобковський А. «Війна і спокій» / Анджей Бобковський. — Пер. О. Герасима. — Київ : Критика, 2007. — 630 с.
2. Бобковський А. Coco de Oro / Анджей Бобковський // Потяг 76. Спецрейс до Польщі. — Чернівці, 2006.
3. Бойченко О. Євангеліє від космополяка / Олександр Бойченко // Дух і Літера. — 2010. — № 22.
4. Вилєгала А. Воєнний щоденник Бобковського / Анна Вилєгала // Дух і Літера. — 2008. — № 20.
5. Ґомбрович В. Щоденник (уривки) / Вітольд Гомбрович // Всесвіт. — 1992. — № 10.
6. Гомбрович В. Щоденник [Текст]. У 3 т. — Т. 3. 1961–1969 / В. Гомбрович; пер. з пол. Р. Харчук. — К. : Основи, 1999. — 365 с.
7. Сливинський О. Бобковський [Електронний ресурс] / Остап Сливинський. — Режим доступу до статті : http://bogus-zolai.livejournal.com/18333.html.
8. Стасюк А. Наша конкіста / Анджей Стасюк // Потяг 76. Спецрейс до Польщі. — Чернівці. — 2006.
9. Хуліган свободи [Електронний ресурс] // Молодий Буковинець. — 21.07.2007. — Режим доступу до статті : http://molbuk.ua/2062-khulgan-svobodi.html.
10. Шаруга Л. Коло паризької «Культури» / Лешек Шаруга // Нова Польща. Спеціальний український номер. — 2005. — С. 96–101.
11. Branach Z. Andrzej Bobkowski — Kronikarz klęski Europy / Zbigniew Branach // Nasz Dziennik. — 25/26.06.2011.
12. Buntownik, cyklista, kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości. — Pod red. Jarosław Klejnocki, Andrzej St. Kowalczyk. — Warszawa : Biblioteka Więzi, 2011. — 224 s.
13. Ćwikliński K. Znani i nieobecni. Studia i szkice o Andrzeju Bobkowskim i innych pisarzach emigracyjnych / Krzysztof Ćwikliński. — Toruń : Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011. — 269 s.
14. Dybciak K. Sztuka bycia wolnym / Krzysztof Dybciak // Tygodnik Solidarność. — 1996. — № 23.
15. Fiut A. Pytanie o tożsamość / Aleksander Fiut. — Kraków : Universitas, 1995. — 203 s.
16. Grabowski A. Polak mały albo hipereuropejczyk / Andrzej Grabowski // Znak. — 1997. — № 3.
17. Horubała A. Marzenie o chuliganie [Електронний ресурс] / Andrzej Horubała. — Режим доступу до статті : http://www.andrzej-bobkowski.pl/pisali-o-nim/marzenie-o-chuliganie,aid,58.
18. Huelle P. Punkt równowagi [Електронний ресурс] / Pawel Huelle. — Режим доступу до статті : http://andrzej-bobkowski.pl/pisali-o-nim/punkt-rownowagi,aid,56.
19. Jackl K. Obraz Francji i Francuzów w dzienniku Andrzeja Bobkowskiego «Szkice piórkiem» [Електронний ресурс] / Klara Jackl. — Режим доступу до статті : http://andrzej-bobkowski.pl/pisali-o-nim/obraz-francji-i-francuzow-w-dzienniku-andrzeja-bobkowskiego,aid,142.
20. Jastrun T. Piórkiem i dłutem / Tomasz Jastrun // Rzeczpospolita. — 1997. — № 293.
21. Jerzy Giedroyc — Andrzej Bobkowski. Listy 1946–1961 / Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Jan Zieliński. — Warszawa : Czytelnik, 1997. — 728 s.
22. Kopczyk M. Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego: Arkadia i apokalipsa / Michał Kopczyk. — Katowice; Warszawa : Śląsk, 2003. — 165 s.

23. Podolska J. Pożeganie z Europą / Joanna Podolska // Gazeta Wyborcza. — 26 czerwca 1998 r.

24. Podolska J. Rozmowa z Jerzym Giedroyciem. [Електронний ресурс] / Joanna Podolska. — Режим доступу до статті : http://www.andrzej-bobkowski.pl/pisali-o-nim/rozmowa--z-jerzym-giedroyciem,aid,89.

25. Stabro S. Europa odrzucona / Stanisław Stabro // Twórczość. — 1991. — № 9.

26. Stabro S. Obraz Polski w korespondencji Andrzeja Bobkowskiego z Jerzym Giedroyciem 1946–1961 / Stanisław Stabro // Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego: o prozie polskiej XX wieku / Stanisław Stabro. — Kraków : Universitas, 2002. — S. 231–261.

27. Stabro S. «Polska usiadła nam na mózgach». O Andrzeju Bobkowskim / Stanisław Stabro // Odra. — 1991. — № 1.

28. Terlecki T. Andrzej Bobkowski / Tymon Terlecki // Wiadomości. — 1962. — № 32/33.

29. Zimand R. Wojna i spokój / Roman Zimand // Bobkowski A. Szkice piórkiem / Andrzej Bobkowski. — Warszawa : Wydawnictwo CiS, 2010. — 559 s.

30. Żółcioski T. Kosmopolak w Gwatemali (Szkic do portretu) / Tadeusz J. Żółcioski // Więź. — 1963. — № 7–8.

УДК 821.162.1:(477)

Ярослав Нахлік
Національний університет «Львівська політехніка»

ВИРАЖЕННЯ ТОПОСУ ДУШІ ЗАСОБАМИ ГЕОГРАФІЧНОЇ ТОПІКИ (ПУСТЕЛЯ, БЕЗОДНЯ, ПРІРВА) В ПОЕЗІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО РАННЬОГО МОДЕРНІЗМУ

Статтю присвячено дослідженню світоглядних передумов вираження топосу душі через образи пустелі та безодні, проаналізовано вживання географічної топіки для вираження внутрішнього світу ліричного героя в поезії польського та українського раннього модернізму.
Ключові слова: *топос душі, пустка, таємниця, нірвана, трансцендент, онтологія.*

Niniejszy artykuł jest poświęcony badaniu założeń światopoglądowych wyrażenia toposu duszy przez obrazy pustyni i otchłani, przeanalizowano wykorzystywanie topiki geograficznej celem przedstawienia wewnętrznego świata bohatera lirycznego w poezji wczesnego modernizmu polskiego i ukraińskiego.
Słowa kluczowe*: topos duszy, pustka, tajemnica, nirwana, nadzmysłowość, ontologia.*

The paper concentrates on the study of philosophical preconditions of soul topos expression by the images of the desert and the abyss, and on the analyze of the use of geographical topics for the expression of the inner world of lyrical hero in the poetry of Polish and Ukrainian early modernism.
Keywords*: soul topos, wasteland, mystery, nirvana, transcendent, ontology.*

Завдяки розвитку науки і техніки на початку XX століття світ ставав щораз більше дослідженим і тіснішим, проте водночас виникало більше причин для відчуття індивідуумом своєї самотності й навіть зайвості. Географічні й астрономічні відкриття показали людині всю незмірність всесвіту, всю його безмежність, яку годі було вмістити у тогочасній уяві. Людина знову, як і в часи середньовіччя, відчуває себе піщинкою у всесвіті. Проте постають нові, досі незнані атрибути цього всесвіту — його пустота і холод (тут насамперед йдеться про відсутність або гностичну відстороненість божества). Наступ науки на тогочасну релігію, розчарування в догматичному знанні Церкви ставлять мислячу частину суспільства у ситуацію пошуку нових ідеалів, нової віри. У поезії модернізму спостерігаємо постійне переосмислення християнських цінностей і догм, спроби нового прочитання біблійних текстів. Водночас для світогляду творців і мислителів епохи характерний синкретизм вірувань сходу, єретичних вчень та різноманітних європейських філософських концепцій. Цей пошук нової опори знаменується постійними розчаруваннями — як наслідок виникає характерний для поезії епохи топос самотньої, розгубленої людської душі в онтологічній пустці. У поезії польського та українського раннього модернізму ословлення такої пустки потребує створення нової образності, для чого найкраще надаються географічні образи пустелі, безодні. Саме з метою передачі актуального для епохи почуття розгубленості й невпевненості у світі топос душі часто поєднується з локусами пустки, безмежжя і темряви.

Найчастіше вживаним «пейзажним» (у лапках, оскільки пам'ятаємо про антиміметичну спрямованість європейського модернізму, його скерованість до світу «внутрішньо-

го», а не «зовнішнього») образом, що має безпосереднє відношення до топосу душі, є образ пустки, а його різновидом — образ безкрайньої пустки, виражений локусами безодні, прірви. Як слушно відзначає М. Подраза-Квятковська, «простір у літературі Молодої Польщі може конструюватися різними способами, проте одна просторова композиція, визначальним елементом якої є пустка, повторюється особливо вперто» [9, с. 119]. Така невизначеність внутрішнього світу є одним із виразників духу і настрою епохи. За влучним твердженням Е. Бонецького, «С. Пшибишевський та інші модерністи належали до епохи заглибленої в себе, у своє ***я***, котре ставало щоразу порожнішим» [1, с. 40].

Характерне для епохи звернення до внутрішнього світу людини, передане через внутрішній пейзаж, знаходимо у Леопольда Стаффа**:

Zrozumiesz, że są w duszy głębie i otchłanie,
Lecz oko nie przebije ich pomrocznej fali. [...]
Że przejrzy cienie wszystkich głębin wzrok twój wolny.
Głębie istnieją, choć tyś ich pojąć niezdolny.
A za głębią królestwo, gdzie wielki bóg władnie,
Nienazwany, co wielkość wlał w błękit i morze,
Co wieje tchem tajemnych gróz w przepaściach na dnie,
Co mieści dusze nasze, gwiazdy, noc i zorze,
[SP, «Szara, spękana ziemia», с. 79]

Як слушно зазначає В. Гутовський, модерністи послідовно підкреслювали індивідуальний, суб'єктивний характер переживання sacrum [4, с. 7]. Такий підхід до релігії був своєрідним утіленням тези Шлеєрмахера: не той сповідує релігію, хто вірить в якусь святу книгу, а той, хто не потребує жодної і сам може створити якусь. На прикладі процитованого вірша можна виразно побачити релігійний синкретизм поезії раннього модернізму. Описане медитативне внутрішнє заглиблення веде — цілком у дусі філософії Сходу — до пізнання прихованого Бога, який за такого прочитання найбільш відповідає гностичній традиції — є таємним знанням — гнозисом.

Переконання про незнаний, темний бік людської душі, недоступної для пізнання й об'єктивного аналізу, походить із відкриття (наприкінці XIX ст.) позасвідомого, про що модерністи довідувалися насамперед із праць К. Дюпреля. У польському модернізмі такий підхід до людської сутності найактивніше пропагував у своїх літератур-

* * Поезію відповідних авторів цитуємо за виданнями:

Л. Стаффа — Staff L. Poezje zebrane / Leopold Staff. — Warszawa: PIW, 1967. — T. I. — 1147 s. Дві літери перед назвою вірша в кінці кожної цитати вказують на збірку: «Sny o potędze» (SP, 1901), «Łabędź i lira» (ŁL, 1914);

К. Тетмаєра — Przerwa-Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. — Warszawa: PIW, 1980. — 1210 s. — (Biblioteka Poezji i Prozy). У кінці кожної цитати перед назвою твору у дужках подаємо римську цифру, що вказує на серію «Поезії» (так називалися його збірки): I (1891), II (1894), III (1898), IV (1900), V (1905), VI (1910), VII (1912);

П. Карманського — за збіркою: Карманський П. Пливем по морі тьми / Петро Карманський. — Львів: Накладом автора, 1909. — 141 с. — (Серія «Молода Муза» 11) (скорочення: ПМТ). Поезію П. Карманського, що не ввійшла до збірок, цитуємо за виданням: Карманський П. Ой люлі, смутку... (Поезії) / Петро Карманський; упоряд. текстів, передм. та прим. Л. Г. Голомб. — Ужгород: «Карпатський край», 1996. — 416 с. — (Поличка «Карпатського краю», № 6 (49)). Такі твори позначено скороченням ПЗ (поза збірками);

А. Лянґе (цикл «Rozmyślania», 1906) цитуємо за виданням — Lange A. Wiersze wybrane / Antoni Lange; wybór i opracowanie P. Bukowiec. — Kraków: Universitas, 2003. — 184 s. Після кожної цитати вказуємо порядковий номер вірша циклу у авторській нумерації;

В. Пачовського — за збіркою: Пачовський В. На стоці гір / Василь Пачовський. — Львів: Накладом М. Петрицького, 1907. — 128 с. — (Серія Молода Муза IV).

но-філософських працях С. Пшибишевський, який мав вплив і на український модернізм. А. Лянґе в одному з творів трактує позасвідоме як невіддільну тінь людини, як змію, що обвиває її душу. Саме таке похмуре трактування є характерним для поезії раннього модернізму:

Z nami i ponad nami i w nas wciąż się wlecze
Cień naszej własnej istoty;
Nieświadomość, co duszę osnuwa człowiecze
W swe sploty...
[XXXVIII, с. 59]

У аналізованому вище творі Л. Стаффа Бог, що стоїть на порозі людської душі і стукає, — це виразно християнський топос. З іншого боку, Бог, що містить у собі все суще, є античним, а не юдейським богом, богом еманації, а не творіння.

Важливою є виражена у цьому вірші риса раннього модернізму — пошук Абсолюту у власній душі, його осягнення не через експресію, не через зовнішню діяльність, а через імпресивне самозаглиблення. Як влучно зазначає М. Подраза-Квятковська, проблема підсвідомості, яку в останні десятиліття XIX ст. активно досліджували психологи й психіатри, у царині поезії все ще тісно поєднувалася з містичними елементами, поволі лиш підлягаючи секуляризації [9, с. 174]. Проникнення в душу було дією з царини епістемології, пізнання душі ідентифікувалося з пізнанням суті буття. Слід відзначити, що для Л. Стаффа такий шлях проходить через розум — насамперед ліричний герой розуміє всю складність і обмеженість свого становища, а потім звертається до Бога.

Наявний у процитованому вірші Л. Стаффа внутрішній пейзаж душі як місця, характерними атрибутами якого є пустка і темрява, фактично канонічний у поезії раннього модернізму (у молодопольській поезії згадаймо хоча б вірш К. Тетмаєра «Nie mam już dziś przy sobie...», s. 271). Порівняймо у Петра Карманського:

В душі все темно, тихий плач пустелі,
Тоска без змісту, нудь, шамотанина.
[ПЗ, «Ранок і вечір, ніч і знову днина…», с. 161]

Образ темряви і пустелі в цьому вірші додатково підсилюється образом плачу — в похмурому пейзажі з'являється модальність, що нагнітає сумний настрій, проартикульований у наступному рядку.

В. Пачовський використовує образ пустелі, проводячи паралель «пустиня» — земне життя:

Гаї пропали, як фата моргана —
Я йду в безмежній пісковій пустині, [...]
Холодна ноче, ноче, де ти, де? [...]
Все ясний день, той день болючий, вічний день!..
А потім що? Що там на мене жде?!
[СГ, «А я прокляв би Прометея», с. 106]

Поет протиставляє день і ніч, наділяючи перший образ негативними рисами (*болючий*). Темрява знову, як і в поезії К. Тетмаєра, символізує визволення від земного

буття. Спасіння ототожнюється зі сном, однак і тут присутній страх — страх перед невідомістю, сумнів у порятунку після смерті. Нетрадиційні для домодерністської української поезії образи сонця-пекла, проклятого сонця, покликані не лише передати розпач, знемогу життям ліричного героя, а й виступають проявом модерністського епатажу, маніфестацією декадентського світосприймання.

В українській поезії раннього модернізму назагал частим є топос душі-пустелі, що виражає безнадійність. У наведеному нижче уривку з вірша П. Карманського слід звернути увагу також на фольклорне порівняння душа — пташка:

Душа, мов пташина,
З трепетом скрилась під крилами ночі,
Слухає пісні, якою вільшина
Втомленим цвітам затулює очі
І укладає до сну всі надії.
Душа — пустель безкрая.
[ПЗ, «Mare tenebrarum», с. 156]

Топос душі часто супроводжує образ темряви, чорноти, що оточує ліричного героя:

Світла!.. Темінь заливає
Душу, серце, очі...
Де не глянуть — всюди зяє
Чорна пропасть ночі
Суне з сірого безкраю,
Як гроза лавіни,
І душа в страшнім одчаю
Глухо б'єсь об стіни.
[ПМТ, «Сумно, сумно, гей в жалобі…», с. 82]

У поданому уривку джерелом темряви в душі є зовнішній світ. По-різному можна трактувати стіни, об які б'ється душа, — це може бути метафоричний образ безвиході, що в ній опинився ліричний герой, образ рамок матеріального світу, у яких він змушений перебувати, чи вужче — образ тіла, трактованого як в'язниця душі. Подібним чином протиставляє прагнення світла і маніфестацію темряви в душі Л. Стафф:

O, światło, przyjdź! W duszy mej mrok i zawieje. Promienną nić
Podaj, niech wiedzie w nadzieję!
[ŁL, «O, światło!», с. 1089]

Світло, яке здавна у європейській традиції символізує спасіння, є виявом Божого провидіння — ліричний герой звертається до віри, прагне об'явлення, шукаючи у нім бодай надію. Темрява і ніч символізують тут не лише сум та страждання земного буття, а й недоступність для людини розгадки вічного питання про сенс буття, її потребу і водночас непевність трансцендентного. Як бачимо, звертання-заклики до світла як вияву трансцендентного характерні як для польського, так і для українського ран-

нього модернізму. Алюзія до дороговказної нитки Аріадни у наведеному уривку є ще одним підтвердженням синкретичної філософської бази поезії раннього модернізму.

Розчарування у можливостях науки і релігії пояснити навколишній світ і місце людини в ньому приводить до маніфестації власної непевності у світі — художньою мовою це виражає образ темряви і пошук магічних, надприродних вирішень таємниць буття, до чого вдається ліричний герой.

Варто зауважити, що на таємничі глибини душі та обмеженість пізнання, знову ж таки використовуючи образ прірви, вказував і Казимир Тетмаєр:

> Próżno w swej duszy przepastne otchłanie rzucasz źrenicę, [...]
> bo, aby zbadać duszy swej głębinę,
> musiałbyś poznać skutek ostateczny
> i znać najpierwszą wszechistnień przyczynę,
> a tych nie dojrzy nigdy wzrok śmiertelny.
> [III, «Próżno w swej duszy...», с. 366]

Послуговуючись філософською категорією першопричини, яка є одним із кантівських доказів існування Бога, його атрибутом, поет ставить таємницю людської душі на один рівень із таємницею Абсолюту. Знання першопричини й остаточного результату є ознакою влади над минулим і майбутнім, а отже — позачасовості, недоступної смертній людині. Таким чином, отримуємо замкнене коло — глибина душі містить таємницю всього сущого, таємницю Бога, проте її пізнання доступне лише Творцю. Митці модернізму апріорі заперечують можливість пізнання власного єства, водночас переконуючи читача, що загадкою є не лише навколишній світ — загадкою є й душа кожної людини. Частково цією тезою можна пояснити і крайній індивідуалізм модерністської поезії. Л. Петрухіна з цього приводу слушно зазначає, що модель *пустелі-пустки*, позначаючи символіку відчуження, самотності як безмежного, невичерпного почуття, часто виконує амбівалентну функцію: наголошуючи егоцентризм ліричного героя, цей просторовий образ який? незрозуміло замикає його в уявному обмеженому просторі [12, с. 218]. Якщо загадки навколишнього світу можна витлумачити або спробувати витлумачити спільними зусиллями, використовуючи досягнення наукового прогресу та розвитку методів пізнання, то осягнення внутрішнього світу, на думку модерністів, залишається індивідуальним завданням кожної людини, її власним хрестом, увесь тягар якого для мислячої людини полягає в іманентній неможливості вирішення, оскільки суб'єкт та об'єкт пізнання у такій ситуації виступають одним і тим же.

Проте не лише цією зневірою в можливості пізнання суті буття зумовлене виникнення топосів душі-пустки чи душі-безодні. Важливим мотивом також є зневіра в навколишньому світі, яка транспонується на внутрішній світ. Як влучно зазначає В. Гутовський, «Молодопольські поети наголошували на радикальному розподілі поміж інтимністю душі (котра була єдиною сферою переживання Божественного) і позбавленою Бога природою та мертвими офіційними текстами» [5, с. 21]. Наслідком цього є ліричний герой, що знаходиться у двох пустках — зовнішнього світу як безмежного непізнанного всесвіту й водночас людського суспільства з його ставленням до поета як до Іншого, не розуміючи його розгубленості й сум'яття, і світу внутрішнього, що виражається через неспроможність відповісти на основне питання

«ким я є?». Така пустка насамперед є виявом самотності, яку умовно можна назвати к'єркегоріанською самотністю перед лицем Іншого.

Ключовим словом польської поезії раннього модернізму є не Бог і не душа, а таємниця, незалежно від своєї назви. Можна сказати, що таємницею обрамлений всесвіт ліричного героя модернізму: Таємниця → Душа → Людина (ліричний герой) ← Навколишній світ ← Таємниця. Відповідно географічні локуси пустелі, прірви чи безодні в поезії польських модерністів не належить сприймати як неґаційні образи, тобто образи, що вказують на не-наявність, відсутність. Радше це образи, що символізують присутність чи прагнення чогось невиражального, трансцендентного. Душу-безодню відповідно слід трактувати як таємницю.

Характерним для модернізму є протиставлення безмежжя світу — обмеженості душі, її ув'язнення: в тілі, земному світі; її підпорядкованості законам буття. А. Лянґе так висловлює цей детермінізм:

Dusza twa rwie się na jaśnie,
rwie się wzwyż,
ale żelazne prawa
spychają ciebie w dół.
[XXXVI, s. 56]

Однак часто митці трактують таке протиставлення діалектично, застосовуючи кантівську антиномію про скінченність/безмежність всесвіту. На нашу думку, корінь цього протиставлення міститься у шопенгауерівському сприйнятті людини як окремого всесвіту, мікрокосмосу. За допомогою метафорично-поетичної, дещо навіть казкової мови, філософ порівнює людину з вазою, яка вміщує у собі всесвіт [10, с. 51]. Цю діалектику у власному сприйнятті проартикулював Б. Лепкий (незрозуміло лише, чому нірвану поет називає «титаном», можливо, нірвана тут — концептуальне філософське поняття, своєрідний стан, а під титаном символічно мається на увазі той, хто заклав імператив нірвани — себто, Будда?):

Світів бездонні океани,
Життя незглиблений Мальштром**!
Від Прометея до Нірвани —
Які великі ви, титани!
Який нужденний я атом.
А прецінь глобів метелиця,
Світів відвічна метушня,
І смерті ніч, й життя зірниця —
Усе в моїй душі міститься.
Який, який великий я!..
[«Світів бездонні океани…», с. 44–45]

* Мальштром (Мальстрім) — вир між Лофотенськими островами. Б. Лепкому він міг бути знаний з оповідання Е. По «Занурення в Мальстрім».

Цю проблему піднімає і К. Тетмаєр, використовуючи вже згадуваний образ безодні людської душі, яка вміщує все, що є на землі й на небі (цей образ передано через акватичний символ озера):

Czy to jezioro? Czy to moja własna dusza?
Jestemż!? Czylim w otchłanie wpłynął własnej duszy!? [...]
Jestże to dusza ludzka, z tą duszą jednaka,
która się mieści w domu, w rynku i w kościele!?

O nie! Oto zjawisko cudowne, olbrzymie!
Potworne swą wielkością, straszliwe swą siłą!
Tysiąc wieków ją z warstew tysiąca tworzyło!
To dusza ludzka? ludzka? Te turnie w chmur dymie? [...]

Jeden On z tobą może mówić, słuchać ciebie,
o duszo ludzka w prawdzie i w jawie widziana...
Za wielkaś! Otchłań w tobie, otchłań nieprzejrzana,
mieszcząca wszystko, co jest na ziemi i w niebie.
[IV, «Na królewskim jeziorze», с. 517–518]

Завдяки можливості умістити всю нескінченність Всесвіту, душа трактується як вічна та богорівна, всеохопна і незалежна від життя конкретної людини. Раніше таку візію душі як вмістилища людської історії та результат еволюції пропонував М. Метерлінк: «Хто скаже мені, яку участь я приймав в гріху Адама, в розп'ятті Христа? <...> Може це мій голос, приглушений тягарем двох тисяч років, переконав Пілата вмити руки?» [7, с. 50]. Подібний підхід до топосу душі польський літературознавець Є. Квятковський спостеріг і в поезії Л. Стаффа, даючи таке визначення душі в його творчості: «це окреме, вічне буття, до якого на час кількох десятків років приєдналася свідомість поета» [6, с. 19]. Душа, таким чином, ототожнюється з ноосферою, з колективним позасвідомим, з Абсолютом. В основі містичних переживань, зафіксованих у поезії раннього модернізму, лежить відчуття єдності зі світом, яке дає спокій та щастя, звільняє від страждань буденності. А. Чабановська пояснює це тим, що в інтелектуальному середовищі епохи була відома й досить поширена ведійська формула tat twam asi (все — це є ти, ти є всім) [детальніше див.: 2]. К. Швегоцький тлумачить цей вислів як ствердження фундаментальної єдності й тотожності Атмана і Брахмана — індивідуального духа людини й універсального духа світу, суб'єкта й об'єкта [11, с. 160].

У пізнішій творчості (вірш «Космічний круг» із циклу «Розгублені звізди», 1928–1929) Василь Пачовський дослівно цитує цей вислів:

Читаю книги чинів і стремління
Всіх поколінь у лонах тисячліть —
І шибне думка блиском просвітління:
І шепче: Тат твам асі.

Слід однак зазначити, що поет неточно перекладає вислів *тат твам асі* в авторській примітці до вірша: *Шлях до визволення (санскрит.)* [13, с. 375].

З. Фройд назвав переживання єдності зі світом терміном «океанічне почуття». Саме воно, на його думку, лежить в основі усіх релігійних переживань, коли навколишній світ стає освяченим, виступає джерелом *sacrum* [3, с. 238]. Із таким підходом до природи всесвіту пов'язане вживання локусу пустелі як позитивного місця, прихистку душі, місця, де вона звільняється від мирської суєти. Подібне використання образу пустелі тісно пов'язане з індуїстським поняттям нірвани. Знову натрапляємо на характерне для модернізму зміщення акцентів із пізнання навколишнього світу, законів світобудови (що властиве позитивізму) на власне єство, на пізнання світу через пізнання себе — рефлексію, медитацію. Пустеля вже не міститься в душі, символізуючи зневіру та бентегу ліричного героя, як у цитованих вище творах представників українського модернізму, а навпаки — душа знаходить спасіння в пустелі — саме як місці спасіння. У вірші Тетмаєра «Muszla» локус пустелі символізує вже не таємницю, а відсутність земних бажань, метушні й навіть смерті:

Tam jednak w tej pustyni, tam jest mi najlepiej, [...]
Lubię tonąć w otchłaniach bezgranicznej głuszy,
w abstrakcyjnym pojęciu żywego bezbytu,
gdzie wszystko się jednoczy i jest w jednej duszy,
gdzie w duszy ma się wieczność, ziemię, sklep błękitu.
Lubię patrzeć oczyma wewnątrz zwróconemi
w świat, co się niezmierzony sam w człowieku stwarza,
tak wielki, tak odległy, tak różny od ziemi,
świat bez wrzawy, bez zgiełku, bez krwi i cmentarza.
[III, «Muszla», с. 435]

Відзначмо, однак, що таке назагал характерне для раннього модернізму трактування нірвани є дещо спрощеним, адже в класичному індуїзмі нірвана — це не якесь місце чи стан, а пізнання безумовної істини, подібне до пізнання знання-гнози. Образ єдиної душі, поданий у творі, є одним із характерних модерністських образів трансцендентного.

Окремо слід наголосити на характерній для К. Тетмаєра і Л. Стаффа римі *duszy-głuszy*, яку також використано у Тетмаєровому вірші «Na królewskim jeziorze» (с. 517) та Стаффових поезіях «Śnieg» (с. 12), «Wśród cichej nocy...» (с. 93) та «Prawda» (с. 283). Слово *głusza* в польській мові може означати не лише *глухомань*, а й *тиша*, *безмовність*. Саме у цьому другому значенні воно виступає у наведених уривках.

Подібне занурення в небуття, яке поет уже прямо називає нірваною, проартикульовано у вірші К. Тетмаєра «Dusza ma...»:

Dusza ma, która więcej w wnętrzu swoim tworzy,
niż z zewnątrz siebie bierze: coraz niżej tonie
w jakieś bezdenne głębie, coraz szersze błonie
widzi przed sobą puste, głuche i bez zorzy. [...]

Dusza ma leci kędyś poza obręb bytu,
w jakąś rozwiej przestrzenną, cichą, i zamgloną:
Nirwana świat mi szarą okrywa zasłaną

i wszystko się pogrąża w otchłaniach niebytu.
[I, «Dusza ma...», c. 66]

У модернізмі відбувається відхід од європейської (зокрема, британської) емпіричної традиції пізнання на користь східної інтуїтивної. Погляд, спрямований усередину людського єства (як у попередньому творі К. Тетмаєра), і судження, що душа творить усередині себе більше, ніж бере ззовні, є яскравими прикладами цієї нової гносеологічної орієнтації.

Замість локусу пустелі К. Тетмаєр використовує локус необжитого безмежного позачасового лугу. Конкретизується місцезнаходження такого локусу спасіння — воно чітко виноситься за рамки земного буття. За матеріальною сферою К. Тетмаєр постійно відчуває сферу іншого буття. Це поза-буття він називає по-різному: країною духа (с. 451), ідеальною державою духа (с. 717), містичним небом (с. 448), позалюдським буттям (с. 706), утраченою країною ангелів (с. 720). Як слушно зауважує стосовно цього М. Подраза-Квятковська, найзагальнішим відповідником такого буття є безмежність [8, с. 39].

Туман (сіра завіса), який супроводжує занурення в нірвану, є атрибутом потойбіччя, царства мертвих в античній міфології (Аїд) та юдаїзмі (Шеол). Темрява і тиша можуть виступати не лише атрибутами зневіри й розгубленості, а й спасіння, трактованого як втеча од світу в запаморочливий стан небуття. Варто, однак, зазначити, що той же К. Тетмаєр пропонує й іншу візію спасіння, пов'язану зі світлом, звернення до якого як до ознаки трансцендентного наявне і в поетів «Молодої Музи».

Акцентування на відсутності слухових та зорових образів ще раз підкреслює звільнення од земного світу і є незмінним атрибутом модерністського спасіння. Політ душі символізує її звільнення од матеріальних обмежень — модерністи вслід за східними мислителями вважали, що спасіння можливе лише через повну неґацію тілесного.

Образи пустелі та безодні в українському та польському ранньому модернізмі виступають конкретизацією топосу душі чи суґестують настрій ліричного героя. Якщо безодня і прірва у поезії Молодої Польщі насамперед символізують таємницю, що прихована в душі, то образ пустелі модерністи використовують двояко: в українському ранньому модернізмі через пустелю в душі передається невизначеність, розгубленість перед лицем буття, прагнення Абсолюту, бажання пережити об'явлення. У К. Тетмаєра замість пустелі в душі наявний образ душі в пустелі, яка виступає місцем звільнення од мирського, занурення в нірвану.

Характерними атрибутами географічної топіки душі є темрява і пустота, а також безмовність, повна відсутність слухових та зорових образів. Через ці атрибути може передаватися як негативне переживання (гносеологічна безпорадність, розгубленість, самотність), так і позитивне — відсутність земної метушні, звільнення від обмежень матеріального, заглиблення у нірвану. На відміну від класичних східних вірувань, поети раннього модернізму трактують нірвану не як осягнення істини, а як певний стан, атрибутом якого, цілком у дусі модерністського синкретизму, стає туман — виразник потойбіччя у європейській традиції. Окрім виразних прикладів релігійного синкретизму у створенні поетичних світів часом можемо говорити і про певну хаотичність рецепції східної філософії, особливо в українських модерністів, підтвердженням чому можуть слугувати наведені вище помилки в перекладі з санскриту чи розбіжності в розумінні понять.

Аналізуючи активну маніфестацію порожнечі внутрішнього світу, неприкаяності ліричних героїв, слід шукати причини цього стану не лише в проекціях на суб'єктивні переживання митця, а й у песимістичному настрої суспільства загалом. Відкидання надбань минулого, заперечення попередніх мистецьких ідеалів і водночас відсутність нових, викликають у поета думку про життя, яке нічого не варте, існування без причини й мети. Щораз частіше з'являються твердження про сильний відбиток цивілізації, який вона залишає на людській особистості. Суспільні закони, штучно створені правила і умовності все глибше й глибше ховають справжню сутність душі людини. Саме пустка стає символом, за допомогою якого митець передає свій внутрішній психологічний стан, розпачливу самотність, нерозуміння чи навіть відкидання оточення.

І, як би парадоксально це не прозвучало, модерністський світ і буття в ньому набувають сенсу лише через ще один «стрибком у прірву», — за влучним висловом С. К'єркегора, — через акт своєрідної синкретичної віри у трансцендент, ствердженням якої стає екзистенційна модерністська поезія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Boniecki E. Struktura «Nagiej duszy». Studium o S. Przybyszewskim / Edward Boniecki. — Warszawa, 1993. — 153 s.
2. Dawid J. W. O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce / Dawid Jan Władysław. — Warszawa : Gebethner i Wolf, 1913. — 210 s.
3. Freud Z. Kultura jako źródło cierpień / Zygmunt Freud // Człowiek, religia, kultura. — Warszawa, 1967. — S. 230–242.
4. Gutowski W. Mit, eros, sacrum: sytuacje młodopolskie / Wojciech Gutowski. — Bydgoszcz : Homini, 1999. — 264 s.
5. Gutowski W. Z próżni nieba ku religii życia: motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski / Wojciech Gutowski. — Kraków : Wydaw. Literackie, 2001. — 402 s.
6. Kwiatkowski J. U podstaw liryki Leopolda Staffa / Jerzy Kwiatkowski. — Warszawa : PIW, 1966. — 287 s.
7. Maeterlinck M. Wybór pism dramatycznych Maeterlincka / Maurice Maeterlinck. — Warszawa : Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie, 1994. — 189 s.
8. Podraza-Kwiatkowska M. Kazimierz Tetmajer — metafizyk / Maria Podraza-Kwiatkowska // Między Tatrami a niebem: studia o K. Przerwie-Tetmajerze. — Nowy Sącz : Oficyna Wydawnicza Związku Podhalan, 1987. — S. 39–45.
9. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. — Kraków : Universitas, 1994. — 323 s.
10. Ribot T. Filozofia Schopenhauera / Théodule Ribot. — Warszawa : Głos, 1892. — 168 s.
11. Świegocki K. Człowiek, Bóg, byt i nicość w poetyckim świecie Leśmiana / Kazimierz Świegocki // Poezja. — № 7/8. — 1986. — S. 143–161.
12. Петрухіна Л. Делімітизація простору в поезії модернізму / Людмила Петрухіна // Зустрічі на межі світів. Статті, рецензії, нариси. — Львів : Растр-7, 2011. — С. 218–224.
13. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. — К. : Дніпро, 1991. — 710 с.

УДК 821.162.1:7.035 Норвід

Оксана Ориняк
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

RELIGIA PRAWDY WEDŁUG C. K. NORWIDA

W niniejszym artykule przeanalizowano specyfikę badań aksjologii w twórczości C. K. Norwida oraz ewolucję rozwoju aksjologicznej myśli poety. Określono immanentny świat wartości w następujących wierszach: «Sieroty», «Pismo», «Dumanie (I), (II)», «Samotność», «Wspomienie wioski», «W pamiętniku L. A. Improwizacja», «Maryjo, Pani Aniołów», «Pieśni od ziemi naszej». Ustalono hierarchię wartości na podstawie szczegółowej analizy traktatu dydaktycznego «Promethidion». Przemyślano interpretację pojęcia prawdy w wybranych pracach krytycznych.

Słowa kluczowe: *C. K. Norwid, aksjologia, wartości chrześcijańskie, prawda, «Promethidion».*

У статті йдеться про особливості вивчення аксіології у творчості Ц. К. Норвіда та еволюцію розвитку аксіологічної думки поета. Охарактеризовано іманентний світ цінностей у наступних віршах: «Sieroty», «Pismo», «Dumanie (I), (II)», «Samotność», «Wspomienie wioski», «W pamiętniku L. A. Improwizacja», «Maryjo, Pani Aniołów», «Pieśni od ziemi naszej». Визначено ієрархію цінностей на основі детального розгляду дидактичного трактату «Promethidion». Розглянуто інтерпретації поняття правди у вибраних критичних працях.

Ключові слова*: Ц. К. Норвід, аксіологія, християнські цінності, правда, «Promethidion».*

This article is telling about the features of studying the values in C. K. Norwid's creativity and about evolution of axiological poet's thought. Here is described the immanent world of values in the following poems: «Sieroty», «Pismo», «Dumanie (I),(II)», «Samotność», «Wspomienie wioski», «W pamiętniku L. A. Improwizacja», «Maryjo, Pani Aniołów», «Pieśni od ziemi naszej». Here is defined the hierarchy of values based on the detailed review of didactic treatise «Promethidion». It is considered interpretation of the concept of truth in selected critical writings.

Keywords*: C. K. Norwid, axiology, Christian values, truth, «Promethidion».*

Dla analizy literackiej Norwid jest skarbem. Zawiłość, «ciemność» mowy razem z techniką milczenia Norwida jest najlepszym podłożem do tworzenia prac krytycznych, ponieważ trudna do pojęcia refleksyjność poety, wprowadzony przez pisarza ogród symboli — potrzebują szczegółowych wyjaśnień. Czyli, mówiąc innymi słowy, całym swym dorobkiem Norwid usprawiedliwia potrzebę istnienia krytyki literackiej. «Norwid jest często dla czytelnika czymś w rodzaju szarady. Jej rozwiązanie staje się warunkiem rozumienia i estetycznej satysfakcji» [10, s. 111].

Paradoks lektury polega na tym, że niezrozumiałość poezji nie pociąga za sobą odczucia trywialności, prostoty wypowiedzi, banalności sądu, a zupełnie inaczej — obcość, która przejawia się w nowych połączeniach wyrazów, prowadzi nas w nieszablonowe myślenie poety nad odwiecznymi problemami egzystencji człowieka wobec ontologii życia. Głównym środkiem tworzenia zawartości tekstów pisarza, a zarazem «ujawniającym dialektykę poszukującej myśli», jest pewnego rodzaju metafora. Dany typ metafory poeta określił mianem paraboli. W słowniku terminów literackich pod słowem «parabola» można przeczytać, że jej celem jest przekazywanie prawdy moralnej, w której fabuła jest silnie uschematyzowana. Oprócz znaczenia dosłownego, parabola ma znaczenie alegoryczne lub symboliczne. Zdarzenia i sytuacje mają w niej charakter przykładowy, ilustrują nadrzędną prawdę [11,

s. 213]. Przykładem są przypowieści biblijne, do których poeta odnosił się wielokrotnie w swoich wierszach. O istotności prawdy w aksjologicznej myśli Norwida świadczy również ilość używania tego słowa — ponad 262 razy w poezji i 646 razy w prozie [8, s. 3]. Dla słowa abstrakcyjnego, nieokreślonego w żadnym słowniku wystarczająco kompletnie, to przerażająca liczba.

Dzisiaj coraz więcej współczesnych badaczy zajmuje się tematem pojmowania prawdy. Ciężko jest nie błądzić po omacku w stosie proponowanych aksjologicznych lektur. Warto pamiętać o istnieniu kolizji przekonań pomiędzy filozofią a literaturą. «Filozofia uczy rozumieć rzeczewistość poprzez ogólne zasady. Literatura pozwala obcować zarówno z konkretem, jak i z tym, co ogólne» [9, s. 16]. Zatem złoża literatury są bardziej zasobne. Literatura, w większym stopniu, jest uwolniona od ram traktowania prawdy jako jedynej, właściwej, prawdziwej. Punktem wyjściowym filozofii jest koncepcja jednej prawdy, ale spornym zagadnieniem pozostaje pytanie: jaka ta prawda powinna być?

Ogromny wpływ na aksjologię w literaturze wywarła fenomenologia Ingardena, na podstawie której S. Sawicki stworzył zasady rozróżnienia wartości dzieł literaskich:

1. Wartości ujawniane przez literaturę, czyli immanentny świat wartości utworu: aksjologicznie nacechowanie poszczególnych elementów strukturalnych oraz wartości przez utwór ewokowane.

2. Wartości, które są zbiorem reflekcji sądów. Mówią nie o wartościach samego dzieła, a o historii jego pojmowania, o wartościowaniu dzieła przez kryteria literatury.

3. Literatura jako wartość «dla» społeczeństwa, pokolenia, wybitnej jednostki, świadomości patriotycznej, wrażliwości na sprawy społeczne itd.

Jedno z zadań tego referatu polega na wyświetlaniu wartości (prawdy) zawartej w utworach Norwida na podstawie zasady pierwszej. To znaczy, jak najbardziej obiektywnie sprecyzować indywidualną specyfikę prawdy Norwida, wskazując na konkretne wiersze.

Praktycznie wszyscy, którzy zajmowali się badaniami nad Norwidem, w mniejszym lub większym stopniu dotykali kwestii norwidowskich wartości. Dość popularnym jest tworzenie klasyfikacji. Marian Piechal próbuje podzielić wartości Norwida na wzlędne i bezwględne, wskazując na bliski związek ich warunków funkcjonowania.

Zazwyczaj uwaga naukowców skupia się na klasyfikacyjnej podstawie jednej wartości — prawdzie. Tak Jadwiga Puzynina reasumując konteksty interpretacyjne zawierających wyraz prawda, doprowadziła do wniosków pięciu znaczeń pojęcia:

1) znaczenie ontologiczne: rzeczywistość, jej elementy — a także rzeczywistość wyższa, Byt nieskończony, Bóg;

2) znaczenie aksjologiczne: dobro; Królewstwo Boże, prawo Boże;

3) znaczenie epistemologiczne: myśli, przekonania, wypowiedzi zgodne z rzeczywistością;

4) znaczenie estetyczne: zgodność dzieła sztuki z tym, co ma ono wyrażać, z jakimś aspektem rzeczywistości;

5) znaczenie etyczne: postawy lub zachowania zgodne z tym, co się uważa za prawdę w znaczeniu 2.

Do tego Puzynina dodaje niektóre uwagi, że prawda w tekstach Norwida jest wieloznaczna. W wielu kontekstach złożoność pojęcia polega na łączeniu w jednym użyciu dwóch lub większej liczby znaczeń [8, s. 4]. Karzimierz Świegocki poddaje syntezie myśli akscjologiczne pisarza, wyświelając prawdy i podsumując je w klasyfikacyjne sensy: metafizyczny, epistemologiczny, egzystencjalny i etyczny. Pierwszy sens bezpośrednio jest samą prawdą. Splot wierszy z Ewangelii i oprawienie ich w nową formę dają Norwidowi początek jego

oryginalnej twórczości. Na przykład, ten sens może reprezyntować fragment w Lekcji III wygładów Norwida *O Juliuszu Słowackim*:

«...Czytanie autora zależy na wyczytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej tym, co pracą wieków na tym urosło. I jest to cień, który z łona najnieskończeniej wyższej prawdy upada na literatury papier i świadczy albowiem, że poza słowami naszymi jst jeszcze żywot Słowa! Prawda najpoważniejsza» [12, s. 35].

Epistemologiczny sens wiąże się z teorią koherencyną, która uzależnia prawdziwość zdania od tego, czy stanowi ono składnik spójnej i niesprzecznej całości. W należącym do cykłu *Vade-mecum* wierszu *Królewstwo* czytamy:

«Prawda? nie jest przeciwieństw miksturą [7, s. 48].

To znaczy, że prawda powinna być logiczna, co nie bardzo łączy się z pojmowaniem metafizycznym.

Prawda egzystencjalna jest sposobem istnienia całego człowieka. Przykładem może być aforyzm z *Rzeczy o wolności słowa:* «Ten tylko ma swe serce, który go używa»[7, c. 56]. mówi o takim sposobie, który polega na otwarciu bytu ludzkiego na Boga oraz świat innych istot ludzkich i na gotowności na przyjęcie cierpień własnych zsyłanych nam przez los i Boga.

Etyczny sens prawdy jest w znaczeniu przeciwieństwa kłamstwa, fałszu, udawania, podstępu:

«Tobie — Umarły, te poświęcam pieśni,
Bo cień gdy schyła się nad pargamienem,
To prawdę czyta, o podstępach nie śni...» [5, s. 279]

Ja z tego wynika, podane wyżej klasyfikacje uwidoczniają skrupulatność podejścia badaczy do pytania prawdy Norwida. Jednak, ogólna, wielostronna krytyka twórczości pisarza rezygnuje z analizy rozwoju aksjologicznej myśli twórcy i pokazuje natomiast Norwida dojrzałym poetą bez wątpliwości, bez wewnętrznych rozterek. Prezentują go jako niezmiennego w swoich pogłądach zarówno w jego udanym dość młodym okresie twórczości jak i skromniejszym późniejszym. Leć to nie odpowiada przyrodniemu rozwojowi osobowości poety, gdzie różne okoliczności wpływały na percepcję świata. Zatem, drugim celem tego badania jest próba spojrzenia na ideowe wartości utworów Norwida w historycznym ich powstawaniu. Zatem, przedmiotem referatu jest próba prezentacji diachronicznego rozwoju, zmian rozumienia prawdy przez Norwida na podstawie pierwstego kręgu zainteresowań aksjologii w literaturze.

Na pierwszy rzut oka poezja Norwida jest jednolita, smutna i dojrzała już we wczesnym okresie twórczości poety. Jednak słowo prawda, która jest szczytem jaźni poezji pisarza, jest używana sporadycznie, tylko w trzech wierszach (*Sieroty*, *Pismo*, *Dumanie(II)*). Sieroty jest «Najwcześniejszym przykładem dwupłaszczyznowego tytułu Norwida, który igrając słowem «sieroty» / ukazał w swoim wierszu zarówno ludzi osieroconych przez rodziców, jak i tych wszystkich (początek i koniec wiersza), którzy czują się osieroceni przez ojczyznę» [1, s. 209]. Sieroty skazane na samotność są ofiarami Losu-wroga, który «wyrywa nadzieje» i «skręca» nieszczęśliwych. Jedynym pocieszeniem dla męczenników jest kontemplacja nieba i gwiazd. One są konsolacją dla sierot. Prawda — to jak remedium czy żywność dla istnienia cnotliwej duchowności:

Teraz zaś, widząc, słysząc tyle rzeczy nowych,
Do was biegnę, wam prawdy przynoszę kaganiec,

Wam, biednym bladym dzieciom z nabrzmiałą powieką,
Co samotne jesteście w tłumach pogrzebowych… [6, s. 154]

Inni ludzie — «tłumy pogrzebowe» są martwymi, niezdolnymi do odczuwania prawdy okrucieństwa tego świata. Norwid okazuje wzgardę wobec przeciętnych. Taki samy motyw ujawnia w wierszu *Samotność*. Jako młody dziewięcioletni człowiek, który jaknajbardziej uwikłany w problematykę własnego «ja» i przeciwstawienie światu «innych», poeta nieco lekceważącym podejściem opisuje «śmiechy, piosenki, biesiady» ludzi, nazywając zabawy próżniactwem, które nie prowadzą do niczego i o niczym nie decydują. Norwid nie może pojąć marności wśród człowieczeństwa. Wole zostać sam: «wdzięk i urok milczenia» czuć. Jego własna prawda zostaje widoczna tylko w samotności z naturą:

Och! jak lekko, słodko marzyć duszy —
Tu mi gwar, to mi uśmiech myśli nie krępuje… [6, s. 153]

Chociaż Norwid nie używał w tym wierszu wyrazu prawda, jednak z kontekstu wypływa prawda zamaskowana w milczeniu obserwacji natury.

Przyroda, widoki wiejskie też znalazły swoje miejsce w aksjologii Norwida. Pająk, skowronek z wiersza *Wspomienie wioski* i księżyc z *Nocy* są symbolami wcielenia prawdziwości, które są przeciwstawiane fałszom miasta „złoconego krańca przepaści".

Inspirowany pieśniami Kochanowskiego o idylii wioski i związku człowieka z naturą, Norwid w 1941 roku pisze dwa wiersze zatytułowane *Dumanie (I)* i *Dumanie (II)*. «Wiersze te wskazują na potrzebę podporządkowania świata ideałom wiecznotrwałym. Zwłaszcza *Dumanie (I)* zwiastuje narodziny poezji poszukiwań, poezji dociekliwej, zachęcającej do szukania prawdy»[13, s. 128]:

Idźmy, cierpmy, dopokąd nam wystarczą siły,
Idźmy i stawmy czoło szalonej zawiei;
A każdy niechaj głosem duszy swojej śpiewa
Pieśń o Miłości, Wierze i Nadziei. [6, s. 410]

Martyrologiczna atmosfera tych utworów odwoluje się do biblijnego pojmowania celu człowieka twierdzonym przez Chrytusa. Palma jako symbol prawdziwego piękna i obfitości powinna zamienić panowanie wawrzyna — władzę kłamliwego, szatańskiego, czyli powinna dążyć do uwolnienia cierpiącego człowieka:

Nie z płonącą chorągwią, nie z wściekłym obrazem,
Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni
Lub z palmą, iść, nie ufać ni trwodze, ni słowu,
Nie starać się, by wawrzyn załechtał po skroni,
Lecz pragnąć, by cierpiący rozśmieli się znowu… [6, s. 413]

Wczesna norwidowska poezja uczestniczyła w nastrojach zorientowanych demokratycznie młodzieży Królewstwa Polskiego, o czym dobitnie pisał jeden z jej przedstawicieli Roman Zmorski:

«Po upadku powstania z roku 1830 ...nastała była w Polsce długa chwila powszechniego milczenia — i odrętwiałości. Wśród ciszy tej jednakże myśl, że jedynie w duchu ludu zbawienie jest, kształciła się tajemna lecz bezustannie w szczupłych, lecz licznych gronach zaufanych towarzystw i tą drągą szeroko rozpuściła korzenie» [13, s. 132].

Do grona młodego pokolenia można zaliczyć bliskich przyjaciół Norwida: Władysława Wężyka z którym podróżował przez Polskę i Szeliga Potockiego.

Hipolit Skimborowicz, redaktor kilku czasopism, na pytanie o poetów warszawskich w roku 1840 wymienił trzech «lepszych»: Antoniego Czajkowskiego, Cypriana Norwida i Romana Zmorskiego.

Krótko mówiąc, przez to, że w państwie panowała atmosfera beznadziejnej klęski sytuacji politycznej, młodzi musieli poszukiwać nowych środków wyrazu wygłaszającego prawdę rzeczywistości. Nacechowany symbolizm, «ezopowski język» nie zawsze były zrozumiały z pierwszego odczytania. Nolens volens, takie utwory potrzebowały pewnej wiedzy, na przykład znajomości ze słynnymi dziełami literatury, z historią myśli filozoficznej, z schematami tworzenia symboli, które nieraz ukrywały różne treści i wartości. Jednym słowem, poeta — natchniony wczesnym wyznaniem swojej twórczości, wsparciem nowej generacji pisarzy drugiego pokolenia romantyków, wspieraniem warszawskiej periodyki — zostawił swój kraj. Na kształt wielkich wieszczów z poczuciem majestratu i odpowiedzialności — chciał donieść emigracji komunikat o nowych nastrojach w ojczyźnie i tym samym zmienić oblicze literatury polskiej.

Prekursorski etap do świadomego wstąpienia na drogę prawdy był związany z podróżami Norwida po Europie, kontaktami z wybitnymi jednostkami: Karolem Krasińskim, Zygmundem Krasińskim, Bohdanem Zaleskim, Adamem Czartoryskim, Aleksandrem Niewiarowskim. Miał możliwość zwiedzać zabytki dawniej cywilizacji, podejmował studia we Florencji i w innych miastach Europy środkowej. Wszystko to przewidywało mu znakomite perspektywy.

«Prawda zaś jakkolwiek pojmowana, przez wszystkich uznawana jest za wartość niezbywalną. Dla Norwida była wartością najwyższą» [14, s. 95]. Takie stwierdzenie powołuje następne pytanie: Czy w ciągu całej twórczości Norwida głównym pojęciem jego skomplikowanej i dualistycznej filozofii jest prawda? Na to pytanie jest dość jasna odpowiedź, warto tylko porównać frekwencję hasła prawdy w jego młodym i dojrzałym dorobku. Z tego wyraźnie wynika, że jego dojrzała twórczość kompletnie była zagłębiona w rozważania nad danym aksjologicznym pojęciem. Praktycznie w każdym wierszu, liście, dramacie pisarz wykorzystuje słowo prawda jako wartość najwyższą. A jego filozoficze dygresje na temat sztuki (*Milczenie, O Juliuszu Słowackim*) są apoteozą prawdy. Czy to znaczy, że wczesna poezja nie mieściła w sobie «pojęcia-klucza» — prawdy? Na takie pytanie można dać odpowiedź, jeżeli szczegółowo omówi się pewne wiersze.

O, dzięki Tobie za państwo — boleści,
I za męczeńskich — koron rozmnożenie,
I za wylaną czarę szlachetności
Na lud, któremu imię jest — cierpienie —
I za otwarcie bram... nieskończoności… [6, s. 415]

Byt przesycony, zarówno jak i w romantyzmie polskim, cierpieniem. Dość typowo w tym wierszu występuje programowa kategoria romantyczna: konflikt poety ze światem, ideału z

rzeczywistością. W następnym wierszu *W pamiętniku L. A. Improwizacja* poeta wprowadza wątek mediacyjny: czyn, praca, działanie, które powinnzy się zbliżać do realności «fatalnie odłegły ideal» [12, s. 45] czyli prawdę:

Przyszłość wieczna! Na niewiecznym polu
Do ułomnego śmiejąc się człowieka,
Tylko mu jeden cel otwierasz — bolu...
I tylko jednę prawdę — że jej czeka... [6, s. 223]

Jak to nie brzmiałoby dziwnie: «ciemna» poezja Norwida w stosunku do mickiewiczowskiej Improwizacji jest bardziej pozytywnie nastawiona na przyszłość. Otchłań i ból dopiero do przyjścia Chrystusa są aktualne. Męczennik, który wybrał konwenans wychwalania boskich reguł, zobowiązany nieść swój chrzest z celem, żeby dać świadectwo prawdzie. Ten wątek ukazał się imperatywem etycznym w wierszu *Maryjo, Pani Aniołów!*:

Maryjo, Pani Aniołów, u Ciebie
O Twej Korony prosim zmartwychwstanie -

A niech się wola Syna Twego stanie
Na ziemi-naszej, tak, jako jest w Niebie...
Amen [6, s. 237].

Nie można idei czynu pisarza mylić z towiańskim dążeniem do walki za wolność. Według Norwida czlowiek musi «ciosać krzyż na świecie», działać w obliczu chrześcijańskiej prawdy, żeby odzyskać miłość Boga. Poeta, w nawiązaniu do rewolucyjnych wydarzeń (Wisny Ludów) wypowiada się zdecydowanie przeciwko wojennemu kształtowaniu dziejów:

O! — nie tak, nie tak dni oczekiwania
Po smutnym świecie winny by rozwiośnić;
I nie tak wolność a bratnie kochania,
I nie tak równość — innych musisz dośnić… [7, s. 47]

Jeden wiersz bardzo różni się od młodego okresu twórczości. Na pierwszy rzut oka jest melancholijny i buntowniczy wobec zaborów, jednak warto szczegółowo omówić jego charakter.

«Operując kategoriami moralnymi i politycznymi potępienie współczesnej cywilizacji europejskiej jest też przesłanką dla sformułowania wyrażonego w pierwsej osobie — pars pro toto — pozytywnego programu narodowego. W czterech pytaniach retorycznych drugiej części wiersza, z których trzy pierwsze zakładają odpowiedź przeczącą, ostatnie zaś twierdzącą, Norwid odrzuca "bezwładność pokory", utopię, "czczość", wypowiadając się za samopoznaniem, które oznacza zwycięstwo nad cierpieniem. Inaczej, warunkiem poznania siebie, bez którego nie można być wolnym, jest przepalenie się w cierpieniu» [3, s. 33]. Zdobyta w ten sposób — samodzielnie, własnymi siłami — wolność jest wartością zawierającą w sobie sumienie i prawdę.

W odczytaniu Żeromskigo ten wiersz ma motyw nostalgiczny. Jednak Eugeniusz Małaczewski w opowiadaniu «Ja, głupi Słowianin» głębiej odczuł znaczenie wierszów:

Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica,
Tam jest mój środek dziś — tam ma stolica,
Tam jest mój gród [6, s. 424].

Tak ojczyzna jest każdym miejscem, w którym Polacy umierają za Polskę. «Szubienica» jest tu metonimią śmierci za kraj. Do zrozumienia tej prawdy dochodzi się przez cierpienie. Małaczewski, «młodo zmarły pisarz», żyjąc w pokoleniu międzywojennym, na własnym doświadczeniu okrucieństwa wojny i obozu zrozumiał głębszy sens reminiscencji Norwida. Może dlatego Norwid stał się patornem pisarzy drugiej wojny światowej (zwłaszcza Baczyńskiego i Gajcego), bo przeżycia płagi wojny, najskrajniejszego okresu okrucieństwa ludzkości wywołały reakcję zrozumienia u piszarzy skomplikowanej, «ciemnej» poezji Norwida. Jednak, wracając do Romantyzmu, można powiedzieć, że ten wiersz dla odbiorców był kolejnym wierszem o cierpieniu ojczyzny z uwikłaniem typowych dla Noriwa «ciemnych miejsc», nacechowanych tak symbolizmem, że tracą jakąkolwiek treść. Ówcześni ludzie czytali ten wiersz przez pryzmat idei wytworzonej Mickiewiczem. Chodzi tu o to, że Polska odrodzi się przez wojne, jednak, gdy przyjąć, że «ojczyzna» kryje się w każdym człowieku narodu polskiego, to określone wyżej cierpienie musi zaznać każdy Polak, osiągnąć własnej wartości moralnej, dopiero wtedy można ociekiwywać na zmiany. Norwidowska refleksja tego wiersza jest prekursorską dojrzałego okresu twórczości poety: imanentna prawda *Pieśni od ziemi naszej* jest wieloznaczna i nabiera coraz więcej etycznego wymiaru.

Pejoratywna reakcja starszego pokolenia romantyków, zwłaszcza krytyka Mickiewicza, zostawiła niegatywne piętno na dalszą interpretację twórczości Norwida, a zarazem powodowała odpowiedni odzew poety: powiększenie enigmatyczności w poezji. «Norwid został ostro skarcony przez Mickiewicza za swą wypowiedź na temat "cierpliwości", jakiej Kościół ma prawo domagać się od swych wyznawców» [13, s. 128].

Cel pracy, który był zasugerowany na początku (opis immanentnej, obiektywnej prawdy w utworach Norwida), jest nieco utopiczny. Niestety poezja wybranego pisarza jest na tyle paraboliczna, że powoduje więcej interpretacji niż może być w innego artysty. Ciekawostką Norwidowskich utworów jest to, że mogą nabierać w krytyce literackiej przeciwnych sensów. Dalej będzie chodziło o próbie wygładzania i zmiękczenia radykalnych pomysłów krytyków na twórczość pisarzy i wydobywanie wspólnych myśli na podstawie rozpatrywania pierwszego dojrzałego poematu Norwida — *Promethidion*.

Przesmycki, który uważał *Promethidion* za arcydzieło polskiej literatury, określił go mianem «ewangelia sztuki». Taki skromny komunikat mógł wynikać, oczywiście, z własnej uczciwości krytyka, jednak podana wyżej formuła była z ukontentowaniem przyjęta przez wielu badaczy i często używana jako nieoficjalny tytuł Promethidiona. Kontynując rozważania Przesmyckiego, można domyślić się, że krytyk «miał na myśli» uniwersalny charakter utworu. Ewangelia Norwida, jak i biblijne treści, eksponują ogólnoludzkie wartości, budzą otuchę i wyjaśniają pozycję Boga w stosunku do życia, a w *Promethidionie* — do zjawiska sztuki.

Warto tutaj przytoczyć uwagi Z. Stefanowskiej, która zaetykietowała Norwida jako poetę drugiego pokolenia romantyków, tym samym zanegowała możliwy uniwersalizm pisarza.

1. «Bohater Norwida konstruowany jest w jawnej opozycji wobec romantycznego indywidualizmu, umyślnie bezimienny jeden z wielu, każdy, quidam, x. A zarazem taka koncepcja losów bohatera, która nieuchronnie stawia go w romantycznym konflikcie ze zbiorowością» [12, s. 45]. W Promethidionie można zobaczyć opozycję alter ego Norwida wobec

innych uczestników rozmowy, jednak to nie jest opozycja romantycznego indywidualizmu, który pragnie buntu, odzyskanie zbawienia przez cierpienie. Dualizm romantycznej jednostki w ogóle traci swój sens w tym utworze. Zwykła «biesiada» toczy się przy «pełnym stole», «herbatę chińską pijąc». Uczestnicy są w zupełnie pokojowej atmosferze, bez napięcia, w kole przyjaciół. Zbiorowość nie zaprzecza Bogumiłu i Wesławowi, nawet więcej: proszą u bohaterów ewokowania swojej opinii:

— Mów — nikt ci nie przeczy,
I owszem — choćby i to, co nie nowe... [5, s. 290]

Trzeba wyraźnie rozróżniać dyskusję od dialogu. W dialogu może wziąć udział wiele osób, równocześnie słuchając wypowiedź jednego człowieka, odczuwać jego rację. Sekwencja dialogu Promethidiona przypomina formę wygłoszenia prawd w Biblii.

2. «...Eliminacja narodu jako podmiot dziejów właściwego historiozofii romantycznej. I zarazem los Polski parabolizujący się uniwersalistycznie zakrojonej wizji historii» [12, s. 46]. Cechą romantyzmu polskiego jest mesjanizm narodu, który z założenia swojego własnym cierpieniem zbawi człowieczeństwo od ziemskich męk. Aksjomat «Polska jest Chrystusem Narodów», czy sąsiadująca myśl «Polska jest Winkelriedem Narodów», izolował literaturę polską od europejskiej kultury. Biblia, jako uniwersalny zbiór wartości, uzbroiła Norwida poważnymi ogólnoludzkimi przekonaniami, dostarczyła mu internacjonalny fundament dla wygłaszania problemu prawdy na chrześcijańskiej przestrzeni. Naród polski jest desygnatem uniwersalnej treści utworu, jest podany jako przykład przeciętnego narodu. Dla pisarza ta egzemplifikacja była bliższa niż naród żydowski ,ze zrozumiałego punktu widzenia: przynależności rodzimej. Żadnej mowy o elitaryźmie narodu tu nie ma. Tym samym rozmowa zostaje przenisiona jak gdyby na wyższy poziom, w inny — by tak rzec — wymiar, gdyż — zdaje się mówić Bogumił-Norwid — jedynie w ten sposób można dotrzeć do prawd obiektywnych, wiecznych, a więc — co najważniejsze — obowiązyjących i zachwycających odbiorców. Prawdopodobie przez to, że Norwid nie pragnął być gorliwym patriotą Polski, jak inni wieszcze, a próbował integrować państwo w kulturę europejską za pomocą religijnych pokojowych postulatów — publika polska swego czasu zlekceważyła twórczość pisarza.

3. «Totalne przebóstwienie wizji świata to może najbardziej romantyczny rys Norwida, choć — godzi się dodać — poety zatrzymuje się w granicach ortodoksji» [12, s. 48]. Jeżeli obcowanie z Biblią, naśladowanie jej postulatów uważać za cechę romantyczną, to twierdzenia Z. Stefanowskiej można przyjąć za prawdziwe. Warto dodać, że «religijność» Norwida nie podlega deformacji, co jest cechą charakterystyczą w innych romantyków.

Niektórzy ze współczesnych badaczy uważają, że tam, gdzie zaczyna się religia dojrzała — poezja ginie. Nie chodzi tu o wymazanie granic między poezją i religią. Czytając poezję Norwida, wydaje się, że sztuka nie jest w stanie, własnymi siłami, osiągnąć rzeczywistość, poznać prawdę i wprowadzić ją w życie. Twórczość artystyczna wychowuje człowieka, niesie w sobie pojęcie o prawdzie, dobro, pięknie. Żeby artyzm nie przekształcił się w absurd, nie znikł, a zachował rolę wychowawczej funkcji, pisarz nie tylko łączy religię i poezje, a ściśle splata ich między sobą, jednak nie pozwala jednemu wypierać drugie. Węzłowy ich element połączenia jest transcendentalnym pojęciem prawdy. Prawda — jest jaźnią duszy, która wypełniona pryncypami moralnymi i religijnymi, a poezja pomaga bardziej precyzyjnie odczuwać psyche. Ponieważ u Norwida religia mówi o tym, że «prawda jest celem, poezja — środ-

kiem» [2, s. 32]. Poeta we swojej przedmowie ostrzega czytelników, żeby nie szli drogą logiki i nie próbowali szukać racjonalne ziarno:

«Autor, nie mając na celu rozumu, który zaczyna od negacji i kończy na negacji, to jest kroku nie robi — a któremu drogi są utorowane i nie spotykające zawad... owszem, rozprzestrzeniane nawet przez tych, którzy z konsekwencjami rozumu (w czynie) walczą; ale — mając na celu mądrość, która zaczyna od bojaźni Bożej, „bo początkiem mądrości jest bojaźń Boża", a która, tak od bojaźni w Bogu zaczynając» [5, s. 284].

Akcentuje niektóre mankamenty Polaków. Wzywa ludzi do rozwoju sztuki na rodzinnym gruńcie, a zwłaszcza formy, bo jest często naśladowana. Forma polska potrzebuje nowego, własnego obramienia, ponieważ jeśli problemy w Polsce inne, to i kształty muszą być inne

O Polsko! — wiem ja, że artystów czołem
Są męczennicy — tych sztuka popiołem...
Ale czyż wszyscy wiedzą to w Ojczyźnie
I czy posiałaś sztuką krwawe-żyźnie?... [5, s. 296]

Ostatni werset podanego wyżej fragmentu zawiera takie zagadnienie: czy w dziejach sztuki polskiej dostatecznie odbiła się martyrologia narodowa? Czy sztuka polska odzwierciedla prawdziwą historię, nastroje narodu? Czy treść odpowiada formie?

Norwid jako prawdziwy, gorliwy wyznawca wiary chrześcijańskiej pełni funkcję ofiary poświęconej dla głoszenia prawdy. Umieszczając motto w Promethidionie: «Idący na śmierć, pozdrawia cię, Prawdo!», tym samym niby przywiduje dla siebie przyszłość istnienia wbrew panującym idealom romantyzmu polskiego. Nawet poprosił Bohdana Zaleckiego, aby ten w razie przedwczesnej śmierci poety, położył mu na grobie kamień z takim właśnie łacińskim napisem.

LITERATURA

1. Gomulski W. Komentarz 2 / Wiktor Gomulski // C. Norwid. Dzieła zebrane. Wiersze. — T. 2. — Warszawa, 1966. — 290 s.

2. Kudyba Wojciech Feliks. Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo... Norwida mówienie o Bogu / Wojciech Feliks Kudyba. — Lublin : Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000 — 32 s.

3. Makowski S. C. N. Interpretacje / S. Makowski. — Warszawa : PWN, 1986. — 33 s.

4. Mierzejewski A. Promethidion / Stanisław Makowski // C. N. Próba interpretacji. — Warszawa : PWN, 1980. — 115 s.

5. Norwid C. Pisma wybrane. T. 2. Poematy / C. Norwid / [wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki]. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. — 279–322.

6. Norwid C. Pisma wybrane. T. 1. Wiersze / C. Norwid / [wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki]. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

7. Norwid C. Pisma wszystkie. 1, Wiersze, Cześć 1 / C. Norwid / [układ typograf. Waclawa Wyszyńskiego]. — Warszawa : Państwo Instytut Wydawniczy, 1983.

8. Puzynina J. Słownictwo etyczne Cypriana Norwida / Jadwiga Puzynina. — Warszawa : Uniwestytet, 1993. — 3 s.

9. Sawicki S. Wartość-sacrum-Norwid/ Stefan Sawicki. — Lublin : Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994. — 16 s.

10. Sawicki S. Wartość-sacrum-Norwid 2 / Stefan Sawicki. — Lublin : Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2007. — 111 s.

11. Słownik terminów literackich / J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa / Oprac. A. Okopień-Sławińska. — Wrocław : Wydawnictwo «Ossolineum», 2008.

12. Stefanowska Z. Norwidowski romantyzm // Strona romantyków. Studia o Norwidzie / Zofia Stefanowska. — Lublin : KUL, 1993. — 45 s.

13. Sudolski Z. Norwid, Opowieść biograficzna / Zbigniew Sudolski. — Warszawa : Ancher, 2003. — 38, 47, 128 s.

14. Świegocki K. Człowiek wobec Boga i świata w poezji / Kazimierz Świegocki. — Warszawa : Instytut Wydawniczy, 2006. — 95 s.

УДК 821.162.1:82.-343 “18” Марцінковський

Уляна Перескоцька
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВЕРНИГОРА АНТОНІЯ МАРЦІНКОВСЬКОГО І РОМАНТИЧНІ КОНТЕКСТИ ОБРАЗУ СЕРЕДИНИ XIX ст.

У статті проаналізовано образ Вернигори — персонажа одного з найбільших польських національних міфів, який своєю популярністю викликав неабияке зацікавлення у представників української школи в польському романтизмі як символ єднання двох народів середини XIX століття.

***Ключові слова**: Вернигора, Антоній Марцінковський, романтичний образ.*

W artykule został przeanalizowany obraz Wernyhory — jednego z najwybitniejszych bohaterów polskich mitów narodowych, który dzięki swojej popularności wywołał duże zainteresowanie wśród przedstawicieli «szkoły ukraińskiej» w romantyzmie polskim będąc w połowie XIX wieku symbolem zjednoczenia dwóch narodów.

***Kluczowe słowa**: Wernyhora, Antoni Marcinkowski, romantyczny obraz.*

The article analyzes the image of Wernyhora, the character of one of the biggest Polish national myths which popularity has caused a great interest among representatives of Ukrainian school in the Polish Romanticism in the middle of 19th century as a symbol of unity of two nations.

***Keywords**: Wernyhora, Anthoni Martsinkowski, romantic image.*

На початку XX століття у науковому колі дослідників і літературних критиків бачимо неабияке зацікавлення постаттю і пророцтвами Вернигори. Пьотр Коструба, зібравши і опрацювавши усі відомості, проаналізував і описав у своїй статті «Wernyhora. Zarys historji legendy» та у хронологічному порядку подав відомості про появу вищезгаданої постаті у друкованих виданнях, автентичність і аналіз пророцтв, цитуючи праці не лише польських але й українських дослідників. У 90-х роках з’являються нові праці польської дослідниці Данути Сосновської і врешті у 1995 році Станіслав Маковський видає книжку «Wernyhora. Przepowiednie i legenda». Питання Вернигори є актуальним сьогодні, оскільки в українському літературознавстві ця тема мало досліджена.

Вернигора — персонаж одного з найбільших польських національних міфів. Український козак — пророк Вернигора, який передбачив Коліївщину (гайдамацьке повстання 1768 року), крах Речі Посполитої наприкінці XVIII ст., довгі роки неволі та врешті-решт відродження Польщі та її подальше процвітання. Перша друкована згадка про лірника з’явилась у 1830 році у варшавському виданні «Patrjota», де Йоахим Левель подає короткі дані і пророцтва. Михайло Чайковський присвятив йому окремий твір — «Вернигора, український пророк, історична повість», який уперше вийшов з друку в Парижі 1838 року. Образ Вернигори фігурує у творчості класиків польської літератури: Станіслава Виспянського («Весілля»), Юліана Словацького («Сон срібний Соломеї», «Беньовський», «Вацлав») та багатьох інших. Одна з найвідоміших картин Яна Матейка — «Вернигора». На першому плані на ній зображено дитя, що символізує світле майбутнє для поляків і українців. Після 1917 року в літературних колах називали «Вернигорою Бельведерським» Юзефа Пілсудського.

Легенда про Вернигору остаточно сформувалася в період між поразкою Наполеона I Бонапарта (1815) й польським повстанням 1830 року [8, с. 10]. Існувала навіть думка, що це польський патріотичний фальсифікат. Така оцінка, мабуть, була б найслушнішою, якби літературний персонаж Вернигора вперше з'явився не в польському, а в українському письменстві. Іван Котляревський, перераховуючи в «Енеїді» загиблих побратимів Енея, що мордуються в пеклі, написав: «Тут був Вернигора Мусій». Отже, йому була відома ця постать, але що саме — нині з'ясувати неможливо. В українському фольклорі Вернигора здебільшого змальовується як завзятий козарлюга, що перевертає гори, авантюрист, що волочиться по світу в гідному собі товаристві Вернидуба й Крутивуса.

Найстарша і найбільш правдива легенда про Вернигору сформувалась найвірогідніше у 1809 році. Йдеться у ній про історичні події 50-х років (Коліївщина, Барська конфедерація); 30-х (Канівський з'їзд), а також Французька революція, Косчюшкове повстання. Її автор писав легенду так, аби склалось враження, що легенда походить із 1768 року і автором є задніпрянський козак — Вернигора, який під час Коліївщини переховувався на одному з острівків, які омиває річка Рось, неподалік Корсуня. Легенда носить апокрифічний характер, містифікації та належить до такого виду літератури, яка справляє враження, наче є автентичним матеріалом.

Середина XIX століття характеризується зацікавленням образом Вернигори представниками української школи в польському романтизмі. У 1843 році образ Вернигори популяризує Еразм Ізопольський, друкуючи у віленському «Athenaeum» українські мотиви пророцтв і легенд про Вернигору. Образ Вернигори набуває популярності у Варшаві у роки перед січневим повстанням. Еразм Ізопольський згадав його у творі «Dumy z dum ukraińskich» 1856 і випустив збірку народних переказів про Вернигору (Варшавська бібліотека 1858 р.), доповнивши публікації в «Athenaeum» з 1843 року. У Вільнюсі також вийшли друком праці Зенона Фіша 1856 і Антонія Новосельського 1857. У Парижі згадували про нього як про живий морально — політичний авторитет, без допомоги якого козакам не обій тись, а автором цієї легенди називали Михайла Чайковського [8, с. 86].

Еразм Ізопольський — фольклорист, етнограф. Польсько-український поет, який ніколи не писав українською, але завдяки своїй наполегливій праці , поетичній творчості і літературно — критичній спадщині ми сміливо зараховуємо його до епігонів романтичного українофільства.

«Напередодні свого розриву з польським суспільством Е. Ізопольський востаннє здійснив спробу створити народну епопею з козацьких пісень, під назвою «Duma z dum ukraińskich». Цей романтичний твір, що мав досить заплутану будову, і в якому автор мав намір подати певний сюжет про героїзм козацтва в союзі з матір'ю — Польщею у боротьбі проти невірних [2, с. 514].

Твір «Duma z dum ukraińskich» — українська поема, в основу якої покладений певний фрагмент української історії. Відомо, що Ізопольський працюючи священником, активно збирав український фольклорний матеріал. Використав найрізноманітніші думи, казки, перекази та пісні аби створити універсальну думу, яка б представила повний образ історії і життя козаків. Легендарні гетьмани такі як Богданко і Скалозуб змальовані у творі. Головною метою поеми є союз українського козацтва і Речі Посполитої проти спільного ворога — татарської орди:

Pozdrów Boże naszą sicz I wielmożnych panów,
Koszowych i kurzennych naszych atamanów;
Zaporoskie sławne wojsko i wszystką starszynę
I przesławną Ukrainę i Lacką ojczyznę [8, c. 95].

З'являється і постать Вернигори, талановитого пророка. Він постає як одна з найголовніших і непересічних особистостей у історії, а особливо серед козаків. Так відрекомендувався Вернигора у творі:

Jam Wernyhora, dziecko Orlika,
A wszystko prawda, co Charko gada,
Bo tak mi Pan Bóg dał, nie wiem na co,
Abym zgadywał przyszłość nieznaną. [8, c. 86].

Опісля розповів думу, в якій йшлось про кращі часи для України і передбачив гетьману бездітність, смерть і народження мстителя від козаків в особі майбутнього гетьмана Скалозуба.

Відомо, що Б. Залеський і Т. Падура надихали автора на створення таких ідеалістичних польсько — українських відносин, але, на жаль взаємини Речі Посполитої і українського козацтва погіршились внаслідок дискримінації короля і єзуїтів і ми спостерігаємо як автор намагається зберегти цей польсько-український взаємозв'язок, але ідея є марною і утопічною. Бачення іншого майбутнього для двох держав автор виклав в устах віщуна:

...Węzeł, który Polskę łączy z Zaporożem
Rzymscy księża i szlachta rozetną jak nożem.
Lecz im to na pohybel, nam na żałość będzie,
Bo gdzie dziś wspólne dobro, potem złość zasiądzie,
I luna krwi potoki, męczarnie i jęki
Spadnie piorun, i wszystko przycichnie, przygaśnie,
A Lactwo i Kozactwo w objęciu praw zaśnie
Snem wiecznie nieprzespanym [8, c. 85]

Образ Вернигори у Ізопольського цілком аполітичний та без ідейного підтексту, хоча він і пов'язує його із Орликом («дитя Орилика»). Бачив у ньому абсолютно багатосторонню і колоритну постать давнього українського козацтва, популяризовану через легенди і перекази.

Антоній Новосельський (Марцінковський) — літературний критик, філософ, етнограф і фольклорист. Монументальна праця «Український народ» (1857) стала найбільшим збірником українських фольклорних матеріалів, перлиною українського народу, польськомовним джерелом у період українського школи польського романтизму. «Це велика монографія-словник про вірування і звичаї українського селянства тих часів» [2, с. 578]; «ця двотомна публікація залишається феноменальною скарбницею текстів української народної творчості, а разом з коментарями — опрацюванням, що віддзеркалює тогочасні знання і стан досліджень слов'янської етнографії» [1, с. 93].

Автор помістив легенду про Вернигору, як про віщуна, де не згадувались політичні пророцтва. Описав загальні біографічні дані, відомі із польської версії пророцтв. Нічого не згадав про етнічне суспільне походження Вернигори. Згадав лише про антигайдамацьку і про шляхетську позицію і активне застереження українського народу від історичних подій. Згадав про передбачення приглушення Коліївщини. Записав пророцтва шляхтич Пясецький. У іншому творі «Наддніпрянське пограниччя» Марцінковський записувачем пророцтв назве Суходольського: «Tu szlachcic jakiś, Piasecki podobno, widział Wernyhorę I spisał jego przepowiednie» [8, с. 220]; «…a pan Suchodolski spisał jego proroctwa o losach kraju…» [8, с. 225].

Польську версію легенди доповнив популярним на той час мотивом про викрадення Вернигори вершником на білому коні, про що пізніше згадував Равіта Гавронський. Наголошував на мандрівному характері цього мотиву і пов'язув його, між іншим, з античними міфами про архіпелаг, тобто білоконних.Цікавим фактом, згаданим у легенді, є популярність пророцтв і неабияке зацікавлення та щира віра, а також популярність України у Європі «najciekawszą jednak rzeczą jest ten fakt, że wszystko rozwiązuje się na Ukrainie, wszystkie ludy europejskie przychodzą się bić u mogiły Perepiata I Perepiatychy» [8, с. 87].

Пов'язував образ Вернигори із могилами Перепята і Переп'ятихи, близько Фастова, визначаючи їх як місце покути майбутнього віщуна, написав про місце перебування і сховку від гайдамаків у млинарів біля Корсуня на Росі, про виголошення там пророцтв, які записав Суходольський, проте смерть — зникнення локалізував в Македонах, а не в Корсуні. Як бачимо мотивами легенди автор оперував вільно, підлаштовуючи потребам власної нарації.

Образ Вернигори залишався незмінним навіть після січневого повстання. У другому періоді польського романтизму не з'явилось нових мотивів і легенд про Вернигору. Потребу цього періоду задовольняв роман Чайковського «Вернигора», перероблений і доповнений у 1862 році.

У 1863 році виходить роман Марцінковського «Наддніпрянське пограниччя. Нариси українського суспільства XVIII ст.», який пропагує польсько-українські ідеї поєднання в дусі християнської любові, злагоди і є негативною реакцією на повстанський рух. «Наддніпрянське пограниччя» — двотомний роман Марцінковського, — можна стверджувати, що є відображенням українського суспільства XVIII ст , синтезом знань із фольклористики, етнографії і археології. Цікавим є ставлення автора до певних історичних подій, виражених в романі. Гайдамаччину вважає українським заколотом декласованого народу, загалом українці виступали за польську владу на українських землях. У важкий для країни час, в період перебігу таких історичних подій як Коліївщина і барської конфедерації, Антоній більш цікавився морально-етичними і суспільними питаннями.

Символом єднання став романтичний образ Вернигори. Показуючи його у творі, автор уникнув політичних пророцтв, зобразивши його віщуном. Вернигора у «Наддніпрянському пограниччі» — божевільний старець, який спокутує власні гріхи (вбивство брата дружини та її матері, які підтримували Гайдамаччину на українських теренах) [1, с. 96]. В атмосфері кривавих і жахливих подій 1768 року бачимо як автор вміло висуває образ Вернигори — самотнього, віддаленого від людей старця на перший план, таким чином залишаючи жах Коліївщини на другому. Завдяки молитві і постові, отримав з волі Божої «дар віщуна» і місією його стало за допомогою молитви,

християнського теплого слова і віщування застереження людей від участі в Коліївщині та розповідь про жахливі наслідки. Вміло підійшов Новосельський до створення образу, поєднавши у ньому польські і українські мотиви легенди, показавши, що на теренах України існувала і була популярна легенда про Вернигору. Трактував Вернигору як історичну постать,справжню, правда, овіяну народними переказами, приписуючи йому таємничість і володіння різними надприродніми силами (третє око, змога літати у повітрі, можливість перевтілення у різних звірів). Вернигора Марцінковського — то старець, який страждає за вчинені вбивства, проте в результаті отримує прощення Бога і дар віщування. Місію Бога не дати пролитись людській крові на українських землях. Не репрезентує ані політичних ані суспільних тенденцій. Отже, його пророцтва то лише розповіді шляхті і народу про Коліївщину, наслідки і кару, яку понесуть гайдамаки «czekają was zarówno doczesne i wieczne męczarnie» [8, с. 89].

Легенда про Вернигору набула популярності у формі, якою користуємось сьогодні. До цієї версії легенди а також до ще живих в Україні переказів про Вернигору спрямовує польська романтична література, у якій можна виділити два напрями розвитку цієї постаті: патріотично — незалежно-солідарний (Міхал Чайковський і Люціян Семенський) та містично-народний (Северин Гощинський та Юліуш Словацький) [8, с. 144]. Так окреслює напрями розвитку постаті Вернигори Станіслав Маковський. Користуючись концепцією Маковського сміливо відносимо образ лірника у творчості Марцінковського до другого напряму, адже наша постать не є репрезентантом ані суспільних ані політичних тенденцій.

Мусій Вернигора існує від часів романтизму в польсько-українській свідомості уособлюючи незалежність, братерство двох народів а також спільну історію двох, на сьогоднішній день, незалежних держав. Образ Вернигори виступає символом надії на краще, щасливе, а найголовніше —мирне життя двох народів — Польщі і України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брацка М. Перепрочитання «української школи» польського романтизму : [Навчальний посібник] / Марія Брацка. — К. : Університет «Україна», 2010. — 126 с.

2. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибрані праці / [Відпов. ред., упорядн., та автор передмови Р. П. Радишевський]. — Київ : МП «Леся», 2009. — С. 300–310.

3. Inglot M. Marcinkowski Antoni Albert / Mieczysław Inglot. — Polski Słownik Bibliograficzny. — T. XIX. — Wrocław : Wydawnictwo Naukowe im. Ossolińskich, 1974. — S. 589–590.

4. Izopolski E. Duma z dum ukraińskich. Pieśni lirnyka o ukraińskim Kozactwie / Erazm Izopolski // Biblioteka Warszawska. — 1856. — T. III. — S. 273–299, 468–501; 1857. — T. III. — S. 344–379, 576–619.

5. Kasjan J.M. Wernyhora — postać z polsko-ukraińskiego pogranicza / J. M. Kasjan. — Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze 6–7 [Pod red. S. Kozaka]. — Warszawa, 1998. — S. 140–163.

6. Kostruba P. Wernyhora. Zarys historji legendy / Piotr Kostruba // Pamiętnik Literacki — 1935. — N. 3–4. — S. 390–415.

7. Makowski S. Wernyhora. Przepowiednie i legenda / Stanisław Makowski. — Warszawa : «Czytelnik», 1995. — 268 s.

8. Nowosielski A. (Marcinkowski A.) Pogranicze naddnieprzańskie. Szkice o społeczności ukraińskiej w wieku XVIII / Antoni Nowosielski/ — Kijów : L. Idzikowski, 1863. — T. I. — 310 s.; T. II. — 236 s.

9. Sosnowska D. Przesłanie Wernyhory. O romantycznej fascynacji Ukrainą / Danuta Sosnowska // Przegląd Wschodni — 1991. — T. 1, z. 4 — S. 737–753.

УДК 821.162.1 Грабовський М.

Ірина Руденко
Національна академія Служби безпеки України

ОСНОВНІ СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ РОМАНТИЧНОЇ КРИТИКИ МІХАЛА ГРАБОВСЬКОГО

У статті розглянуті основні критичні домінанти й літературні погляди польського критика і громадського діяча XIX ст. Міхала Грабовського. Проаналізовано його праці, що стосуються польської літератури доби просвітництва та романтизму, частково досліджено впливи на погляди й переконання митця щодо завдань і функцій літератури загалом.

***Ключові слова**: літературна критика, художній твір, поезія, філософська думка, роман.*

Ten artykuł poświęcony jest głównym zainteresowaniom krytycznym oraz poglądom literackim polskiego badacza literatury i działacza społecznego XIX wieku Michała Grabowskiego. W tej pracy przeanalizowano jego dzieła naukowe dotyczące liteatury polskiego Oświecenia i Romantyzmu, częściowo badane są wpływy i przekonania artysty na temat zadań i funkcji literatury.

***Słowa kluczowe**: krytyka literacka, literatura piękna, poezja, myśl filozoficzna, powieść.*

This article deals with the basic critical principles and literary views of polish literary critical and public figure of XIX c. Michal Grabovskij. There are researched his works of polish enlightenment and romantic literature. The influences for his literary views are partly investigated.

***Key words**: literary critic, work of art, poetry, philosophical thoughts, the novel.*

Заглиблюючись у принципи літературної діяльності польського митця М. Грабовського, варто переглянути що ж прийнято вважати літературною критикою. Під цим поняттям зазвичай розуміють літературний жанр, завданням якого є розгляд, тлумачення та оцінка літературних, мистецьких або наукових творів. Критика ж є певного роду місією, службою і обов'язком, що вимагає від літературознавця історично-теоретичний підхід до тексту. Історик літератури прагне того, аби не пропустити творів, що викликали відгуки в літературних колах, він у процесі роботи «сортує» роздуми на власний розсуд: одні твори хвалить, часом занадто, а про інші намагається говорити так, аби його рецензії усунули витвір з поля зору потенційних читачів. Напевно, будь-яка критика опирається не лише на сталих засадах науки, а й на особистих естетичних переконаннях самого оцінювача. Критика є чимось середнім між вираженням особистих поглядів рецензента і смаком, до якого зобов'язує його середовище. Таким чином, він продукує синтезовані погляди, репрезентує ту суспільну групу, до якої належить і від імені якої виступає [6, с. 6–8].

Метою даної розвідки є з'ясування домінантних принципів художньої критики польського літературознавця XIX ст. Міхала Грабовського.

Генологічну парадигму критичної статті М. Грабовського репрезентує система піджанрових утворень: власне критична стаття, якій був притаманний комплексний аналіз літературного явища («Переклади польсько-латинських поетів», 1847); програмна стаття, що визначала поступ польської літератури доби («Що залишається читати окрім французьких романів», 1839); дискусійна – забезпечувала варіативність думок, толерантність дискурсу («Декілька уваг щодо шкіл польської поезії /з приводу статті про "Україноманію"/»); стаття-маніфест містила публіцистичні рецепції

літератури в соціально-політичному контексті («Ответ поляка русским публицистам по вопросу о Литве и западных губерниях», 1862); рецензія — оперативна рефлексія конкретного літературного явища («Іще кілька слів про Карпінського») та науково-критична, що лежала у суміжному просторі історико-літературної та критичної думки європейського мегатексту («Про новітні польські романи»). Жанр критичного есе репрезентований у піджанрах критичному («Про "Листопад"») та фізіологічному («Про Звичаєві мішанини Яроша Бейли», 1841), різниця між якими пролягала у формах «вдосконалення» або «констатації» фактичного. Критичний етюд уособлює піджанрові утворення: аналітичний («До пана А. Т. автора листів Американки», 1838); естетичний («Про українські пісні»); рефлексивний («Відповідь на закиди й судження п. Спасовського», 1839), що у легкій, дещо фривольній формі ілюструють публіцистичність, замішану на художній образності, та відповідно репрезентовані раціональною, художньою та аксіологічною домінантами.

М. Грабовський ставив перед поетичним мистецтвом завдання всебічного «змалювання» світу за допомогою найбільшої палітри тем і мотивів, підкреслював, що романтичний поет повинен тяжіти до «універсалізації» представленої ним дійсності, якщо вона допомагає взаємній залежності матеріальних і нематеріальних явищ [17, с. 166]. М. Грабовський вважав, що в жодному випадку критика, навіть найсуворіша, конкретної шкоди письменникові завдати не може [4, с. 238]. Тому без вагань виголошував будь-які зауваження щодо літературного твору, не боячись образити чи «зламати» автора.

Критична діяльність М. Грабовського тривала з 1825 року по 1863. За цей час він написав багато статей, рецензій, відгуків як на писання вітчизняних письменників, так і іноземців. Основною його працею стала «Література і критика». Переважна більшість розвідок, як і згаданий трактат, містили оцінки творів польських, російських, українських і французьких авторів. Саме цьому і буде присвячено даний розділ.

На перший план польської літературної критики в 1834–1838 рр. просувався М. Грабовський. Його критична індивідуальність сформувалася після Листопадового повстання 1831 року. Перед повстанням М. Грабовський виступав як союзник М. Мохнацького, разом із ним виводив засади історичної та естетичної істини нової поезії, а після смерті останнього здобув широку популярність та авторитет [17, с. 7]. Фундаментальна різниця в розумінні національної літератури вималювалася після поразки повстання, коли М. Грабовський поступово став на бік консерваторів. Він виголошував свободу поетичної творчості на противагу засадам класицистичної поезії, заперечував думки, що мистецтво полягало в наслідуванні природи, стверджуючи, що зразки творення поет повинен черпати зі свого внутрішнього світу, у той же час орієнтуючись на ідеали минулого.

Кожна доба і століття мали своє власне та відмінне від інших призначення. Польський літератор задався питанням яку ж місію має виконати XIX століття в літературі, і відповів, що, на його думку, завданням літератури сучасного йому віку було створення народної поезії, а точніше, народних поезій. Головна ідея віршування, як і все інше, змінюється, бо це ідея жива. У різні часи література мала свій ідеал, і який би він не був, завжди був витриманий за абсолютно ідеальний і єдиний правильний [9, с. 17].

Щоб зрозуміти літературні принципи Міхала Грабовського, досить детально розглянути основну працю митця «Література і критика», а також рецензії, що друку-

валися ним у пресі. Зокрема, розглянемо такі трактати: «Про поезію XIX століття» (1837), «Література романсу в Польщі» (1840), «Про нову французьку літературу, названу шаленою літературою» (1838), «Кілька уваг над школами польської поезії» (1839), «Про елемент української поезії в польській поезії» (1837).

У своїх теоретичних поглядах на поезію, її походження та значення в духовному житті людини М. Грабовський залежав від теорій, що висловили проводирі німецького романтизму, а згодом і французького (Й. Гердер, Ж. Ж. Руссо).

В одному з листів до Б. Залєського від 23 березня 1825 року М. Грабовський згадував про свої погляди на історичний роман. Такі самі погляди зустрічалися і в статті Ф. Бодіна «Уваги над романтичною літературою, пристосованою до історії та народних звичаїв», опублікованій у часописі «Астрея» (1823). Пізніше це повторив Ю. Німцевич у передмові до «Яна з Тенчина» (1825) [4, с. 16]. М. Грабовський вважав, що історія літератури була нічим іншим, як такою ж історією, як історія політична, історія життя народу, тільки в найпрекраснішій іпостасі [4, с. 89]. Правдивість історичного образу, на думку літературознавця, не залежала від ретельно підібраних деталей, а полягала у відповідності їх до того значення, яке вони мали. Нічого не було правдивим, якщо його складали мозаїкою з деталей від різних речей [9, с. 120–121]. Роман не повинен повторювати історію, а лише доповнювати її. Навіть у найбільш заангажованому історичному романі історичність мусить підкорятися мистецтву, а про її про форму треба дбати кожної хвилини [9, с. 104]. Польський критик вважав, що історичний роман був найбільшим досягненням літератури XIX ст. Для змалювання колишньої епохи недостатньо вжити застарілих слів, а потрібно зображувати персоналії через їхні вчинки та якості, що й складало образ минулого. Це і повинен бути роман, який є жанром поезії [9, с. 111]. Критик визначав, що не треба наслідувати когось, а шукати талант у собі, якщо він є, бо «наслідування Гомера не призвело до появи інших Гомерів» [9, с. 147]. У той же час М. Грабовський вважав, що роман був найслабшим жанром сучасної йому літератури і єдиними прекрасними романами в усі часи будуть романи В. Скотта. Таким чином, найвищим розвитком роману він вважав історичний роман. Нація для М. Грабовського була виключно категорією минулого, «закінченим твором», у якому був наявний лише елемент давньої слави [9, с. 128]. У листі до Г. Жевуського від 6 грудня 1841 р. знаходимо визначення народу: «Як на мене, найкоротше визначення, що є народ, було б таке: мова. Перший і останній голос, сказаний тією мовою, означав би конкретну мить народження та смерті народу» [4, с. 249].

М. Грабовський відстоював теорію про впливи вражень від поезії на людську душу. Писав про це, ще не читавши праці М. Мохнацького «Про дух і джерела в польській поезії». З останнім М. Грабовський висловлював ідентичні думки, тільки в іншому порядку та в інших формах [4, с. 42]. Напевно, це відбувалося тому, що обидва критики були послідовниками німецьких теоретиків, і їхні ідеї переносили на польські терени.

Одним із основних критичних принципів М. Грабовського було те, аби предмет, описаний автором, залишався максимально наближеним до того середовища і стану, в якому його бачив письменник у природі. У листі до Г. Жевуського від 4 травня 1841 р. він визначав: «Завжди і всюди кладу одну умову: щоб кожен письменник зоставався сам собою, кожен предмет, перенесений у світ мистецтва, був повністю такий самий, з таким же обличчям, тим самим характером, що і в дійсності» [4, с. 225].

Іншим критерієм оцінки літературного твору в М. Грабовського було наближення до народної поезії. Слов'янську словесність він вважав повною дитячої невинності та патріархального устрою [11, с. 319]. Як уже згадувалося в попередньому розділі, К. Броздінський теж розумів критику як «дзеркало епохи і народу», а М. Мохнацький називав її «визнання народом своєї суті» [18, с. 5]. Як вдалося простежити в першому розділі, М. Грабовський ставив К. Бродзінського першим критиком у новій польській літературі, а М. Мохнацького — другим, отже, і думка К. Бродзінського була вагомішою для польського літературознавця [9, с. 332].

Не могли не відобразитись на критичній діяльності й релігійні переконання М. Грабовського, який ділив католицизм на три епохи — моральну, католицьку й органічну [9, с. 263]. Хвилинне затьмарення розуму не могло викорінити з глибин душі переконання вічної надії, з якою людина народжувалася і помирала. Віра була як «сонце під час короткого затемнення», а віра була правою рукою всякої мудрості та спокою [9, с. 268–269]. Брак релігії критик вважав несумісним із природою: «Дивна річ! Релігія, яка здається не має іншого призначення як зробити нас щасливими в цьому життя, і вона ощасливлює нас!» — так у своїй праці М. Грабовський цитував Ш. Монтеск'є [9, с. 273]. Релігію критик визначав як потребу комунікації між творінням і Творцем. Лише воно може поєднати минуле з майбутнім: «Ми, — поляки, — зі своїм тихим віруванням знаходимося і далі, і вище від усіх тих псевдо-поетів і філософів. Замість того, щоб учитися чогось від них, це вони, кружлячи, повертаються до нас» [9, с. 285]. Окрім цього, в «Літературі і критиці» зазначено, що польський літературознавець використовував праці французького філософа Т. Жофрея, який в одній зі своїх статей (на жаль назви її М. Грабовський не навів) відзначав, що на чолі християнської віри стояли три народи: німці, французи й англійці. Вони були наділені трьома окремими рисами: німці — наукою, французи — даром виокремлення з науки філософської думки, а англійці — здатністю застосування цієї думки на практиці [9, с. 271–272]. «Література і критика» стала твором, що надав суспільству масу нових ідей, орієнтував сучасників у хаосі, а точніше, відсутності думок про чужу і свою літературу. Це був продукт критичної думки, найбільш повно і оригінально виражений.

М. Грабовський вніс до польського літературознавства не тісну чи мало «обіцяючу» теорію, а власний спосіб мислення; він був прибічником романтизму, але не заперечував того позитивного, що мали попередні епохи, бо його розум і погляд не були «засліплені». Розмірковував спокійно, змальовував, не прихиляючись на жодну сторону, окреслював влучно, а його особисті погляди значилися лише там, де він змовчував про те, що його вражало і непокоїло. М. Грабовський був реалістом у критиці, його особистість виражалася у вихованості, розумінні літератури, уникненні крайнощів [14, с. 9].

Після Листопадового повстання роль критика ставала щодалі складнішою. Естет повинен був виконувати роль моралізатора, щоб утримати справу морального розладу. Критика з чисто літературної ставала також історичною і служила швидше для витлумачення творів, аніж для визначення їх виду та приналежності до улюбленого псевдокласичного жанру. Через це вона отримала одразу «глибину» і відкрила в основних рисах головні напрями століття, його характер і настрій [14, с. 7–8].

1825 роком можемо датувати початок критичної кар'єри М. Грабовського. У цьому році в часописі «Астреа» з'явилися його «Спостереження над баладами С. Вітвіцького, з додатком загальних приміток над романтичною школою в Польщі», а в

«Бібліотеці Польській» — рецензія на перший том «Історії польського народу» А. Нарушевича. У своїх «Спостереженнях…» М. Грабовський ставив себе поза літературні угрупування, заперечував потребу суперечок між класицизмом і романтизмом, але більше схилявся до останньої течії, романтизму, і підносив його видатних представників: К. Бродзінського, А. Міцкевича, Б. Залєського [1, с. 233] Автор досить гостро засуджував поетичні твори С. Вітвіцького, окрім одного («Ніч») [13, с. 46]. Також у цій розвідці мали місце судження щодо А. Міцкевича, який першим відкрив полякам вітчизняну романтичну поезію: «Поезія Міцкевича як блискавка, яка освітлює похмуре небо» [13, с. 49].

Наступною критичною спробою досліджуваного майстра стала стаття «Думки про польську літературу» (1828). У цій розвідці М. Грабовський аналізував положення тогочасної критики й романтичної теорії в Польщі. Також згадував про статтю К. Броздінського «Про класичність і романтичність», яка, на його переконання, не створила жодних засад для польської романтичної літератури.

Польський митець відкидав думку про західні впливи на польський романтизм: польську словесність він вважав явищем самобутнім — «Таким чином є несумнівно, що наша так звана романтична поезія взяла початок не в наслідуванні німців, не в теоріях Шлегеля, вона вийшла свіжа і красива з живого джерела народної творчості» [9, с. 105]. Поезію він ставив над усі мистецтва, і вважав, що справжні поети з'являються досить рідко саме з цієї причини. Кожне століття і доба мали окремі риси, що позначалися в історії політичній і «розумовій» [9, с. 245]. Вагомі скарби для поезії вбачав М. Грабовський у християнських житіях: «Всяка релігійна, історична чи будь-яка інша поезія є продуктом уявлення, що, у свою чергу, є творчою силою, яка не може мати остаточного зразка і правила, бо не була б уявленням. Треба або прийняти мистецтво з цією свободою, або його зректися, третього немає. Рисою релігійної поезії є не що інше як природа натхнення. <…> Католицький костьол <…> пішов у цій мірі сміливішим і впевненішим кроком, ніж усі критичні та естетичні погляди, які не можуть зрозуміти, що поезія є ні в чому іншому як натхненні» [4, с. 285]. Католицький погляд, на думку М. Грабовського, ніколи не замикався в герменевтиці й костьольній догматиці [4, с. 342].

Варта уваги рецензія М. Грабовського на книгу Ф. Бохвіца «Образ моєї думки» 1839 року. Критик зазначав, що до виходу цього дослідження суспільство задавалося питанням хто ж насправді здатний написати ці кільканадцять, але таких важливих сторінок? І польський літератор виразив захоплення, що знайшлися на його батьківщині люди, здатні так «потужно» мислити, адже праця повністю присвячена філософії. Того часу поляки не мали своєї філософської школи, і це була одна з тих рідкісних книг, яка не сформована з повторювань, а є самостійною філософською книгою. М. Грабовський без сорому зазначав, що прочитання «Образу моєї думки» спростувало деякі його погляди, але не вказав які саме, і, судячи з наведеного вище, вважаємо, що це дослідження стало основою його поглядів на рівні з німецькими і французькими теоріями. Літературознавець дуже високо оцінив рецензований трактат.

М. Грабовський прагнув говорити лише про поезію, її умови творення та розвитку [3, с. 129]. Відповідно до переконань митця, поетична творчість могла створити минувшину, адже кожна минувшина була поезією. Проте не лише вона становила літературу, і оце інше повинно виходити з тогочасності [10, с. 527]. У трактаті «Про поезію XIX століття» польський митець вирізнив поезію від літератури взагалі і від

художньої літератури зокрема. Народне віршування він називав «історичним», відстоюючи думку, що В. Скотт «натрапив на найправдивіший рід поезії нашого століття» [5, с. 215]. З моменту написання до виходу в світ «Про поезію XIX століття» сплинуло близько шести років. Протягом цього часу погляди М. Грабовського дещо змінилися. Твори численних талантів, що творили в ім'я романтичної свободи, неприємно вражали його смак, і критик почав схилятися до правил класицизму, висловлюючись, що «замість розумної монархії ми отримали анархію» [5, с. 215]. Його власні думки про поетичні красоти були досить вимогливими, бо не виходили зі сталих засад, а випливали з миттєвого враження, внаслідок чого літератор неодноразово сам плутався в своїх нерідко суперечливих поглядах.

Характерною рисою філософської думки 1830–1850 років був пошук «народної філософії», витоком чого була філософія Гегеля. Її модифіковано таким чином, аби забезпечити існування власній польській філософії [16, с. 236]. М. Грабовський, як і М. Мохнацький, прагнув бути «свідомістю» романтичного руху, вказати його власну іпостась, можливо, вплинути на розвиток літературних і культурних подій. Він вивчав польське суспільство, опираючись на німецьку і французьку філософію, намагався на їхній підставі дати свою власну теорію краси й поетичності [15, с. 24]. Завданням літератури XIX ст. М. Грабовський визначав «утворення національної поезії» [9, с. 106], а точніше, національних поезій. Головною рисою такої літератури він вважав схильність її до засвоєння виразних рис народу поруч із вникненням в історичну дійсність.

Основними вимогами щодо літературного твору в М. Грабовського були два принципи — «народність» і поетична форма. Однак коли твір їм відповідав та не мав історичної правди, такий твір нічого для критика не був вартим. Отже, поставав третій принцип — принцип історичної правди [2, с. 77]. У розумінні М. Грабовського історизм був висвітленням шляхетського минулого Польщі [9, с. 243].

У 1838 році М. Грабовський написав відгук про твори Ю. І. Крашевського, які були розміщені на сторінках «Петербурзького тижневика». Діалог вівся в досить приємному тоні, і нагадував звичайну розмову двох літераторів, а не критику і «захист» від неї. У цій розвідці М. Грабовський у черговий раз використав привід нагадати, що французи дуже любили свою літературу і хотіли видати її за зразкову, хоча насправді, на думку критика, доробок був дуже перехваленим. Про це детальніше йтиметься в іншому підрозділі.

Кілька слів у розвідці з приводу «Україноманії» М. Грабовський присвятив Ф. Моравському як письменникові без особливих недоліків і переваг. Польський літературознавець вважав його поетом без «вогню і творчості». Перехід від класицизму до романтизму відбувся у нього гладко і спокійно, в кілька етапів. Це шанований, розумний, здібний письменник, але не поет, бо не мав ані таланту ані фантазії. Деякі вірші в нього чудові, але всеж поезія не була його жанром. На противагу цьому, М. Грабовський високо оцінював його роман «Останнє перебування Карпінського у Варшаві» і казав, що за цей твір його чекала велика слава [8, с. 212].

М. Грабовський вболівав за долю літератури рідного краю. Він неодноразово закликав до читання власне польської літератури, яка, на його думку, була не гіршою за іноземні переклади. Не вартим він вважав витрачання часу на прочитання недосконалих французьких творів, які цілком могли замінитися романами О. Броніковського, Ф. Скарбка, Ф. Бернатовича, а особливо Е. Ярачевської. Передусім він радив

вивчати історичні твори таких авторів як Я. Пасек, М. Машкевич, рукопис гетьмана Жулкевського і т. п., адже освічена людина повинна знати історію своєї батьківщини та її писемні шедеври. М. Грабовський стежив за виходом нових творів, що з'являлись на шпальтах польських газет, і писав численні відгуки про їхніх авторів. Із прихильністю він ставився до повістей чи романів, створених на реальних подіях чи історичних фактах. Згадаймо його рецензію на «Згадки про королеву Варвару» М. Балінського, де літературознавець дякував авторові за виконану роботу, що зібрав усі можливі джерела, які стосувалися життя королеви і не були до того часу опрацьовані. М. Грабовський підсумовував, що подібні праці могли з'являтися лише в народу, який володів наукою і знав літературу [12, с. 524].

Польський критик схвалював жанри пам'яток і подорожей. Перші, як він вважав, часом зближували читачів із найвпливовішими людьми чи подіями описуваних часів, вимальовували історію суспільства та приватного життя, перед якими романи здавалися просто карикатурою. Подорожі відкривали читачам цікаві описи місцевості, і не обов'язково аби це були незнайомі краєвиди, адже з великою насолодою читалося і про близькі, відомі місця. Хоча вже через кілька рядків М. Грабовський сам дещо корегував свою думку: «мало який куточок світу буде для нас абсолютно чужим, диким чи таємничим». У цій же розвідці кілька рядків М. Грабовський присвятив поетові часів Станіслава Августа Ф. Карпінському. Критик вважав його за центральну постать серед тогочасних поетів, одним із тих, хто надовго залишиться живим у пам'яті послідовників і репрезентує свою добу. Ю. І. Крашевський відзначав таку рису згаданого митця як егоїзм, але, на думку М. Грабовського, це швидше риса тієї доби, в якій творив Ф. Карпінський, а не його власне як митця. Лише його зі всієї плеяди поетів доби критик вважав справжнім поетом [7, с. 14].

На основі всього вище наведеного можна стверджувати, що основними критеріями оцінки художніх творів для митця були їх зв'язок із народною творчістю, наявність досконалої поетичної форми, а також автентичне відтворення історичного тла, яке б максимально об'єктивно змальовувало історичні події. Опуси, де містився ретроспективний аналіз минувшини чи сучасності, критик вважав історичними, адже, за його переконаннями, сучасний шедевр через кілька років матиме нову якість — історичну значимість. Найвищим здобутком доби М. Грабовський вважав історичний роман, прикладом якого слугували романи В. Скотта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література. Вибр. пр. / В. Гнатюк / Відп. ред. Р. Радишевський. — К. : МП «Леся», 2008. — 636 с. — С. 189–233.
2. Юровська О. Куліш і Грабовський / О. Юровська // Україна. Науковий журнал українознавства. Орган історичної секції академії за ред. М. Грушевського. — К. : Державне видавництво України, 1929. — Кн. 36. — 174 с. — С. 72–84.
3. Bar A. Kumoszki na parnasie / A. Bar. — Kraków : Nakładem księgarni S. Kamińskiego, 1947. — 442 s.
4. Bar A. Michała Grabowskiego listy literackie / A. Bar. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1934. — 450 s.
5. Chmielowski P. Dzieje krytyki literackiej w Polsce / P. Chmielowski. — Warszawa, 1902. — 583 s.
6. Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku / Red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. — Kraków : Universitas, 2007. — 462 s.

7. Grabowski M. Co zostaje do czytania oprócz romansów francuskich / M. Grabowski // Tygodnik Petersburski. — 1839. — № 2. — S. 11–14.

8. Grabowski M. Kilka uwag nad szkołami Poezji Polskiej (z powodu artykułu o Ukrainomanii) / M. Grabowski // Tygodnik Petersburski. — 1839. — № 36. — S. 203–206; № 37. — S. 211–212.

9. Grabowski M. Literatura i krytyka. Pisma M. Gr. / M. Grabowski. — T. I. — Wilno : nakład i druk T. Glüksberga, 1837. — 145 s.; T. II. — Wilno : nakład i druk T. Glüksberga, 1838. — 366 s.; T. III. — Wilno : nakład i druk T. Glüksberga, 1840. — 181 s.

10. Grabowski M. O Mieszaninach Obyczajowych Jarosza Bejły / M. Grabowski // Tygodnik Petersburski. — 1841. — № 93. — S. 523–524; № 94. — S. 526–528.

11. Grabowski M. O poezyi gminnej ludów sławiańskich / M. Grabowski // Pamiętnik naukowy. — T. I. — 1837. — S. 317–344.

12. Grabowski M. Pamiętniki o Królowej Barbarze żonie Zygmunta Augusta. P. Michała Balińskiego / M. Grabowski // Tygodnik Petersburski. — 1840. — № 93. — S. 523–524.

13. Grabowski M. Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego, z przyłączeniem uwag ogólnych nad Szkołą Romantyczną w Polszcze / M. Grabowski // Astrea. — 1825. — № 1. — S. 45–55.

14. Grabowski T. Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne / T. Grabowski. — Kraków : Czas, 1900. — 109 s.

15. Kridl M. Grabowski Michał / M. Kridl // Sto lat myśli polskiej. — T. VII. — 1912. — S. 228–284.

16. Morawski S. Kilka uwag o polskiej teoriisztuki w okresie 1830–1850 / S. Morawski // Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji. — Warszawa : PWN, 1956. — S. 235–254.

17. Stanisz M. Wczesnoromantyczne spory o poezje / M. Stanisz. — Kraków : Universitas, 1998. — 318 s.

18. Szmydtowa Z. Wstęp / Z. Szmydtowa // Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały. T II. — Warszawa : PWN, 1959. — S. 5–16.

УДК 811.162.1

Наталія Совтис
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МОВА ЯК СИМВОЛІЧНИЙ КОД КУЛЬТУРИ

У статті проаналізовано дослідження мови як основного складника культури, а також культурних фактів і процесів, пов'язаних із певною культурою, людиною, суспільством і дійсністю. Наведено аргументи щодо актуальності й перспектив дослідження художнього тексту як тексту культури.

***Ключові слова**: код, семіотика, художній текст.*

W artykule poddano analizie osobliwości badania języka jako podstawowego składnika kultury, a zarazem faktów i procesów kulturowych związanych z daną kulturą, człowiekiem, społeczeństwem i rzeczywistością. Podano argumenty dotyczące aktualności oraz perspektywy badania tekstu artystycznego jako tekstu kultury.

***Słowa kluczowe**: kod, semiotyka, tekst artystyczny.*

The article analyses the study of language as the main component of culture as well as cultural facts and processes connected with the definite culture, person, society and reality. Arguments regarding topicality and future researches of fictional text as a culture text are also presented.

***Key words**: code, semiotics, fictional text.*

Вивчення і розуміння культури неможливе без вивчення її мовного коду, ролі мови як важливого складника культури, її вираження та засобу формування. Саме мова як один з основних елементів тривалості культурного життя стає важливим чинником розвитку нації. У мові відображається історія формування культури, її різновиди і міжнародні зв'язки. Тому мовний матеріал є незамінним джерелом для вивчення культурного розвитку на різних для нього етапах, пов'язаних із формуванням народу та становленням його мови.

Культуру можна розуміти як ширше поняття ніж мова, розвиток якої є складовою частиною розвитку культури. З іншого погляду, мовна система є загальнішою категорією, оскільки осмислення будь-яких явищ і процесів, у тому числі процесів культури та її історії, неможливе поза мовою і мисленням, яке нерозривно пов'язане з мовою й існує, в основному, у мовній формі. Мова є надзвичайно важливою для людини і культури, оскільки є тим середовищем, у якому людина стає людиною. «І лише через мову детонує людський дух, і лише через артикулювання думок у мові відбувається пізнання і мислення, мова є основною структурою надбання людської культури, власне межі мови є межами культури» (тут і далі переклад наш. — Н. С.) [15, с 21]. Мова створює умови для розвитку культури і тим самим є одним з основних і найповніших джерел знання й інформації про певну культуру.

Незважаючи на численні дослідження взаємозв'язку мови й культури, це питання й надалі залишається актуальним і викликає пошук та залучення нових методів.

Наша мета — проаналізувати основні лінгвістичні підходи у досліджені ролі мови як важливого складника культури, її мовного коду.

Вивчаючи мову північноамериканських племен, Франц Боас вважав, що мова і культура — це дві тісно пов'язані галузі людської діяльності; мова є знаряддям, яке

допомагає антропологу пізнати культуру [цит. за: 21, с. 77]. Відомий учень Боаса Едвард Сапір у своїх ранніх працях на тему зв'язку між мовою та культурою виразно їх розділяє. На думку вченого, можна говорити про відбиття в словах ізольованих елементів культури, але зв'язки між формою мови і формою культурного мислення й активності практично неможливо виявити. Згодом Сапір починає інакше трактувати цю проблему. У статті «Статус лінгвістики як науки» вчений пише: «Зразки культури певної цивілізації є певною мірою віддзеркалені у мові, яка виражає цю цивілізацію. Помилкове переконання, що істотні риси певної культури можна виокремити і зрозуміти лише завдяки спостереженню, не використовуючи допомогу мовного символізму, який надає цим рисам зрозумілого значення для певного суспільства. Спроба пізнання первинної культури без опори на мову суспільства, що репрезентує цю культуру, виявиться певного дня аматорською, як праця історика, який не має доступу до оригінальних документів цивілізації, яку описує» [20, с. 88]. Теза Сапіра про мову як символічний провідник у культурі стала постулатом для антропологів.

Значну роль у вивченні взаємозв'язку між мовою та культурою відіграв учень Сапіра — Бенджамін Ворф. Дослідження мови індіанських племен дали початок ідеї, яку згодом назвали гіпотезою Сапіра-Ворфа, в основі якої лежить розуміння мови як найважливішого чинника пізнання світу. Мова, на думку Ворфа, містить певний образ світу, тому детермінує наше мислення про цей світ у спосіб, у який цей світ спостерігаємо і пізнаємо. Таким чином, дві різні мови — це дві різні картини світу, а отже, два різні способи мислення [16, с. 162–164].

Польський мовознавець Томаш Семенський вважає, що від гіпотези Сапіра-Ворфа лише крок до надзвичайно важливого твердження, що стосується взаємозв'язку мови і культури. Такі явища, як спосіб мислення про світ і пізнавання його, як картина світу, що існує в колективній свідомості народу, — це фундамент культури, створеної цим народом. Згідно з цією теорією форму цьому фундаменту надає саме мова, яка стає, таким чином, основою усієї культури [21, с. 79]. Відомий американський антрополог Альфред Кребер вказував на тісний зв'язок між мовою та культурою; мову вчений вважав частиною культури і одночасно певною умовою виникнення культури, адже важко уявити ситуацію, коли б існувала культура без мови або мова без культури. Значну роль вчений віддає національності: якщо два народи розділяють між собою таку ж або подібну культуру, але розмовляють різними мовами, вважаються різними народами [18, с. 223].

Мова віддзеркалює ієрархію цінностей, а також систему значень, відкриває світ і пізнає його в заданий спосіб, оскільки містить модель світу і призводить до того, що ця модель формує наше бачення світу і впливає на його картину. Мова впливає на суспільну поведінку, організовуючи і регулюючи її, а також керуючи нею; навколо мови концентруються, а також відділяються від інших суспільні спільноти, які завдяки використанню спільної мови стають комунікативно-культурними спільнотами. Мова також служить для верифікації і кодування культурних змістів.

Януш Анусєвич пише, що культура — це не лише матеріальне явище, яке складається з речей, людей, поведінки або почуттів. Це організація цих усіх складових. Це форма того, що люди зберігають у своїх думках, їх моделі спостереження, асоціацій і інтерпретації світу. <…> Культура суспільства складається з усього, що індивід повинний знати, або у що повинен вірити з метою діяльності у цьому суспільстві у мож-

ливий для сприйняття для його членів спосіб; так діє у кожній ролі, яку суспільство надає кожному своєму члену [15, с. 298].

Клод Леві-Стросс розумів мову і культуру як два рівнозначні прояви більш фундаментальної активності — людської думки. Саму мову вважає найважливішим культурним фактом, власне критерієм культури. Прийнято вважати, що вперше ідеї теорії інформації та семіотики були застосовані в антропології саме Леві-Строссом. У своїх пізніх роботах він визначав антропологію як частину семіотики. Низка його ідей мала визначальний вплив на подальший розвиток антропологічних досліджень, зокрема, думка про типологічну подібність (аналогію чи паралелізм) структур мови й структур культурної організації соціуму. Можливість тлумачення суспільства в цілому залежно від теорії комунікації він називав «коперниківською революцією» [19, с. 67]. Сьогодні виділяються різні галузі антропологічних студій, які задають новітню парадигму антропологічного мислення. Для останнього характерна тенденція до комплексного узагальнення нагромаджених даних у філософській, культурній, соціальній, соціально-історичній, лінгвістичній, структурній, когнітивній антропології. Встановлено, що «антропологічні засади виявилися плідними в подоланні методологічних і світоглядних розбіжностей між філософськими, природничо-науковими та гуманітарними науками, а також для вироблення єдиних людиномірних цінностей, що консолідують теоретичні знання й практичну діяльність [3, с. 9].

Наприкінці 90-років XX ст. польський дослідник Януш Анусєвич вказував на актуальність дослідження проблематики культурної теорії мови, яку розумів як теорію, що вивчає багатоаспектність, багатовимірність і багатофункціональність мови щодо культури, а також взаємозв'язок між мовою та культурою із застереженням, що дослідження змісту, форм, способів існування культури здійснюється від мовних фактів, а не навпаки [14, с. 18]. Я. Анусєвич трактував мову як медіум і процес, що містить у собі (мовнозакодоване) культурне надбання усієї комунікативної спільноти, що є свідченням практики цієї спільноти, а також її набутого досвіду протягом багатьох поколінь. Мова є носієм, переказом і накопиченням усіх цінностей, а також норм поведінки, навколо яких сконцентровано діяльність, переконання, а також етично-нормативною системою певного суспільства. Отже, мова є найважливішим складником культурних процесів і фактів, пов'язаних із певною культурою, суспільством, людиною і дійсністю. Містить у собі найважливіші риси культури як цілісності, становить інвентар її засобів, є записом прийнятих у певній культурі способів концептуалізації і категоризації дійсності, її аксіологізацією, різних пунктів її бачення, а також способів її вивчення [15, с. 21]. Як основні галузі дослідження культурної теорії мови вчений виділив: лінгвістичну прагматику, граматику, лексику, фразеологію, метафорику, ономастику, а також семантику, що проникає у всі мовні підсистеми [14, с. 22].

Отже, варто розуміти лінгвістику як інтердисциплінарну науку, адже розуміння мови як найважливішого витвору культури, її основного складника та «архіву» культурних надбань, створених людиною і суспільством, призводить до виникнення нових перспектив зацікавлень мовознавства і нового бачення статусу мови, її походження, предмету, місця в антропології культури, філософії культури та взаємозв'язків з іншими антропоцентрично зорієнтованими дисциплінами.

Як було зазначено, важливим напрямом у вивченні взаємозв'язку мови і культури стали семіотичні дослідження. Семіотика — це наука, що вивчає знаки й знакові системи як засоби збереження, передачі й переробки інформації в людському суспіль-

стві, в природі та у самій людині [10, с. 6]. Семіотика належить до молодих наукових дисциплін, хоча знакові підходи до вивчення певних явищ і процесів фіксуємо вже в творах античних та середньовічних учених. До класиків сучасної семіотики відносять філософів, логіків, математиків (Чарльз Пірс, Чарльз Морріс, Умберто Еко), антропологів і етнологів (Броніслав Малиновський, Клод Леві-Строс), істориків релігії, культури і мистецтва (Олександр Лосєв, Павло Флоренський), психологів (Лев Виготський, Миколай Жинкін, Жан Піаже). На нашу увагу заслуговують праці філологів: Фердинанда де Соссюра, Романа Якобсона, Ролана Барта. Велику роль у розвитку європейської семіотики зіграла польська семіотична школа (Марія-Рената Маєнова, Стефан Жулкевський, Єжи Пельц, Анджей Богуславський та ін.), що розвивалася в середині XX ст. Семіотику розуміли тут як структурну і формалізовану поетику (особливо в спеціальному секторі, створеному в Польській Академії наук, в Інституті літературних досліджень, яким керувала М.-Р. Маєнова). Власне перехід польської структурної поетики до семіотики розпочався в 1960 році з конференцій в Польщі з питань поетики під керівництвом М.-Р. Маєнової. Значний вплив на школу зробили роботи Якобсона та представників структуралізму в «сусідньому» чеському літературознавстві — Яна Мукаржовського, Богуміла Гавранека, Володимира Скалічки. Значну роль у Східній Європі відіграв сектор структурної типології Інституту слов'янознавства Академії наук СРСР, яким із 1960 по 1963 рік керував Володимир Топоров, із 1963 по 1989 рік — Валентин Іванов, які стали засновниками семіотичної гілки, що згодом отримала ім'я Московської семіотичної школи. До цієї групи увійшли співробітники сектору — Андрій Залізняк, Ісаак Ревзін, Тетяна Молошная, Тетяна Ніколаєва, Тетяна Цив'ян та ін. Особливе місце в історії семіотичних досліджень зайняла Тартуський школа, яку очолював Юрій Лотман. В українській науці поштовхом до появи семіотики стали роботи Олександра Потебні. На думку Альберта Байбуріна, дослідження Потебні у галузі взаємозалежності мови та мислення призвели до виділення останнім у міфологічних, фольклорних та літературних текстах похідних елементів мови моделюючих систем і цим випередили на століття ідеї тартусько-московської семіотичної школи [12, с. 5]. На сучасному етапі помітне місце займають семіотичні праці Стефанії Андрусів та Михайлини Коцюбинської. Проблема знаковості різноманітних явищ народної культури досліджується Оленою Боряк, Михайлом Глушком, Олександром Курочкіним, Корнелієм Кутельмахом, Романом Сілецьким та іншими.

Із позицій семіотики мову розглядають як знакову систему, як найважливіший елемент життєдіяльності культури. За допомогою знаків (значущих і самостійних елементів мовної системи) та їх комбінацій мови відображають і конструюють світ. У семіотиці поняття мова знаходиться в безпосередньому зв'язку з поняттям *код*. Код визначають як систему, в якій задано (тобто обумовлено за попередньою угодою) репертуар знаків і їх значень разом із правилами комбінацій знаків [2, с. 57]. У роботах Романа Якобсона та Умберто Еко код, семіотична структура й знакова система виступають як синонімічні поняття. Альміра Усманова трактує *код* як: знакову структуру; правила сполучуваності, впорядкування символів або як спосіб структурування; окказіонально взаємооднозначну відповідність кожного символу якомусь певному означуваному [13, с. 738]. На думку Лотмана, термін мова несвідомо пов'язуємо з історією її існування, тоді як код із психологічних позицій орієнтує нас на якусь штучну, ідеальну модель мови [7, с. 13–15].

У сучасних дослідженнях термін *код* знаходить широке застосування в семіотиці культури. З семіотичної позиції культуру розглядають як сукупність текстів, які розуміють як послідовність знаків будь-якої природи. Тексти — це справжні архіви культури. Саме в тексті відображається духовний світ людини, тому що в ньому зберігається інформація про історію, культуру, національну поведінку певного етносу. Таким чином, тексти втілюють культурні коди, тому що є «набором специфічних сигналів, які автоматично викликають у читача, вихованого в традиціях певної культури, не тільки безпосередні асоціації, а й значну кількість непрямих асоціацій» [8, с. 30].

У лінгвістичних дослідженнях Володимира Бєлікова, Леоніда Крисіна, Ніни Мечковської під кодом розуміють мовні утворення: територіальний чи соціальний діалект, міське койне, тобто ті варіанти мови, які використовують учасники певного комунікативного акту [11, с. 14]. Знакову систему іменують кодом тоді, коли розглядають механізми виникнення і функціонування текстів на її основі. Давид Дубровський звертає увагу на трактування Ірини Арнольд художнього тексту як його декодування. Оскільки інформація не існує поза межами того чи іншого коду, за операцією декодування йде операція кодування, тобто переведення на інший код, який можна назвати природним або власним кодом інтерпретатора [4, с. 133].

Оскільки код виробляється і функціонує в культурі, правила його прочитання «задаються культурою: культурним хронотопом, культурною компетенцією інтерпретатора» [9, с. 19]. У цьому випадку можна говорити про існування *кодів культури* (культурних кодів). Вікторія Красних підкреслює, що код культури виступає передачею матеріального і духовного досвіду, вироблених людством у період реальної історії, тобто історії, підтвердженої матеріально, і має свідоцтва (артефакти і описи, листи, літописи, щоденники, відгуки мандрівників). Основою для культурного коду може слугувати будь-який чуттєво сприйнятий комплекс реалій дійсності: флора, фауна, явища природи, зброя, знаряддя праці, одяг, харчові продукти, будівлі та інші артефакти, а також культурні сценарії (трудові процеси, святкування, ігри, змагання, битви, торги та інші соціокультурні трансакції). Для нас, зокрема, представляє інтерес визначення і класифікація культурних кодів, запропоновані Красних: «Код культури — це сітка, яку культура «накидає» на оточуючий світ, членує, категоризує, структурує і оцінює його» [6, с. 297]. Коди культури співвідносяться з найдавнішими архетипними уявленнями людини, які ці уявлення і «кодують». Коди культури утворюють систему координат, яка містить і задає еталони культури. Як універсальна категорія вони властиві людині. Їх вияв та роль у кожній культурі завжди національно детерміновані, хоча базові метафори можуть мати універсальний характер. Як базові Красних виділяє коди: соматичний, просторовий, часовий, предметний, біоморфний, духовний, тобто ті, які співвідносяться з архетипними уявленнями культури народу і в яких зафіксовані наївні уявлення людини про світобудову [6, с. 298].

Як було зазначено раніше, справжнім архівом культури є тексти, що зберігають інформацію про походження, історію, національну поведінку певного етносу, тобто є складовими змісту культури і втілюють культурні коди.

Отже, одним із перспективних напрямів у сучасній лінгвістиці є вивчення художнього тексту як тексту культури, тобто як відображення всього складного механізму пізнання людиною світу. Поняття про культуру як сукупність текстів було розроблено в працях Лотмана: «Простір тексту культури є універсальною безкінечністю елементів зазначеної культури, тобто є моделлю всього» [7, с. 118]. Кожен текст, з одного

боку, є складовою тексту національної та світової культури, з іншого боку, є її моделлю, побудованою за тими самими законами і включає константи культури — стійкі елементи (образи, концепти), що характеризуються значною поширеністю, стійкістю, полівалентністю, змістовністю і високою аксіологічною значимістю. Художній текст репрезентує національну та світову культуру на певному етапі розвитку, і його сприйняття вимагає від читача знання ідей, знакових фігур і образної мови епохи створення тексту.

Найважливішим завданням є видобуття, реконструкція форм і змісту культури, записаних у мові, а також її конкретних проявах — текстах, підкреслював Анусєвич [15, с. 21].

Мова виступає своєрідним кодом культури в художньому тексті й проявляється у двох функціях: зв'язок зі здатністю автора твору ідеально моделювати художню реальність, а також властивістю реципієнта розкодувати авторську модель буття і створити свій метатекст про неї. Отже, художню концепцію світу розуміють у вигляді трьох інтегративних структур: світовідчування, світоуявлення, світорозуміння. Надзвичайно важливим у культурному діалозі є асоціативний зв'язок свого життя людиною, яка сприймає текст мистецтва, з безкінечною низкою культурно-історичних узагальнень. Світ читача стикається із безкінечністю світу культури, виникає бажання не лише усвідомити ті чи інші художні світи чи епохи, мислити їхніми образами і картинами, а й перенести своє «буденне» життя у певну епоху. Людина стає частиною відкритого, нескінченного життя людства.

Художній текст, наділений смислом текстів певних культур, розкриває свій смисл культур як комунікацію, діалог свідомостей, особистостей, культур. Йдеться не лише про світові твори класиків, а й художні твори маловідомих письменників. Наприклад, тема війни у поезії поета українсько-польського пограниччя Лева Венглінського оцінюється не тільки з позиції складної політичної ситуації на західноукраїнських землях та в Польщі в XIX ст., а й з позиції християнства — з його головною заповіддю: не вбий!

Отже, можемо константувати, що текст існує одночасно в просторах багатьох культур та в двох часових вимірах — «малому» (час сьогодні) й «великому» (час завжди). Однак художній текст втілює досягнення художнього мистецтва не лише, що належать цьому «маленькому часові». Він проходить крізь простір і час, стаючи культурним знаком, кодом. Життя в «малому часі» (тексті) перестає обмежуватися лише вчорашнім днем і у «великому часі» (метатексті) художній витвір переходить із минулого через сучасне в майбутнє. Культурна інформація, накопичена протягом віків, ніби фокусується в художньому тексті, насиченому мотивами, сюжетами, кодами, образами. Текст, у якому знайдуть відображення загальнолюдські проблеми, відбудеться діалог культур, пройде випробування часом, ймовірно звучатиме у сучасному бутті з вічними системами цінностей.

Отже, тісний взаємозв'язок мови та культури можна пояснити наявністю глибинних подібностей у структурі та принципах функціонування культури й мови. Культура функціонує як знакова система, сукупність символів і значень, що допомагають людям орієнтуватися в світі, передають досвід від одного покоління до іншого. Знаковою системою є і сама мова, що виконує функції кодування інформації з метою її накопичення, розповсюдження й передачі нащадкам.

Одним із перспективних напрямів у сучасній лінгвістиці є вивчення художнього тексту як тексту культури, тобто як відображення всього складного механізму пізнання людиною світу. Для всебічного і адекватного розуміння тексту необхідне володіння системою різноманітних культурних кодів, якими той чи інший текст був зашифрований. Володіючи значущими в певній культурі кодами, член культурної спільноти здатний створювати і розуміти тексти цієї культури.

Текст до матерії культури проникає завдяки мові. Мова приносить у текст за допомогою своїх одиниць фрагменти картини світу, закріплені у свідомості мовної особистості, тобто текст випливає з контексту мови і є одночасно її ілюстрацією. Окрім того, текст репрезентує культуру та є наслідком розвитку культури певного періоду. Таким чином, вбачаємо тісний зв'язок із культурою. Текст тісно пов'язаний із мовним кодом нації і через нього опосередковано корелює з культурою як із суспільним світоглядом. Об'єктом дослідження можуть виступати не лише класичні тексти, які є основою у формуванні культурного коду нації, а й тексти художньої літератури, які репрезентують національну і світову культуру на певному етапі її розвитку, знання яких допомагає зрозуміти націю та реалії навколишнього світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Языковая картина мира и этнокультурная специфика слова / Н.Ф. Алефиренко // Мова і культура: науковий журнал. — Вип. 9. — Т. I (89). Філософія мови і культури. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. — С. 97–104.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Ф.С. Бацевич. — К. : Видавничий центр «Академія», 2004. — 344 с.
3. Головко Б. А. Сучасна філософська антропологія: історико-філософський аналіз основних напрямків : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.03 «Історія філософії» / Б. А. Головко. — К., 1994. — 48 с.
4. Дубровский Д. И. Понимание как расшифровка кода / Д. И. Дубровский // Философские основания науки: Сб. н. тр. — Вильнюс, 1982. — С. 128–139.
5. Етимологічний словник української мови: [у 7 т.] / [редколегія О. С. Мельничук (гол. редактор), В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко]. — Т. 2 (Д–Копці). — К. : Наукова думка, 1985. — 570 с.
6. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных. — М. : Гнозис, 2003. — 375 с.
7. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / М. Ю. Лотман. — СПб., 2002. — 544 с.
8. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высших учебн. заведений / В. А. Маслова. — М. : Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
9. Маслова В. А. Национальные ценности и язык: духовный код культуры / В.А. Маслова // Лінгвістика. — 2010. — № 2 (20). — С. 19–30.
10. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций / Н. Б. Мечковская. — М. : Издательский центр «Академия», 2004. — 432 с. — (Учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений).
11. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика / Н. Б. Мечковская. — М. : Аспект-Пресс, 2000. — 207 с.
12. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — 282 с.
13. Усманова А. Р. Код // Социология: энциклопедия: [сост. . А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко] / А. Р. Усманова. — Минск : Книжный дом, 2003. — 1312 с.

14. Anusiewicz J. Kulturowa teoria języka. Zarys problematyki / J. Anusiewicz // Język a kultura. T. 1 Podstawowe pojęcia i problemy / pod red. J. Anusiewicza i J .Bartmińskiego. — Wrocław. — 1991. — S. 17–30.

15. Anusiewicz J., Dąbrowska A., Fleischer M. Językowy obraz świata i kultura — Projekt koncepcji badawczej / J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer // Język a kultura. — № 13. — Wrocław. — 2000. — S. 12–29.

16. Helbig G. Dzieje językoznawstwa nowożytnego / G. Helbig. — Wrocław, 1982. — 328 s.

17. Hymes D. Linguistic Method in Ethnography / D. Hymes // Paul L. Gravin (ed.) Metod and Theory in a Lingustics, The Hague. — 1970. — S. 251–172.

18. Kroeber A. Anthropology. Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory / A. Kroeber. — New York, 1948. — 370 s.

19. Lévi-Strauss C. Antropologia strukturalna / C. Lévi-Strauss / Przełożył R. Pomian. — Warszawa, 1970. — 456 s.

20. Sapir E. Status lingwistyki jako nauki / E. Sapir // Kultura, język, osobowość — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. — 280 s.

21. Siemieński T. Problematyka relacji między językiem a kulturą w pracach językoznawców amerykańskich. / T. Siemieński //Język a kultura. T. 1 Podstawowe pojęcia i problemy / pod red. J. Anusiewicza i J. Bartmińskiego. — Wrocław. — 1991. — S. 74–82.

УДК 82.091 «XVI»

Валентина Сребнюк
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

«АПОКРИСИС» ХРИСТОФОРА ФІЛАЛЕТА ТА «АНТИРИЗИС» ІПАТІЯ ПОТІЯ У ПОЛЕМІЧНОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ XVI ст.

У статті окреслено специфіку полемізування Христофора Філалета та Іпатія Потія, проаналізовано риторичні та стилістичні фігури, прийоми, тропи полемічно-публіцистичних трактатів — «Апокрисиса» Христофора Філалета та «Антиризиса» Іпатія Потія
Ключові слова: *полеміка, риторичні фігури, міжконфесійний діалог, іронія, опонент.*

The article outlines the specifics of polemics of Christophor Filaret and Ipatiy Potiy, rhetorical and stylistic figures, methods, tropes of polemical and publicistic treatises — «Apokrysys» by Christophor Filalet and «Antyrryzys» by Ipatiy Potiy are analyzed.
Keywords: *debate, rhetorical figures, interfaith dialogue, irony opponent.*

Artykuł przedstawia specyfikę prowadzenia polemiki przez Krzysztofa Filaleta i Hipacego Pocieja, przeanalizowano figury retoryczne i stylistyczne, techniki i tropy polemiczno-publicystyczne w traktatach «Apokrisis» Krzysztofa Filaleta i «Antirresis» Hypacego Pocieja.
Słowa kluczowe: *polemika, figury retoryczne, dialog pomiędzy religiami, ironia, oponent.*

Міжконфесійний діалог кінця XVI — поч. XVII ст. у Речі Посполитій, у якій перебувала більша частина земель України, концентрував у собі переважно віровизнаннєві докори, хоча містив також і комплекс проблем державного та соціально-політичного спрямування. Це, звісно, загострювало непорозуміння між конфесіями. Свій варіант розв'язання кризи передусім запропонували протестанти, які вважали, що найраціональніше відкинути церковну обрядовість та ієрархію, а також заперечували зверхність папи римського, культ святих, вимагали створення національних церков, проведення відправ рідною мовою, а джерелом віровчення вважати лише Святе Письмо. Католики ж критикували протестантів та православних. Такі ж настрої були притаманні і тогочасним полемічним творам, у кожному з яких прочитувалися ідеї та переконання апологетів тієї чи іншої конфесії [3]. Особливо полеміка активізувалася після прийняття Берестейської унії. До неї охоче підключилися і уніати. А це змушувало полемістів шукати нові форми переконування. Все активніше усвідомлювалася вага слова, намагання гуманізувати реальність. Майже кожен твір позиціонувався на полеміку з попереднім текстом.

Показовими у цьому контексті є «Апокрисис» Христофора Філалета та «Антиризис» Іпатія Потія. Перший написаний у відповідь на твір Петра Скарги «Synod Břeski». Опублікований наприкінці 1597 р. у м. Вільно польською мовою, трохи пізніше в перекладі тодішньою українською мовою він з'явився в Острозі. «Антиризис» (1597) доповнює полемічний ланцюг, з одного боку, апологетики, з іншого — заперечень унії: Петро Скарга «Синод Брестський» — Христофор Філалет «Апокрисис» — Іпатій Потій «Антиризис». Це один з найбільших творів Іпатія Потія, в якому дуже виразно простежується його стильова манера. Твір складається з типових для апології передмови до читачів, детального розбору

«Апокрисиса» Христофора Філалета і відповідей йому. Полеміка із опонентом ведеться за допомогою виписаних із «Апокрисиса» тез, на які пропонується відповідь у формі «отказу», що береться з автентичного джерела чи подається у власній інтерпретації.

У обох творах традиційна структура: починаються з присвяти. «Антиризис» — литовському канцлеру Леву Сапізі, а «Апокрисис» — Яну Замойському, «канцлерови и гетманови великому Коронному, Бельзскому, Дерптскому, Мальборскому, Кнышипскому и прочая старостЂ, пану своему милостивому» [7, с. 1004].

«Апокрисис» мав чітку структуру. Починався молитвою, потім — звернення до читача. Основний текст складався з чотирьох відповідей, до кожної з яких також були передмови. Чотири його частини ділилися на розділи, у першій їх вісім, у другій — чотири, у третій — дев'ять, у четвертій — також дев'ять. Закінчується «Замкненьем отповЂди» з молитвою. У зачині виділяється передмова-посвята читачеві, якого автор вважав ідеальним, здатним зрозуміти твір. Полеміст називає його суддею, котрий, прочитавши, зможе з'ясувати, де істина і правда. Ціллю свого твору він вважав: «оказанье невинности нашей а выкроченья стороны протывной» [7, с. 1014].

Іпатій Потій у передмові до читача зазначав, що об'єктом суперечки були не всі тези супротивника, викладені у «Апокрисисі», а лише ті, які, на його думку, найважливіші у контексті навколоунійної полеміки [4, с. 490]. Він намагався дискредитувати довіру громадськості щодо «Апокрисиса». Спосіб ведення полеміки Іпатієм Потієм заздалегідь визначили авторитетність твору Христофора Філалета, його структура, проблематика. Головним принципом структурування трактату, на думку Р. Ткачука, був ланцюговий паралелізм. Суперечка велася за схемою — «теза» — «антитеза» [6, с. 9]. Полеміст, апелюючи до «Апокрисиса», брав твердження з тексту опонента, вводив у свій і піддавав його ретельній верифікації. На кожну тезу Іпатій Потій пропонував відповідь у формі «отказу», який підтверджував з автентичного джерела чи подавав у власній інтерпретації. Така форма ведення суперечки нагадувала діалог. М. Бахтін відзначав: «Діалогічність «чужого слова» і всього тексту — дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними» [1, с. 146].

Серед питань, які розглядав Христофор Філалет, важливим було спростування ідеї божественної основи єдиновладдя папи римського. Він наводить ряд прикладів, які демонструють неправильність тез його опонента — Петра Скарги, оскільки папа Сильвестр II був чорнокнижником, «явне болваном офЂроваль» [7, с. 1242] та ін. За словами Христофора Філалета, єпископи різних країн не признавали зверхності папи римського над собою. Полеміст наводить ще ряд переконливих доказів своєї правоти: він цитує лист Кипріана до Корнилія, папи римського, звернення Іоанна Константинопольського до Гормизи, а також єпископів на Карфагенському соборі до Інокентія, які називали один одного словом «брат», що свідчило про їх рівність. Христофор Філалет згадує і про святого Єроніма, який, будучи римським «презвитером» [7, с. 1460], у листі до Євагрія, єпископа Константинопольського, вважав його рівним собі [7, с. 1460]. Ілюструючи свою ерудицію, полеміст також цитує Хризостома, який писав, що якщо єпископ на землі прагнутиме керувати, то на небі це не схвалюється.

Іпатій Потій, реагуючи на такі докази, висловлює свої думки про привілейований статус римського єпископа у Вселенській церкві. Спростовуючи твердження православного опонента, вказує на постанови Костянтина Великого, в яких було затверджено провідне становище інституту папства [4, с. 549–553]. Апелюючи до Христо-

фора Філалета, Іпатій Потій піднімає питання легітимності антиуніатського синоду, чистилища, введення григоріанського календаря. Полеміст вважав, що священикам та представникам громадськості в жодному разі не можна приймати рішення, що регулюють духовне життя суспільства [4, с. 563]. На думку Іпатія Потія, такі порушення й стали причиною міжконфесійного протистояння у Речі Посполитій. Примат папи римського католицький полеміст аргументував рішеннями Лятеранського собору, котрий відбувся у 1215 р. та двома канонами «De superbia Graecorum contra Latinos» [4, с. 509–511] і «De dignitate patriarcharum» [4, с. 511–513], тексти яких процитовані автором у творі.

Наступна подія, яка хвилювала обох полемістів — це зміни календаря. Христофор Філалет цьому питанню присвячує восьмий розділ першої частини. Він наводить приклади наслідків цього. Серед них — цісар Римський Юліуш, коли став монархом, то вирішив затвердити своє панування зміною назви одного місяця, назвавши його «іюлемь». Його «сукцессор» Август теж змінив назву місяця, який попередньо називався «секстилем» на август, проте у календарі жодної зніни не робили [7, с. 1184]. Щоб не бути марнослівним, Христофор Філалет звертається до «Выпису застановленья, межи ихь мил. к.-з. арцибискупомь а отцемь владыкою Львовскими учиненого» (15.02.1585 р.), листів королів Стефана та Жигмонта.

Іпатій Потій, прочитавши наведені Христофором Філалетом докази, висловив власну думку щодо питання оновлення календаря. Він називав опонента протестантом і вважав, що у цій справі необхідно дотримуватися постанов Нікейського собору, які забороняли проведення свята християнської Пасхи разом з іудеями [4, с. 771]. Беручи до уваги це твердження, автор «Антиризиса» переконував читачів, що юліанський календар потребував корегування. Він підняв тему порушення священицької обітниці православним духовенством та практику повторного одруження:«Але тепер некоторые (безбожники) не только вторую, але и третюю поймуют» [4, с. 741]. Свої міркування Іпатій Потій підтверджував цитатами із Святого Письма та патристичних джерел, які брав із праці Роберта Беларміна «Disputationes de controversies fidei Christianae» [4, с. 899]. У текст залучено також постанови Нікейського, Лаодикійського, Карфагенського та Лятеранського церковних соборів, що служили аргументаційною базою для твору.

Варто зазначити, що типовим у тогочасній полемічній публіцистиці було використання різних форм висловлювання та впливу на реципієнта. Полемічні тексти урізноманітнювалися риторичними та стилістичними фігурами, тропами, які проектувалися на його свідомість. Христофор Філалет, наприклад, викостовував різні прийоми ведення полеміки. У тексті то звертається до читача, то вправно апелює до опонента і доводить, що його думки не правильні. Часті повтори-звертання, на зразок «дЂеписе», «читателю» та інші, є стилістичними структурами, за допомогою яких полемісту вдавалось постійно підтримувати зв'язок з опонентом [7, с. 1560, 1626, 1660, 1736…]. Він продемонстрував уміле використання гумору, іронії: «Толко ся неборакъ не обачилъ!» [7, с. 1258], «Але не пойдутъ тому щекарови тыи фортелѣ!» [7, с. 1264], «за невѣруючого въ евангелію и за слѣпого еретика маешъ быти поличонъ» [7, с. 1348]. Висміювання противника — прийнятна форма у полеміці. Крім суто емоційного ефекту, вона здатна зменшувати інтерактивну дистанцію між автором і реципієнтом. Проте ніяким гумором, ніякою іронією, жодним сарказмом Христофор Філалет не підмінює логічну критику і легування опонента.

На відміну від Христофора Філалета, іронія над опонентом Іпатія Потія характеризуєтьсяся гіперболізацією, парономазією, що також створювало негативне враження про супротивника. Наприклад: «пане Филяплет» [4, с. 841], «пане Филяплетко» [4, с. 669], «милый Филяплете» [4, с. 757], «душко моя» [4, с. 757], «пане кролику» [4, с. 841], «милосникови правды» [4, с. 737]. Використовував також епітети, які також доповнювали характеристику опонента: «проклятый геретыку» [4, с. 851], «превротный геретику» [4, с. 747].

Для підсилення емоційності автори застосовували риторичне та антиципаційне запитання, риторичний оклик, звертання. Наприклад, у «Апокрисисі»: «Если то правда, што синодовый дѣеписъ твердитъ, ижъ свѣтскіе люде до розсудку науки о вѣрѣ права жадного не маютъ, але духовныхъ преложеныхъ, яко тыхъ, которые блудити немогутъ, вѣры наслѣдовати, онымъ послушнымъ быти и подлегати, и за ними, яко овцы за пастырми, ити повинни?» [7, с. 1222], «…нехай же тымижъ очима на нашу Восточную Церковъ поглянутъ!» [7, с. 1150]. У «Антиризисі» — «О, Боже Вседержителю, разсуди прю нашу! Обачте, милый хрестияне, хто тут винен?» [4, с. 533].

«Антиризис» наповнений пейоративною лексикою, що не є характерним для «Апокрисиса», проте вона не применшує жвавості стилю. Серед висловлювань, які забарвлені лайливістю, можемо назвати такі: «баламутни своєй» [4, с. 705, 817, 819], «паршывый розсудок» [4, с. 711], «Комуж тут прыстойней верыти: чы самому пану помазанцови Божому, чыли твоєй проклятой баламутни?» [4, с. 845], «што то за проторoча той Филялет!» [4, с. 935].

Проте, за словами В. Перетца, застосування цього прийому в релігійно-літературній суперечці жодним чином не свідчить про безкультурність будь-кого із полемістів [2, с. 57]. Тут формотворчу роль відігравав процес проникнення на українські терени культурних досягнень Західної Європи. Гуманістично-ренесансні та реформаційні тенденції знаходили впровадження у творчій практиці окремих письменників, не претендуючи на загальність фундаментальних змін. Можемо припустити, що використання пейоративної лексики Іпатієм Потієм було впливом ренесансу. А про ранньобарокові ознаки «Антиризиса» свідчать переплетення побутових та метафізичних тем у тексті, історіографічного викладу з богословськими роздумами.

Полемічні твори були насичені дотепними та влучними висловами, що стосувалися актуальних питань етики і моралі того часу. Афористичність робила їх доступним та цікавим для читачів, не байдужих до перебігу православно-уніатського протистояння. Христофор Філалет та Іпатій Потій, щоб донести свою думку до реципієнтів, послуговувалися такими усталеними зворотами: «слѢпый слѢпого провадить» [7, с. 1240], «Не новина то, же кто самъ на себе метелку зготуетъ!», «мякшіи куски жуючи, а костей, которыми бы ся могъ удавити, занехиваючи» [7, с. 1022], «зе злого торгу — зь ушима до дому!» [7, с. 1608], «хто першый — тот лепшый» [4, с. 563], «крокодиловы то слезы»[4, с. 545], «яко гадина под травой» [4, с. 517], «хто копаєт яму, сам в неє упадет» [4, с. 949], «собака брешет, а ветр несет» [4, с. 947], «коли лев дремлет, кроликове играют»[4, с. 841], «баба на торг гнівалася, а торг о сем ани ведал»[4, с. 869], «сам гуду — сам же и плешу» [4, с. 811], «яко коса на камень» [4, с. 773], «што день — то новина, што человек — иншая вера» [4, с. 699], «опарывшийся на молоце, и на воду дмухаєт» [4, с. 721].

Для увиразнення емфатичності мовлення обидва полемісти використовували також поліптотон: «ради-не-ради»[7, с. 1210, 1288], «не всѣ бискупи суть біскупами»

[7, с. 1244], «писмо съ писмомъ» [7, с. 1248], «nie oddaiemy zia za zia, ani ziorzeczym za ziorzeczenie» [4, с. 487], «wilk wilkiem» [4, с. 490]. Послуговуючись таким мовним зворотом, як асиндетон, опонентам вдавалося забарвити розповідь емоційною конотацією: «…не вриваемося, не мечемося до кгвалту, не уЂжджаемо имъ в тые маетности…» [7, с. 1290], «…без права, без позву, без судьи власного, без отпору стороны» [4, с. 533]. Використання іншої риторичної фігури — полісиндетону було характерним для Іпатія Потія. Таким чином він виокремлював певні слова та зосереджував увагу реципієнтів на семантиці: «альбо поровнати и згодити […], альбо их власней выложити […] альбо дотечи их вцале зоставити» [4, с. 909].

Евритмічність текстів обох полемістів забезпечується використанням стилістичного прийому гомеотелевтону: «отмѣненью и приложенью» [7, с. 1192], «мужебойцовъ и кривоприсяжцовъ» [7, с. 1242], «vtaii, vkradi» [4, с. 488], «Bo to przyzwoita heretykom — pisma faiszowaж, okksywaж, vcinaж y na swoie mnimanie wywracaж» [4, с. 488] та ізоколону: «Венедиктъ и Григорій папѣжове мѣли форумъ на Пизанскомъ соборѣ, и от него сутъ потоплени. Гилдебрантъ папѣжъ мѣлъ форумъ на Бриксинскимъ синодѣ, и от него естъ потопленъ» [7, с. 1266] — у Христофора Філалета та: «Певне не наука, которая всих до спасення и до познанья правды вела, але злость людская, упор и заслепеньє. Такъже власне и тепер: не тая светая згода и єдиность єст прычиною того розорванья, але упор а затверделость серца людей некоторых» [4, с. 767] — у Іпатія Потія.

Досить часто Христофор Філалет переказував текст Біблії: «Христосъ не толков въ костелѣ, але на горахъ, въ пущахъ, на водахъ и иншихъ тымъ подобныхъ леда мѣсцахъ, наветь и въ божницахъ безбожныхъ Жидовъ научалъ и иншіе святобливе речи отправовалъ» [7, с. 1306]. Таким чином доводив правильність власних тверджень. Іпатій Потій, на відміну від свого православного опонента, у «Антиризисі» послуговувався біблійною парафразою. Зокрема, парафрастичні звороти полеміста відносяться до Книги Приповістей: «кламливый єзык ненавидит правды, а уста слизкиє справуют упадки» [4, с. 949]. Обидва полемісти широко застосовували стилістичний прийом — антитезу: «Мильшая им была шопа геретическая, а ниж дом Божый! Мильшыє геретикове, Арърыянове, а ниж католикове» [4, с. 529], «тобѣ, а не иному» [7, с. 1352], «наступникъ Петровъ не естъ іншій, едно бискупъ Римскій» [7, с. 1352] — Христофор Філалет та: «… большей волков, а ниж овечок! Большей выродков, а ниж правдивых сынов! Большей геретиков, Арърыянов, атеистов, а ниж правоверных хрестиян!» [4, с. 519] — Іпатій Потій.

Отже, полеміка Іпатія Потія з Христофором Філалетом стосувалася найактуальніших питань поберестейської суперечки. Їх твори містять історичні документи та свідчення, що розкривають причини прийняття Берестейської унії та суспільно-політичну атмосферу тієї доби. Стилістичні прийомів, риторичні фігури, дотепи, якими вони переповнені, підсилюють їх сприймання реципієнтом та ілюструють високу майстерність і вміння вести діалог обох полемістів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 444с.

2. Перетц В. Н. Брань, как прием у польских и украинских полемистов XVI — XVII вв. / В. Н. Перетц // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв. — Л., 1929. — С. 56–77.

3. Поплавська Н. М. Полемісти. Риторика. Переконування. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI — початку XVII ст. / Н. М. Поплавська. — Тернопіль : ТНПУ, 2007. — 379с.

4. Потій І. Антиризис или Апология против Христофора Филалета // Памятники полемической литературы. Русская Историческая Библиотека. — СПб. : Изд. Петербургской Археографической Комисии, 1903. — Т. III. — С. 477–989.

5. Скабалланович М. Об Апокрисисе Христофора Филалета: исследование / М. Скабалланович. — Санкт-Петербург, 1873. — 189 с.

6. Ткачук Р. Творчість митрополита Іпатія Потія та полемічна література на межі XVI — поч. XVII ст. Джерела. Риторика. Діалог / Руслан Ткачук. — К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2011. — 240 с.

7. Филалет Христофор. Апокрисис // Русская истрическая библиотека. Памятники полемической литературы Западной Руси. — СПб., 1882. — Кн. II. — Стовп. 1003–1820.

УДК 821.161.2-3(438)"16"

Світлана Сухарєва
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

УКРАЇНСЬКА ПОЛЬСЬКОМОВНА ПОЛЕМІЧНА ПРОЗА СЕРЕДИНИ XVII ст.: РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

У статті представлено риторичний вимір української польськомовної прози середини XVII ст. Звернено увагу на концептуальний тип художньої образності творів, їх барокові особливості. Проаналізовано риторику польськомовної прози середини XVII ст. порівняно з періодом зародження літературного бароко в Україні.

Ключові слова: *бароко, риторика, концепт, дискурс, богословський трактат, апологія.*

W artykule przedstawiono retoryczny wymiar ukraińskiej polskojęzycznej prozy połowy XVII w. Zwrócono uwagę na konceptualną fiduratywność obrazowości artystycznej utworów, ich barokowe osobliwości. Przeanalizowano retorykę prozy polskojęzycznej połowy XVII w. w porównaniu z okresem powstania baroku literackiego na Ukrainie.

Słowa kluczowe: *barok, retoryka, koncept, dyskurs, traktat teologiczny, apologia.*

The paper examines the rhetorical dimension of the Polish-Ukrainian prose in the middle of the 17th century. A great attention is paid to the type of the conceptual art figurative works and their baroque features. The rhetoric of the Polish fiction in the middle of the 17th century is examined in comparison with the period of the birth of literary Baroque in Ukraine.

Keywords: *baroque, rhetoric, concept, discourse, meta-discourse, theological treatise, apology.*

Усередині XVII ст. в Україні розвинувся потужний пласт української полемічної прози, яка характеризувалася бароковою фігуративністю та риторично насиченою художньою палітрою. Мета нашої публікації — проаналізувати риторичний дискурс середини XVII ст. у межах української польськомовної прози як особливого міжкультурного феномену. Ця проблема до сьогодні не знайшла відповідного суспільного та літературознавчого резонансу, досі не вивчена і не систематизована.

Тим не менше, спроби систематизації української польськомовної прози XVII ст. у риторичному плані були зроблені ще кілька століть тому. Першопрохідцями у цій царині стали такі відомі дослідники, як Іван Вагилевич [9], Іван Франко [2], Олександр Брюкнер [5], Дмитро Чижевський [4] та ін. Серед сучасних літературознавців потрібно виділити Григорія Грабовича [1], Ростислава Радишевського [6], Наталію Поплавську [3] та інших науковців, які внесли значний вклад у дослідження української польськомовної літератури середини XVII ст., зокрема її прозового масиву.

Загальні принципи застосування риторики в літературі (описової чи практичної) точно передав Єжи Зьомек. Він зазначив: «Можна вміло користуватися мовою, не маючи про неї теоретичного поняття, тобто не володіючи метамовою. Натомість риторику потрібно вивчати, хоча це й не значить, що окремі засоби ми не можемо пізнати інтуїтивно. Проте як система вона існує виключно як культурна спадщина» [10, с. 15].

Риторичний дискурс української польськомовної прози XVII ст. передусім виявився у застосуванні так званих мандрівних мотивів, вживаних на рівні із «рідними», запозиченими у Європі за посередництвом польської мови, як зауважував Іван Франко [2, с. 319]. Це була риторика єдиного зразка, літературний канон, комплекс

тематичних і стилістичних стереотипів, який зобов'язував авторів як у літературному, так і в суспільно-богословському чи історичному плані.

Зважаючи на ці засади, деякі науковці оцінювали риторичний дискурс української прози середини XVII ст. не надто оптимістично. Зокрема, Олександр Брюкнер із цього приводу писав: «Змінилася роль духовенства; коли в XVI столітті постійно вигукували "ми гинемо, ми загинули" і в поважних словах Скарги найвиразніше вбачалася загроза майбутнього неминучого падіння, після видалення іновірства, у благому почутті тріумфу не чулося голосу Іова і заклику Єремії. Були красномовні проповідники, палкі патріоти, та не вистачало пророків падіння саме в той час, коли державні устої починали валитися. Проповідники засуджували чвари і недоліки приватних осіб, докоряли ясновельможним трибунальним суддям за підкуп, а славне коронне військо за безжальний грабіж і здирство селян та міщан. Їх вражало падіння Кам'янця, у стіни якого на хвилях крові й сліз невинно гноблених людей приплив турецький тюрбан, нарікали на поширення єврейства, на розкіш і надмір панів та на визискування підданих, на загальну пиятику; зрештою, догоджали слухачам, їх марнославству і гордості» [5, с. 224–225]. Таким чином, дослідник наголошував на втраті риторичної вартості художніх творів. Особливо, на його думку, це стосувалося гомілетичної літератури.

Не можна погодитися з Олександром Брюкнером, що риторика в польськомовній прозі XVII ст. перестала виконувати свою основну естетичну і суспільну місію. Натомість можна слушно зауважити, що змінилися засоби художнього відтворення дійсності, рівень символічності літературного матеріалу, елементи риторичного дискурсу набули індивідуального характеру. Бароко надало закостенілій риториці живих, спонтанних форм, слугувало її подальшому розвитку, пошукам нових інтерпретацій та жанрових інспірацій.

Тим не менше, риторика усередині XVII ст. була синонімічною з канонічною традицією. Пауль Зумтор на тлі століть визначав її так: «У новітній епосі термін *риторика* набрав прейоративного відтінку, який надавав йому двозначності. В інтелектуальному апараті Стародавнього світу і середньовіччя він виконував (із більшою придатністю і ширшими імплікаціями) більш-менш таку саму роль, яка сьогодні належить визначенням *стиль* і *стилістика*. Риторика, маючи нормативний і описовий характер, займалася всіма невипадковими висловлюваннями, які (у дусі того часу) функціонували згідно з відомими правилами, що не підлягали сумнівам. Тому риторику розуміють двояко: на рівні її власного прогресу і на рівні складових елементів цього прогресу. Правда в тому, що друга перспектива почала переважати в багатьох теоретиків, а тому, починаючи з XVIII ст., вона поступово стирала пам'ять про перше значення і зайшла в цьому так далеко, що в наш час риторика остаточно втратила будь-який зв'язок із поняттям поетичної творчості» [7, с. 103].

Як бачимо на прикладі твердження Олександра Брюкнера, існувало напруження між бароковою риторикою і класичним її різновидом, проте Пауль Зумтор слушно вказує на те, що всередині XVII ст. все ще маємо справу з риторикою первинного характеру, для якої характерні традиційні риси: *inventio, dispositio* і *elocutio.*

Згідно з засадою *inventio* письменники виражали своє ставлення до теми, чітко і зрозуміло доносили її до читача. Це риторична техніка, за допомогою якої автор міг проявити всі грані свого таланту. Загальновизнаною частиною *inventio* було *exordium* (вступ до композиції твору через безпосередні й посередні засоби — *proemium* і

insinuatio). Важливу роль виконувало *narratio* — представлення фактажу на основі чітко висловлених аргументів. Саме перспектива цієї риторичної персвазії поширювала горизонти сприймання справ, постатей та ідей.

Ампліцікаційний момент риторики середини XVII ст. слугував її бароковій ідентифікації. Головними стилістичними фігурами ампліфікації твору були порівняння і дигресія, апострофа, перифраза, конверсія, персоніфікація тощо. Варіативність польськомовних прозових праць усередині XVII ст. в Україні проявлялася в подвійних висловлюваннях, друге з яких було скороченою версією першого, тавтології, формальних і семантичних паралелях.

Dispositio визначало структуру твору, порядок його частин, надавало композиційної єдності. Тільки письменник із непересічними здібностями міг проявити тут риторичну майстерність, адже насправді класичних порад *dispositio* було небагато. Перша з них, внутрішнього характеру, — вимога вичерпного зображення теми твору, який, часом попри великі розміри, повинен був бути стислим і влучним. Друга важлива порада стосувалася внутрішнього напруження художнього твору, яке здебільшого здобувалося за допомогою ефектів контрасту. Натомість для зовнішнього схематизму було достатньо *orso naturalis* та *ordo artificialis* [7, с. 112].

Так, як в *inventio* ідеї та проблеми виносились на суд читача, а за допомогою *dispositio* вони набували певної конструкції та форми (зовнішньої і внутрішньої), так *elocutio* виконувало роль нормативної стилістики. Відбувалося це за рахунок використання автором риторичних фігур. Опираючись на граматичні засади, які були стержнем риторичної фігуративності, автори мали право на індивідуальні відхилення. Таким чином, у літературних творах з'являлися архаїзми, іншомовні висловлювання (грецькою, латинською, а часом і німецькою мовами), нотатки на полях, перестановка деяких елементів твору місцями тощо. «Взаємне поєднання риторичної схеми комунікації з риторичною концепцією тексту літературного твору дозволяє також описати феномен іронії та явище езопової мови» [8, с. 61].

Опираючись на стародавню традицію, риторичні фігури польськомовної прози середини XVII ст. ділилися на так звані звукові фігури, словесні, мисленнєві, граматичні й, зрештою, найбільш вишукані та шляхетні художні персвазійні засоби — тропи. У гру входили переносні значення, які творили метафору, метонімію, літоту, гіперболу, перифразу, синекдоху і позначалися спільним терміном *colores rhetorici* [7, с. 113].

Особлива роль у риторичному викладі була відведена алегорії у ширшому і вужчому розумінні цього слова. З одного боку, це було традиційне типологічне зіставлення двох споріднених поміж собою осіб, подій, місць тощо. Наприклад, автори XVII ст. у своїх польськомовних творах зображали Адама за допомогою алегоричного образу Христа. З іншого боку, алегорія переростала в алегорезу, будуючи фундамент усього тексту і поєднуючи персоніфікацію з метафорою. У цьому значенні текст набував багатьох алегоричних рівнів та інтердисциплінарного характеру.

На основі алегорії літературний фактаж існував у безпосередньому зв'язку з моральним сенсом, світом ідей. Так, можемо стверджувати, що, незважаючи на тенденційність риторики, яка виражалася не в маніпуляції ідеями, а в певному типі персвазії, у польськомовній прозі середини XVII ст. вона мала антропологічний характер. На це звертав увагу дослідників Єжи Зьомек, коли писав: «Мета риторики — перетворення *dissensus* (незгоди, суперечки, розбіжності) в *consensus* (згоду, єдність). У

свою чергу, поняття *consensus* є імплікацією концепції людини розумної, тобто такої, яку можна переконати. Крім того, що така риторика виглядає надто оптимістично, важливий сам факт, що вона взагалі є антропологією, а не лише нормативним каталогом правил» [10, с. 9].

У цьому антропологічному вимірі загальновідома риторика Аристотеля знову набуває актуальності, «стає можливою побудова етосу промовця, а за його посередництвом також етосу риторики, який творить площину порозуміння щодо предмету риторичної персвазії, себто цінностей» [8, с. 49]. Маємо справу з теорією топосу — доктриною, яка в літературній практиці набула автономності й згідно з якою інтерпретуємо українську польськомовну прозу середини XVII ст. З часом топоси перетворилися в кліше, які кожен шанований автор повинен був вживати в своїх творах, опираючись на власний досвід і досвід попередніх поколінь та сучасників. Топіка описує природні явища (краєвиди, пори року), людські почуття (приязнь, любов, захоплення, смуток із приводу проминання часу), періоди життя особи чи суспільства, дає естетичні та моральні оцінки (похвала, осуд, втіха, зневага) — іншим словом, охоплює всі обставини існування, надаючи їм художнього виміру. Таким чином, література потроху виходить поза рамки інтердисциплінарності, набуваючи власних ідентифікаційних рис і стаючи у власну колію розвитку.

Досконало усвідомлювали роль риторики в розвитку художнього письменства і вміло застосовували її принципи на практиці українські письменники середини XVII ст., які видавали свої праці польською мовою, — Сильвестр Коссів («Egzegesis to jest danie sprawy o szkołach sarmackich...», «Paterikon abo żywoty ss. Ojców Pieczarskich...»), Петро Могила («Litos abo kamień z procy prawdy...», «Zebranie krótkiej nauki o artykułach wiary...»), Касіян Сакович («Dialog abo rozmowa Maćka z Dyonizym...», «Kalendarz Stary...», «Okulary Kalendarzowi Staremu...» та ін.), Кирило Транквіліон Ставровецький («Obraz Prawosławnej Cerkwi Wschodniej...»), Іван Дубович («Kalendarz prawdziwy Cerkwi Chrystusowej...», «Hierarchia abo o zwierzchności Cerkwi Bożej...»), Олексій Дубович («Wyprawienie osoby którą od Boga wziął...», «Convictia planet ziemskich z niebieskimi...», «Kazanie na pogrzebie... Theophila Tryzny...», «Haft ręką Bożą na dobrej duszy... Heleny Sapieżanki Kuncewiczowej...», «Złota godzina Janowi Kazimierzowi...») та ін. Найбільш достойними спадкоємцями їхньої справи стали Лазар Баранович, Йоаникій Галятовський — письменники доби розвиненого, пізнього бароко [9, с. 19].

У польськомовній прозі середини XVII ст. була виразно реалізована потрійна риторична мета — *docere, movere, delectare*, яка логічно формувала три інтегровані функції художнього мовлення. Незважаючи на конкретизацію мети в кожному з текстів, загалом маємо справу із завданнями моральної ваги, характеристикою людських чеснот, фундаментальним поняттям *persuadere* [8, с. 55].

Вітчизняна література того часу, втім теж її польськомовна парадигма, була одним із виявів бароко в культурі. Вона підпорядковувалася загальним принципам концептичного викладу думки. Концепт (консепт) як «згідна незгідність» проявився у прозових польськомовних творах середини XVII ст. на рівні графічного зображення літер та титулів, звукового навантаження слів та словосполучень, морфологічної співзвучності й контрастів, синтаксичної несподіванки, стилістичного і, зрештою, інтертекстуального поєднання образів, мотивів, інспірацій. Тому можна стверджувати, що польськомовна барокова проза в Україні була важливою складовою барокового мегадискурсу в межах загальноприйнятої риторичної теорії первинного рівня.

У жанровому плані вона складалася з епістолярних творів, проповідей, богословських трактатів, полемічних апологій, публіцистичних і політичних орацій, моралізаторських повчань, катихизмів, агіографічних праць тощо. Жанрове різноманіття визначало перевагу тих чи інших риторичних фігур, схематичний аспект будови твору, індивідуальний підхід автора.

Таким чином, на основі аналізу впливу риторики на польськомовну прозу середини XVII ст. в Україні доходимо до висновку, що саме риторичні засади у всій своїй повноті слугували виділенню літератури XVII ст. в окрему, незалежну дисципліну. Основним її принципом було художнє зображення дійсності з використанням фікції, символічності, домислу, алегорії. Барокова концептична гра слів надавала цьому типу зображення дійсності манірності та вишуканості, яка збереглася й далі розвинулася на наступному літературному етапі — в другій половині XVII ст.

Риторичний дискурс у межах польськомовного письменства потребує подальших літературознавчих і культурологічних досліджень, систематизації матеріалу та конкретизації на прикладі творів окремих авторів. Найбільшої уваги дослідників вартий риторичний вимір творчості Петра Могили, Касіяна Саковича, Олексія Дубовича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. — Київ : «Основи», 1997. — 604 с.
2. Листування І. Франка і М. Драгоманова. Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. — Том 1. — Київ, 1928. — С. 319.
3. Поплавська Н. Полемісти. Риторика. Переконування. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI — початку XVII століття / Наталія Поплавська. — Тернопіль : ТНПУ, 2007. — 379 с.
4. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. — Тернопіль : Феміна, 1994. — 480 с.
5. Brűckner A. Dzieje kultury polskiej. — Tom II. Polska u szczytu potęgi / Aleksander Brűckner. — Kraków : Krakowska Spółka Wydawn., 1930. — 663 s. — S. 336–351.
6. Radyszewśkyj R. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku: Część I. Monografia / R. Radyszewśkyj. — Kraków : Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, 1996. — 282 s.
7. Retoryka / Red. M. Skwara. — Gdańsk: «Obraz / słowo terytoria», 2008. — 236 s.
8. Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu / red. M. Skwara. — Szczecin : Wyd-wo Nauk. Un-tu Szczecińskiego, 2006. — 371 s.
9. Wagilewicz D. J. Pisarze polscy Rusini / D. J. Wagilewicz. — Przemyśl : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy, 1996. — 318 s.
10. Ziomek J. Retoryka opisowa / J. Ziomek. — Wrocław–Warszawa–Kraków : Wyd-wo «Zakład Narodowy im. Ossolińskich», 2000. — 334 s.

УДК 821.162.1-3 М. Шофер

Олексій Сухомлинов
Бердянський університет менеджменту і бізнесу

СВІТ «ТУТЕШНІЙ» ПРОВІНЦІЇ У ПРОЗІ МАРІЇ ШОФЕР

У прозі про втрачену малу вітчизну — Поділля — польська письменниця Марія Шофер створила специфічну й унікальну етнокультурну модель багатонаціонального пограниччя міжвоєнного періоду. Побіжний аналіз творів цієї авторки дає підстави стверджувати, що образ «тутешнього-іншого», нерозривно пов'язаний із тогочасним часопростором польсько-українського пограниччя.

***Ключові слова**: пограниччя, конфліктогенність, етнокультурна модель, антиномія «свій — інший — чужий», Креси.*

W utworach na temat utraconej małej ojczyzny — Podola — polska pisarka Maria Schofer stworzyła specyficzny i niepowtarzalny model etnokulturowy wieloetnicznego pogranicza okresu międzywojnia. Pobieżna analiza dzieł tej autorki pozwala stwierdzać, że obraz Tutejszego-Innego, jest nierozerwalnie związany z przedstawioną w tekstach czasoprzestrzenią pogranicza polsko-ukraińskiego.

***Słowa kluczowe:** pogranicze, zderzenie kultur, model etnokulturowy, Swój — Obcy, Kresy.*

In his stories of the homeland Polish writer Maria Schofer created a specific and unique model of multi-ethnic borderland interwar period. A cursory analysis of the works of this author can state that the image of the Other, is inextricably linked to the texts of writer.

***Keywords**: borderland, Kresy, ethnical conflicts, ethno-cultural model, the antinomy Another — Stranger.*

Характерною ознакою польського літературознавчого дискурсу кінця XX — початку XXI ст. є трансформація поняття «кресовість» у поняття з новими для польської літератури відтінками — «пограничність», у якому спостерігається своєрідне повернення до ситуації, коли «креси» перестають трактувати як щось втрачене, забране або відторгнуте. Поняття пограниччя набуває сенсу місця, де добре жилося й почувалося, одного з домів та теренів на великому європейському просторі [1, с. 291]. Саме така перцепція «кресів» як одного з кількох рідних і аркадійських просторів відчувається у творах Марії Шофер, написаних у першій половині XX ст. [6, с. 208]. Етнокультурним моделям творчості більшості письменників польсько-українського пограниччя властива певна антропологічність, що унаочнюється в описах, завдяки яким відбувається фіксація та збереження в літературному тексті подробиць буденщини.

Представлений у повісті подільсько-галицький простір позначений виразними ознаками «свійськості» й «тутешності». Сама М. Шофер не сприймає рідні терени як «креси», хоча цей концепт функціонує у свідомості авторки. Окреслення «кресів» для письменниці означає розташовані на схід від Потоків і Поділля слаборозвинені землі, зустрічається в тексті кілька разів [504, с. 128, 154, 234] та має однакове семантичне значення, наприклад, «за горами, за лісами — на кресах Речі Посполитої, в околицях, про які б німці сказали, що там лисиці собі добраніч кажуть» [4, с. 128].

Враховуючи те, що сьогодні в тексті художнього твору не існує та й теоретично не може існувати однозначної дефініції поняття «буденність», ми розуміємо її як сво-

єрідний поточний, системний і цілісний образ життя, який не залежить від впливів політичної історії та залишається художньою дійсністю мистецьких інтерпретацій у текстах, що її рефлектують. М. Зюлковський зауважив, що «реальність світу повсякденного буття й усталених способів його сприйняття є найбільш характерними рисами поточності». На його думку, «показання проблематичності цієї очевидності-реальності вимагає знищення структури повсякденних людських дій» [7, с. 150]. Антрополог Й. Брах-Чайна поглиблює таке бачення, наголошуючи: «Повсякденність може зникнути. Вистачить якоїсь події, може, емоцій. Тоді настає не-повсякденність, яка видобуває на поверхню всю очевидність буденності, показуючи її звиклість, простоту, але й енігматичність» [3, с. 74]. Зображення в художніх творах надзвичайних періодів, екстремальних ситуацій або глобальних історичних подій мають на меті показати та підкреслити рутинність, буденність і навіть поточність непозначеного катастрофами простору, що особливо проявилося у художніх текстах про світ пограниччя і, у свою чергу, є складовою його художньої моделі.

Невід'ємною складовою буденного культурного простору є щоденні дії по господарству та святкування «поточних» свят, серед яких особливу увагу чи не всіх письменників польсько-українського пограниччя притягувало Водохрещення або, як його частіше називають в Україні, Йордан. Нетипова й відмінна від римо-католицької традиції українсько-візантійська обрядовість уразила також уяву й відбилася у свідомості М. Шофер: «Сонце, що сходить, грало тисячами рожевих іскор на новенькій ризі священика, на кризі ставку й на зробленому з криги великому хресті, який увесь сяяв, наче суцільний діамант, в оточенні золотих мерехтінь, що ніби стріляли вгору з хоругв'яних гротів. <…> Оргія барв і солодкість співів» [4, с. 55–56].

Творчість М. Шофер може стати зразковим еталоном відтворення мистецько-естетичних процесів міжвоєнного двадцятиріччя, що відбувалися на пограниччі. Після ейфорії, викликаної фактом здобуття незалежності, польська література в 30-ті роки XX ст. набувала нових ознак і відчувала достатньо потужні впливи нових літературних центрів, серед яких були варшавське об'єднання «Скамандер» і краківське «Авангард», яке саме на периферіях літературного життя знайшло благодійне підґрунтя для свого розвитку. Достатньо згадати про поезію так званого третього виразу, тобто віленські «Жаґари» на чолі з Чеславом Мілошом. У цей час з'являється волинська школа поезії пейзажу, яку презентує творчість Чеслава Янчарського, Вацлава Іванюка, Яна Спєвака, Юзефа Лободовського та Юзефа Чеховича. У 1935 р. в Остшешові у Великій Польщі розпочала діяльність своєрідна літературна інституція-осередок польської провінції, маємо на увазі видання «Околиці поетів», що редагував Станіслав Чернік. Р. Сулима у рецензії на твори М. Шофер зазначив, що це були часи справжньої реінтерпретації народної та робітничої прози-спогадів [6, с. 207]. У 1930 р. був опублікований твір Я. Войцеховського «Власний життєпис робітника» (1923), який Т. Бой-Желинський назвав «класикою, одягненою в робочу сорочку» [2, с. 67]. Своєрідними покровителями селянських творів-спогадів стають Людвік Кшивіцький та Марія Домбровська. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує творчість М. Шофер, яка, окрім виразного локального колориту й пограничної тематики, стала прецедентом та органічно вписалася в так звану жіночу прозу, представлену в міжвоєнному двадцятиріччі іменами Зоф'ї Налковської, Гелени Богушевської, Зоф'ї Коссак-Щуцької та Марії Дунін-Козіцької.

У художніх рефлексіях М. Шофер повоєнних галицько-подільських теренів пограниччя виступає передусім як місце тяжкої буденної праці, щоденної боротьби за виживання та є відображенням екзистенціального досвіду буття в поліетнічному середовищі. Письменниця створює надзвичайно правдиві традиційно-побутові образи, що своєю поетикою нагадують радше художньо-публіцистичне есе, а повість «Ґженди» містить ознаки родинної саги. Авторка намагається об'єктивізувати оповідь і максимально наблизити художній опис до об'єктивної картинки, де національні й релігійні відмінності вимірюються однією з головних у селянському середовищі проблемою — проблемою землі, яка була і є початком і кінцем людської екзистенції. М. Шоферова з цього приводу пише: «Після численних господарів із Потоків, що тут поховані, не залишилося жодного писемного сліду. Просто повернулися до тієї матінки-землі, з якої були створені, мозолистою працею дбали про неї. А тепер їхні внуки напувають її своїм потом, аби невдовзі безвісно потонути в темряві» [4, с. 48]. Поклик землі, на думку письменниці, є сильнішим від ідеології, потяг до неї — уроджений інстинкт селянина: «Селянин не може бездіяльно сидіти, тужити та віддаватися жалю. Земля кличе, худоба вимагає праці, дощ і сонечко підганяють» [4, с. 99].

Вибудування часопросторових меж повісті здійснюється авторкою на прикладі галицької автономії в межах Австро-Угорщини, коли ще ніщо не віщувало вибуху Першої світової війни. Опис періоду відносного спокою та стабільності, відсутності національних і релігійних конфліктів, що виділяється своєю буколічною тональністю, ілюструє перший рівень організації текстуального простору. Другий зумовлений швидким розгортанням сюжетної лінії про Першу світову війну та добу відродження II Речі Посполитої. У цьому вирії історичних подій незмінним залишається лише постать головного героя, прізвищем якого названа повість, — Францішека Ґженди, з притаманною йому жадібністю та примітивним прагненням до збагачення, чий образ став символічним утіленням негативних рис тогочасного селянства. Саме його життєві принципи стануть причиною трагедії рідної доньки та занепаду цілої родини.

Майстерність М. Шофер як письменниці-романістки виявляється в особливій увазі до створення масштабного художнього полотна епохи, у якому важливу роль гратимуть усі значущі та дріб'язкові події буденного життя на пограниччі. Образ шоферівського пограниччя, з одного боку, складається з описів просвітницьких вояжів емісарів нового уряду, які часто супроводжувалися політичним, полоноцентричним «лікнепом», а з іншого — сценами зображення змін пограничного суспільства, наприклад, у описах повернення (реемiграції) [4, с. 120, 122, 234] поляків на рідну землю. Письменниця так описує тогочасні реалії: «Час від часу приїздили лектори та, звертаючись до більш-менш вдячних слухачів, розповідали про політику, робітничі відносини, світові винаходи, тваринництво, лікування худоби, а також про людські хвороби. Вони розповідали також про вправність господарювання на землі — а селянин слухає й далі своє робить. Але іноді якесь зернятко впаде на благодатний ґрунт — і якщо хтось хоч раз покаже приклад, то дорога вже прокладена, спочатку несміливо, а потім дружніми рядами пристає людність до корисної новинки. Чи то новий спосіб обробки ґрунту, чи нове знаряддя, чи якась нова рослина» [4, с. 104]. В іншому місті також читаємо: «Долучились мешканці Потоків до „Малосоюзу" й посеред великого села гуркотали механізми молочного заводу. Під розлогим дахом разом із ним знаходився й кооперативний магазин, що не давав місцевим євреям спокійно спати, і читальні „Просвіти"... Поляки, звичайно, не хотіли залишатися позаду й збудували

собі гарненький народний дім із читальнею» [4, с. 104, 134]. До речі, створений українцями на пограниччі в 1907 р. у Стрию виробничо-торговий молочний кооператив «Маслосоюз» був своєрідним культурно-економічним феноменом міжвоєнного двадцятиріччя, що викликав заздрість у поляків, які керувалися принципом «свій до свого по своє», про що в кількох сценах згадано у творах А. Хцюка та Р. Верника.

Буття на селі позначене об'єктивним прагматизмом і господарським розрахунком, тому одруження заможного Францішека Ґженди, метою життя якого є збереження цілісності власної землі й примноження господарських володінь, з бідною, проте працьовитою Анною Маліцькою, є подією, нетиповою для місцевої етнокультурної моделі, такою, що суперечить сутності локальної екзистенції. М. Шофер із виразною народною метафоричністю коментує цей шлюб: «Весілля багатія й жебрачки відбулось, і якось від цього ані земля не затряслась, ані сонце не затьмарилось, ані брудна річечка, що перетинала село Потоки, де господарював Ґженда, від цього видатного дня не поплила у зворотному напрямку. Вочевидь, природа погодилася з цим фактом» [4, с. 36].

Художньо створена письменницею етнокультурна модель села Потоки, нагадаймо, твір було написано 1932 р., вирізняється багатокультурністю й майже непомітними антагонізмами. На відміну від багатьох письменників пограниччя, твори М. Шофер позбавлені катастрофічних візій. Конфліктогенність середовища актуалізується на тлі «третього — чужого». Повість «Ґженди» витримана в цілком буколічно-ідилічних традиціях: поляки, українці, євреї та німці органічно вживаються на одній території, причому культура перших зазнає природної інтерференції, у якій релігійні відмінності не мали жодного значення. У цьому контексті знаменною також є сцена посвячення відновленого після пожежі господарства Кароля й Бронки, дітей Єнджея, брата Францішека Ґженди, що свідчить про релігійну толерантність місцевих мешканців: «Розпочалася (меса. — прим. *О.С.*) о 6-й вранці в костелі у містечку. Потім був сніданок у вузькому колі родини й побратимів. Уже на службу до місцевої церкви зійшлася сила-силенна народу й, помолившись досита, усім натовпом рушила на подвір'я молодих. Тут урочистість також розпочалася з релігійного обряду. Два священики, одному асистував органіст, а другому — дяк, співаючи, освячуючи ладаном і водою, обійшли всю садибу, від А до Я» [4, с. 105].

У повісті авторка неодноразово порушує важливе питання польсько-українських відносин. Так, письменниця вустами Кароля промовляє до гостей: «Довелося нам розпочати життя самостійне у вільній Польщі — це велика честь, на яку треба заслужити мозольною працею. Але ми не самі. Разом із нами працює на землі громада людей, які належать до спорідненого племені, які розмовляють не дуже відмінною мовою, плем'я, що має спільне з нами коріння. <…> Не хочемо партійної боротьби, не хочемо сварок національних, не хочемо братньої кривди» [4, с. 105]. Ідея братерської польсько-української єдності простежується як у повісті «Ґженди», так і в сценічному творі «Exodus». І хоч п'єса була написана 1945 р. по гарячих повоєнних слідах, але М. Шофер не намагається представити втрачену малу вітчизну як «знищену Аркадію» чи захистити обґрунтованість польської екзистенції на цих землях. Авторка покірно погоджується з вироком долі, маючи статус репатріантки.

Незважаючи на представлений у тексті повісті культурний плюралізм, М. Шофер приділяє увагу етнічним відмінностям героїв, які відіграють неабияку роль у творі. Саме завдяки присутності «свого-іншого» відбувається самоідентифікація двох на-

родів та збереження національної ідентичності. Це майстерно зображено в сцені, що показує зміни у сприйнятті Анною Маліцькою прийомного сина Павелка: «Заштопаю геть усі (діри на вбранні. — *О. С.*)! І сорочку йому вишию таку, як має Стрицаків Юр. Уже й так руські баби посміхаються, що польські — безпорадні, якщо нашивок не роблять» [4, с. 42]. Авторка також описує мішані польсько-українські шлюби, що на той час не було рідкістю. Цікаво, що М. Шофер згідно з концепцією повісті звертає увагу на господарсько-економічний аспект таких шлюбів, що відбивався на повсякденному житті родини: «Мати була русинкою, а отже — два свята в хаті. А це породжує подвійні витрати та неробство» [4, с. 63]. Наведена думка є наочною ілюстрацією сільської ментальності й свідчить про тогочасні цінності звичайного селянина.

Із проблемою екзистенції на селі пов'язане також традиційно замовчуване питання планування родини. Відомо, що Францішек Ґженда, не бажаючи зменшення свого господарства, не хотів народження доньки, тому дружина його жила в постійному страху завагітніти. Загострюючи цю проблему, письменниця вводить у текст повісті мотив маловідомого тоді біологічного планування родини, коли з метою уникнення небажаної вагітності жінки зверталися до «закону тіла» [4, с. 63], розраховуючи лише на фізіологічні особливості організму. Таку проблему могла порушити тільки представниця жіночої статі, а враховуючи певне табу на обговорення цієї проблеми, можна говорити про прогресивність феміністичних поглядів М. Шофер, яка одною з перших у польській літературі презентувала проблемні особливості жіночої прози.

Для письменниці, як і для А. Хцюка, Галичина–Поділля було своєрідним автономним Князівством Балаку, де місцеві люди не розмовляють, а саме «балакають» різними мовами. М. Шофер широко застосовує регіональну лексику, окремі запозичення з інших мов, а також уживає цілі речення українською, писані латиницею. Дослідники вважають, що М. Шофер, уживаючи народну лексику, наближує свою прозу до літератури та стилю польського модернізму з його виразними ознаками віталізму та біологізму [6, с. 7–8]. Так, професор Е. Смулкова, опрацьовуючи тести творів М. Шофер, склала словник регіоналізмів [5, с. 2], без якого польський читач не міг би повною мірою зрозуміти деякі фрагменти твору.

У тексті зустрічаються дещо адаптовані польською мовою українізми, що вживаються на рівні польської побутової лексики: batóg — батіг (польськ. bicz); chudoba — худоба (польськ. bydło); czudo — чудо (польськ. dziwo); diło — діло (польськ. dzieło); donia — доня, дочка (польськ. córka); furaż — фураж (польськ. pokarm); horiłka — горілка (польськ. gorzała, wódka); korowaj — коровай (польськ. ciasto weselne); łych — лихий (польськ. lichy); naczalstwo — начальство (польськ. władza); paplużyć — паплюжити (польськ. lżyć, poniżać); zabodaj — бодай же (польськ. prawdopodobnie); та власне регіональні лексеми: czcidło — честь (польськ. cześć); czesny — поважний (польськ. czcigodny); czytar — поручник (польськ. porucznik); gonny — високий (польськ. wysoki); hatałaj — у значенні зробити абияк (польськ. niedbale); jargot — звук (польськ. dźwięk); maczanie — сметана з тертим сиром (польськ. śmietana z roztartym serem); pochrześniak — хресник (польськ. chrzestny syn); żubra — турбота (польськ. troska) тощо.

Окрім речень, пісень і молитов українською поляки використовують також прислів'я та вислови цією мовою, але латинськими літерами: «Kazała Fesia — szczo obejde sia» [4, с. 119], «to strachy na Lachy» [4, с. 117], «nema Petra ino Hryć — szkoda moich warenyć» [4, с. 118], «czeszy dit'ka zridka» [4, с. 110]. Поряд із цим у тексті поши-

рені польські народні висловлювання: «wyłapywać skwarki z miski» [4, с. 36], «co jedną dziurę załatasz, to druga wyłazi» [4, с. 40] тощо. Показані культурна полістилістика та мовне розмаїття є ще одним засобом відтворення моделі буденної атмосфери повсякденності пограниччя.

М. Шофер у повісті «Ґженди» цілком правдоподібно й високохудожньо відтворює тогочасні реалії подільсько-галицької провінції, щоправда з певною дистанцією, бо авторка спостерігала за життям села з відстані шляхетсько-поміщицького двору — Польної. Проте створена письменницею етнокультурна модель польсько-українського пограниччя, в основу якої покладено подробиці та нюанси повсякденного буття, показує відносно стабільну міжнаціональну ситуацію на порубіжжі культур у період міжвоєнного двадцятиріччя, а також є відбитком реального світу, що фіксує та реєструє основні моменти й тонкощі зсередини, із яких складається сутність екзистенції на селі. Жіночий погляд на лімінальний простір, спосіб перцепції буденщини й розуміння проблем багатонаціонального селянства роблять повість «Ґженди» унікальним явищем польської літератури пограниччя XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сухомлинов О. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя XX століття: Монографія / О. Сухомлинов. — Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. — 376 с.
2. Boy-Żeleński T. Pisma / T. Boy-Żeleński. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959. — T. XVIII. — 402 s. (312).
3. Brach-Czaina J. Szczeliny istnienia / J. Brach-Czaina. — Kraków : Wydawnictwo eFKa, 2006. — 184 s. (313).
4. Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola: exodus, sztuka sceniczna / M. Schoferowa; [komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa]. — Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. — 234 s. (504).
5. Smułkowa E. Słownik regionalizmów / E. Smułkowa // Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola: exodus, sztuka sceniczna / [komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa]. — Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. — S. 228–334. (514).
6. Sulima R. Grzędowie; Exodus: [zawiera rec. książki: Schoferowa M. Grzędowie ; Exodus. — Warszawa, 1999] / Roch Sulima // Regiony. — Szczecin, 1999. —№ 1/4. — S. 207–211. (520).
7. Ziółkowski M. Znaczenie — interakcja — rozumienie: studium z symbolicznego interakcjonizmu i socjologii fenomenologicznej jako wersji socjologii humanistycznej / M. Ziółkowski. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981. — 323 s. (567).

УДК 821.162.1

Олена Ткачук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОЛЬСЬКЕ ТА АНГЛІЙСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ ПОЛІТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Стаття присвячена проблемі дослідження польського та англійського підґрунтя політичних поглядів Джозефа Конрада. Завдяки «парадоксальності» подвійної художньої природи, Конрад, народившись у польському середовищі, став культовою фігурою англійської класичної літератури XX століття. Відданий прихильник британських традицій та переконаний британський патріот, митець ніколи не втрачав своєї «польськості». Незважаючи на те, що він не вірив у можливість впливу політичних змін на моральний рівень людства, у той момент, коли вирішувалося питання незалежності Польщі, для всіх «неофіційно граючи роль репрезентанта політики Великої Британії», Конрад намагався зробити все можливе, щоб своїм авторитетом і політичними творами збудити суспільство і привернути увагу всього світу до своєї першої батьківщини.

Ключові слова: *англійський, польський, глобальний, політичний, парадоксальний, естетичний, національна ідентичність, січневе повстання, романтизм, мораль.*

The article deals with the study of Polish and English background of the political views of Joseph Conrad. Thanks «paradoxical» dual artistic nature, Conrad, born in the Polish environment has become a cult figure of the English classic literature of the XX century. A devoted fan of British traditions and convinced British patriot, the artist never lost his «Polishness». Despite the fact that he did not believe in the possibility of the impact of policy changes on the moral level of humanity at a time when a question of Poland's independence was being solved, he was «unofficially acting as a representant of the UK's» for all and trying to do his best to excite the society by his authority and political essays and attract the world's attention to his first homeland.

Keywords*: English, Polish, global, political, paradoxical, aesthetic, national identity, the January uprising, romanticism, morality.*

Artykuł jest poświęcony problemowi badania podłoża polskiego i angielskiego poglądów politycznych Józefa Konrada. Dzięki «paradoksom» podwójnej natury artystycznej Konrad, pisarz urodzony w polskim środowisku, stał się czołową postacią klasycznej literatury angielskiej XX wieku. Będąc oddanym zwolennikiem tradycji brytyjskich i przekonanym patriotą brytyjskim, pisarz nigdy nie stracił swojej polskości. Pomimo to, że Konrad nie wierzył w możliwość wpływu zmian politycznych na poziom moralny ludzkości, w czasie, gdy decydowano o niepodległości Polski, starał się zrobić wszystko, aby swoim autorytetem i utworami politycznymi obudzić społeczeństwo i przyciągnąć uwagę świata do swojej pierwszej ojczyzny, pełniąc jednocześnie w powszechnym mniemaniu «funkcję nieoficjalnego reprezentanta polityki Wielkiej Brytanii».

Słowa kluczowe: *angielski, polski, globalny, polityczny, paradoksalny, estetyczny, tożsamość narodowa, powstanie styczniowe, romantyzm, moralność.*

Творчий доробок «одного з найбільш інтригуючих і значущих романістів модернізму», на думку Джона Петерса, «чиї твори продовжують хвилювати читачів і XXI століття» [17], суттєво змінив англійський та європейський «літературний ландшафт» [21]. В англійського класика польського походження Джозефа Конрада, «провідного англомовного романіста» [22] є твори з політичною проблематикою, але в

жодному з них, піднімаючи проблеми екзистенціальні, загальнолюдські, він не торкається актуального політичного питання Польщі [26, с. 117]. Історичний аспект національного визволення Польщі письменник висвітлює тільки в одному художньому творі — оповіданні «Князь Роман» [20, с. 106]: у стані «часової дистанційованості» та свідомого абстрагування від добре відомого національного міфу, за визначенням Сергія Яковенка, що пояснює цікавість до теми польського повстання «лише на схилі <…> (його. — О. Т.) життя» [7, с. 359]. Адже, як стверджує Пітер Ланселот Меліоус, Конрад ніколи не згадував Польщу у своїх художніх творах («whose novels <…> never mention Poland») [14, с. 287]. На думку Єжи Петркевича, письменник, «незважаючи на трагічні події дитинства, ніколи не запозичував з нього мотивів», — вочевидь, «не робив літературного капіталу на своєму польському походженні» («Mimo tragicznzch przeżyć w dzieciństwie, nie czerpał z niego motywów», «nie zbijał kapitału literackiego na swym polskim pochodzeniu») [18, с. 34].

Варто зазначити, що Конрад не сподівався, що моральний рівень людства можна вдосконалити будь-якими політичними рішеннями та діями. Так, Іен Ватт стверджує, що у Конрада не було віри в успіх ліберальних реформ, крім цього, він не цікавився утопічними ідеями минулого, які у різних формах можна знайти у творах інших митців, наприклад, Єйтса, Джойса, Паунда та Еліота («But Conrad, as we have seen, had no belief in liberal reform, in the politics of their writings; and he had equally little interest in the backward look, in the utopianism of the past which, in various forms, can be found in the thought of Yeats, Joyce, Pound and Eliot») [24, с. 16]. Скептично відзивався він також і про марність сподівань, які вкоренилися ще в епоху Середньовіччя, на остаточну перемогу моралі, інтелекту та совісті: «the mustiness of the Middle Ages, that epoch when mankind tried to stand still in a monstrous illusion of final certitude attained in morals, intellect and conscience» [9, с. 76–77].

Відомо, що Конрад не збирався активно втручатися у польські політичні проблеми на початку свого третього візиту у Польщу у 1914 році, він, як англійський підданий, зазначає Стефан Заберовський, «неофіційно грав роль репрезентанта політики своєї другої батьківщини — Великої Британії» («odgrywał na polskiej ziemi rolę nieoficjalnego reprezentanta polityki swej drugiej ojczyzny — Wielkiej Brytanii») [26, с. 34]. Самі поляки вбачали у письменнику посла польської культури за кордоном («którzy w Conradzie-Korzeniowskim widzieli jeszcze jednego ambasadora swojej kultury za granicą») [18, с. 30].

І поступово переймаючись польськими проблемами, письменник пізніше порушує їх у своїх політичних есе.

У Кракові, на запитання, чи не збирається він створити щось, пов'язане з Польщею, Конрад відповів негативно: «Не маю наміру писати повісті про Польщу — не знаю докладно польських справ» («nie mam zymiaru napisania powieści o Polsce. Nie znam dokladnie spraw i stosunków polskich») [26, с. 18].

Але, натомість, складна ситуація початку війни змусила письменника вибрати активну позицію до свого народу, ймовірно, у переломний момент архетипи народної підсвідомості нагадали про себе. І перший серед них — архетип поета-політичного діяча. Чи міг син Аполлона Коженьовського, останнього польського романтика, як його називали, залишитися байдужим до цього заклику? [26, с. 117]. Адже Конрад успадкував те, що Седрік Воттс називає «зухвалою любов'ю свого батька до Польщі» («his father's defiant love of Poland») [20, с. 106].

Польські політичні питання напередодні першої світової війни аналізуються письменником у низці публіцистичних творів (крім есе «Autocracy and War», що датується 1905 роком). «The Crime of Partitions» (1919), «A Note on the Polish Problem» (1916), репортажі «Z Polski», «Jeszcse raz w Polsce», «Pierwsze wiadomości» починають з'являтися у печаті у зв'язку з його приїздом до батьківщини.

Едвард Рачинський, чиновник польського посольства у Лондоні, так згадував зустріч з Конрадом у 1924 році: «У мові Конрада французькою чи англійською відчувався польський акцент. Знайомі англійці говорили, що з плином років цей акцент ставав все більш і більш виразний <…> Здавалося, що думки та почуття письменника повинні були в ці останні роки його життя часто линути до Польщі» («Akcent Conrada w rozmowie czy to francuskiej, czy angielskiej był niezaprzeczalnie rodzimy — polski <…> Zdaje się, że myśli i uczucia pisarza musiały w tych ostatnich latach jego życia często biec do Polski») [26, с. 110].

Але деякі оточуючі вважали, що в Конрада, якого «не можна вмістити у певні вузькі рамки» [6, с. 333], помітний «брак патріотичної лояльності» («brak lojalności patriotycznej») [26, с. 29], на їх думку він мало цікавився положенням у Польщі. «Занадто багато в ньому англійця, занадто мало поляка» («za dużo w nim było Anglika, za mało Polaka»), зазначали його земляки. Так, доктор Казімеж Гурський вважав, що Конрад недостатньо читав польську літературу і був байдужий до Польщі, з чого зробив хибний висновок: це тому, що в Конрада «серце вже не польське» («nie biło już serce polskie») [26, с. 29]. Дуже дивувало всіх і те, що Конрад дав старшому синові зовсім «не польське» ім'я Борис [26, с. 29]. Безперечно, відданий прихильник британських традицій та переконаний британський патріот («dedicated external admirer <…> (of. — О. Т.) British traditions», «a figure of British patriotism» [14, с. 115]), Конрад мав почуття вдячності та симпатії («his sense of British appreciation and sympathy» [14, с. 115]) до своєї другої батьківщини.

Але, на думку дружини Конрада, Джессі, письменник «був як добрим англійцем, так і добрим поляком» («że Józef Conrad był tak samo dobrym Anglikiem, jak i Polakiem») [26, с. 52]. Сам Конрад одного разу подякував секретареві Польського Товариства в Англії за «братерське визнання (моєї. — О. Т.) «-ості», з якою в глибині душі ніколи не розлучуся» («braterskie uznanie mej polskości, z którą w głębi duszy nie rozstalem się nigdy») [26, с. 92].

В критиці неодноразово бриніла думка про парадоксальність художньої природи митця, який, народившись в Польщі, прославився як письменник на англійській землі: «парадокс міститься в тому, що Джозеф Конрад, митець польського походження, який в кінцевому рахунку став англійським письменником є на диво "глобальним майстром"», зазначав Пітер Ланселот Мелioус («This Paradox is that the remarkably "global" Conrad — the Polish-born <…> (is the. — О. Т.) ultimately English novelist» [14, с. 9].

Густав Морф, практикуючий психіатр, у книзі «Польські схованки та примари Джозефа Конрада» («Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad») розглядає англійського письменника польського походження як людину, якій були властиві дві природи. Подвійну натуру Конрада Морф вважає ключем до розкриття таємниці його успіху на Заході як літератора, що писав іноземною мовою. В цій біографії аналітичного типу, після ретельного вивчення текстів Конрада та його національного психотипу, дослідник доходить висновку, що так зване придушення голосів з минулого письменника [15] не могло не відбитися на його прозі, адже, як Конрад одного разу

сказав сам про себе, — він був людиною подвійної природи, тобто «д'юплекс». Прихований бік його натури був польський, і це, мабуть, був його темний бік, який він свідомо тримав у схованці на протязі довгого часу. Проте саме це вплинуло і на вимір глибини його творів і на їх художню якість. Однак, завдяки саме цьому аспекту його особистості проявились найкращі риси мистецтва Конрада [15]. У літературній критиці були навіть спроби проаналізувати літературних героїв письменника з точки зору комплексу рис польського національного характеру (наприклад, Лорда Джима з однойменного роману) [23].

Тому не дивно, що в такий важливий для батьківщини час, перебуваючи у Кракові і Закопанах, Джозеф Конрад-Коженьовський не зміг залишитися осторонь вирішення подальшої долі країни. У Кракові все нагадувало йому про роки дитинства з батьком, адже, за словами Стефана Заберовського, «для Конрада подорож до Польщі — на відміну від інших членів його родини — була не тільки подорожжю у просторі, як, насамперед, подорожжю у часі» («dla Conrada — odmiennie niż dla pozostałych członków jego rodziny — była nie tylko podróżą w pryesryeni, lecz przede wszystkim podróżą w czasie») [26, с. 116].

Краків відіграв величезну роль як у формуванні його політичних переконань, так і в біографії та історії його родини (після смерті матері вони переїхали туди з батьком, видатним польським письменником та перекладачем Аполлоном Коженьовським, що приймав участь у січневому повстанні 1863–1864 років, дядько Конрада по матері був комендантом Кракова під час цього повстання). Давня столиця Польщі, з її пам'ятниками, костелами, замком, університетем, завжди для письменника була втіленням національного сакруму, санктуарієм, а повернувшись до міста, Конрад відчув, що «тіні предків, патріотів та мучеників за національну справу вийшли із забуття» («cienie przodków, patriotów i męczenników narodowej sprawy, cienie które wylęgly z zapomnienia») [26, с. 117].

У листі до Едварда Гарнетта від 20 січня 1900 року, Конрад, говорячи про польських патріотів, зазначав: «...Всі вони присвятили свої маєтки, свободу і життя справі, в яку вірили; мало хто з них мав які-небудь ілюзії щодо успіху цієї справи <...> Після звільнення батько був у Кракові членом комітету редакційного журналу "Край", заснованого у той час, якщо добре пам'ятаю, князем Лео Сапегою. Але був вже надто хворий, щоб брати в його роботі активну участь» («...all made sacrifices of fortune, liberty and life for the cause in which they believed; and very few had any illusions as to its success»; «After his liberation, in Cracow (Austrian Poland), one of the Editorial Committee of a Newspaper (Kraj) then founded if I remember rightly by Prince Leo Sapieha but too ill to continue actively in the direction») [9, с. 165; 26, с. 115].

Січневе повстання, найбільш масове з усіх польських національно-визвольних збройних виступів, вважається одною з головних подій боротьби нації за незалежність, його діячі мали величезний авторитет у польській спільноті, що сприяло зростанню національної свідомості польського суспільства. Політична діяльність батька Конрада, сила духу його особистості мали таку вагу у суспільстві, що його похорон у Кракові був приводом до демонстрації студентів університету.

Довгий час Конрад вважався елітарним письменником і тільки після успіху у Сполучених Штатах Америки повістей «Chance» (1913) і «Victory» (1915), він став загальновідомим у Європі, здобувши популярність масового читача. Але, на думку Здзіслава Найдера, «у Польщі ще відомий мало» [16, с. 189], Конрад перетворився на

культову фігуру, живу легенду. У Закопанах, на віллі його родичів, Загурських, намагаючись познайомитись ближче, з письменником прагнули зустрітися представники культурної, художньої та політичної польської еліти (серед яких були Стефан Жеромський, Генрік Сенкевич та Юзеф Пілсудський), що давало йому змогу перебувати у вирі сучасного життя Польщі та впливати на суспільну думку.

Все це поклало початок появи декількох публіцистичних творів, головною темою яких був сучасний політичний стан Польщі. Анджей Буша зазначав, що польська публіцистика Конрада, особливо есе «The Crime of Partitions», у способі вираження характеризується «месіаністичним стилем дискурсу» [11; 26, с. 101].

Польські читачі есе, а особливо історики літератури, згадує Стефан Заберовський, аналізуючи структуру та ідейну спрямованість праці, неодноразово зазначали формулювання та художні образи, які ще з часів романтизму традиційно існували у польській політичній прозі (необхідно підкреслити, що дослідники також вказували на маніфестацію характерної польської національної ідентичності Конрада і в його художніх творах. Так, Рафал Копковський заначає у Конрада традицію романтичних теорій націоналізму, що знаходить своє відображення у творах Адама Міцкевича, Юліуша Словацького та батька письменника, Аполлона Коженьовського: «how Conrad constructed a characteristically Polish defensive national identity, thus placing his political thinking within the context of the tradition of Romantic theories of nationalism, which found their finest expression in the writings of Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki and Conrad's father Apollo Nałęcz-Korzeniowski» [12, c. 23]).

Особливо багато спільних рис «The Crime of Partitions» має з політичною публіцистикою Адама Міцкевича, — насамперед з «Книгами народу і Польського Пілігримства». І Міцкевич, і Конрад беззаперечно єдині в головному, — у розстановці моральних пріоритетів у політиці: «будь-яку політичну діяльність необхідно оцінювати крізь призму норм етичних і стосунки Польщі з Російською імперією важливо усвідомлювати у вимірі стосунків добра і зла. Результат такого погляду — ідеалізація Польщі і всього того, що з нею пов'язане, і крім цього — демонізація "імперії царів"» («działalność polityczna musi być oceniana wedle norm etycznych, przedstawienie walki pomiędzy Polską a Rosją carską jako walki dobra ze złem. Konsekwencją takiego ujęcia jest idealizacja Polski i wszelkich spraw z nią związanych, więc przede wszystkim jej historii oraz — demonizacja państwa carów») [26, c. 101].

Марк Амусін пояснює таке ставлення до Росії як суб'єктивними, так і об'єктивними причинами: «Російська імперія, яка поневолила його (Конрада. — О. Т.) батьківщину і прирікла на вигнання і смерть його батьків, була — і не тільки в своїй державно-політичній іпостасі — об'єктом глибоко вкоріненої ворожості письменника. Вся публіцистика Конрада, так само як і його листування, що стосується політичних питань, послідовно витримана в різко антиросійській тональності. Росія була чужа і ворожа письменникові і як поляку за народженням, і як британському громадянинові» [1, с. 172].

Справедливо запитуючи, чому у своєму запальному запереченні будь-якої позитивності російського державного буття англійський письменник був консеквентно наполегливий, дослідник зазначає, що у його висловлюваннях повторювалось багато тез, що зустрічалися у таких мислителів, як Чаадаєв, Герцен та інших російських «західників», не говорячи вже про європейських, таких, наприклад, як маркіз де Кюстін.

Швидше за все, розмірковує Марк Амусін, думки філософів могли дійти до Конрада опосередковано — через тексти Міцкевича та інших польських патріотів попе-

редніх поколінь. Але Джозеф Конрад пішов набагато далі своїх предтеч у запереченні за Росією позитивної функції в родині європейських народів, у своєму тотальному негативізмі у ставленні до її минулого, сьогодення та майбуття.

Таке ставлення до всього, що було пов'язано з Російською імперією, іноді приймало в Конрада крайні форми, обумовлюючи так звану, за висловом Аллана Сіммонса, «анти-російську позицію» письменника («anti-Russian stance») [20, с. 109].

Так, наприклад, він відмовився вступати до нещодавно створеного Комітету Допомоги війні у Польщі, що розвинув активну діяльність на міжнародній арені, дізнавшись, що серед його членів є росіяни: російські посли в Англії і Франції Олександр Бенкендорф і Олександр Ізвольський [26, с. 93].

Стверджуючи, зазначає Марк Амусін, що Польща взагалі не належить до слов'янського світу, Конрад проблему етнокультурного самовизначення розглядав в перспективі відштовхування від «східного початку» [1, с. 178]. В такій інтерпретації Польща для нього, з її католицизмом, демократичними традиціями та просвітництвом, завжди була органічною частиною Європи, розділяла західні «коди» суспільного життя і суспільної думки.

Зрозуміти ставлення Конрада до Росії може допомогти аналіз образів природи як позасюжетних елементів творів, що грають важливу роль в кращому усвідомленні позиції автора та ідейно-образної структури. Вони виступають важливими маркерами реалізації ідейно-філософського замислу художнього тексту. Так, на думку О. Соловьової: «природні образи — перше, що дає нам зрозуміти, що Росія у творчій свідомості Конрада належить до країн, які знаходяться поза цивілізацією. Таке місце, де людина перебуває у владі імперсональних сил, а значить, торкається хаосу» [5, с. 141]. Згадаймо описи російської природи у романі «Очима Заходу»: «Свинцевий сон тут же сміжив йому повіки. Кілька разів в ту ніч він, здригаючись, прокидався: йому снилося, що він бреде крізь замети по Росії, абсолютно самотній, як зраджений усіма самодержець, — по безмірній, зимовій Росії, яку погляд його якось охоплював разом в усій її величезній протяжності, ніби дивився на карту» [2, с. 265].

Політичні есе Конрада, суворо кажучи, не відносяться до класичних творів цього напрямку прози. Вони, так би мовити, є занадто «художніми», а письменник, акцентуючи увагу на етичному кодексі, як закликала польська романтична літературна традиція, виступає в цих текстах значно більше літератором і значно менше політиком («Conrad w tych tekstach jest ciągle za bardzo pisarzem a za mało — politykiem») [26, с. 108].

Як зазначає Стефан Заберовський, насамперед, «Конрад був <…>, незважаючи на особливості своєї біографії, автентичним художником» («Conrad był przede wszystkim, mimo wszelkich osobliwości swojego życiorysu, autentycznym artystą») [26, с. 83], а вже потім політичним письменником: «Його сила полягала в драматизації всіх тих проблем, які повстають перед людиною, в тому числі і політичних, у формі літературних творів» («I jego siła polegała na dramatyzowaniu w formie utworów literackich problemów, jakie są stawiane przed człowiekiem przez różne zagrożenia, wśród nich także przez te, które mają swe żródło w pewnego rodzaju dzałaniach politycznych») [26, с. 108].

Невипадково, що в найкращих творах письменника, як підкреслює Марк Соколянський, домінує морально-етична проблематика [4, с. 203]. На фоні висловлення Наполеона Бонапарта про політику, яка повинна стати джерелом сучасної трагедії і зайняти місце стародавнього фатуму («polityka powinna być wielkim żródłem nowoczesnej tragedii. Polityka powinna w naszym teatrze zająć miejsce starożytnego fatum») [26, с. 108], точка зору Конрада

на питання моральності політичних рішень сприймається як заклик. Не будемо забувати, що головним критерієм у сфері політики в будь-якому випадку Конрад вважав критерій відповідності етичному кодексу, а не функціональності («Conrad także, co nie ułatwiało mu zadania, za naczelne kryteria w dziedzinie polityki uznawal kryteria zgodności działań z kodeksem etycznym, a nie — ich skuteczności») [26, с. 108]. Сам митець був впевнений, що етичну та емоційну атмосферу певного місця та часу створює художня література («fiction creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time») [10, с. 1198]. Мабуть цим можна пояснити помітну «художність» політичних творів письменника [26, с. 108].

І Конрад залишався перш за все митцем, проголошуючи свій намір боротися за це силою слова : «Give me the right word and the right accent and I will move the world… Because written words have their accent too» («дайте мені слушне слово і вірний наголос і я переверну світ… Тому що написані слова теж мають велику силу») [8, с. 8].

Блискучий англійський науковець та філософ, спадковий граф Бертран Артур Вільям Рассел, характеризував Джозефа Конрада як «ригористичного моралiста», при цьому схвалюючи його життєві цінності: «В нашій діяльності ми були майже чужими, але нас ріднила певна загальна точка зору на людське життя і призначення людини, і це з самого початку пов'язувало нас особливо сильно» [19, с. 207; 3, с. 154]. Англієць Бертран Рассел неодноразово висловлював глибоку симпатію до «традиційних цінностей», які захищав поляк Джозеф Конрад [3, с. 107], адже такі «традиційні цінності» є однаковими для представників всіх націй.

Варто згадати слова звернення до письменника польського посла в Англії Євстахія Сапеги, нащадка того самого Сапеги, який вже зіграв колись певну роль у долі його родини: «Статус, який шановний Пан зайняв в англійській літературі як найвидатніший автор сучасності, може зробити вітчизні неоціненну послугу» [26, с. 104–105].

Враховуючи, що у Великій Британії функціонували осередки з метою допомоги Польщі — Англо-Польське Товариство, Комітет Допомоги і Офяр на війну у Польщі і т. ін., — можна зрозуміти, що польська тема була на устах у англійської інтелектуальної та політичної еліти країни, адже членами таких спільнот були такі відомі люди як, наприклад, Редьярд Кіплінг та Уїнстон Черчіль. В цьому не останню роль відіграв надзвичайно популярний вже тоді британський митець польського походження. Джозеф Конрад, приділяючи велику увагу польським політичним проблемам у своїх публіцистичних творах, підняв і зміцнив авторитет своєї першої батьківщини, тим самим зробивши неоціненну послугу справі політичної незалежності Польщі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амусин М. Русская страда Джозефа Конрада / Марк Амусин // Нева. — 2007. — № 12. — С. 170–182.

2. Конрад Дж. На взгляд Запада // Конрад Дж. Тайный агент. На взгляд Запада / Джозеф Конрад. — М. : Наука, 2012. — С. 219–591. — Пер. А. Л. Антипенко.

3. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали / Общ. Ред. А. А. Гусейнова; Вступ. ст. А. А. Гусейнова и К. А. Шварцман / Мария Оссовская. — М. : Прогресс, 1987. — 527 с.

4. Соколянский М. Джозеф Конрад о литературе / Марк Соколянский // Вопросы литературы. — 1978. — № 7. — С. 202–206.

5. Соловьева Е. Е. Образ русской природы в творчестве Джозефа Конрада / Е. Е. Соловьева // Вестник Челябинского гос. ун-та. — 2009. — № 10 (148). — Филология. Искусствоведение. — Вып. 30. — С. 138–142.

6. Столяренко О. Рецепція і польський контекст творчості Джозефа Конрада / О. Столяренко // Українська полоністика. — 2007. — Філологічні дослідження. — Випуск 3–4. — К. : Вид-во Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2007. — С. 331–337.

7. Яковенко С. Польська Україна на порозі модерності: Джозеф Конрад і Ярослав Івашкевич // Київські полоністичні студії / відп. ред. і упор. Р. П. Радишевський. — К. : Університет «Україна», 2009. — Т. XV. — С. 359–368.

8. Conrad J. A Familiar Preface // Some Reminiscences by Joseph Conrad / Joseph Conrad. — London : Eveleigh Nash, 1912. — 248 p.

9. Conrad J. Notes on Life and Letters / Joseph Conrad. — New York; Garden City : Doubleday, Page and Company, 1923. — 280 p.

10. Conrad J. To Make You See / Joseph Conrad // R. Di Yanni, K. Rompf. Book of Fiction. — New York ; London ; Madrid ; Motreal ; Tokyo ; Toronto : McGraw — Hill, Inc., 1995. — P. 1198–1199.

11. Busza A. The Rhetoric of Conrad's Non-Fictional Political Discourse / Andrzej Busza // Annales de la Faculte des Lettres et Sciences Humaines de Nice. — 1978. — № 34.

12. Kopkowski R. Joseph Conrad's essays and letters in the light of postcolonial studies // Yearbook of Conrad Studies (Poland). — Vol. 18. — Kraków, 2011. — P. 23–41.

13. Letters from Loseph Conrad (1895–1924) / Edited with Introduction and Notes by Edward Garnett. — Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company Publishers, 1928. — 312 p.

14. Mallios L. P. Our Conrad: Constituting American Modernity / Peter Lancelot Mallios. — Stanford, California : Stanford University Press, 2010. — 488 p.

15. Morf G. Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad / Gustav Morf. — New York : Astra Books, 1976. — 334 p.

16. Najder Zd. Życie Conrada-Korzeniowskiego / Zdzisław Najder. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. — W. 2. — 447 s.

17. Peters J. G. The Cambridge Introduction to Joseph Conrad / John G. Peters. — Cambridge : Cambridge University Press, 2006. — 158 p.

18. Pietrkiewicz J. Conrad i Polska. Na setną rocznicę. Patriotyczna drażliwość / Jerzy Pietrkiewicz // Conrad w oczach krytyki swiatowej / Pod redakcją Henryka Krzeczkowskiego / Wyboru dokonal Zdzisiaw Najder. — Waszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. — S. 25–43.

19. Russell B. The autobiography of Bertrand Russell (1872–1914). — In 3 vol. / B. Russell. — London : George Allen and Unwin, 1967. — Vol. 1. — 498 p.

20. Simmons A. H. Conrad and Politics / Allan H. Simmons // A Historical Guide to Joseph Conrad / ed. John G. Peters. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2010. — P. 105–136.

20. Simmons A. H. Joseph Conrad: Critical Issues / Allan H. Simmons. — New York : Palgrave Macmillan, 2006. — 239 p.

22. Stape J. H. The Several Lives of Joseph Conrad / John Henry Stape. — New York : Pantheon Books, 2007. — 369 p.

23. Tarnawski W., Crompton J. The Man, the Writer, the Pole / edited by John Crompton / Wit Tarnawski; John Crompton. — Farnham : The Joseph Conrad Society (UK), 1976. — 24 p.

24. Watt I. P. Essays on Conrad / Ian P. Watt. — Stanford University : Cambridge University Press, 2000. — 235 p.

25. Zabierowski S. Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896-1969 / Stefan Zabierowski. — Gdańsk : Wydawnictwo Morskie, 1971. — 272 s.

26. Zabierowski S. Polska misja Conrada / Stefan Zabierowski. — Katowice : Krajowa agencja wydawnicza, 1984. — 122 s.

УДК [821.161.2.091:821.162.1] «17/18» І. Фальковський

Мирослав Трофимук
Інститут Івана Франка НАН України

ІРИИНЕЙ ФАЛЬКОВСЬКИЙ VS СТАНІСЛАВ СТАШІЦ: ПОРТРЕТ ВЧЕНОГО ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

Стаття присвячена порівнянню процесу становлення і результатів діяльності двох особистостей — українця Іринея Фальковського та поляка Саніслава Сташіца. На основі аналізу життєвого шляху, особливостей здобуття освіти, організаційної діяльності, наукових уподобань та творчої спадщини видатних діячів обох національних культур робиться спроба сформувати у загальних рисах портрет, характерний для творчої і діяльної особи епохи Просвітництва.

Ключові слова: *епоха Просвітництва, класицистична освіта, жанри української літератури кінця XVIII — поч. XIX ст., наукова діяльність Іринея Фальковського.*

The article is devoted to the comparison of the process of formation and the results of the activity of two personages — the Ukrainian Irenaeus Falkovskyi and the Pole Sanislaw Staszic. On the basis of an analysis of the life journey, the specifics of education, as also the organizational activities, the scholarly tastes and creative heritage of these two outstanding figures of their respective national cultures, an attempt is made to form a characteristic, general picture of a creative and active personage of the Enlightenment.

Keywords*: Irenaeus Falkovskyi, Stanislaw Staszic, Baroque, Classicist Education, Enlightenment, genres of Ukrainian literature of the late XVIII — early XIX century.*

Artykuł jest poświęcony porównaniu procesów kształtowania się i wyników działalności dwóch postaci — Ukraińca Iryneja Falkowskiego i Polaka Stanisława Staszica. Na podstawie analizy drogi życiowej, specyfiki zdobywania wykształcenia, działalności organizacyjnej, naukowych zainteresowań i spuściźny twórczej wybitnych przedstawicieli obu kultur narodowych dokonano próby ukształtowania ogólnych zarysów portretu, charakterystycznego dla twórczej i aktywnej postaci epoki Oświecenia.

Słowa kluczowe: *epoka Oświecenia, wykształcenie klasyczne, gatunki literatury ukraińskiej na przełomie XVIII — XIX wieków, działalność naukowa Iryneja Falkowskiego.*

У статті йтиметься про певну схожість між українськими та європейськими поетами кінця XVIII — початку XIX століття. На основі біографій та аналізу творів знаного польського науковця, письменника та громадського діяча Станіслава Сташіца, з одного боку, та Іринея Фальковського, котрого науковці минулого століття називали «найдорогоціннішим надбанням Києво-Могилянської Академії», з іншого, спробую довести типологічну подібність між польськими та українськими науковцями доби Просвітництва. Також спробую охарактеризувати тип освіченої людини того часу та певні закономірності у процесі становлення особистості в кінці XVIII — на початку XIX ст. на теренах Центрально-Східної Європи, незалежно від локальних, мовних чи культурних впливів.

Ситуація в Україні та Польщі в кінці XVIII ст. була схожою: Річ Посполита поділена, а Гетьманщина зазнала редукції. Проте літературний процес та культурний розвиток обох країн відрізнявся джерелами, на котрих обидві держави будували свою літературу. В Україні література розвивалася на основі наслідування творів релігійної тематики та античних авторів, а Річ Посполита взяла за основу твори тогочасної

французької літератури. Конрад Гурський у своїй книзі «Історія польської літератури» наголошує, що польська література доби Просвітництва намагається культивувати стилістику літератури французького класицизму: «Pisarze nasi przejmują gotowe zasady kłasycyzmu francuskiego...». Тематика поезії була винятково польською, тому така взаємодія — поєднання польських тем, цікавих та актуальних для поляків, та запозичених стилів приводила до еволюції і трансформації літературних жанрів.

Схожий процес спостерігаємо і в українській літературі того часу. Українські автори, беручи за зразок стилі, усталені в класичній літературі, застосовують відомі схеми, структури та формотворчі елементи, зокрема віршові форми та розміри, але пишуть про близьке українському читачеві. Варто зауважити, що поети доби кінця XVIII — початку XIX століття мали змогу отримати освіту за кордоном, а оскільки курси поетики та риторики входили до навчальної програми тамтешніх навчальних закладів, то немає сумніву, що вони були добре ознайомлені із творчістю античних авторів, а також із класичними літературними жанрами. Крім того, написання імітацій, наслідувань на твори давньогрецьких та римських авторів були обов'язковим елементом гімназійних програм. Про такі вправи неодноразово згадує в своїх автобіографічних записках Іриней Фальковський. У школі він складав так звані Imitationes Cornelii Nepotis dictata germanica lingua vertuntur in latinam, тобто тексти — наслідування стилю римського історика Корнелія Непота, які диктували німецькою мовою і їх потрібно було перекласти латинською, а також Labor Extemporalis Versiones, Versus, тобто імпровізації віршованої форми, які вчитель виправляв їм удома [1, с. 19]. Виправлені тексти вони записували до чистовика, який називався «секстерн»*. Та й самі твори, написані Іринеєм Фальковським у роки його навчання, також демонструють знання юного Івана творів Вергілія та Горація. За браком місця не буду інтерпретувати моменти наслідування Іринеєм Фальковським античних авторів, адже докладний аналіз латинськомовних творів, котрі увійшли до збірника «Opera poetica, quibus elegiaci, heroici, saphici et jambici versus contineatur. A Joanne Falkovsky elaborati A[nn] o 1778» [2, с. 1–14] («Поетичні твори, які містять елегійні, героїчні, сапфічні та ямбічні вірші. Укладені Іваном Фальковським року 1778»), зроблено у статтях «Descriptio quattuor temporum anni» («Опис чотирьох пір року») Іринея Фальковського» [6, с. 208–211] й «Еволюція естетичних та ідейних поглядів Іринея Фальковського на прикладі поезій раннього та пізнього періодів його творчості» [4, с. 45–59]. Скажу тільки, що Фальковський у цих текстах, використовуючи давньоримські літературні жанри, описує картинки — «ідилії» — з побуту українських селян. Таким чином, творить уже абсолютно нові жанри: не якесь штучне наслідування із незрозумілою і далекою для українців тематикою, а повноцінну літературу, актуальну для своїх читачів-сучасників. Читачів, звісно, потенційних, бо наскільки нам відомо, ці тексти так і не були опубліковані, а відтак, очевидно, їх ніколи й не читали поза шкільним класом.

Таким чином, можемо констатувати той факт, що хоч джерела, з яких польські та українські поети черпали свої знання, кардинально різнилися, проте способи їх адаптації були схожими. Спираючись на цю гіпотезу, я впевнений, що зможу знайти у польській та українській літературах кінця XVIII — початку XIX століття схожі особливості, звертання у творах до схожих тем, ведення подібної громадської діяльності й зацікавлення схожими галузями науки. І дійсно, схожість між Станіславом Сташі-

* Секстерн — зошит, який складався із 4–6 сторінок. Використовувся також у судочинстві. Секстерни зазвичай зшивалися в актові книги.

цом та Іринеєм Фальковським виявилася навіть у датах їхнього життя. Фальковський народився 20 травня 1762 року, а Сташіц — 6 листопада 1755-го, помер Фальковський 29 квітня 1823 року в Києві, а Сташіц — у Варшаві в січні 1826 р. Ця формальна схожість біографій одразу викликає зацікавлення. Спробуймо детальніше зіставити наукові інтереси, творчу спадщину та життя обох діячів однієї епохи.

Станіслав Сташіц — письменник, публіцист, філософ, перекладач, географ, геолог, католицький священик, громадський діяч.

Іриней Фальковський — поет, філософ, православний монах, теолог; у переліку його творів знаходимо трактати з математики, архітектури, оптики, а також ноти. Фальковський, як відомо, був ректором Києво-Могилянської академії, єпископом, який за час своєї служби провадив просвітницьку і господарську діяльність у підвладних монастирях.

Щодо початкової освіти, то в своїй книзі «Шкільні роки Сташіца» Зигмунд Кукульський пише, що Сташіц, імовірно, навчався спершу у парафіяльній школі в родинному містечку (очевидно, в Пілі. — М. Т.), а пізніше у колегіумі Любранського в Познані, який називали академічною школою чи академією, або в єзуїтському колегіумі в тому ж місті. Сташіца з дитинства готували до духовної служби, отож і віддали до колегіуму Любранського, до якого була приєднана семінарія (*seminarium clericorum)* [7, с. 56]. Знаємо також, що Станіслав Сташіц вивчав весь комплекс дисциплін, притаманних тогочасній освіті: граматику, поетику, риторику, математику, філософію, логіку, метафізику, право, політичні та теологічні науки: канонічне право, спекулятивну теологію, моральну теологію, схоластичну теологію, церковну церемонію і спів, єврейську мову і Святе Письмо. Що стосується іноземних мов, то найбільше мав бажання до французької мови; латину, зрозуміло, також знав, бо більшість предметів у тогочасних освітніх закладах викладали латиною.

Завдяки автобіографічним запискам Фальковського, у яких викладено перелік предметів, котрі Фальковський вивчав у Токаю, а також листуванню з батьком, де Іван подає детальний перелік предметів, які викладали в Пресбурзі, можемо достеменно скласти уявлення про те, якою була його освіта. Варто зазначити, що батько особисто взявся за виховання сина, почавши саме з латинської мови. Батькова наука була настільки успішною, що по трьох роках Іван уже міг писати твори латиною без жодної помилки; про це він сам згадує в автобіографії [1, с. 3].

У 1773 році батько віддав синів Івана та молодшого Степана до Київської академії. Там вони навчалися до 1775 року, після цього разом із батьком переїхали до Токаю, де відвідували токайське римо-католицьке училище, а від 1777 року Фальковський жив і навчався у Пресбурзі. Батько хотів віддати його до Віденського університету, але через походження його туди не взяли (для австрійців він був русином-українцем; українцям забороняли навчатися у Віденському університеті). Отож, від 1778 р. Іван Фальковський продовжує навчання у риторичному класі Пресбурзької гімназії, а від 1783 р., повернувшись до Києва, вивчає богослов'я, єврейську та старогрецьку мову в Києво-Могилянській академії. Не забуваймо також, що Фальковський паралельно навчався у приватних учителів та що його з дитинства готували до духовного сану. За весь час своєї освітньої подорожі Фальковський вивчав поетику, риторику, синтаксис латинської мови, німецьку та угорську. Що стосується точних наук, то найбільше його захоплювала математика, астрономія, фізика, експериментальна фізика, астрологія та архітектура.

Неабияку роль у виборі освіти відіграли батьки обох письменників. У згаданій раніше книзі «Шкільні роки Сташіца» Зигмунд Кукульський зауважує, що батько Станіслава Сташіца радив йому по закінченню навчання в Польщі поїхати до німецьких університетів, а ще більше вихваляв він французькі «Alma Mater» [7, с. 12]. У результаті Сташіц виїхав до Парижа, де протягом двох років вивчав фізику та натуральну історію.

Батько Фальковського, як ми вже згадували, мав намір відправити сина до Віденського університету. Батьківський авторитет відіграв важливу роль у виборі теологічної освіти, що, зрештою, вплинуло на весь подальший шлях Іванового «професійного» зростання. Перечитуючи листування батька з сином, розуміємо, що саме батько вплинув на рішення прийняти єрейські свячення — у кожному листі Юстин Фальковський наголошує на потребі плекати православну християнську віру в католицькому та протестантському середовищі, спонукає до щоденної молитви і стриманої поведінки. Зрештою, читаючи нотатки Фальковського, бачимо, як ці настанови вплинули на нього: протягом кількох років Іриней у формі щоденникових записів дослівно викладатиме «щоденні роздуми», основним змістом яких стали рефлексії щодо його праведної чи неправедної поведінки упродовж дня, а на старості обов'язково щодня перечитуватиме Біблію.

Отож, не важко помітити, що обидва отримали однаковий рівень і тип освіти, не дивлячись на те, що навчалися у різних освітніх закладах різних міст різних країн.

Перейдімо до основної частини статті — аналізу літературної спадщини обох авторів, зокрема «Подорожніх щоденників» Сташіца та автобіографічних записок Фальковського.

Щодо Сташіца, то після тривалих пошуків у польських архівах (а це рукописні фонди Польської національної бібліотеки, фонди музею Сташіца у Пілі та архіви у палаці Сташіца у Варшаві) я дійшов висновку, що не залишилося жодних поетичних творів, написаних Станіславом Сташіцем ані протягом шкільних років, ані пізніших. Це прикрий факт, адже компаративістичне дослідження саме поетичних творів обох авторів цікавило мене найбільше. Натомість у своїй літературній спадщині Сташіц постає перед нами публіцистом, географом, геологом, перекладачем і, зрештою, здібним політичним та громадським діячем.

Ми ж зосередимося на творах, опублікованих під спільною назвою «Dziennik podroży Stanisława Staszica 1789–1805», — це рукописи, опубліковані Чеславом Лєшьнєвським у 1931 р. Тексти докладно і неодноразово досліджували у Польщі: спершу сам Лєшьнєвський, а пізніше світ побачило дослідження професора інституту ПАН Збігнєва Вуйціка під назвою «Stanisław Staszic. Organizator nauki i gospodarki». На основі цих видань, а також знайомства із текстами «Щоденника» Сташіца, одразу помічаємо схожі риси в творах обох авторів. Помилявся Сташіц, пишучи в подорожі, помилявся і видавець його рукописів. Зрештою, рукописи, які збереглися до сьогодні, свідчать, що перекладач Epok natury* вів свої подорожні записи дуже хаотично, писав досить нерозбірливо, обриваючи слова і не докінчуючи думки, використовував для записів чернетки. Пізніше переписував, виправляв і уточнював записи [9, с. 52]. «Спостереження і свої враження Сташіц записував по-різному, — читаємо в Лєшнєвського. — Інколи записував їх одразу в момент, коли стикався з предметом, який

* Ідеться про сім томів «Епох природи» (*Époques de la nature*) «Природничої історії» Жоржа-Луї Леклерка де Бюффона.

привертав його увагу. Часто з'являлися також коротенькі нотатки, записані олівцем на клаптиках паперу, стислість котрих свідчить про поспіх, із яким вони робилися... Потім Сташіц переглядав свій рукопис, а найважливіше — пробував його впорядковувати, додаючи рік чи назву місцевості там, де цих даних не було» [8, с. 4–5].

Ще один цікавий факт, який свідчить про подібність інтересів та наукових зацікавлень Сташіца та Фальковського, випливає з коментаря професора Вуйціка до уривка, в якому Сташіц описує свої спостереження вулкана Везувій: «…був, отже, фізиком-експериментатором...» [9, с. 57]. Ознайомившись докладніше з біографією Іринея Фальковського, довідуємося, що він також цікавився фізикою та астрономією, облаштував обсерваторію, де демонстрував монахам різноманітні астрономічні явища.

Якщо літературна спадщина Станіслава Сташіца достатньо опрацьована і досліджена, то твори Іринея Фальковського, які збереглися в більшому обсязі, до останнього часу були не лише недослідженими, а деякі взагалі невідомими не лише широкому загалу, а й науковцям. Не буду подавати докладної характеристики літературної спадщини Фальковського за браком місця, тим більше, що перелік основних жанрів творчої спадщини цього автора присутній в інших моїх статтях [5, с. 146–154]. Скажу лишень, що обшир наукових та літературних зацікавлень Іринея Фальковського справді колосальний. У контексті статті ми зупинимося на двох рукописах із бароково-розбудованими назвами:

«*Біографическія известія о разных приключеніях жизни бывшаго Лубенского полку, уэзда Пирятинского, села Бэлоцерковки священника Іоакима Фальковскаго, нареченного в монашествэ Іустином, и сына его Ивана Фальковскаго, найменованного в монашеском чинэ Іринеем, собранныя и списанныя последним в разных годах (Часть первая. Содержащая біографическія известія с 1756 по 1784 год)*».

«*Біографическія известія о разныхъ жизненныхъ приключеніяхъ бывшаго Лубенскаго Малороссійскаго полку, уезда Пирятинскаго, села Белоцерковки священническаго сына Ивана Фальковскаго, нареченнаго въ монашескомъ чине Іринеемъ, собранныя и списанныя самимъ имъ въ разныхъ годахъ. (Часть вторая, содержащая біографическія известія съ 1784 года по (1786) годъ, іп 4-о, на 275 страницахъ. Кроме біографическихъ данныхъ, тутъ же внесены и слова И. Фальковскаго, и отборнейшая часть ежедневныхъ размышленій его на 1786 годъ, при постриженіи его въ монашество)*».

Ці два рукописи не є повноцінними щоденниками, а швидше збірниками різнопланових текстів. Сюди увійшли, окрім власне автобіографічних відомостей, також листування сім'ї Фальковських, копії різноманітних указів, переписані поетичні твори, щоденні роздуми, а також твір «Краткое географическое описание Венгрии», про який я розповідаю детальніше у присвяченій цьому творові статті.

Обмежуся одним зауваженням. Прикметно, що до «Автобіографічних Записок» Фальковський увів також свої поетичні твори і згаданий «Опис Угорщини». Тут він описує свої пригоди у дорозі, як-от переїзд із Києва до Токаю [1, с. 6-зв.–8], докладно зупиняючись не лише на подіях, які з ним траплялися, але подаючи географічні відомості про ту чи іншу місцевість, через яку пролягав шлях. Розгорнуто описує свій побут у Токаї та Пресбурзі, даючи оцінку звичаїв тамтешнього населення і ставлення корінних жителів до іноземців. Проте найбільше його цікавлять релігійні та конфесійні аспекти. В описі Угорщини, до прикладу, він описує церковну ієрархію, а даючи

характеристику тамтешніх церков, навіть малює маленькі зображення будівель, щоб читач міг легше уявити собі їх вигляд.

Важливим є той факт, що таке розмаїття текстів наближає «Записки» Фальковського до «Щоденників» Сташіца. Обох їх цікавили географічні, соціальні, релігійні особливості тих країн, якими вони подорожували; на жаль «Опис Угорщини» з невідомих причин незавершений, як і більшість наукових праць Іринея Фальковського. У його житті, як випливає із автобіографічних записок, щоразу виникали якісь нагальніші справи і потреби, державні чи церковні замовлення на наукові розробки, або ж час поглинали певні організаційні справи, пов'язані з монастирем, Академією чи особисті проблеми підопічних йому монахів.

Попри незавершеність розпочатих проектів, багатство замислів свідчить про Іринея Фальковського як про «генератора ідей», що притаманне й Станіславу Сташіцу.

Отже, повноту автобіографічних записок становлять три складові. Передусім власне автобіографія, як її позиціонує сам автор. Зауважимо, що писалася вона, ймовірно, подібно до «Щоденників» Сташіца — принагідно й поспіхом, проте Фальковський за своєю натурою був людиною зваженою і прискіпливою. Ця його точність позначилася і на рукописній спадщині, яка включає не лише літературні твори, а й виклад наукових висновків у царині точних наук. Ця галузь діяльності Фальковського цікава, зокрема, докладними ілюстраціями приладів, демонстраціями математичних і архітектурних розрахунків, виконаних із високою точністю, любов'ю і смаком. Зрештою, збереглося багато організаційних записок: списки студентів, бібліографічні реєстри, бухгалтерські записи, виконані рівним акуратним і співрозмірним почерком, який місцями наближається до друку. Отож, Фальковський переписує свої юнацькі нотатки, укладаючи рукописні логічно впорядковані й структуровані оповіді, які розпадаються на кілька тематичних груп. Це власне автобіографічні нотатки із комплексом супровідних копій документів, грамот, розпоряджень тощо. Друга складова — органічний компонент його рефлексій над власним життям — щоденні роздуми Іринея Фальковського перед прийняттям постригу. Як уже згадувалося, кожного дня зранку та ввечері він записував до щоденника роздуми про свої щоденні справи, каявся за грішні думки і просив Бога вказати йому правильний шлях.

Ці саморефлексії стосувалися не лише його бачення християнської праведності. У біографічних матеріалах дослідників XIX ст. про Іринея Фальковського бачимо інформацію про нього, як про організацітора «Вольного пиитическаго общества». Це об'єднання він заснував у 1792 році. Метою організації було полегшення доступу до книг. Схема, яку розробив Іриней Фальковський, діяла таким чином: спершу було закуплено 80 книг за 80 рублів, які відповідно могли винаймати 80 осіб, причому кожен новий член, який хотів постійно користуватися книгами, повинен був внести 1 рубель; якщо ж хотів користуватися ними лише рік, то внесок був меншим. Внески могли сплачувати й невеликими частинами. При цьому спілка зобов'язувалася закуповувати по одній новій книзі з приходом кожного нового члена. Книги видавали за чергою: одному члену на один тиждень; якщо ж хтось прочитав книгу скоріше, то міг обмінятися з іншим членом на його примірник; тим, хто не входив до спілки, забороняли давати книги.

Важливий внесок Фальковський зробив у розвиток «Русской школы». Цей навчальний заклад був сформований для підготовки дітей-хористів до вступу в початкові класи гімназії. Іриней, обіймаючи посаду вікарія Київської митрополії, поділив

школу на два класи — нижчий і вищий, зробив чіткий поділ занять і уклав статут реформованої школи. У цьому статуті опублікував універсальні правила призначення викладачів і розмір оплати для кожного з них. Окрім керівництва школою Фальковський ще й вчителював, займаючись із дітьми математикою і катихизмом — фактично профільними предметами школи.

Крім того, багато зусиль доклав до організації підвладних йому монастирів. Фальковський поставив перед собою конкретну мету: «...надо было наполнить досужее время [монахов] такими занятіями, которыя, увлекая и отвлекая монашествующих от неблаговиднаго поведенія, в тоже время вели бы их к одной заранѣе намѣченой цѣли — к посильному достиженію идеала монастырской жизни» [3, с. 595]. У зв'язку з цим у 1815 році він видав «Правила», яких повинні дотримуватися всі монахи Київської єпархії. Честь монастиря для Фальковського була на першому місці, тому він завів у ньому суворі правила. По-перше, заборонив приходити жінкам (раніше вони приносили монахам молоко, інші харчі); найсуворіші ж покарання призначалися для монахів-п'яниць. Вони повинні були бити сотні покаянних поклонів, а також перечитувати Святе Письмо та іншу духовну літературу. За повторні випадки негідної поведінки призначалися вже серйозніші покарання: позбавлення на кілька днів вареної їжі, заборона проводити богослужіння, а якщо й це не допомагало, то порушників закривали в келіях, інколи навіть тримали під вартою або заковували в кайдани. Найвищою мірою покарання був переїзд до іншого монастиря. Також він заборонив монахам давати позики, натомість підтримував подачу милостині або подарунків, мотивуючи це тим, що позики — то справи мирян, а не істинних монахів. Сам був гідним прикладом для наслідування, щомісячно роздавав приблизно 75 рублів, а ще більше роздаровували його послушники. Також часто повертав борги інших — таким був його протест проти сутяжництва, якого не міг терпіти. Проте вироки Фальковський виголошував дуже обережно, пам'ятаючи, що сам колись був у полоні згубної залежності від алкоголю. Вважав, що всі люди схильні як до падінь, так і до злетів, тому не поспішав карати несправедливо звинувачених або тих, проти кого було недостатньо доказів.

Крім каральних заходів Іриней Фальковський застосовував також заохочення, розуміючи, що покращення моральності монахів можна досягти шляхом самовдосконалення, насамперед за допомогою читання літератури. За час правління Фальковського бібліотека Києво-Михайлівського монастиря поповнилася багатьма новими книгами. Оскільки він мав практику організацій схожих до бібліотеки структур (згадаймо хоча б «Вільне піїтичне об'єднання»), то можемо здогадуватися, що бібліотека за його керівництва була добре організована. Про це свідчать точні каталоги, які Фальковський укладав власноручно. Найвагомішою Іриней Фальковський вважав проповідницьку діяльність, тому заохочував монахів до прочитання різноманітних збірників повчань; більше того, за кожен прочитаний збірник монах отримував грошове заохочення, а якщо хтось після прочитання ще й написав власну проповідь, то монахові видавали велику грошову винагороду. Якщо ж написання проповідей було не разовим, а священик складав їх постійно, то таких людей Фальковський цінував понад усе і вшановував найвищими церковними нагородами — почесними посохами [3, с. 605].

Завершальним штрихом до зіставлення обох біографій може бути характеристика суспільних та політичних діянь. Так, Станіслав Сташіц, як відомо, протягом 1816–

1824 років був директором Генерального Департаменту промисловості та ремесел Королівства Конгресу, Іриней Фальковський відомий нам як організатор освітнього, культурного та церковного життя в Україні й поза її межами, засновник Вільного Пієтичного Співтовариства, дитячих шкіл при монастирях. Йому належить значна роль під час нападу Наполеона на Смоленськ, адже він організовував громаду та рятував церковні цінності.

Порівнюючи життєвий шлях, процес здобуття освіти, творчу спадщину й організаційні заходи Іринея Фальковського та Станіслава Сташіца, можемо твердити, що вони мали подібні біографії, більш-менш подібні характери та мету в житті. Залишили по собі подібну творчу спадщину. Хоча й навчалися у різних місцях, належали до різних культурних і конфесійних традицій, взорувалися на різні культурні й політичні ідеали, загалом їхній світогляд, зацікавлення і уподобання подібні, наскільки можуть бути подібними риси особистостей, сформовані епохою Просвітництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. — Ф. 312. Києво-Софіївський Собор. Зібрання рукописних книг: XV–XIX ст.

2. Фальковский Іриней. Біографическія известія о разных приключеніях жизни бывшаго Лубенского полку, уѣзда Пирятинского, села Бѣлоцерковки священника Іоакима Фальковскаго, нареченного в монашествѣ Іустином, и сына его Ивана Фальковскаго, найменованного в монашеском чинѣ Іринеем, собранныя и списанныя последним в разных годах (Часть первая. Содержащая біографическія известія с 1756 по 1784 год). Автограф. — 56 арк. — ІР НБУВ. — Ф. 175. — № 2214.

3. Фальковский Ириней. Ad scholastica opera pertinet. Автограф. — 112 арк. — НБУВ. — Ф. 175. — № 699.

4. Булашев Г. Преосвященный Ириней Фальковский, коадъютор киевский / Георгий Булашев // Киевская старина. — 1883. — № 8. — С. 664–718.

5. Трофимук М. Еволюція естетичних та ідейних поглядів Іринея Фальковського на прикладі поезій раннього та пізнього періодів творчості / Мирослав Трофимук // Слово і Час. — 2013. — № 4. — С. 45–59.

6. Трофимук М. Іреней Фальковський: життєпис і літературна спадщина / Мирослав Трофимук // Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów. — 2010. — № 6. — С. 146–154.

7. Трофимук М. Descriptio quattuor temporum anni Іринея Фальковського / Мирослав Трофимук // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. — Вип. 565. Романо-слов'янський дискурс. — Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. — С. 208–211.

8. Kukulski Zygmunt. Lata szkolne Staszica / Zygmunt Kukulski. — Lublin, 1926. — 12 с.

9. Leśniewski Czesław. Dziennik podróży Stanisława Staszica: 1789–1805 / Czesław Leśniewski. — Kraków, 1931.

10. Wójcik Zbigniew. Stanisław Staszic. Organizator nauki i gospodarki / Zbigniew Wójcik. — Kraków, 1999. — Stowarzyszenie Wychowanków Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie. — 220 с.

УДК 821.16.02:7.035“18”

Ганна Урсу
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СЛОВ’ЯНСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ УГРУПУВАННЯ «ЗЄВОНІЯ»

У статті проаналізовано творчість угрупування письменників «Ziewonia», у діяльності яких утверджувалися слов’янофільські ідеї: крізь цикли перекладів, переспівів, пісень та дум. Розкривається зацікавлення культурою слов’янських народів у 30-х рр. XIX століття. Аналізується ідея національної самобутності і народності культури через диференційований підхід до явищ літературного фольклоризму, що стає основним мотивом творчості «зєвончиків».

***Ключові слова**: «Ziewonia», митці, фольклор, переклад.*

W artykule przeanalizowano spuściznę artystyczną grupy pisarzy «Ziewonia», w twórczości i działalności których znalazły odbicie idee słowianofilskie: w cyklach tłumaczeń, przeróbek, piosenek i dumek. Pokazano zainteresowanie kulturą narodów słowiańskich w latach 30-tych XIX wieku. Przeanalizowano także ideę tożsamości narodowej i ludowości kultury narodu poprzez zróżnicowane podejście do zjawisk folkloryzmu literackiego, który stał się podstawowym motywem twórczości ziewończyków.

***Słowa kluczowe**: «Ziewonia», artyści, folklor, tłumaczenia.*

The article analyzes a group of writers «Ziewonia», a work which alleged words anals ideas through cycles of translations, rehashing songs and ballads. Revealed interest in the culture of words Slavic peoples in the 30-ies of the XIX century, becoming a trend literary young people in the Prime features of the Weltanschauung of the Ukrainian people. Analyzes the idea of national identity and culture of the peoples through a differentiated approach to the phenomena of literary folklorism, which is the main motive of «Ziewonia».

***Key words:** «Ziewonia», artists, folklore, translation.*

Процес контактів між польською та українською культурами набрав системного діалогу вже на початку XIX ст., і це висвітлили представники «української школи» в польській романтичній літературі. І в польській, і в українській літературах першої половини XIX ст. Україна виступає в різних тематичних і жанрових контекстах: в описово-подорожньому, етнографічному й фольклорному, побутовому, і, мабуть, що найголовніше, в історичному та літературному. Варто згадати, що саме польський романтизм у 1818 році вступає в боротьбу із класицизмом, яка тривала одинадцять років і закінчилася блискучим тріумфом першого, відкидаючи канони класицистичної естетики. Романтизм відкриває необмежені можливості взаємин літератури з фольклором, зображує новий етап взаємин польської літератури з українським фольклором. Його зародження і розвиток збігається із періодом становлення польської фольклористики, одним із основних об’єктів вивчення якої була усна народна творчість українського народу. Важливою особливістю польського романтизму є те, що значна частина його представників була вихідцями не лише з польської етнічної території, а із земель, захоплених польськими феодалами, зокрема з України, Литви, Білорусі.

Романтизм висунув низку ідей, літературна реалізація яких пов’язувалася із необхідністю звернення до фольклору та використання його ідейно-естетичного досвіду. Найголовнішою із них була ідея національної самобутності і народності культури.

Головним у фольклорі для романтиків був пошук елементів, які становлять, за їх уявленнями, зміст народності. У 30-х рр. у польській романтичній критиці формується диференційований підхід до оцінки явищ літературного фольклоризму. З одного боку, наголошується вимога поглиблення ідейно-художньої цілеспрямованості звертання до тих чи інших форм літературного використання народної поезії, з другого — теоретично «обґрунтовуються» спрощені форми фольклоризму, наближені до скептичного і негативного ставлення до народнопоетичних джерел [3, с. 50].

Зв'язок творчості польських письменників з українськими джерелами романтична критика розглядала як одне з найбільш яскравих і своєрідних явищ нової польської літератури, як зазначав дослідник Роман Кирчів у статті «"Українська школа" польського романтизму в контексті міжнаціональних фольклорно-літературних взаємин» [3, с. 22].

Відображенням цих зв'язків стає центр польського українофільства у Львові, де наприкінці 20-х — на початку 30-х років об'єднується угрупування талановитої молоді, яка в силу своїх демократично-слов'янофільських тенденцій виявляла жвавий інтерес до українського народу. Польські літератори Львова могли безпосередньо спілкуватися із тогочасною українською молоддю, маючи особисті контакти, зокрема із членами гуртка «Руська трійця». У той час у Львові та його околицях діяли такі активні збирачі українського фольклору, як Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Іван Вагилевич, Мирослав Ількевич, Вацлав з Олеська та інші.

Тому саме романтичний період позначений активним зацікавленням українським фольклором серед молодих польських письменників, які увійшли в історію польської літератури під назвою «Ziewonia» («Зєвонія»). Цими представниками стали критик, перекладач, науковий дослідник, співробітник львівського Оссолінеуму Августин Бельовський, письменники та критики Юзеф і Олександр (Лешек) Дунін-Борковські, поет і прозаїк Луціан Семенський, збирач народних пісень Кажімєж Владислав Войчіцкі та літературний критик Людвік Яблоновский, а також українські письменники з угруповання «Руська трійця». Їх усіх об'єднало захоплення українським фольклором та його дослідження, і ці контакти передбачали глибші й інтенсивніші стосунки та співробітництво між різними літературними колами і групами письменників у наступному періоді.

Пізніше «зєвончики» утвердилися як угрупування письменників Галичини, створене у 1832–1838 роках. Їх також називали «групою червоноруською» або ж «навчальним осередком Галичини», а в історію польської літератури вони увійшли під назвою «Zewonia», адже видавали однойменний альманах, що став одним із популярних польських літературних видань 30-х років (вийшло два випуски — 1834 і 1837 р.) [2, с. 56]. Члени угруповання вивчали українську народну поетичну творчість під час мандрівок підльвівськими околицями, а також безпосередньо спілкуючись з українцями, зокрема з такими ентузіастами у дослідженні фольклору, як члени гуртка «Руська трійця». Їхні творчі взаємини з українським фольклором — це здебільшого переклади і переспіви та інші близькі до них види літературного опрацювання українських народних пісень і дум. А зустрічалися вони для того, щоб спільними силами видавати свої праці у власних альманахах.

За організацію часопису літературної молоді взялися на початку 30-х років Северин Гощинський і талановитий учений та поет, що вперше дав польському читачеві повний переклад «Слова о полку Ігоревім» (1833), — Августин Бельовський.

Як відомо, першим альманахом, що його Бельовський видав у Львові, стала «Zewonia» (1834). За назву видання взяли заголовок вірша Бельовського, надрукованого у другому томі «Haliczanina» (Львів, 1830). Цю назву Бельовський влучно пояснював у примітці так: «Зєвонія або живє — це, за слов'янською міфологією, божество, яке дає життя» [1, с. 18]. Саме у цьому альманасі з'явився цілий цикл перекладів і переробок Бельовського з українських народних пісень.

Одночасно з виходом другого альманаху у Страсбурзі за редакцією В. Ліповського видається ще один альманах львівських письменників «Prace literackie» («Літературні праці») у Відні 1839 року. Упорядником і видавцем його був один із львівських літераторів Юзеф Борковський. Як і «Zewonia», альманах Борковського заповнений переважно поетичними та прозовими творами.

Останнім спільним виданням кола львівських письменників був «Album na korzyść pogorzelców» («Альбом на користь погорільців»), надрукований у Відні 1844 р. Ідея альманаху виникла під впливом широкого руху громадськості Галичини, спрямованого на організацію допомоги потерпілим від пожежі в Ряшеві. Це сприяло і здійсненню другої мети ініціаторів альманаху Ю. Борковського і А. Бельовського — широкому розповсюдженню книги.

Загалом «Prace literackie» та «Zewonia» мали белетрестичний характер, а «Album na korzyść pogorzelców» був насичений історико-краєзнавчими матеріалами — нарисами про історичні місцевості Східної і Західної Галичини. Очевидно, що на змісті альманаху позначилося захоплення Бельовського історичними студіями.

У контексті зацікавлення історичними студіями розуміння історизму включало також вимогу змальовувати в літературі «природну людину», тобто людину, не скалічену «згубним» впливом цивілізації. Для концепції «природної людини» важлива роль відводилася безпосередній близькості матеріального і духовного життя героя до природи, а також його органічного зв'язку з народною культурою. Фольклорні мотиви романтики розглядали як важливий засіб розкриття і вираження сутності «природної людини», відображення особливостей її світосприйняття і світорозуміння, безпосередності думок і почуттів [3, с. 45].

Для романтиків народ вважався вічною категорією, а народні маси були призначені для перетворення світу. Взагалі «народність» стала важливим історіософським поняттям, адже і сам романтизм ідентифікувався з народністю, згідно з якою митець зобов'язаний відтворювати «народний дух» і «відкривати душу народу» через звернення до давньої творчості, яка вважалася спільним надбанням для всіх слов'янських народів.

Зацікавлення когорти митців були неоднорідними, вони торкалися як проблем культури, традиції, так і історії слов'янського народу. Завданням, яке ставили перед собою письменники-романтики, відкидаючи класицизм, було насамперед зібрання народних пісень та відшукування у них збережених пам'яток праслов'янської історії. Це мало слугувати звеличуванню народу і народної пісні, взятої за приклад для написання стилізованих думок і балад.

Другим завданняя угрупування було детальніше заківлення історією народу. Повісті і драми пройняті історичною тематикою писав один із засновників групи драматург Домінік Магнушевський. Потрібно зазначити, що у своїх слов'янофільських захопленнях «зєвончики» відкидали цінність доробку романтів, яких вважали не достатньо радикальними у протистоянні з іноземщиною.

Загалом ідеї слов'янофільства розвивалися не лише у Львові, а й у Варшаві, Кракові та Вільні. Питаннями слов'янофільства Галичини, лише частковими, займалися і в наукових працях. До цього ж не було видано жодного матеріалу, зацікавленням даною проблематикою.

Як зауважувала Анна Горячко-Борковська у своїй статті «Z zagadnień galicyjskiego słowianofilstwa» (1961), «генеза слов'янофільства у Галичині підтверджує тезу про зв'язок руху ідей "зєвончиків" із процесом пробудження національної свідомості». Адже культурному розквіту Галичини передували два факти, починаючи з 1817 року: відкриття закритого у 1805 році Львівського університету та створення у Львові Національної бібліотеки імені Оссолінських, де зосередилося наукове та літературне життя краю.

Після 1830 року напрямок розвитку народно-слов'янофільських ідей сконцентровувався саме у літературному угрупуванні «Зєвонія» і відображався на шпальтах його часописів: «Zewonia» А. Бельовського, «Prace literackie» Й. Дуніна-Борковського та «Albumu na korzyść pogorzelców» [10].

Літературна діяльність групи, зокрема А. Бельовського і Л. Семенського, знайшла ґрунтовне висвітлення у монографіях польських літературознавців М. Яніон і А. Горячко-Борковської [7, s. 17]. Обидві авторки приділили належну увагу зацікавленням Бельовського і Семенського українським фольклором.

Перші літературні спроби Августа Бельовського (1806–1876), які припадають на середину 20-х років, ще далекі від фольклору. Але у 1830 р. у львівському альманасі «Haliczanin» він виступає із низкою перекладів сербських народних пісень і баладою «Trójziele», генетично пов'язаною з українською баладною піснею про тройзілля. Польський автор поєднує майже дослівний переклад багатьох моментів пісні з парафразами і самостійними розробками та інтерпретаціями окремих фабульних мотивів.

Великий цикл перекладів і парафраз Бельовського з українських пісень з'явився у альманасі «Zewonia» (1834). Під заголовком «Dumki ruskie» тут уміщено переклади трьох українських пісень: «Дуб на дуба похилився» («Smutek»), «Та тепер нічка та темнесенька» («Spoczynek»), «Веснянка» («Cztery brody»). Однак поетико-стильові прикмети народних пісень у його перекладах дуже спрощені і невиразні.

Майже рівночасно з Бельовським до української пісні звертається його друг — поет Луціан Семенський (1807–1887). З українською народною поезією він мав можливість познайомитись ще у дитинстві, а також у період тривалого перебування у Львові у 30-х роках, коли виявляв особливе зацікавлення до культур слов'янських народів, виступив як один із найактивніших діячів тогочасної польської демократії і показав себе як «один з найпалкіших польських поклонників української народної культури і традицій антифеодальної боротьби українського народу» [7, s. 13]. Важливою рисою перекладів автора є його уважне ставлення до пісенної версифікаї і кропітка праця над відтворенням її характерних рис.

Зрештою, у 1835 році у кількох номерах львівського тижневика «Rozmaitość» з'являються перші переклади Семенського народних пісень («На зеленім цариночку», «Дума про похід Хмельницького в Молдавію», «Стоїть явір над водою», «Ой спав пугач на могилі», «Зашуміли густі лози», «Гомін, гомін по діброві», «Злая мати»). Згодом, у 1836 році, з'явився також вагомий переклад «Краледвірського рукопису».

Саме тому у спадщині Семенського має чимало захоплених висловлювань про «свіжий, пахучий, прозорий, стобарвний» [9, s. 147] поетичний світ української поезії

українського народу, чимало цікавих прикладів творчого звертання до українського фольклору.

Усі ці переклади ввійшли до спільної збірки Бельовського і Семенського, виданої у Празі в 1838 році «Dumki A. Bielowskiego i L. Siemińskiego». Загальні естетичні засади у справі перекладу народних пісень споріднюють літературні праці Семенського та Бельовського.

Принагідно варто відзначити творчі інтереси, пов'язані з українською пісенністю, близького приятеля вище згаданих перекладачів, одного з найактивніших організаторів літературного руху в Галичині Юзефа Дуніна-Борковського (1809–1843). Його літературна спадщина, на жаль, залишилася невпорядкованою, значна частина загинула, а посмертне видання було здійснене у 1857 році у Львові.

Безперечно, він, як і Бельовський та Семенський, надавав справі перекладу народних пісень великої функціональної ваги і вважав її важливим засобом взаємопізнання та зближення слов'янських народів, а також джерелом збагачення і розвитку рідної літератури.

З усіх українських пісень у перекладі Борковського за його життя був надрукований, правдоподібно, лише один — переклад старовинної народної пісні про Чурила у журналі «Biblioteka Warszawska» за 1841 р.

Дискурс діяльності львівської групи польських перекладачів українських пісень має низку спільних характерних прикмет, які дають нам право говорити про групу в цілому та окремо про кожного з основних її репрезентантів — Бельовського, Семенського, Борковського — як про певну школу. Спільним у них є той ґрунт, на якому розвинувся їхній інтерес до фольклору, особливо найближчого до них, українського, і робота над його літературним освоєнням. Це поглиблює романтичні естетичні засади літературного розвитку в слов'янофільському вимірі.

Таким чином, зазначає видатний польський письменник, критик, українофіл Михайло Грабовський (псевд. Edward Tarsza), називаючи Бельовського і Семенського «незрівнянними тлумачами» давнього слов'янського епосу (ідеться про їх переклади «Слова о полку Ігоревім» та «Краледвірського рукопису») і народних пісень. Критик підкреслив, що їхні переклади є «напевне істотнішим збагаченням польської літератури, ніж багато мнимих оригінальних творів» [5, с. 10].

У той же час Кажімєж Владислав Вуйціцкі, польський літератор та історик, також надає перекладам Бельовського і Семенського перевагу над усіма іншими польськими перекладачами українських пісень [6, с. 225]. Оцінка можливо, дещо перебільшена, однак не можна не погодитися, що «Думки» Бельовського і Семенського були помітним тогочасним літературним явищем.

Отже, підсумовуючи вище викладене, можемо стверджувати, що епоха романтизму засвідчила не лише етнографічні, фольклорні та побутові контексти, а й також історичні, та все більше і глибше зобразила національність, національні традиції, національний характер фольклоризму, надавши йому самобутнього сенсу. Зрештою, висвітлюючи романтичний період в україно-польських взаєминах, варто зазначити, що найважливішою його рисою було те, що польська сторона вперше починає систематично звертатися не лише до українських справ, історії, фольклору, а й до української літератури як цілісної літератури слов'янських народів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кирчів Р. Ф. Україніка в польських альманахах доби романтизму / Р. Ф. Кирчів. — К. : Наукова думка, 1965.

2. Кирчів Р. Ф. Український фольклор у польській літературі / Р. Ф. Кирчів. — К. : Наукова думка, 1971.

3. Романтизм: між Україною та Польщею. Зб. наук. праць // Київські полоністичні студії. Т. 5. — К. : 2003.

4. Goriaczko-Borkowska A., Janion M. Lucjan Siemieński poeta romantyczny. Twórczość poetycka Augusta Bielowskiego / A. Goriaczko-Borkowska, M. Janion. — Wrocław, 1965.

5. Grabowski M. O szkole ukraińskiej poezyi / M. Grabowski. — 1840.

6. Historya literatury polskiej K. Wł. Wójcickiego, t. I. — Warszawa, 1845.

7. Janion M. Lucjan Siemieński poeta romantyczny. Twórczość poetycka Augusta Bielowskiego / M. Janion. — Wrocław, 1965.

8. Małecki M. Lucjan Siemieński: Od wczesnych utworów do Trzech wieszczb / M. Małecki. — Wyd. Częstochowa, 1997.

9. Siemieński L. Muzamerit czyli powieści przy świetle księżyca, t. II / L. Siemieński. — 1843. — 147 s.

10. Zewonia. Noworocznik / Wyd. A. Bielowski. — T. I. — Lwów, 1834; T. II, wyd. I. — Praga, 1838; wyd. II, pomnożone. — Strasburg, 1839.

УДК 82-5:808.51:2-557.5“16”

Ольга Циганок
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПРО УКРАЇНСЬКУ ТЕОРІЮ ПОХОРОННОЇ ПРОМОВИ XVII ст.

Теорія похоронної промови, викладена в українських риториках XVII ст., розглядає такі основні питання: класифікація, структура, стиль, приклади-взірці, допоміжний матеріал. Основною класифікацією похоронних промов у давніх українських риториках була класифікація за ознакою, умовно названою функціональною. За нею похоронні промови ділили на дві групи: втішні від імені гостей та подячні за висловлене співчуття від імені приймаючої сторони.
***Ключові слова**: теорія, похоронна промова, риторика.*

Teoria mowy pogrzebowej, opisana w retorykach ukraińskich z XVII wieku, omawia następujące kluczowe zagadnienia: klasyfikacja, struktura, styl, wzory, akcesoria. Klasyfikacją główną mów pogrzebowych w dawnych retorykach ukraińskich była klasyfikacja na podstawie kryterium funkcjonalnego. Według niego mowy pogrzebowe podzielono na dwie grupy: pocieszające w imieniu gości i dziękujące za złożone kondolencje w imieniu strony przyjmującej.
***Słowa kluczowe**: teoria, mowy pogrzebowe, retoryka.*

The described in the Ukrainian rhetoric of the 17th century funeral speech's theory considers following key issues: classification, structure, style, examples, accessories. The main classification of funeral speeches in ancient Ukrainian rhetoric was made on the basis of so-called functional criterion. According to it, funeral speeches were divided into two groups: consolation speeches on behalf of guests and thanksgiving speeches for the expressed condolences on behalf of the host.
***Keywords**: theory, funeral speech, rhetoric.*

«Orationes funebres» (похоронні промови) були поширеним жанровим різновидом українського письменства XVII ст. Особливості їхнього творення студенти вивчали у курсі риторики. Завданням цієї публікації є реконструкція теорії похоронної промови на основі аналізу висловлювань про неї та взірців, які подаються у риториках Києво-Могилянської академії XVII ст. До уваги бралися також деякі курси невстановленого походження, які зберігаються у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (далі — ІР НБУВ), датовані дослідниками XVII століттям і віднесені, почасти умовно, до українських.

Похоронні промови розглядалися серед питань прикладної, «практичної» риторики як різновид урочистого виду красномовства («Subsidium rhetoricum…» («Підручник риторики», 1692 р.) Прокопія Калачинського [16], «Suplementum…» («Поповнення», XVII ст.) [17]). Особливості похоронних промов аналізувалися в розділі, де подаються вказівки щодо «dispositio» (розташування матеріалу). Це «Penarium Tullianae eloquentiae» («Комора Туллієвого красномовства») Іоасафа Кроковського, 1683 р. [10]. Найчастіше у риториках похоронним промовам присвячувався окремий розділ, що називається «De oratione (-ibus) funebri (-ibus)» («Про похоронну (-і) промову (-и)») чи подібним чином («Janua oratoriae facultatis» («Двері ораторського уміння»), 1677 р.) [9], «Rhetor Roxolanus» («Український ритор», 1689 р.) [19], «Tulliana arbor» («Туліанське дерево», кінець XVII ст.) [18], «Sacra» («Таїнство», XVII ст.) [14]).

В анонімній риториці без заголовка (XVII ст.) похоронні промови розглядаються в окремій, хоч і відносно невеликій частині, яка називається «Occidens sive vesper diei rhetorico-politici» («Захід, або вечір дня риторико-політичного») [1, арк. 433–447]. У цій частині, якою завершується курс риторики, чотири розділи: «Факел 1-й похоронний. Показує необхідне для втішної промови. Факел 2-й похоронний. Показує деякі творчі пориви для похоронної промови у вузькому значенні цього слова. Факел 3-й похоронний. Показує аргументи подячної промови у відповідь на втішну. Факел похоронний останній. Про епітафії» [1]. У деяких курсах XVII ст. похоронні промови не виділяються в окремий розділ, а розглядаються разом чи то з епітафіями («Penarium Tullianae eloquentiae» («Комора Туллієвого красномовства», 1683 р.) Іоасафа Кроковського, [10]), чи поміж іншими видами промов («Subsidium rhetoricum» («Підручник риторики», 1692 р.) Прокопія Калачинського [16], «Concha» («Раковина» 1698 р.) Іннокентія Поплавського ([8], «Classis Tulliana» («Туллієвий корабель», 1699 р. [7]). Інколи окремими розділами виділені практичні заняття зі складення похоронних промов («Janua oratoriae facultatis» («Двері ораторського вміння», 1677 р. [9]).

Якщо в якійсь риториці похоронні промови не фігурують у назві розділу, це ще не означає, що про цей різновид красномовства там не йдеться. Наприклад, у риториці «Promptuarium» («Комора, 1691 р.) є параграф «De orationibus funebribus» («Про фунеральні промови»), у якому на десяти (!) аркушах розглядається цей жанровий різновид [12, арк. 497–506]. Промова «на погреб» нерідко аналізувалася останньою з усіх видів промов, бо пов'язана з кінцем людського життя. Як вказує автор риторики «Classis» («Корабель», 1699 р.), через те, що смерть — межа і кінець усіх смертних, тому він вирішив закінчити своє риторичне вчення похоронною темою [7, арк. 187].

Основною класифікацією похоронних промов в українських риториках була класифікація за, так би мовити, функціональною ознакою. Розрізняли два види похоронних промов: одну (втішну) виголошували гості, іншу (подячну) — приймаюча сторона. Можливо, це була тенденція, спільна для письменства усієї Речі Посполитої, бо у XVII ст. «латинська» вітка давнього українського письменства розвивалася в тісному зв'язку, почасти в єдиному культурному просторі зі старопольською літературою. Дослідження джерел української теорії похоронної промови залишається поза рамками цієї публікації, однак контактно-генетичні зв'язки очевидні. У риториці «Quaedam institutiones» («Деякі настанови», 1671 р.), яка є виписками із відомого курсу польського отця-єзуїта Міхала Радава «Orator extemporaneus» («Імпровізований оратор», 1661 р.), вказується на існування двох видів похоронних промов: у одних гості звертаються до друзів померлого, в інших — друзі звертаються до гостей [13, арк. 94]. На подібне формулювання натрапляємо у ще одній риториці із київської книгозбірні — «Statua Memnonis» («Статуя Мемнона», 1680 р.): «Oratio funebris est oratio dici solita in funere idque vel ab hospite vel ab invitante» («Похоронна промова — це промова, яку прийнято виголошувати на похороні або гостем, або тим, хто запрошує») [15, арк. 303 зв.]. Анонімна риторика без заголовка (XVII ст.) стверджує: «Funebres orationes duplices sunt, aliae consolatoriae, quae ab amicis vel officialibus Regni aut distinctus dicuntur ad personas lugentes defunctum, aliae sunt gratiarum actoriae…» («Похоронні промови бувають двох видів, одні втішні, що виголошуються друзями або посадовими особами королівства чи округу, до усіх, які оплакують померлого, інші подячні...») [1, арк. 433]. Як вказує інша тогочасна анонімна риторика нез'ясованого походження, існування двох видів похоронних промов було тогочасною польською літературною

практикою: «Apud Polonos duo sunt in usu genera orationis funebris» («У поляків використовуються два види похоронної промови») [2, арк. 268]. У вказаному курсі ці промови отримали назви «oratio consolatoria funebris» (втішна похоронна промова) і «gratiarum actoria» (подячна) [2, арк. 268]. Трактат «Rhetor» («Ритор», 1689 р.) називає похоронні промови з боку гостей «втішними і співчутливими» (consolantes et condolentes), а другий вид похоронних промов — подячними [19, арк. 167]. Таким чином, у зазначених вище трактатах бачимо класифікацію за функціональною ознакою — поділ на два види.

Щоправда, існували й дещо відмінні погляди. У «Subsidium rhetoricum» («Підручник риторики», 1692 р.) Прокопій Калачинський пише про похоронні промови, промови у відповідь та надгробне слово [16]. Деякі автори риторик розрізняють похоронну промову у широкому і вузькому значеннях цього слова. Анонімна риторика XVII ст. пише про похоронну промову «in particulari» (зокрема), під якою розуміє втішну промову [1, арк. 439 зв.]. Автор риторики «Classis» («Корабель», 1699 р.) називає параграф «De oratione funebri et responsoria ad eandem» («Про похоронну промову і промову у відповідь на неї») [7, арк. 187]. Таким чином, у цьому курсі красномовства похоронною вважається тільки промова, яку виголошували гості.

Завуальовано у висловлюваннях про похоронні промови XVII ст., а особливо — у взірцях цього жанрового різновиду простежується класифікація, яка бере до уваги соціально-демографічні характеристики. У київській риториці «Janua» («Двері», 1677 р.) в окремих параграфах натрапляємо на рекомендації, як потрібно висловлюватися на похороні знаті (славити давній рід і герб, освічених дітей), на похороні полководця чи видатної особи, як потрібно хвалити воїнів та героїв, юнака, молоду дівчину, вдову чи вдівця, заслужену особу, дитину тощо [9, арк. 225–240]. У деяких із цих параграфів наводяться лише взірці таких промов, без жодних коментарів: генологічна функція прикладів у цьому випадку особливо помітна. Таким чином, промови ділили на різновиди залежно від статусу чи віку померлого. У одній із анонімних риторик кінця XVII ст. натрапляємо на елементи класифікації за статусом того, хто виголошує втішну промову: читаємо про аргументи втішної промови «nomine Ser[enissimi] Regis» («від імені найяснішого короля»), «nomine alicuius magnati» («від імені якогось магната») тощо [1, 439 зв.–441 зв.]. Тут бачимо поділ похоронної промови на різновиди залежно від статусу промовця.

Складається враження, що класифікації похоронних промов XVII ст. за статусом чи віком були підкласифікаціями поділу за функціональною ознакою, хоча тут потрібні подальші дослідження на ширшому текстовому матеріалі. Анонімна риторика XVII ст., аналізуючи аргументи подячної промови, рекомендує дотримуватися становості: «Solet gratiarum actio institui ad omnes status, a quibus consolatio praecepta est, servato ordine dignitatis et officii consolantium. Ita ut primo gratiae aguntur regi, deinde episcopo, deinde palatino etc.» («Потрібно дякувати зазвичай усім станам, які втішали, зі збереженням порядку звань і посад тих, які втішають. Спочатку дякувати королеві, потім єпископу, потім палатину (каштеляну) тощо») [1, арк. 442 зв.]. Пригадаймо, що услід за Якобом Понтаном деякі українські поетики вчили писати епітафії по-різному залежно від того, кому вони присвячені: правителю, полководцю, воїнові, молодій людині тощо [4, с. 41–42]. Таким чином, бачимо спільне у теорії похоронної промови XVII ст. й у теорії давньої української епітафії.

В українських риториках XVII ст. багато уваги приділялося структурі похоронної промови. Уже в найдавніших зі збережених українських риторик, де розглядається похоронна тема, виділяються такі основні частини похоронних промов: «comploratio» (оплакування), «laus defuncti» (похвала померлому), «consolatio» (утішання). На цей «кістяк» похоронної промови натрапляємо в курсах «Statua Memnonis» («Статуя Мемнона», 1680 р.) [15, арк. 303 зв.], «Orator» («Оратор», 1686 р.) [11, арк. 236 зв.], «Promptuarium» («Комора», 1691 р.), [12, арк. 503] ; «Subsidium» («Допомога», 1692 р.) [16, арк. 332]. У трактаті «Janua» («Двері», 1677 р.) наголошено на необхідності розпочати промову із таких топосів, як «жорстокість смерті», «короткочасність життя». Треба висловити біль щодо смерті померлого, потім перерахувати його достоїнства (хоробрість, справедливість, милосердя, мудрість тощо), навести якісь відомі діяння та заслуги. Після того слід утішити близьких, закінчивши якимись вишуканими міркуваннями, наприклад, латинськими крилатими висловами [9, арк. 217 зв.]. Фактично викладена структура класичної епіцедії — похоронного твору відносно великого об'єму, про який писали давні українські поетики [4, с. 99–106]. У риториці «Concha» («Мушля», 1698 р.), окрім трьох згаданих вище частин похоронної промови, додається вступне міркування про смерть, мінливість фортуни чи людське горе. Завершити можна прощанням від імені померлого, прощанням друзів із гостями чи вводиться сам померлий, який прощається і просить довшого і щасливішого життя для тих, які залишаються [8, арк. 176 зв.]. Автор риторики «Classis» («Корабель», 1699 р.) виділяє як окремий, четвертий момент похоронної промови «vota» (молитовні прохання), щоб трапилася веселіша нагода для оратора висловити свої почуття. Може також додаватися прощання від імені померлого [7, арк. 188].

Риторика «Statua Memnonis» («Статуя Мемнона», 1680 р.) виділяє такі три частини похоронних промов у відповідь: «exprimendo dolorem» (вираження болю), «gratias agendo» (подяка гостям за участь у похороні), «invitando hospites ad convivium funebre» (запрошення присутніх на похоронний обід) [15, арк. 304]. У риториці «Promptuarium» («Комора», 1691 р.) додається похвала і йдеться вже про чотири частини похоронних промов у відповідь: сум і скорбота близьких із приводу смерті близького чи кревного, похвала померлому, подяка, запрошення на похоронний обід [12, арк. 503]. Автор риторики «Classis» («Корабель», 1699 р.) рекомендує, пишучи промову у відповідь, або дякувати гостям, або у промові приймаючої сторони зберегти структуру похоронної промови, яку виголошують гості [7, арк. 188].

Прокопій Калачинський у риториках «Promptuarium» («Комора», 1691 р.) та «Subsidium» («Допомога», 1692 р.) пише про структуру похоронної промови з огляду не на зміст, а на форму. Виділяються такі частини: «exordium» (вступ), «confirmatio sive narratio» (обґрунтування, або розповідь), «epilogus sive conclusio» (епілог, або кінцівка) [12, арк. 503–503 зв.; 16, арк. 332–332 зв.]. Розпочати промову можна порізному: або розмірковувати про неминучість смерті, або хвалити друзів за вірність. Можна також розпочати риторичними фігурами — вигуком, сумнівом тощо. Обґрунтування буде містити похвали померлому, виходячи як із його власних заслуг, так і заслуг предків щодо батьківщини, церкви тощо. У епілозі подаються подяки гостям за виявлену померлому останню шану тощо. Можлива також апострофа до спадкоємців. Вказується на джерело: «hanc doctrinam ex oratori politico» (це вчення із політичного оратора) [12, арк. 503–503 зв.; 16, арк. 332–332 зв.]. Очевидно, джерелом був один із єзуїтських трактатів, тут потрібне спеціальне дослідження.

Способи та засоби творення похоронної промови різноманітні. Як зазначає київський курс «Janua» («Двері», 1677 р.), доречний силогізм, навіть кілька, особливо, якщо один відноситься до висловлення болю, інший — до втішання (наводиться приклад) [9, арк. 218 зв.]. Риторика «Classis» («Корабель», 1699 р.) рекомендує, щоб у антецедентах були герби та посади, а в логічних висновках — смерть померлого [7, арк. 188]. Анонімна риторика XVII ст. рекомендує писати втішну промову також через силогізм (виділяє більший та менший засновки) або через період (протазис та аподосис) [1, арк. 433–433 зв.]. Риторика «Janua» («Двері», 1677 р.) вказує, що жарти у похоронній промові вживати не варто, натомість доречні такі «серйозні» риторичні фігури, як питання, вигук тощо, які відносяться до вираження скорботи [9, арк. 219 зв.]. Цей трактат також радить, як для прикраси похоронної промови використати латинські крилаті вислови [9, арк. 222 зв.–223 зв.], апофегми (про Теофраста, Анаксагора тощо), символи [9, арк. 229 зв.–240 зв.], помістити у першій частині похоронної промови ліричний відступ про непостійність людського життя [9, арк. 219]. Як зазначає трактат «Rhetor» («Ритор», 1689 р.), у похоронній промові доречні різноманітні способи ампліфікації (синонімія, спільні місця, через протилежне, через обставини). Варто додати також алегорію, прозопопею, вигуки, здивування, а особливо те, що має відношення до почуття болю [19, арк. 166 зв.]. Автор риторики «Classis» («Корабель», 1699 р.) пише про можливість вживання у похоронній промові характерних рис часу, осіб, гербів, доречні уподібнення, порівняння, скарги [7, арк. 188]. Риторика «Orator» («Orator», 1686 р.) згадує про написання похоронної промови через топос [11, арк. 236 зв.]. Анонімна риторика XVII ст. багато уваги приділяє аргументам похоронної промови (необхідність померти, померлий не помер тощо [1, арк. 433–439].

Трактат «Ритор» («Rhetor», 1689 р.) подає три способи написання похоронної промови. У першому способі слід звинуватити смерть, прогнати скорботу від родичів, утішити посмертною славою. Пишучи таку промову другим способом, треба возвеличити померлого, додати втішання, закінчити апострофою до родичів чи присутніх. При потребі і в першому, і в другому способі можливе останнє «прощавай». Третій спосіб стосується насамперед похорону відомих осіб: промова пишеться через алюзію до гербу або чеснот померлого [19, арк. 166 зв.–167].

Найбільш раннє у київських риториках міркування про стиль похоронної промови (у трактаті «Janua» («Двері», 1677 р.)) прокладає місток від неї до елогії: «Stylus orationis … magis incisus quam fluidus» («Стиль промови ... більше розсічений ніж текучий») [9, арк. 219 зв.]. Автор курсу «Rhetor» («Оратор», 1689 р.) радить писати похоронні промови стилем зрілим, ясним, сповненим почуття [19, арк. 167]. У цьому трактаті уперше в українських риториках натрапляємо на рекомендації щодо розмірів похоронної промови. Вони залежать від обставин: якщо гостей чи друзів багато, промови пишуться коротші, якщо мало — довші [19, арк. 167].

У київських риториках нерідко подавався також ілюстративний матеріал, який найчастіше називається «praxes» (вправи, застосування теорії на практиці). У київській риториці «Janua» («Двері», 1677 р.) є окремий розділ — вправи-взірці похоронної промови (praxis in hac materia): на похороні юнака, когось знатного, якогось шляхетного батька сім'ї, якоїсь знатної заміжньої жінки, молодої дівчини, вдови чи вдівця, заслуженої особи [9, арк. 233–246]. У курсі «Penarium» («Комора», 1683 р.) наводиться «Praxis consolatoria, in qua consolatur amicus amicum, ne nimium tristetur ex obitu filii» («Утішна вправа, у якій друг утішає друга, щоб не надто сумував із приводу

загибелі сина») [10, арк. 191 зв.]. Таким чином, найчастіше в основу похоронних промов — «praxes» — покладено саме соціально-демографічну характеристику померлого. Значно рідше автор промови-зразка відштовхується від якоїсь із характеристик померлого. Наприклад, риторика «Classis» («Корабель», 1699 р.) подає як взірець для наслідування промову на похороні когось, хто замість герба має меч (pro stemmate habet gladium) [7, арк. 189].

Подекуди приклади похоронних промов допомагають уточнити датування риторики. Курс «Supplementorum» («Доповнень») Володимир Литвинов датує XVII століттям [3, с. 40]. Однак автор трактату рекомендує наслідувати промови «praesulis nostri illustrissimi» (найяснішого нашого єпископа; йдеться про Феофана Прокоповича), створені на смерть Петра Першого, а також промову, виголошену на похороні Катерини [17, арк. 147 зв.]. Оскільки Петро Перший помер 1725 року, а Катерина Перша — 1727 року, курс «Supplementorum» («Доповнень») не може бути датований XVII століттям, а написаний після 1727 р.

У описі курсів риторики Києво-Могилянської академії, здійсненому В.Д. Литвиновим, під № 4 подається анонімний трактат [Arbor Tulliana] (Тулліанське дерево) (1685/86 навч. р.) [3, с. 15–16], під № 25 йдеться про анонімний курс [Tulliana arbor] (Тулліанське дерево, кінець XVII ст.) [3, с. 35–36], а під № 41 описано риторику Іларіона Ярошевицького [Arbor Tulliana...] (Тулліанське дерево...) (1703/4 навч. р.) [3, с. 52–54]. Курс, який Володимир Литвинов датує 1685–1686 навчальним роком, складається з двох частин: поетики і риторики [5]. Однак теорія красномовства у цьому курсі збігається з другою частиною київської риторики 1703/4 навч. р. Іларіона Ярошевицького [6]. Оскільки там є похоронні промови-взірці, писані з приводу смерті Івана Обидовського (1701), то курс створено після 1701 р., тому він не може братися до уваги у цій публікації, бо не належить до XVII ст. Складніша ситуація із трактатом, описаним Володимиром Литвиновим під № 25 [18]. Фрагменти цієї риторики збігаються із курсом Іларіона Ярошевицького, описаним під № 41 [6]. Потрібні подальші дослідження, щоб встановити, чи трактат дійсно кінця XVII ст. і був претекстом для риторики 1703/4 навч. р., чи навпаки, маємо справу з пізнішим підручником, написаним під впливом Іларіона Ярошевицького.

У деяких українських курсах риторики теорія похоронної промови закінчується допоміжним матеріалом, який рекомендується використати при складанні промови. На латинські крилаті вислови — сентенції — уперше на українському літературному ґрунті натрапляємо у риториці «Orator» («Оратор», 1686 р.). Наприклад: «Mors nihil est, quam animae et corporis dissolutio» («Смерть — ніщо інше, як розділення душі й тіла»); «Nil mortalibus vel morte certius vel incertius hora mortis» («Для смертних як немає нічого більш певного за смерть, так і нічого більш непевного за час смерті») [11, арк. 239]. На крилаті вислови польською мовою натрапляємо у риториці «Rhetor» («Ритор», 1689 р.) [19, арк. 165 зв.–166]. Тут також читаємо апофегми про смерть, героями яких є як відомі постаті античності, так і святий Амвросій. Наприклад, натрапляємо на таку апофегму: «Aristoteles philosophus interrogatus quantum deceret vivere, respondit: donec liceret mori» (Філософ Аристотель, коли його запитали, скільки годиться жити, відповів: «Доки не можна буде померти») [19, арк. 161 зв.]. Як допоміжний матеріал при складанні похоронних промов з'являються «похоронна ученість» [19, арк. 162 зв.], символи на цю тему [19, арк. 163 зв.] та порівняння [19, арк. 166]. У риториці «Concha» («Мушля», 1698 р.) допоміжний матеріал називається «apparatus» (оснащення, прикраси), до нього вхо-

дять крилаті вислови, докази вченості та символи [8, арк. 177 зв.–178 зв.]. Курс «Classis» («Корабель», 1699 р.) зупиняється також на цих трьох групах [7]. Анонімна риторика XVII ст. декларує свій намір подати сентенції на похоронну тему, однак натрапляємо лише на докази вченості [1, арк. 433–434 зв.].

Автор риторики «Janua» («Двері», 1677 р.) вважав, що при складанні промови ораторові придасться також інформація про різні похоронні звичаї та обряди. Розповідається про звичаї спартанців, єгиптян, ефіопів, галатів, римлян. Наприклад, оздоблювати могили квітами прийнято у багатьох народів. Марк Аврелій мав звичку прикрашати квітами і гірляндами могили своїх наставників [9, арк. 216 зв.]. Поступово, з посиланням на польського хроніста Мартина Кромера, автор переходить до часів і країв ближчих: «Romani mensibus decem, Lacaedaemonii undecem defunctos deplorabant… Sicut ut Boleslaum Chrabry Polonia toto anno deploraverat, ut neque convivias, neque lusus neque pretiosas vestes a nobilitate civibusque adhiberent teste Cromero» («Римляни оплакували померлих десять місяців, спартанці — одинадцять... Польща оплакувала Болеслава Хороброго увесь рік, так що, як свідчить Кромер, знать і громадяни не влаштовували ані учт, ані розваг, не носили коштовний одяг») [9, арк. 216]. Анонімна риторика XVII ст. пише про різні види похорону у римлян: «funera publica» (громадський похорон), «funera indictiva» (оголошений похорон, тобто з оголошенням та церемонією), «funus tacitum» (неоголошений похорон), «acerba funera» (похорон молодої особи) [1, арк. 444].

У риториках «Promptuarium» («Комора», 1691 р.) та «Subsidium» («Допомога», 1692 р.) ілюстративний матеріал подається на початку «похоронного» розділу [12, арк. 497–500 зв.; 16, арк. 326–328]. Спочатку натрапляємо на сентенції — вислови класиків різних епох вперемішку (Сенека, Сарбевський, Овен, Горацій, Стацій, Вергілій, Плавт, Епітет, Святий Амвросій, Цицерон тощо). За ними йдуть символи на похоронну тему (наприклад, фенікс у полум'ї із заголовком «Perit ne pereat» («Гине, щоб не загинути») чи пальма із заголовком: «Est immortale» («Безсмертна»)). Серед доказів учености подається історія про зустріч Діогена з Олександром Македонським. Філософ сказав великому завойовнику, що не може серед кісток відрізнити череп його батька від інших. Поміж апофегмами привертає увагу розповідь про фіванського царя Епамінонда, який вважав, що смерть для хоробрих чоловіків — гавань щастя та блаженні острови [12, арк. 497–500 зв.; 16, арк. 326–328].

Отже, теорія похоронної промови, викладена в українських риториках XVII ст., розглядає такі основні питання: класифікація, структура, стиль, приклади-взірці, допоміжний матеріал. Основною класифікацією похоронних промов у давніх українських риториках була класифікація за ознакою, умовно названою функціональною. За нею похоронні промови ділили на дві групи: втішні від імені гостей та подячні за висловлене співчуття від імені приймаючої сторони. Класифікація за соціально-демографічними характеристиками підпорядковувалася, очевидно, попередній. З огляду на зміст структура втішної промови найчастіше включала такі елементи: оплакування, похвала та втішання, а у структурі подячної промови виділялися вираження болю, подяка та запрошення на обід. Щодо форми, у похоронній промові виділяли вступ, основну частину (розповідь) та епілог. Шляхи та засоби творення похоронної промови різноманітні. Найчастіше використовують силогізм, риторичні фігури, спільні місця. Стиль — наближений до елогії, напружений та сповнений почуття. На допомогу ораторові подавалися промови-взірці, а також готові фрагменти, які він міг

використати у власних творах, — сентенції, апофегми, докази учености, рідше — опис похоронних звичаїв та обрядів у різних народів. Промови-взірці подекуди дозволяють уточнити датування риторик.

У подальших дослідженнях варто з'ясувати спільне і своєрідне в українській теорії похоронної промови XVII ст. із європейським літературним контекстом, зокрема з поглядами на похоронну промову польських теоретиків літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Риторика без назви [XVII ст.]. — Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІР НБУВ), шифр 300/П 97, арк. 330–446.
2. Риторика без назви [XVII ст.]. — ІР НБУВ, шифр 300/П 97, арк. 217–279.
3. Стратий Я.М. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Я.М. Стратий, В.Д. Литвинов, В.А. Андрушко. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 11–151.
4. 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).
5. [Arbor Tulliana]. — ІР НБУВ, шифр 654/479 С, арк. 1–439.
6. Arbor Tulliana Jasinsciano de coelo illustrissimis gratiarum syderibus collustrata et inundata ad gemmeas Borysthenis undas […] anno 1703 septembri 21. — ІР НБУВ, шифр ДС / П 243, арк. 2–319 зв.
7. Classis Tulliana Kijovo-Mohileano Borysthenis littore fabricata Attica suade supelectili seu praeceptis rhetoricis impleta […] anno Domini 1699. — ІР НБУВ, шифр 503 П/ 1726, 243 арк.
8. Concha novas easque praesentis aevi genio accommodatas artis oratoriae gemmas continens ad litus Boristhenis nata ad exornandos ingeniorum vetrices Kijovo-Mohileanis Rhetoribus collata anno [...] 1698. — ІР НБУВ, шифр 667 / 457 С, 265 арк.
9. Janua oratoriae facultatis neoathletis in litteraria acie certantibus […], 1677. — ІР НБУВ, шифр 332/п94, арк. 91–281.
10. Krokowski Iosaph. Penarium Tullianae eloquentiae ad usus politicos Roxolanae iuventuti in Collegio Kiiovo-Mohileano […]1683. — ІР НБУВ, шифр 653 / 444 С, 288 арк.
11. Orator e mente Tulliana ad ubique exacte dicendum instructos in collegio Kiiovo-Mohileano [(1687 — 1688)]. — ІР НБУВ, шифр 499/ п 1729, арк. 149–298.
12. Promptuarium artis oratoriae candidates eloquentiae in collegio Mohilaeanae oblatum anno 1691. — ІР НБУВ, шифр 620/494С, арк. 410–513.
13. Quaedam institutiones de arte oratoria excerptae ex rhetorica reverendi patris Radaw. …1671. — ІР НБУВ, шифр ДС/П 233, арк. 72–119.
14. Sacra de orationibus magnis in festis sanctorum […], XVII ст. — ІР НБУВ, шифр VIII 93М/233, арк. 1–180 зв.
15. Statua Memnonis […] 1689. — ІР НБУВ, шифр 300/П 97, арк. 217–279.
16. Subsidium rhetoricum variis refertum notatis roxolano rhetori ad rostra Kiiovomohileana oblatum anno 1692. — ІР НБУВ, шифр 620/392 С, арк. 192–338.
17. Supplementorum in Ioannis Vossii contractae rhetorices praecepta […]. — ІР НБУВ, шифр ДС/п 274, арк. 1–202.
18. [Tulliana arbor], кінець XVII ст. — ІР НБУВ, шифр 301 П/112, арк. 1–76.
19. Valavski Ioanicius. Rhetor Roxolanus ad mentem suae patriae eruditus nobili iuventuti in Collegio Kiioviensi […] 1689. — ІР НБУВ, шифр 659/450 С, 180 арк.

УДК 821.162.1

Елліна Циховська
Національний авіаційний університет

БІОГРАФІЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР ТЕКСТІВ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА

Автор розглядає відображення дитинства в ліриці Л. Стаффа (і в певних аспектах у взаємодії з Юліаном Тувімом), приділяючи особливу увагу не традиційному втіленню дитинства як втраченого раю, а передусім як «музею речей» особистості, де ці об'єкти створюють основу мемофонду дитинства.

***Ключові слова**: часопростір, біографія, модальність, утопія, музей речей, мемофонд, інтертекст, реальність.*

The author examines the childhood reflections in Leopold Staff's lyrics (and in certain aspects in interlacing with Julian Tuwim's), paying particular attention to not traditional embodiment of childhood as a lost paradise, but as primary «museum of things» of a personality where those objects create the foundation of childhood memofund.

***Key words**: time and space, biographism, modalities, utopia, museum of things, memofund, intertext, reality.*

Autor analizuje odzwierciedlenie dzieciństwa w tekstach Leopolda Staffa (i pod pewnymi względami we współpracy z Julianem Tuwimem), koncentrując się na nietradycyjnej realizacji dzieciństwa jako raju utraconego, ale przede wszystkim jako «muzeum rzeczy» osobowości, gdzie te przedmioty tworzą podstawę memofunduszu dzieciństwa.

Słowa kluczowe: czasoprzestrzeń, biografizm, modalność, utopia, muzeum rzeczy, memofundusz, intertekst, rzeczywistość.

Біографізм, відображений у творах митця, — це інтертекстуальний простір, у процесі прочитання якого ознайомлення зливається з «біографічністю» інших місць, людей, подій, які входять в особистий простір певної людини, а тому через прочитання стаффівського тексту натрапляємо на площину кодів гіпертексту, де кожен із чинників апелює до іншої біографії. Тому біографізм не завжди розшифровується згідно з топонімами, хрононімами, антропонімами та гідронімами власного досвіду письменника. Біографічний часопростір тексту організований традиційними модальностями минулого — теперішнього — майбутнього, вони підпорядковані реальному й уявному просторам. Розглянутий як 1) рікерівський «обжитий простір» [5, 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 й символами для майбутнього.

Хоча лірика Л. Стаффа, на думку багатьох дослідників, зокрема К. Чаховського, «малоособистісна» [8, с. 267], його біографізм зумовив інтертекстуальну лінію всієї творчості. Тому за схильністю до біографічності Л. Стаффа можна вважати письменником, що у своїх текстах не часто спирається на біографію, водночас біографічний чинник впливає на його твори несвідомо, через прочитане, побачене, перекладене.

Такий біографізм, на нашу думку, сприймається як інтертекстуальність. Якщо біографія в будь-якому вигляді позначається на творчості митця, то з огляду на різні інтертекстуальні вкраплення біографічний метод спонукає до компаративних досліджень творчості поета з усіма сходженнями, впливами та образністю, які уособлюють так званий поетичний стан (П. Валері).

Згідно з думкою Т. Ружевича у дитинстві всі люди мають «око поета» [9, с. 35], бо бачать те, що невидиме для дорослих. К.-Г. Юнґ уподібнює стан дитинства до стану *ananda* (блаженства) в індуїзмі [7, с. 305]. Сприйняття періоду дитинства як міфу про втрачений рай сублімувалося в ліриці Л. Стаффа в образі родинного будинку, площини «топофілії», як називав її Г. Башляр [2, с. 22], кожної людини, прототипом якої в польській літературі виступає ідилічне Чорнолісся Я. Кохановського у фрашці «Na dom w Czarnolesie». Дитинство як «енантіодромія», тобто уявлення про можливі перехід/повернення до минулого стану, зафіксоване в імпульсах спогадів, у речах як свідченнях «фіксацій блаженства» (Г. Башляр) [2, с. 28].

За посередництва предметів («*res*») та предметів-знаків («*signa*») (Св. Августин), маркерів «оречевлення» (М. Гайдеґґер) та функції «оречевлювати» (В. Топоров) прості реалії дійсності, творчість Л. Стаффа періоду Молодої Польщі сповита димкою щоденної сірості, це ніби навмисне акцентована поетика повсякденності (вірш «Życie bez zdarzeń», збірка «Dzień duszy», 1903), відома ще від П. Верлена та Е. Верхарна. Від Л. Стаффа її перейняв і примножив Ю. Тувім разом із такими мотивами, як діонісійство, ніцшеанство, мотив Христа та образ «простої людини». За аналогією зі стаффівським опредметненим дитинством (вірш «Dzieciństwo») Ю. Тувім створив окремі фрагменти поеми «Kwiaty Polskie». Перехід одного періоду життя в інший (від простору дитинства до зрілості), експлікований у предметах, обома поетами здійснений за допомогою «лексичної реверсії» (М. Епштейн), але по-різному: у Л. Стаффа — через протиставлення замкненого простору відкритому, а в Ю. Тувіма — на рівні лексичного зменшення розмірів предметів/явищ. Предмети перетягнені з минулого до теперішнього як спогади-регалії (у Л. Стаффа) або як спроба адаптації в новому просторі (у Ю. Тувіма). Речовий світ складає мемофонд «Ліричного музею» або «Меморіалу речей» (М. Епштейн) кожного, де окрема річ має власну «реалогію» з маркуванням автора. Розглянуто період дитинства як своєрідний музей — «ліричний музей» (М. Епштейн) або «музей невинності» (О. Памук), кожен із експонатів якого тут розповідає свою історію. У ширшому сенсі цю концепцію музейності можна застосувати до ознак біографічності у творах письменника, а образи та предмети, що складають біографію, зарахувати до експонатів цього музею.

Образ альма-матер у творчості Л. Стаффа представлений періодом навчання поета у Львівському університеті імені Яна Казимира, що сформувало основні літературно-філософські та естетичні смаки поета, орієнтовані на світовий культурний процес. Л. Стафф, будучи приналежним до другої формації Молодої Польщі, її львівського відгалуження, залишається громадянином світу і «мешканцем європейської літератури», за визначенням М. Вики [10, с. 52].

Ровесниками, приятелями, колегами й однокурсниками Л. Стаффа цього періоду були К. Іжиковський, М. Вольська, В. Бжозовський, С. Бжозовський, О. Ортвін, А. Мюллер, Ю. Руффер, В. Козицький, Б. Островська, Г. Збєжховський: з одними він брав участь у літературно-мистецькій групі «Płanetnicy», з іншими входив до літературного кола в академічній читальні або редагував серію «Symposion». На роки

навчання припадає поетичний дебют Л. Стаффа — вірш «W noce bezsenne» (1900), публіцистичний первісток «Rekonwalescencja końca wieku (Szkic z literatury ostatnich czasów)» та дебютна поетична збірка «Sny o potędze» (1901).

На формування літературно-філософських поглядів Л. Стаффа не могли не вплинути філософські курси, які він відвідував протягом навчання, зокрема, два з найголовніших напрямів його творчості — ніцшеанство та францисканізм — сформувалися завдяки університетським заняттям. Ніцшеанське прагнення до влади увійшло до його творчості в симбіозі з теорією кратизму психолога В. Вітвіцького, близькою до вчення про надлюдину Ф. Ніцше. Реферати В. Вітвіцького та Т. Мяновського про сутність сну втілені в стаффівській оніричній візії світу, а рефлексії про релігійність людини привели обох — Л. Стаффа та В. Вітвіцького — до визнання емоційної природи релігії. Натомість своїм францисканізмом поет зобов'язаний викладачеві Е. Порембовичу, авторові монографії «Św. Franciszek z Assyżu» (1899).

Фізичне перебування у Львові уступає прагненню письменника до природи: простір міста змальований ситуативно як медіативний/перехідний простір. Уродженець Львова Л. Стафф біжить із міста на природу, щоб творити. Прославляючи працю селянина та осуджуючи розваги в місті, розвиває опозицію «дика людина» — «людина цивілізації» Ж.-Ж. Руссо, приходить, як і французький мислитель, до глобального протиставлення — село–місто / природне–штучне.

Родинне місто Львів, увічнене образом будинку, породжує дилему: існуючи як місце замкненого простору, будинок при тому, що виконує функцію ізоляції, не сепарує зв'язку людини зі світом. Простір будинку — простір особистісний, не ототожнений у Л. Стаффа з образом «щасливого простору» (Г. Башляр) через свою замкнутість. Щоправда, в останніх збірках будинок постає в подробицях опису речей поетового кабінету. У зв'язку з тим, що Л. Стафф віддає перевагу відкритому просторові з його обіцянками мандрів, родинний будинок, утім і все місто Львів, поет сприймає як «смугу відчуження» (А. Платонов). Отож реляція «замкнений–відкритий» простір реалізована митцем традиційно, через умовну семантику «неволі–волі». Зі Львова Л. Стафф, звичайно, міг би споглядати весь навколишній світ, але звужувалася оптика бачення, він ризикував потрапити під панівні тут течії та застиглі настрої (декаданс, меланхолія тощо), а, покинувши його і подавшись у великий світ, міг знайти себе в різних, ще ледь окреслених течіях.

Творчість Л. Стаффа часів його перебування як «біженця» у Харкові (кінець червня 1915 — кінець вересня 1918 рр.) втілена у збірці «Tęcza łez i krwi» (1918). Харківські настрої фіксують чи не перше суспільно-політичне пробудження свідомості Л. Стаффа, який у збірці «Tęcza łez i krwi» постає не відстороненим спостерігачем, а «втягнутим» у вир подій, переживає нелогічну перевернутість світу під час війни, коли людина ідентифікована як «територіальна тварина» (Я. Лейман) і керується інстинктами «примітивної людської територіальності» (А. Кейт). Саме в цій збірці найкраще висвітлені одразу три основні реляції: людина — природа, людина — Бог та людина — людина. Остання не була розвинена в інших книгах, а в цій символіка взаємин однієї людини з іншою засвідчує особливу емоційну виразність.

Можна говорити про «клаустрофобічну візію світу» (М. Гловінський), що супроводжує будь-яке переживання війни як насильницьке «впихання» людини в обставини повинності перед країною. Розвинення клаустрофобії в індивіді в умовах війни спричинене закриттям звичного для нього укладу життя, «свого» простору і пере-

творенням на «інший», упорядкований за чужими свавільними законами. Ставлення до війни в харківському циклі Л. Стаффа наближене до концепції «безглуздя» Г. Бьолля [4, с. 219]: війна постає як хвороба народу, світова катастрофа з невиправданими жертвами, породженими невіглаством, із тією тільки різницею, що зображення смерті на фронті позбавлене героїзму, піднесеності; загибель солдатів прозаїчна й огидна. Такий абсурд убивства шокує й героїв «На Західному фронті без змін» Е.-М. Ремарка, «Тихого Дону» М. Шолохова та ін. Натомість стилеві Л. Стаффа властива певна патетика. Світ для нього через свою страдницьку природу виступає як шопенгаврівський світ-абсурд. Автор усвідомлює історичну психологію світових воєн, що зводиться до потягу всього світу до «танатової смерті» [6, с. 225], змушує людину вбивати і гинути, хоча й не розуміє закономірності зміни мирного і воєнного часів завдяки, на думку К.-Г. Юнґа, закону енантіодромії.

Герой віршів закликає Бога збудити цей світ, зокрема людей, адже ланка в реляції «Бог — людина» невиправдано розірвана, а, за М. Бердяєвим, сенс Боголюдини полягає саме у взаємопотребі Бога в людині й навпаки. Сенс життя, за В. Соловйовим, — прагнення людини достукатися до Бога, обожнити себе й світ, досягти абсолютного добра, всеєдності, де людині відведена центральна місія. Проте війна девальвує цей сенс, оголюючи безсенсовність існування. Констатуючи слідом за А. Шопенгавром безглуздість світу, заснованого на стражданні, Л. Стафф іде у своїй моралі за ніцшеанським Заратустрою.

Харківський період спровокував у польського митця появу політично спрямованої лірики. Абсурдність війни тут виражена за допомогою метаморфоз окремих речей у станах «до» і «тепер», тобто на передньому плані гра із часовими модальностями як формотвірними чинниками текстів та їх віддзеркаленням у просторі. Використання в збірці «Tęcza łez i krwi» часових модальностей (минуле, теперішнє, майбутнє) так само, як пропорційне звертання до часу за ступенем абстрагованості актуальної, узуальної та узагальненої дії підсилює певну безчасовість, ненормованість ситуації війни. Вірний францисканському зображенню природи, інтересові до античних сюжетів, усвідомленню тісного взаємозв'язку неба й землі, Л. Стафф чи не вперше у своїй творчості синтезує риси пацифізму, патріотизму й месіанізму. Відводячи людині роль маріонетки, герой стає «закляклою матерією історичного процесу» (Х. Ортеґа-і-Ґассет), масою, іграшкою в руках могутніших людей — еліти.

Сприймання часових площин дійсного та уявного простору у творах поета має ефект заміни теперішнього дійсністю, яка не існує, але можлива. У зв'язку з тим, що будь-яка утопія має справу з облаштуванням простору, одне з таких утопічних місць (як заміна реальності) сконцентроване в образі острова. Він утілює асоціальність, конотує відокремленість, свідчить про те, що в конкретному «місці» таки можна втілити руссоїстську теорію про «природну людину» та самотнього індивіда — «теза Робінзона» Ж. Делеза [3, с. 283]. Л. Стафф ніби піддається впливові «острівної ментальності» (Т. Цив'ян), схарактеризованої подвійністю відчуття закритості й відкритості та одночасного прагнення до материка (вірш «Wyspa»).

Італія, яка в епоху Молодої Польщі традиційно була зразком ідилічного аркадійського простору, спонукала Л. Стаффа та М. Коцюбинського до втечі від дійсності. Письменники познайомилися на острові Капрі, і капрійські враження трансформувалися в поета в італоманію, або у так звану italianité — італійськість Р. Барта [1, с. 315], наслідком якої стало чотирнадцятиразове відвідування цієї країни, збірка «W cieniu

miecza» (1911), вірші циклу «Echa italo-greckie» «Wieści morza», «W ruinach świątyni», «Moriturus», «Maska komiczna», «Hora tańcząca», «Capri», «Bonaccia», «Gołębie», «Sasso di Dante», «Tryptyk sztuki włoskiej», «Astrolog» тощо. Зіставлення творів Л. Стаффа та М. Коцюбинського зумовлене, окрім європейської домінанти, подібністю трактування капрійських настроїв через антиномію «сон — повсякденність». Омріяний простір новели «Сон» М. Коцюбинського, що є не чим іншим, як островом Капрі, багато в чому збігається з тим, як його змальовує Л. Стафф у вірші «Capri» («W cieniu miecza», 1911).

Новели капрійського циклу М. Коцюбинського представлені у протиставленнях та компенсаціях, причому ці два показники найчастіше у творах переплітаються, демаркуючись у безліч варіацій: протиставлення буденного — омріяного («Сон», «Коні не винні», «Лист», «Подарунок на іменини»), дитинства — зрілості («Лист», «Подарунок на іменини»), компенсація буденного мрією («Сон», «Лист»). Більшість новел об'єднана переламним темпоральним моментом, якоюсь важливою подією (напр., політичною ситуацією або календарною датою), що впливає на долю головних героїв: аграрна реформа («Коні не винні»), напередодні Великодня («Лист»), день народження («Подарунок на іменини»), рік після землетрусу в Мессіні («Хвала життю»). Спільною рисою творів є влаштування свята за рахунок знищення чогось/когось. Узагалі діаграма чергування смерті та життя, Танатосу «інстинкту смерті» та Еросу «інстинкту життя» (З. Фройд) є лейтмотивом новел італійської тематики/ґенези М. Коцюбинського («Лист», «Подарунок на іменини», «Хвала життю»).

Окремо від загальної тематики варто розглядати новели «Сон», «На острові», у яких ідеться про острів Капрі, багато в чому схожий з візією острова у Л. Стаффа («Wyspa», «Capri»). В обох митців сон — це втеча від реальності, і острів як традиційна утопія в сукупності зі спогадами самих авторів є найкращим простором для влаштування подібної втечі. Розбіжності в конотації концепту полягають у тому, що Л. Стафф традиційно бачить острів як «я» без «іншого», а М. Коцюбинський у новелі «Сон» змальовує його через зміщені психологічні акценти: острів навпаки стає пунктом із присутністю «іншого». Якщо враховувати розподіл структури «я–інший», то в М. Коцюбинського вона виражена психологічною присутністю / неприсутністю, на противагу фізичній присутності / неприсутності у Л. Стаффа. До того ж у вірші «Wyspa» Л. Стаффа герой, перш ніж потрапити на острів, визначається як «я», а там постає як «я» без «іншого». Це помітно і в любовній ліриці, зокрема в спогадах про жінку, де жінка набуває функцій «іншого», герой справді є «я» без «іншого», бо відсутня зв'язність двох ланок. Новела «Сон» М. Коцюбинського презентує головного героя Антона в його повсякденному житті як психологічне «я» без «іншого», на острові — як «я» та «інший», а в новелі «Лист» нерозуміння вчинків близьких призводить до розриву ланки «я» та «інший». Отож у М. Коцюбинського маємо справу з оксюмороном відсутності при присутності.

У біографічному просторі комунікація локалізована у Л. Стаффа на площині «львівського», «харківського» та «капрійського» текстів відповідно до відображення в них фізичного «місцерозташування» та «переміщення» митця, особливостей 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, про що свідчать типологічні сходження поезії Л. Стаффа з Ю. Туві-

мом. Одночасне здійснення й розірвання комунікації демонструє «львівський» текст, де успішне формування однієї з проксемічних зон упродовж навчання у Львівському університеті (утворення кола найближчих друзів — О. Ортвіна, А. Мюллера, Ю. Руффера, М. Вежхлейського та ін.) межує зі сприйняттям родинного міста як «смуги відчуження». Таке саме відбувається й у «капрійському» тексті, де острів подається як площина провалу комунікації при тому, що острів Капрі, навпаки, поданий як комунікаційний міст між реальністю й мрійливістю, супроводжуючи «італійськість» у Л. Стаффа й М. Коцюбинського. У «харківському» тексті в абсурді війни людина як «територіальна тварина» губить шляхи до комунікації, вона не оновлюється і після спроб звертання до Бога. Персонажам інтертекстуального часопростору комунікація теж не завжди вдається, зокрема в метерлінківських п'єсах і ремінісценціях Л. Стаффа на ці п'єси, де мовчання персонажів, очікування чогось невідомого й присутність таємниці визначають контакт як проблему.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. статья Г.К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр; [пер. с франц.]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. — 376 с.
3. Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб / Жиль Делёз. — Роман : СПб., 1999. — С. 282–302.

Манн Ю.В. Мировая художественная культура. XX век. Литература / Ю.В. Манн, В.А. Зайцев, О.В. Стукалова, Е. П. Олесина. — СПб. : Питер, — 2008. — 465 с. (Серия «Мировая художественная культура»).

4. Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер; [пер. с франц.] — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. — 728 с. (Французская философия XX века).
5. Роменець В.А. Історія психології (XIX — початок XX століття): навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / В.А. Роменець. — К.: Либідь, 2007. — 829 с.
6. Юнг К.Г. Психологические типы; [пер с нем. С. Лорие] / К. Г. Юнг.; под общ. ред. В. Зеленского. — М. : «Университетская книга» АСТ, 1997. — 716 с. (Классики зарубежной психологии).
7. Czachowski K. O poezji Leopolda Staffa / Kazimierz Czachowski // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa: 1878–1948 / zebrali i przygotowali do druku Juliusz W. Gomulicki i Julian Tuwim. — Warszawa : Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1949. — S. 267–268.
8. Różewicz T. Przygotowanie do wieczoru autorskiego / Tadeusz Różewicz. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. — 360 s.
9. Wyka M. Leopold Staff / Marta Wyka. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. — 120 s.

УДК 821.162.1.09

Наталія Цьолик
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

СТРАТЕГІЯ ПЕРЕКОНАННЯ ЧИТАЧА У ТВОРАХ МІХАЛА ЧАЙКОВСЬКОГО

Польських письменників, які пишуть на козацьку тему (тобто «українська школа» в широкому розумінні) й наголошують на своєму предметі як на головному історичному явищі, в певному сенсі можна бачити як речників узагальненого козакофільства у вигляді, принаймні, основного акценту і зацікавлення. Свої історичні переконання польські романтики «української школи» висловлювали здебільшого у авторських примітках, відступах, коментарях до прозових і поетичних текстів. Саме передмови до творів Міхала Чайковського стали предметом нашого дослідження.

***Ключові слова**: романтизм, українська школа, козакофільство, історична проза, передмова.*

Polish novelists, who outline the kozak theme (viz «Ukrainian school» in its wide meaning) and emphasize their subject as the main historical phenomenon, may be regarded, to some extent, as the spokesmen of those who highly respected and were interested in kozak epoch. Polish representatives of romanticism expressed their positions and opinions in explanatory notes provided by author, indentations, commentaries on prose and poetry texts. The forewords to Michał Czajkowski's creative works are the subject of this article.

***Keywords**: romanticism, «Ukrainian school», kozakofilstvo, historical prose, foreword.*

Polskich pisarzy, piszących na temat kozactwa (tzn. «ukraińska szkoła» w szerokim ujęciu) i akcentujących na swoim przedmiocie jako podstawowym zjawisku historycznym, w pewnym sensie można traktować jako rzeczników uogólnionego kozakofilstwa, reprezentowanego co najmniej jako podstawowy akcent i zainteresowanie. Swoje przekonania historyczne polscy romantycy «szkoły ukraińskiej» wyrażali przede wszystkim w przypisach autorskich, dygresjach, komentarzach do prozy i tekstów poetyckich. Właśnie przedmowy do utworów Michała Czajkowskiego stały się przedmiotem niniejszego badania.

***Słowa kluczowe:** romantyzm, szkoła ukraińska, kozakofilstwo, proza historyczna, przedmowa.*

Історіософія польських та українських романтиків характеризувалася тенденцією до ідеалізації давнини. Митці з пограниччя двох культур сумували за ідеальними часами польсько-української дружби і взаємодопомоги, за тим героїчним минулим, яке знайшло відображення у створеному ними міфі про «ідеальне козацтво». Романтичних поетів та письменників українсько-польського пограниччя, які писали на козацьку тему та наголошували на своєму предметі як на головному історичному явищі, можна сприймати як речників козакофільства з погляду основного акценту і зацікавлення. 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. Ці твори мають не однакову художню цінність, але вони породили певний дискурс козацтва. Свої історичні переконання польські романтики «української школи» реконструювали на двох взаємопов'язаних площинах: власне творах і додат-

кових елементах: передмовах, примітках, післямовах, що становлять не менш важливу складову їхньої творчої спадщини. Такий своєрідний симбіоз був характерний як для чільних поетів «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 [7, с. 165]. Цю другу площину доповнюють окремі розвідки письменників школи, що виражали своє зацікавлення козаком, — М. Ґрабовського, М. Чайковського, Т. Падури.

Характерною рисою творчості Михайла Чайковського були романтизм, літературна та політична діяльність на історичному полі. Емігрант, діяч Демократичного Товариства випадково став письменником, коли весною 1835 року поселився у Парижі, став кореспондентом французьких журналів, дебютувавши оповіданнями на козацьку тематику. Письменницький успіх Чайковського не приніс визнання. Автор залишився продуктом своєї епохи, насамперед людиною дії, для якої літературна робота була антрактом, тимчасовою зміною діяльності. Тому коли перед Чайковським відкрилися перспектива політичної діяльності, він без жалю зламав перо письменника, аби на прохання князя Адама Чарторийського підтримувати справи Готелю Ламберт у Римі, а згодом присвятити себе організації дипломатичної агенції в Стамбулі [6].

Метою нашої роботи є спроба оцінити значення авторських коментарів до художніх текстів. Творчість Чайковського поєднує дві письменницькі стратегії: старопольську традицію «*nieprożnującego próżnowania*», що вже відходила в минуле, та нову рису в літературі — використання художнього слова для досягнення іншої, не літературної мети. Література перетворювала автора в пророка, що вказував народові історичні цілі та шляхи їх досягнення. Таким чином, простежується добре відома сьогодні соціотехніка літературного впливу на читача. Створення та представлення певного світу відбувається з метою прив'язання читача до його цінностей, як один із способів впливу на дійсність. Передмови, які постійно додавав до своїх творів Чайковський, і є елементом такої стратегії переконання. Вони пояснюють читачеві значення твору, розтлумачують неоднозначні літературні ідеї, витягують із минулого те, що на думку автора є актуальним і сьогодні. У більшості його творів маємо справу з історичними фабулами [6, с. 127]. Власне переконливо-пояснююча роль передмов Чайковського доводить, що його більше хвилювало наближення читача до певних ідей, аніж художній ефект твору.

Спробуємо розглянути на конкретних прикладах, як цей принцип діє на практиці. В передмові до «Козацьких повістей», написаній у Скутарі 1862 року, 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 А. 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 dwuch 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»[3, 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 wsercach 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*» [3, с. 11].

Передмови, написані у Парижі, не містять відверто антирелігійних ідей. Автор концентрується лише на об'єктивному представленні реалій зображеного світу. У турецькому періоді незадоволення Чайковського концентрується на виразній відразі до католицизму. Передмова до «Овручанина» — епопея наполеонівської шляхти Північної Волині — містить анекдот про одного овруцького шляхтича, затятого католика, котрий 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 протилежного. «*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 lęski 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 Freancji, 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 із 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» 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].

Для читача передмова могла виконувати роль путівника, навіть тоді, коли автору описувані явища не були відомі з власного досвіду. У вступі до «Вернигори» Чайковський характеризує єврейське населення містечка Салонік (навіть називає його єврейським). Тут переважають іспанські євреї, хоча є район польських євреїв, який називається «Поляки». Його мешканці перейшли в іслам і тепер служать у поліції,

жандармерії, на митниці, гноблячи своїх недавніх володарів. На думку автора, це сталося тому, що 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*» [5, с. XII]. Цей фрагмент показує, як Чайковський змінив свої погляди щодо ізраїльтян — від поблажливо-зневажливих 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. Чайковський відверто зізнається, що, пишучи в 30-х роках у Парижі, знав схід лише з баламутного (як зараз розуміє) сприйняття європейців чи росіян, які, хоча й із різних причин, неправдиво показували балканську дійсність. «*Żałuje że był w obłędzie — i nie raz sobie mów: wołałbym był nie pisać tak, jakem pisał*» [2, с. VIII]. Автор розвінчує міфи про сербських повстанців, у яких звичайний розбій та грабунок подавалися як надзвичайна хоробрість та героїзм. Міф про Мілоша Обреновича оповідав про розпусника, котрий велів убити 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 szystkich 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*» [2, с. XII].

Думки передмови насичені зневірою у колишні ідеали. Коли Чайковський писав «Кірджалі», то взяв за основу тему, оспівану Байроном, 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 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 — oddzidziczyłem 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*» [5, с. V]. Цього, на жаль, не вдалося здійснити. У цей період Чайковського можна порівняти з людиною, яка тоне і хапається за лезо. У житті письменника цим лезом була царська амністія й останній політично-релігійний прийом. Потім — повернення в Україну, робота над черговими літературними творами, зрештою — самовбивство, що, напевно, було останнім суверенним рішенням Садика Паші. Останнім і остаточним вираженням його свободи.

Повість «Боснія» була останнім, на жаль, не виданим твором. Її рукопис знаходиться у бібліотеці Варшавського університету. В початковій версії вступу автор вказує на політичне призначення літератури і пише пером: «*Adamowi Czaykowskiemu, Majorowi Kozaków Sławiańskich Cesarstwa Otomańskiego, Ojciec, który służył sławiańskiej*

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» [1, с. III].

Твори Міхала Чайковського не оминула ерозія часу; сьогодні вони відомі хіба що літературознавцям. Свідченням невтілених ідей залишається для нас його життя, тому важливим записником його спадщини є передмови — авторські коментарі — до певних літературних творів.

Ця тема потребує подальшого детального розгляду і певної популяризації. Передмови становлять лише невелику частину позасюжетних елементів у творах Міхала Чайковського. Вони мають різну форму, залежно від тематичного спрямування твору. У нашій роботі вдалося звернути увагу на малозрозумілі та часто проігноровані читачем частини книг і частини авторського звертання до нас.

ЛІТЕРАТУРА

1. Czajkowski M. Bośnia / M. Czajkowski. — Rkps, BUW nr inw.197
2. Czajkowski M. Kirdżali / M. Czajkowski. — Lipsk : Drukiem F.A.Brockhausa, 1862. — 212 s.
3. Czajkowski M. Powieści kozackie / M. Czajkowski. — Lipsk : Drukiem F. A. Brockhaus.1863.
4. Czajkowski M. Owruczanin. Powieść historyczna z 1812 roku / M. Czajkowski. — Lipsk : Drukiem F. A. Brockhausa, 1863.
5. Czajkowski M. Wernyhora wieszcz ukraiński. Powieść historyczna z roku 1768 / M. Czajkowski. — Lipsk : Drukiem F. A. Brockhaus, 1868.
6. Chudzikowska J. Dziwne życie Sadyka Paszy / Chudzikowska J. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. — 570 s.
7. Sosnowska D. Ambiwalencje i sprzeczności: o dziwnych Kozakach w polskiej literaturze romantycznej / Sosnowska D. // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze 2 / Pod red. S. Kozaka. — Warszawa, 1994. — S. 165–171.

УДК 821.161.2

Олександра Чепелик
Ізмаїльський гуманітарний університет

«ПІСНЯ ПРО РОЛАНДА» В ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЕКЦІЇ

У статті досліджено становлення французького героїчного епосу, розкрито особливості сприйняття поеми «Пісня про Роланда» в Польщі, її актуальність та близькість польському читачеві.

***Ключові слова**: епос, поема, культурно-історична епоха, духовність, лицарство.*

This article is investigated the formation of the french heroic epic, is revealed the peculiarities of the reception of the poem «The Song of Roland» in Poland, its actuality and its propinquity to the polish reader.

***Key words**: epic, poem, cultural and historical epoch, spirituality, chivalry.*

Ten artykuł jest poświęcony badaniu powstawania francuskiego eposu bohaterskiego, ustalono specyfikę postrzegania poematu „Pieśń o Rolandzie" w Polsce, jego aktualność i bliskość polskiemu czytelnikowi.

***Słowa kluczowe:** epos, poemat, epoka kulturalno-historyczna, duchowość, rycerstwo.*

Середньовіччя як культурно-історична епоха відіграла значну роль в історії європейського письменства. Її визначальний вплив відразу усвідомила Польща, що ґрунтувалася на західній культурній основі, користуючись латинською мовою, «jako że język ten był w owym czasie powszechnym językiem kulturalnem na całym obszarze chreścijaństwa zachodnego, do którego należała i Polska od chwili swego chrztu w drugiej połowie X w.» [14, с. 7]. На той час поширення на польських землях латинської мови, яка була мовою міжнаціонального спілкування в католицьких країнах середньовічної Європи («Dzieła pisane we Francji po łacinie mogły zatem znajdować do nas o wiele łatwiejszy dostęp niż utwory powstałe w tamtejszym języku narodowym, którego wtedy w Polsce, poza garścią napływowego duchowieństwa, zapewne nikt w ogóle nie znał» [14, с. 8]), свідчило про її адаптацію й тлумачення, про активну дію на загальний процес ознайомлення з високорозвиненими духовними культурами.

Відображення лицарських традицій та особливих етичних норм у царині духовності відкрили багатогранність середньовічної літератури зі своїм своєрідним колоритом, жанром та стилем. Свідченням цього стала найдавніша пам'ятка французького героїчного епосу «Пісня про Роланда», що сприяла становленню ідей, звичаїв, моралі лицарства та взаємодії західних і східних традицій, у зв'язку з чим усвідомлення впливу поеми на розвиток європейської культури видається нам надзвичайно актуальним через глибинне пізнання найяскравішої самобутності інших народів.

Згадки про Польщу з'являються у французькому героїчному епосі та лицарському романі XI–XIV ст. Звичайно, це був лише один із проявів її високого авторитету і важливої ролі в тогочасній Європі. Варто зазначити, що контакти Польщі з Францією відкривали можливості для становлення та розвитку культурних відносин обох країн. Слід наголосити, що тогочасні польсько-французькі літературні взаємини стали предметом дослідження польського літературознавця J. Woronczak («Wpływy francuskie na piśmiennictwo polskie do końca XIII w») [15]. Так, учений не раз вказував на засвоєння художнього надбання Фран-

ції, насамперед церковно-повчального змісту, історичних хронік, перекладних повістей, що органічно поєднувалися з оригінальною польською літературою. Водночас вона виробила власну традицію, що ґрунтувалася на усній народній творчості. Метою нашої статті є дослідження особливостей сприйняття поеми «Пісня про Роланда» в Польщі.

У французькій літературі набуває більшого розмаху епічна творчість, починаючи з XI століття. «Таким чином, наша література, — наголошували літературознавці A. Lagarde та L. Michard, — подібно як старогрецька й латинська, починається епосом» [8, с. 16].

Серед пам'яток давньофранцузького епосу значне місце посідають героїчні пісні (від франц. chanson de geste), що протягом багатьох століть набули широкого розповсюдження в різних читацьких колах (Bibliotheque Bleu). Героїчні пісні мали великий вплив на розвиток оригінального письменства. У VIII–IX ст. саме в них на Заході вбачали найцінніший матеріал для пізнання історичної дійсності. Велику роль у формуванні французького героїчного епосу відіграли мандрівні поети (жонглери), що співали героїчні пісні під акомпанемент народного інструменту. Проте важливо наголосити, що найдавніші героїчні пісні були поділені на строфи з нерівною кількістю рядків. За відсутності рим такий поділ зумовлював наявність тотожності самого тільки наголошеного голосного звука в останньому слові кожного рядка.

Говорячи про поширення інтересу до героїчних пісень, важливо виокремити існування різних теорій щодо витоків їх виникнення. Особливу наукову цінність представляє робота «Histoire poétique de Charlemagne» Г. Паріса, який, ідучи за романтичною теорією про германське походження епопеї, розвинув теорію кантилен. Це мали бути короткі ліричні або ліро-епічні пісні, створені воїнами, учасниками описуваних подій, та розповсюджені мандрівниками-співаками по всій Європі [10].

Водночас французький літературознавець Ж. Бедіє дотримувався думки, що поетичний твір виник із місцевих придорожніх легенд, перетворених «індивідуальним поетом» на цілу епічну поему в XI столітті [5].

Інший погляд обґрунтував А. Пофілє у роботі «Chanson d'Isembart». У його інтерпретації не поема була створена з місцевих придорожніх легенд, а самі легенди складали на основі героїчних пісень [11].

Іспанський вчений Р. Менендес Підаль, прихильник традиціоналізму, у відомій праці «La chanson de Roland y el neotradiciona lisio» зазначав: «На початку була історія» [11, с. 86]. Він писав, що «епопея — це не поема з історичною тематикою, а поема, що виконує високу політично-культурну місію історії» [11, с. 88]. Тогочасні важливі події змушували поета записувати історію у формі пісні для тих, хто не розумів латинську мову і прозу. Період із VIII до X ст. Р. Менендес Підаль трактує як «героїчну епоху» в історії Франції, в якій «народ, що знаходився на початковому ступені культури з малою різницею між освіченими і неосвіченими класами, […] відчуває потребу історичного самоусвідомлення […] і відтворює за допомогою вірша й співу свою історію» [11, с. 89]. Описовий спів сприймався як вістка про якусь історичну подію. Поступове зникнення фактичного елемента спонукало до вигадування нових осіб та подій, що не мали нічого спільного з історією. Важливо зазначити, підкреслює Р. Менендес Підаль, що за період із 1050 до 1150 року до нас дійшло майже сто героїчних пісень, розподілених на три цикли: 1) королівський цикл, де центральною постаттю є Карл Великий; 2) цикл Гарена де Монглана, в якому йдеться про Гійома д'Оранжа, правнука Гарена; 3) цикл Доона де Маянса, де відображені бої феодальних лицарів [11].

Після появи оксфордського рукопису «Пісня про Роланда», підкреслив іспанський вчений, було зафіксовано додаткові епізоди у першій пісні, пов'язані з Блан-

кандреном, Пінабелем, Балігантом. Це відбувалося завдяки величезній популярності героїчної пісні серед слухачів.

«Пісня про Роланда» є перлиною народного епосу Франції, в якому оспівується невдалий похід Карла Великого на Іспанію. Питання про авторство досі не вирішено. За дослідженнями істориків літератури, оригінал з'явився у часи Першого хрестоносного походу, тому написання героїчної пісні датують 1100 роком [4]. Довговікова мандрівна доля твору була невідома нікому аж до появи оксфордського рукопису — найдавнішого відомого тексту «Пісні про Роланда», який дійшов до нас не в оригіналі, а в копії у кінці XII століття [4].

Оксфордський текст «Пісні про Роланда» уперше видав Francisque Michel друком з оригіналу рукопису в 1837 р. Він містив 3998 рядків (291 асонантичну строфу). Не раз історики та літературознавці зазначали, що появі оксфордського рукопису «Пісні про Роланда» передував твір англо-нормандського поета Роберта Васа, в якому йшлося про Шарлеманя, Роланда, Олів'єра та його васалів [10]. Рукописні варіанти поеми поширюються в Італії (рукопис кінця XIV ст. знаходиться в бібліотеці св. Марка у Венеції та містить 6012 частково римованих рядків) та Англії (рукопис кінця XV ст. знаходиться в бібліотеці Trinity College у Кембріджі та містить 5705 римованих рядків) [5], а пізніше численні друковані прозові й віршовані її обробки майже в усіх країнах Західної Європи. Крім зазначених рукописів особливий інтерес становлять переклади баварського священика Конрада (1170 р.), норвезького ченця Роберта (між 1230 та 1250 рр.) та латинські тексти «Пісні про Роланда» («Historia Karoli Magni et Rotholandi» (проза архієпископа Турпена, 1150 р.) та «Carmen de prodicione Guenonis» (віршований рукопис невідомого автора, XII–XIII ст.)) [5].

Активне перекладання пам'яток Середньовічної Європи ознаменувало включення Польщі в європейський контекст культурного і літературного розвитку. У XII–XIII ст. особливу популярність набули лицарські романи, в яких джерелом слугували передусім французькі твори. Важливою віхою в перекладацькій діяльності того часу став переклад популярного старофранцузького епосу «Пісня про Роланда» польської письменниці Северини Духінської [6]. Після повстання 1830–1831 рр. у Польщі перекладачка емігрувала до Франції. Усвідомлення потреби ознайомлення польського суспільства з досягненнями зарубіжних літератур через переклад їх найкращих зразків, інформування його про літературне життя за межами Польщі стали стимулом плідної перекладацької діяльності Северини Духінської, яку вона провадила протягом усього життя. Багатовікова історія пам'ятки «Пісня про Роланда» надзвичайно цікавила письменницю, передусім тим, що дозволила прослідкувати її широкий географічний розмах, її життя, стиль і саму композицію в різних рукописах, редакціях, перекладах та драматичних обробках. «Pieśń o Rolandzie znana jest u nas zaledwie z imienia, bo też i w samej nawet Francji od niedawnego dopiero czasu zaczęła być przedmiotem krytyki», — так дослідниця розпочала вступ до перекладу поеми, надрукованої на сторінках журналу «Biblioteki Warszawskiej» у 1866 році [6, с. 2]. Поява польської версії «Пісні про Роланда» стала справжньою подією в польській літературі, зокрема перекладній. Переклад Северини Духінської на основі новофранцузького перекладу Адольфа д'Авріля було створено декасилабіком із синтаксично маркованою цезурою після п'ятого складу. Цей важливий конституюючий елемент посилював емоційну напругу та увиразнював оригінальність ритму:

Nasz Król potężny Karloman Wielki
Siedem lat przebył w Hiszpanów ziemi,

Pobił kraj wszystek po krańce morza,
Gród żaden jego nie uszedł ręki,
Zburzył warowne zamki i mury,
Prócz Saragossy na szczycie góry... [6, c. 58]

У часи перекладацької діяльності Северини Духінської не було теорії перекладу як окремої філологічної дисципліни. Питанням проблеми точності, адекватності перекладу, межі свободи перекладача в царині роботи з іншомовним текстом не приділяли особливої уваги. Найчастіше послуговувалися транслітерацією, активно застосовуючи словотвір шляхом калькування та конверсії. Орієнтуючись на традицію, що зароджувалася, або на іншомовні зразки, перекладач мав на меті відтворити передусім національний та історичний колорит. Народні епічні пісні віддзеркалювали певні легендарно-історичні події, на фоні яких відбувалися характерні процеси та колізії епохи ледве не всесвітнього масштабу. Переклад такого твору, як «Пісня про Роланда», вимагав особливої кваліфікації перекладача, адже героїчний світ, що поставав у сказаннях, дистанціювався від сучасності та вимагав відповідної художньої презентації і стилістики. Не підлягає сумніву, що Северина Духінська мала знання, необхідні для перекладу «Пісні про Роланда». Є підстави вважати, що вона, вільно володіючи французькою мовою і перекладаючи з оригіналу, користувалася новофранцузьким текстом, який друкували у літературно-критичних виданнях Франції.

Однак варто відзначити, що при всьому прагненні до можливої буквальності перекладу у Северини Духінської є і певні неточності. Це засвідчує те, що перекладач наводить більш вільну версію поеми, відступаючи від тексту далі допустимих меж (парафраз). Засоби стилістичної експресії (повтори, риторичні фігури) є функціональними еквівалентами відповідних народнопоетичних елементів поетики «Пісні про Роланда», що, на думку Северини Духінської, «powstała jakby nowa, bardziej romantyczna niż średniowieczna — a czasem też bardziej polska niż francuska» [6, c. 8]. Виразні паралелізмі в поемі (laisses similaires), які використала перекладачка, відтворюють особливість фольклорного епосу та виразність центральних сцен. У вступі до перекладу Северина Духінська підкреслила «bliskość tematyki dzieła czytelnikowi polskiemu: walka z niewiernymi — to wielki wątek historii polskiej od XIII do XVII wieku; Roland czy Oliwier to odpowiedniki naszych Sieciechów czy Zawiszów; przeciwnicy chrześcijańskich bohaterów: owi emirowie Saragossy i Babilonu, są to znajomi nam; Osmany, Bajazety, Solimani» [6, c. 34]. Характерним для стилю «Пісні про Роланда» є використання перекладачем «сарматизмів» («Przeklętyś, […] psie ty pogański!», «Rąbcie Frankowie! kto w Boga wierzy!», «Hejże na Franki, krzykną na pogany» [6, c. 87]), що відтворили ідею походження панівних класів Східної Європи від стародавнього войовничого народу сарматів. «Сарматизмові», оспіваному Северином Духінською в поемі, притаманні такі риси, як релігійність, національна гордість, сміливість та волелюбність.

Загалом у тогочасних відгуках зазначали, що переклад історіографічного твору «Пісня про Роланда» відбив лицарський дух пісні, головною метою якої було уславлення видатних постатей [7; 15]. У контексті глибокої моралістичності поеми вдало відтворений образ Карла Великого засвідчив збереження державної єдності як запоруки боротьби із зовнішніми загарбниками. Загалом увесь текст характеризувався високим піднесеним стилем, що визначив прагнення автора найкраще відобразити схожу в європейській літературі проблему лицарства, волі людської особистості та її право самій обирати собі віру на шляху до істини.

Наступний за часом появи роман «Попіл» (1903) Стефана Жеромського містив вкраплення цитат (marzenia Krzysztofa Cedry zdążającego drogami «słodkiej» Francji,

«szlakiem Karlomana Wielkiego») з польської версії перекладу «Пісні про Роланда» Северини Духінської [6], що відтворювали життєві переживання молодих шляхтичів Рафала Ольбромського та Криштофа Цедро. Події роману охоплюють період із 1797 до 1812 р., змальовуючи картину наполеонівських війн та участь у них польських патріотів. Вказуючи на героїчний характер роману, автор підкреслив його лицарський, волелюбний дух, ідейну функцію і вплив на пробудження національної свідомості поляків.

Наступний етап зацікавлення твором «Пісня про Роланда» спостерігаємо у художньому доробку польського поета Люциана Семенського, з-під пера якого польською мовою вийшов «Одисей» Гомера. Переклад трьох перших пісень («Jako król Marsyl wyprawia posłów do Karlomana») поеми «Пісня про Роланда» на основі новофранцузького перекладу Адольфа д'Авріля був надрукований посмертно у щоденній газеті «Czasie» у 1878 р.

Перекладені уривки поеми «Пісня про Роланда» польським медієвістом Едвардом Поребовічем знаходимо у Wielkiej Literaturze Powszechnej у 1932 р. Перекладач намагався не порушувати зміст і зберегти ритмічний лад старофранцузьких віршів із характерним для них асонансом.

У першому томі Antologii poezji francuskiej надруковано переклад сцени загибелі Роланда в Ронсевальській ущелині, здійснений польським перекладачем Ярославом Івашкевичем, в якому спостерігалася максимальна наближеність до оригіналу в його історичних та ідейно-тематично-естетичних параметрах. Жанрова та стильова природа перекладеного поетичного уривка засвідчила урочисто піднесений тон розповіді, що відповідав високому патріотизмові головного героя — мудрого, далекоглядного, зразкового лицаря.

Для освічених польських читачів французька література стала одним із джерел нового європейського світовідчуття. Творче засвоєння культурних досягнень інших народів сприяло розвиткові рідного письменства, адже будь-який твір художньої літератури є своєрідним виразником світової культури. Поява літературних перекладів естетизувала здобутки національної духовності та відігравала вирішальну роль у створені лінгвопоетики польської мови. До найдавнішої перекладної пам'ятки у Польщі — «Пісні про Роланда» — звернувся перекладач французької літератури Тадеуш Бой-Желенський, який переклав поему на основі новофранцузького перекладу Жозефа Бедьє у 1932 р. У вступі до твору літературознавець зазначив: «Prymitywność psychologiczna tym silniejszy daje akcent słowom i czynom działających osób. Motywy raczej ubogie, powtarzające się — opisy walk— niemal wedle jednej formuły; ale raz po raz autor, za pomocą epicznych powtórzeń, w których czuć już kunszt poety, umie wydobyć wyborne efekty. Surowy ideał moralny nic pozbawia bohaterów ich ludzkości» [9, с. 25]. При ознайомленні польського читача з текстом він наголошував на «różne drobne szczegóły» (wzmianka o mieście Galne: «hrabia Roland zdobył je i zniszczył: od tego dnia sto lat stało pustką») [9, с. 156], що, безсумнівно, впливають на сучасну людину, відкриваючи естетичний простір для формування художніх принципів.

Своїм ідейним змістом письменник відтворив типові характери та реалії дійсності з усіма її труднощами та суперечностями. Його дбайливе ставлення до кожної лексичної одиниці в творі свідчить про виразну художню палітру твору. Майстерність свого слова Тадеуш Бой-Желенський ненастанно удосконалював, прагнучи якнайточніше відтворити новофранцузький переклад Ж. Бедьє засобами рідної мови, не уникаючи буквалізму та знаходячи польські еквіваленти на лексичному та евфонічному рівнях («J'irai à Saragosse! Il le faut, je le sais bien» (Ж. Бедьє) — «Pojdę do Saragossy! Tak trzeba, wiem o tym» (Тадеуш Бой-Желенський)) [4, с. 98; 3, с. 181].

У поемі «Пісня про Роланда» у контрастному змалюванні яскраво розкривається образ лицарського ідеалу з високими цінностями релігійної свідомості: співчуттям, справедливістю, вірністю. Оригінал потребував від перекладача вдумливішого, майстернішого підходу до відтворення багатої образної мови. Прагнучи якнайсильніше вплинути на уяву й думку польського читача, письменник використав усе багатство виразної лексики, забарвленої сарматським лихослів'ям («Owe "tęgie zuchy" i "tęgie chwaty", które "dobrze kropią" i "walą krzepko" lub "co wlezie"») [3, с. 88], не випустивши з уваги емоційний та ідейний зміст.

Перекладена поема «Пісня про Роланда» Тадеуша Бой-Желенського визначалася ідеологією загальнолюдських цінностей: «Biedne miasto Galne... Co ono zawiniło? Jak Einstein spojrzał na teorię ciążenia oczami spadającego newtonowskiego jabłka, tak dzisiejszy człowiek patrzy na czyny chrobrego Rolanda oczami... miasta Galne. Ten jeden „biuletyn" głębiej mu zapadnie w serce, niż wiele razy powtarzający się chlubny zwrot o rycerzu, który przeciął drugiego rycerza» przez hełm, czaszkę, głowę, zęby, tułów, aż do siodła, nie czyniąc mu poza tym nic złego [3, с. 157]. Польський перекладач створив розгорнутий твір антивоєнного спрямування, який у відповідній тональності передавав атмосферу жорстокості та насилля («Pieśń o Rolandzie niesie w sobie istotnie przerażający ładunek brutalnego okrucieństwa i przemocy, jej podniosłe strofy ociekają krwią») [9, с. 28]. Тадеуш Бой-Желенський надав поемі нової літературної форми з потужною художньою силою, здатною пробудити найкращі людські почуття, протест проти несправедливості.

В історії перекладної польської літератури твір «Пісня про Роланда», безперечно, був визначним явищем, про що свідчать тодішні спеціальні дослідження літературознавців (Kazimierz Król, Krystyna Kasprzyk, Zygmunt Czerny).

У передмові до видання «Pieśń o Rolandzie: poemat średniowieczny francuski» (1921) польський учений Kazimierz Król відзначив, що поема «Пісня про Роланда» «pełna jest rzeczy wiecznie świeżych, które nie przestaną chyba nigdy zajmować ducha ludzkiego» [7, с. 14]. Зберігаючи основну сюжетну лінію, літературознавець розкриває морально-етичну проблематику, сконцентровуючи увагу на «bohaterstwo», «motyw walki «pierwiastków światła i dobra z pierwiastkami zła i ciemności» та «ideał moralny, utożsamiany przezeń z narodowym ideałem Francji» [7, с. 16]. Захоплюючий зміст твору органічно поширювався серед широких кіл читачів як оригінальний витвір французької народної творчості, коли «zalety ducha francuskiego ujawniły się znowu z niesłabnącą siłą w godnych najwyższego podziwu działaniach, obchodzących całą ludzkość» [7, 17]. Загалом літературознавець близько відтворює сюжет поеми, надає їй своєрідного національного забарвлення на рівні мови. Не зв'язані правильною цезурою і обов'язковою римою білі вірші давали більший простір автору для синтаксичних конструкцій. «Proza wersji Króla, — за визначенням Тадеуша Бой-Желенського, — dość sprawna i potoczysta, przetykana bywa ukrytymi wersami białymi, nadającymi jej swoistą rytmikę» [9, с. 5].

Польський літературознавець Krystyna Kasprzyk осмислює тему зрадництва в поемі «Пісня про Роланда», прагнучи якнайширше подати ідеал лицаря з «гарячою вдачею», «могутньою силою» та «романтичною душею» для активізації спротиву жорстокості та лиходійства у світі («I dziś jeszcze, mimo tak odmiennych warunków życia, dźwięk ten [rogu Rolanda] nie przestaje budzić ech uśpionych w każdym sercu, szepcących o bohaterstwie, poświęceniu, sławie») [12, с. 22].

Влучно охарактеризував і оцінив поему «Пісня про Роланда» її дослідник Zygmunt Czerny у коментарях до видання «Arcydzieła francuskiego średniowiecza» (1968). Твір, у якому оспівано волелюбність, мужність та героїзм ідеального лицаря, був, за ви-

значенням ученого, не тільки зразком та об'єктом для наслідування традицій на плідному європейському ґрунті («Lecz są i tacy liozni czytelnicy w wielu krajach, którzy w tych poematach [= chansons de geste] szukają aktualnych jeszcze haseł umiłowanych przez pradziadów: ojczyzny, honoru, dzielności, przyjaźni, poświęcenia. I to stanowi skarb najgłębiej ukryty, lecz wciąż żywy tych poematów») [3, с. 8].

Під час перекладу твору «Пісня про Роланда» польські перекладачі прагнули врахувати національну специфіку рідної мови, відтворюючи на всіх рівнях (лексичному, морфологічному, синтаксичному та ритмічному) його художню систему та «лицарський дух» у середньовічну епоху. Творча рецепція поеми «Пісня про Роланда» письменниками засвідчила сприйняття волелюбних мотивів французького героїчного епосу, що виявилося у прославленні лицарської ідеології, підпорядкованій вищій меті — захисту світу від ворожих зазіхань. Тому «Пісня про Роланда» є своєрідним кроком пізнання душі лицаря, який був неперевершеним взірцем на шляху до своїх ідеалів.

ЛІТЕРАТУРА

1. A comparative history of literatures in the Iberian peninsula / [edited by F. Aseguinolaza, A. Gonsalez, C. Domingues]. — Philadelphia : Assosiation international of comparative literature, 2010. — 750 p.

2. Aebischer P. Préhistoire et protohistoire du «Roland» d'Oxford / Paul Aebischer. — Bern : Francke, 1972. — P. 289–292.

3. Arcydzieła francuskiego średniowiecza / [przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Anna Tatarkiewicz ; wybór Maciej Żurowski ; wstępy i przypisy Zygmunt Czerny]. — Warszawa : Państ. Instytut Wydaw, 1968. — 781s.

4. Bédier J. La chanson de Roland / Joseph Bédier; [publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier]. — Paris : L'Edition d'art, 1922. — 322 p.

5. Bédier J. Les legends épiques: resherches sur la formation des chansons de geste / Joseph Bédier. — Paris : Librairie honore champion, 1912. — 506 p.

6. Duchińska S. Pieśń o Rolandzie / Seweryna Duchińska. — T. 1. — Warszawa : Biblioteka Warszawska, 1866. — 110 s.

7. Król K. Pieśń o Rolandzie: poemat średniowieczny francuski / Kazimierz Król. — Warszawa : Przyjaciela Dzieci, 1921. — 141 s.

8. Lagarde A. Moyen Age / A. Lagarde, L. Michard. — Paris : Bordas, 1963. — 242 p.

9. Literatura francuskiego średniowiecza / [przeł z fr. i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy)]. — Warszawa : Spotkania, 1992. — 392 s.

10. Paris G. Histoire poétique de Charlemagne / Gaston Paris. — Paris : Librairie A. Franck, 1865. — 542 p.

11. Pauphilet A. Histoire de la littérature française au Moyen-Age / Albert Pauphilet. — Paris : Delalain, 1937. — 153 p.

12. Pieśń o Rolandzie / [przeł z fr. Tadeusz Żeleński (Boy) i wstępem opatrzyła Krystyna Kasprzyk]. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994. — 104 s.

13. Plezia M. Les relations littéraires entre la France et la Pologne au XII siècle / Marian Plezia // Bulletin de l'Association Guillaume Bud é. — Paris : Librairie l' étourdi, 1983. — № 1. — S. 67–78.

14. Plezia M. Wejньcie Polski w orbitк kultury iacicskiej / Marian Plezia // Meander: miesikcznik poньwiкcony kulturze ньwiata staroïytnego. — T. 15. — № 1. — Warszawa : Komitet Nauk o Kulturze Antycznej Polskiej Akademii Nauk, 1960. — S. 5–14.

15. Woronczak J. Wpływy francuskie na piśmiennictwo połskie do końca XIII wieku / Jerzy Woronczak // Literatura staropolska i jej związki europejskie. — Wroclaw : Państ. Instytut Wydaw, 1973. — S. 81–97.

УДК 821.161

Юлія Шакура
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

«SEN PRZENAJŚWIĘTSZEJ PANNY» В ОЦІНЦІ ВОЛОДИМИРА РЄЗАНОВА

У статті розкрито рецепцію легенди «Sen przenajświętszej Panny» у науковому доробку Володимира Рєзанова, показано вплив цього твору на численні українські пісні, закликання, вірші, оповідання, головною героїнею яких виступає Мати Божа.

***Ключові слова**: Богородиця, легенда, рецепція, християнська традиція, трансформація сюжету.*

The reception of Legend «The Blessed Virgin's son» in the scientific heritage of Vladimir Rezanov is analyzed in the article, the influence of this work on the numerous Ukrainian songs, stories, invocations, verses, dramas in which the main character is Mother of God is showed in this article.

***Key words**: The Blessed Virgin, legend, reception, the Christian tradition, the transformation of plot.*

W artykule przedstawiono recepcję legendy «Sen przenajświętszej Panny» w spuściźnie naukowej Władzimierza Riezanowa, pokazano wpływ tego utworu na liczne pieśni ukraińskie, apostrofy, wiersze, opowiadania, główną bohaterką których występuje Bogurodzica.

***Słowa kluczowe**: Bogarodzica, legenda, recepcja, chrześcijańska tradycja, transformacja fabuły.*

Як відомо, Богородиця, Богоматір, Мати Божа, Пресвята Діва Марія — це поширені у християнській традиції імена діви Марії, іудейської непорочниці, яка у результаті непорочного зачаття народила Ісуса Христа. Ім'я Богородиця відоме у всіх слов'ян, часто до нього додаються епітети «Пречиста», «Пресвята», щоб підкреслити її особливу чистоту і святість. Згадаймо Шевченкове:

Все упованіє моє
На Тебе, мій пресвітлий раю,
На милосердіє Твоє,
Все упованіє моє
На Тебе, Мати, возлагаю.
Святая Сило Всіх Святих,
Пренепорочная, благая!
Молюся, плачу і ридаю:
Воззри, Пречистая, на їх,
Отих окрадених, сліпих
Невольників. Подай їм силу
Твойого Мученика Сина,
Щоб хрест-кайдани донесли
До самого, самого краю [21:2, 337].

Ім'я Богородиці з'явилося в апокрифах на початку християнської доби. Найпопулярніші з них — «Ходіння Богородиці по муках» і «Сон Богородиці».

Легенда «Ходіння Богородиці по муках» була занесена до апокрифів («отреченных книг») ще в Ізборнику Святослава 1073 [8:3, 120]. Тексти цієї пам'ятки у різних редакціях вивчали Ізмаїл Срезневський, Микола Тихонравов, Ватрослав Ягич, Олександр Пипін, Іван Франко, Олександр Назаревський та інші [17:4, 551–577], [4, 39–94], [9:2, 173–216].

Так, одну з цих легенд під назвою «Вандрівка Богородиці по пеклі» опублікував Іван Франко у журналі «Житє і слово» (1894, т. 2, кн. 4, с. 81–88 та кн. 5, с. 224–237). Він скористався рукописом священика Іллі Яремецького-Білахевича із села Вовчківці (нині Снятинського району Івано-Франківської області). Легенда займає 11 ненумерованих карток.

Іван Франко пише: «Легенда отся — тільки маленька частина обширного зошита, що містить в собі багату збірку різнорідних творів духовного змісту: апокрифів, віршів, житій святих, легенд, слів отців церкви, виписок із старших руських книг (вроді "Перла многоцінного" Кирила Транквіліона Ставровецького) і т. ін. Збірка ся, що тепер находиться в моїм посіданні, писана в роках 1747–1752. Через півтора століття вона багато утерпіла і дісталася до моїх рук як зшиток безладно поскладаних укупу аркушів і кватерніонів або поменших зшитків, з котрих многим не ставало то кінця, то початку. Та все-таки і в тих зостанках находиться ще тепер около 300 різнородних п'єс, з котрих декілька я вже опублікував то в "Киевской старине", то в "Сборнику" болгарського міністерства освіти» [19:29, 367]. Згодом цей текст, як і інші, Іван Франко використав у пізнішій праці «Апокрифи і легенди з українських рукописів» (1906, т. IV, с. 169–172). Збірки давніх рукописів, з яких узято легенду «Ходіння Богородиці по муках» зберігаються в архіві Івана Франка (Відділ рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка. — Ф. 3, №№ 4720, 4760).

Із Польщі до України дістався ще один апокриф — «Sen przenajświętszej Panny» («Сон пресвятої Богородиці»).

Цей лист зберігся у рукописі «Latopisiec albo Kriniczka Jachima Jerlicza», у Варшаві, у 1853 році, його опублікував Казімєж Владислав Вуйціцький: «Zasnęła była przenaiświętsza Panna Boga Rodzica w Brytanii na górze Oliwnej i przyszedł do niej Pan Chrystus Jezus, syn onej najmilejszy, i mówi: «Matko moja najmilsza, spisz-li albo-li słyszysz?» I mówi: «Spałam, alem się ocknęła i śnil mi się dziwny sen o Tobie: widziałam cię w ogrojcu pojmanego i związanego, przed Annasza, Kaifasza, Piłata, Heroda przywiedzionego, u słupa przywiązanego, z twej świętej głowy krew strumieniami płynęła, a twoje przenajświętsze ciało jak skorupa się padało». — «Matko moja, prawdziwy ten sen: kto ten list będzie miał abo przy sobie onego nosić będzie, ten łaskę moją i przyjaźń od wszystkich ludzi będzie miał, i duszy odpuszczenie grzechów, a przy onego śmierci tam będę i ty matko moja najmilsza ze wszystkiemi anioły, i duszą onego weźmiesz do Królestwa Niebieskiego, a kto tego listu żąda, ten zbawienie wieczne otrzyma». Panu i Bogu naszemu cześć i chwała na wieki wieków. Amen. Pisano ten sen albo list pod rokiem 1546, miesiąca augusta 25 dnia» [2:2, 41–45].

Володимир Рєзанов у своєму щоденнику, запис від 12 липня 1893, роздумуючи над заміткою Олександра Пипіна «Недѣля и Епистолия о недѣлѣ», підкреслює, що, як і інші апокрифи, «Sen przenajświętszej Panny» тому був такий популярний, особливо в народному середовищі, бо народ по-своєму раз-по-раз переробляв цю розповідь таким чином, щоб задовольнити свою потребу в образному мисленні повніше, ніж це могло дати офіційна церковна письменність [11, 155–159].

На думку Володимира Рєзанова, «Сон», як і «Епистолия о недhлh», поширена в багатьох редакціях XVI–XVIII ст., є «небесним посланням», взятим із Літописця Йоахіма Єрлича. Іван Франко опублікував «Сон пресвятої Богородиці» у виданні «Апокрифи і легенди з українських рукописів» (1906, т. IV, с. 37), хоча висловив думку, що «се не жодний польський оригінал, тільки доконаний кимось, правдоподібно, самим Єрличем, переклад із руської мови» [20:38, 280]. Такий висновок зумовлений тим, що в творі дуже багато руських слів, рутенізмів, а також «улюблений і досі руськими ліриками, а поляками невживаний прикметник «nazarański», як назва «Lwowi papieżowi» замість польського «Leonowi», як «żadne oręże», руське «жадне оружє», по-польськи «żaden oręż», «tęcze i proch», де «tęcze» зовсім невідповідно стоїть зам. руського «тучи», уживання залюбки епітету «Матері Божої» — «Boga Rodzica», непризвичного для польського вуха…» [20:38, 280–281].

Олександр Веселовський, передруковуючи цей текст, зауважив, що перед нами польська редакція легенди, де фігурують папа Лев III і його «брат» Карл Великий [6:3, 348–349]. На його думку, «Сон» має західне походження і постав під впливом свята Успення Богородиці. Вчений наводить також давньоіталійську молитву як трансформацію «Сну Пресвятої Богородиці»; він вважає, що цей твір наближений до жанру видінь в західноєвропейській словесності [6:3, 348–349].

Існує багато редакцій цієї легенди, Іван Франко, зокрема, вказує на галицько-руські тексти «Сну», які опублікував Омелян Калужняцький у журналі «Archiv für slavische Philologic» (1876, t. VI, s. 628–930). Біля тридцяти поетичних і прозових сюжетів «Сну пресвятої Богородиці» оприлюднив Павел Безсонов у кризі «Калеки перехожие» (М., 1873, вип. IV), окремі редакції апокрифічного сюжету побачили світ завдяки зусиллям Людмили Соболєвої [14:11, 209–246], Світлани Бураєвої [5:2, 185–189].

Ґрунтовні праці цій пам'ятці присвятили Юліан Кржижановський [1], Ірина Свєнціцька [13], Людмила Фадєєва [18].

У всіх редакціях пам'ятки йдеться про страждання і хресну смерть Господа нашого Ісуса Христа. Загальний зміст різних редакцій коротко можна окреслити так. Пресвята Богородиця, перебуваючи у Вифлиємі, місті іудейськім, якось побачила у сні страждання возлюбленого сина свого Ісуса Христа. У той час, коли сновидіння завершувалося, її несподівано збудив Ісус Христос, який увійшов до неї. На запитання, що Вона побачила уснi, Богородиця розповіла Йому всю історію його страждань, починаючи від Його в'їзду до Єрусалиму і завершуючи вознесінням Його на небо. Після завершення розповіді Мати Божа запитує Сина, що чекає тих, які будуть вірити сну і тримати його в пам'яті, а так само і тих, які відмовляться від нього. У відповідь на це Ісус Христос першим обіцяє різні блага на землі і на небесах, а другим загрожує на віки смертю і цілковитим відлученням від царства небесного [15:3, 210]. Таким чином до складу «Сну пресвятої Богородиці», окрім багатьох оригінальних деталей, звертають на себе увагу: а) сама розповідь про страждання і хресну смерть Ісуса Христа; б) форма (сон), у якому втілено цю розповідь, і нарешті в) обіцянка винагороди тим, що збережуть цей сон і — покари для тих, хто зречеться його [16:19, 357–360].

Володимир Рєзанов вважає, що зміст сну сягає давніх давен і його генеза свідчить про бажання народної свідомості зберегти в короткій оповіді пам'ять про страждання і хресну смерть Ісуса Христа, та, окрім цього, оповідь зберігає сліди пізнішого, ще й при тому західного походження [11, 155–159]. У самій оповіді містяться дві

«підказки», які свого часу помітив ще Олександр Веселовський. Вони дають основу для здогаду про час і місце, за яких «Сон» міг отримати особливий статус і значення, якщо допустити, що він створений давніше. Передмова у більшості списків цього апокрифу свідчить про таке: «сей сонъ посланъ съ неба въ землѣ Британской, на горѣ Оливной, предъ образом архистратига Михаила, при Львѣ X, папѣ римскомъ» [6:3, 348–349]. Зіставивши з цією передмовою дві інші передмови до так званого єрусалимського звитку і послання, відомого під назвою, «Іисусъ Христосъ съ нами вчера, десь, той же и во вѣки», де в першому сказано, що звиток упав із неба в Єрусалимі, а в другому, що писання знайдено в Лангедоку, то доходимо висновку, що місця позначені у них не випадково. Якою б беззмістовною не була передмова до «Сну», останні слова у ній дуже промовисті. Тут ніби підсумовано: «а который человекъ тому моему листу вѣритъ, если бы тотъ человѣкъ имѣлъ многое множество грѣховъ», какъ въ морѣ песку, или на древѣ листьев, или какъ травы на землѣ, какъ звѣздъ на небе, то всѣ грѣхи ему опустяться и въ царствіе небесное вступитъ» [6:3, 348–349]. Порівнявши цю обіцянку з останніми словами передмови, ми отримуємо ясну вказівку на той час, коли «Сон пресвятої Богородиці» міг отримати особливе значення і особливу актуальність.

Саме ця вказівка не дозволяє нам за браком інших позитивних свідчень зарахувати твір до розряду так званих болгарських байок, багато із яких просочилися до нас задовго до XVI століття. Знаємо достеменно, що й сьогодні цей «Сон» популярний серед народу в Сербії і має значення талісмана, та не знаємо водночас, чи він поширений,скажімо, у Болгарії і яке значення має там. Та відомо, що при Леві X, папі римському, на заході продавали індульгенції, покупці яких звільнялися від гріхів не лише за минулі часи, а й на майбутнє, зважаючи на те, хто скільки грошей заплатив, відомо також, що право продажі індульгенцій після суперечок між францисканцями і домініканцями папа доручив монахам домініканського ордену. Могло бути, що монах якогось ордену, невдоволений папським наказом і заздрячи прибуткам домініканців, взявся «поширювати» «Сон пресвятої Богородиці» і надав йому силу не лише звільняти від гріхів, але й передбачати успіх будь-яких справ. Можливо, що який-небудь штукар-грамотій, втративши сором і страх божий, вирішив позмагатися з домініканами, заради неправедного прибутку. Із заходу «Сон пресвятої Богородиці» міг легко проникнути до Польщі, а звідти до України, Білорусії, Литви і на північ Росії [6:3, 348–349].

Отже, «Сон пресвятої Богородиці» прийшов до нас із заходу. На перший погляд, ніби й не помітні сліди його іноземного походження: особливості мови, якщо вони й давали про себе знати у першому перекладі, з часом згладилися від тривалого функціонування «Сну» серед народу і його численних переказів. У списках «Сну» помітні мовні відмінності: так у списках, отриманих від причетників, помітний сильний вплив церковнослов'янської мови, а у варіантах, записаних із народних уст, панують народні слова та окремі полонізми. Ймовірно, що «Сон» проник до нас наприкінці XVI ст., коли постала унія, а з нею просочилися до нас відгуки західних учень, або в XVII ст., коли багато західних монахів заполонили південно-західну Україну.

На думку Володимира Рєзанова «Сон пресвятої Богородиці» існував у кількох жанрових різновидах, зокрема прозових видіннях-пророцтвах, духовних віршах і замовляннях [12, 64]. На думку вчених, жанр видінь сягає первісних вірувань у мандри душі під час сну [7:4, 21]. Цей сюжет лежить в основі багатьох творів світової

літератури, напр. «Божественної комедії» Данте, «Дзядів» Адама Міцкевича, «Спокус святого Антонія» Густава Флобера, «Степового вовка» Германа Гессе, «Хробака» Джона Фаулза та ін. Проте головним у видінні є оповідач, посередник між автором і читачем. Олександр Астаф'єв наголошує: «Формальною прикметою «приточеного» до художнього світу онейричного простору є образ сновидця — того, хто бачить сон і розповідає про нього (це може бути оповідач, як у більшості віршів Б. Бойчука, або ж тварина, рослина, предмет, комаха, як в Е. Андієвської. Цей образ виконує дві функції: 1) сприймає і передає зміст баченого у сні духовно; 2) асоціює світ баченого у сні з чуттєвими сприйманнями, тобто трансформує його у конкретно-чуттєві образи. Перша допомагає відшаровувати від сновидіння різні метаморфози пов'язані з чудесними мандрівками, здійсненими неп у сні (напр., у вірші О. Зуєвського «Зачароване море»). Друга — відмежовує сновидіння від пророцтв та одкровень» [3, 136].

У сюжеті «Сну пресвятої Богородиці» кількість персонажів незначна, а оповідачем виступає сама Богородиця, як, напр., у тексті, який опублікував Іван Франко: тут найсвятіша Діва заснула у Британії на горі Оливній і прийшов до неї Ісус Христос. Вона каже: «Я спала, але збудилася, і снився мені дивний сон про Тебе: я бачила Тебе у вертограді спійманим і зв'язаним, приведеним до Анная, Кайфая, Пілата, Ірода, прив'язаним до стовпа; з Твоєї святої голови струменіла кров, а Твоє найсвятіше тіло розпадалося, яка шкарлупа» [20:38, 281]. Хоча може ходити Вона по полю з іконою Спаса і казати: «Ходила, де, аз на помощь православным, да вкоротилась, потому что де, не обратятся к Спасу со слезами и не моляться, и яз де их защищу» [10:1, 36–53]. У циклі Павла Тичини «Скорбна мати» Богородиця також ступає полем, де «зелене зеленіє», «в могилах поле мріє», а назустріч Їй учні сина: «Возрадуйся, Маріє!».

Важливо, що в усіх текстах, незважаючи на різну розробку подій християнського міфу, змальовано особливу картину страждань Христа, переданих через материнські переживання Богородиці, і ці переживання надають кожному текстові простоти й величі, відчуття дивовижного поєднання трагізму й лірики, високого божественного подвигу і людського співпереживання. На думку Володимира Рєзанова, «Сон пресвятої Богородиці» вплинув на «Перло многоцѣнное» Кирила Транквіліона-Ставровецького, «Ключ разумѣнія», «Небо новое» і «Скарбница» Йоаникія Ґалятовського, «Огородок Маріи Богородицы», «Вѣнец Христов» Антонія Радивиловського, «Руно орошенное» Димитрія Туптала та інші твори [12, 72]. Окремі з них учений детально розглянув у своїх працях «К истории русской драмы» (Нежин, 1907), «Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII–XVIII веков (Нежин, 1907), «Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII веков и театр иезуитов» (Москва, 1910), а також у своїх коментарях до «Драми української» (1926–1927, вип. 1–6).

Ще однією жанровою гранню побутування сюжету «Сон пресвятої Богородиці» є духовні вірші, які існують як в усному, так і в письмовому варіанті [12, 68]. Це, зокрема, різдвяні орації-коляди на взірець «Нинѣ чистая Дѣва Ісуса раждает...», дескриптивні вірші («Пречистая приснодѣвая Богородица», «Благо здѣ пречестному знаменію трвати…»), «Лямент матки Збавителевы над Сыном еи» Андрія Скульського, «О радости Богородицы» Йоаникія Волковича, «На образ пресвятои Богородици…», анаграмми Івана Величковського, «Вhнец Богородици», «Мати милосердна!» Димитрія Туптала, вірші із рукописного збірника Бібліотеки музею Чарторийських («Ой, пойду я у ліс, тужачи…»), із записів Доменіка Рудницького («Сам я не знаю, як на сві-

ті жити…»), із книги «Гора почаевская» («Пісня Матері Божій Почаївській…» та ін.). Більшість цих творів зберігають духовну основу — видіння Богоматері і її розмову з Сином, описують розп'яття Христа і дії Богоматері, відповідно до фольклорної естетики подають ідеальний образ Христа (напр., у Дмитрія Туптала: «Двигаєш, о Христе мой, сам крестное бремя, / Облившися кровію въ страстноє время»). Головними стають взаємини Матері і Сина, Вірність Сина і його любов. «А хто ж Мене, Діву сповідує? // А хто ж, мене, Діву причастує?» «Я сам Тебе, Діву, сповідую, Я сам Тебе, Діву, причастую» [14:11, 227].

У народній свідомості сюжет «Сну» стає також основою для текстів-замовлянь, де зберігаються короткі згадки про розп'яття Христа: «жиди Христа розпинали, руки-ноги прикували»; «Списом біла грудь пробита, Свята кров на земою пролита»; «Стій ти, Моя кров у рані, як вода у Ярдані» [14:11, 230]. На думку Володимира Рєзанова, образне втілення видіння про розмову Богоматері з Сином, свідчить про сакральне значення письмового замовляння, що віддзеркалено у сюжеті про «небесний» лист Господа до християн («Епистолия о недѣлѣ»). Отже, писемна традиція надавала слову особливої ваги, оберігала слово від можливої втрати, а сам рукопис ставав речовим оберегом [11, 155–159].

Таким чином, поширення сюжету «Сон пресвятої Богородиці» на різні жанри Володимир Рєзанов вважає чинником прилучення художньої творчості до християнської традиції, де видіння постає свого роду метажанром (оповідання, духовний вірш, замовляння, сповідь, покаяння, молитва). Воно вбирає в себе уявлення про можливий ідеальний устрій світу, а головним вчинком Христа стає його турбота про Богородицю, її погребіння і встановлення культу. Художній прийом видіння домінуватиме у творах Миколи Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Тараса Шевченка («Сон», «Великий льох»), Панаса Мирного («Сон»), Івана Франка («Сон князя Святослава»), Юрія Клена («Попіл імперій») та ін. Можна сказати, що бентежні апокрифічні сказання, на взірець «Сну пресвятої Богородиці», вплинули на становлення української художньої православної самосвідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Krzyżanowski J. Romans polski XVI wieku / J. Krzyżanowski. — Warszawa : PAN, 1961. — 526s.

2. Latopisiec albo Kroniczka Joachima Jerlicza, z rękopismu wydał K. Wł. Wojcicki. — Warszawa : Wienhoefer, 1853. — T. II. — S. 41–45.

3. Астаф'єв О. Образ і знак / О. Астаф'єв. — К. : Наукова думка, 2000. — 268 с.

4. Бокадоровъ Н. Легенда о хождении Богородицы по мукамъ / Н. Бокадоров // Изборник кіевский, посвященный Тимофею Дмитріевичу Флоринскому. — К. : Типографія Кіево-Печерской лавры, 1904. — С. 39–94.

5. Бураева С. «Сон Богородицы» в рукописных сборниках забайкальских старообрядцев / С. Бураева // Старообрядчество: история, культура, современность. Материалы VII Международной научной конференции. — М. : Музей истории и культуры самообрядчества, 2005. — Т. 2. — С. 185–189.

6. Веселовский А. Опыт по развитию христианской легенды / А. Веселовский // ЖМНЛ. — 1876. — Март. — С. 348–349.

7. Грибанов А. Заметки о жанре видений на Западе и Востоке / А. Грибанов // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1989. — Вып. 4. — С. 21–30.

8. «Ложные» и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным // Памятники старинной русской литературы. — СПб. : Типография П. А. Кулиша, 1862. — Вып. 3. — 179 с.

9. Назаревский А. «Хождение Богородицы по мукам» в нових українських списках XVII–XVIII вв. / А. Назаревский // Записки Українського наукового товариства в Києві. — 1908. — Кн. II. — С. 173–216.

10. Прокофьев Н. Образ повествователя в жанре «видений» литературы Древней Руси / Н. Прокофьев // Ученые записки Московского государственного педагогического института. — 1967. — Ч. 1. — С. 36–53.

11. Резановъ В. Днѣвник / В. Резанов // Державний архів Чернігівської області. — Ф. Р–7621. — Спр. 51. — С. 155–159.

12. Резановъ В. Исторіа русской літературы. Лекціи, читанные и записанные студентами в 1918–1919 г. / В. Резанов. — Нѣжинъ : Нѣжинский историко-філологический институтъ, 1919. — 141 с.

13. Свенцицкая И. Раннее христианство: страницы истории / И. Свенцицкая. — М. : Политиздат, 1988. — 336 с.

14. Соболева Л. Устная и рукописная традиции апокрифического сюжета «Сон Богородицы» / Л. Соболева // Фольклор Урала. — Свердловск : Уральський государственный университет, 2000. — Вып. 11. — С. 209–246.

15. Сонъ Богородицы // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — 1886. — Кн. III. — С. 228–234.

16. Сонъ преосвященной Богородицы по списку генерального воскового судьи Савы // Киевская старина. — 1887. — Т. XIX (Октябрь). — С. 357–360.

17. Срезневский И. Хождение Богородицы по мукам // Известия Отделения русского языка и словесности императорской АН / И. Срезневский. — 1863. — Т. 4. — С. 551–577.

18. Фадеева Л. Богородица в русских заговорах: Роль христианских источников в формировании образа. Автореф.канд. дис. / Л. Фадеева. — М. : Московский государственный униврситет им. М. В. Ломоносова, 2000. — 21 с.

19. Франко І. Зібр.тв.: У 50-и т. / І. Франко. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 29. — 664 с.

20. Франко І. Передмова до видання «Апокрифи і легенди з українських рукописів». Т. IV. Апокрифи есхатологічні / Франко І. // Зібр. тв.: У 50-и тт. — К. : Наукова думка, 1983. — Т. 38. — С. 241–292.

21. Шевченко Т. Поезії: У 2-х т. / Т. Шевченко. — К. : Рад. письменник, 1955. — Т. 2. — 432 с.

УДК 821.162.1.09

Аліна Швець
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЖАНРОВІ ТА ТЕМАТИЧНІ АСПЕКТИ ШЛЯХЕТСЬКОЇ ҐАВЕНДИ ГЕНРИКА ЖЕВУСЬКОГО

У статті розглянуто ідейно-художню своєрідність збірки ґавенд «Щоденники Сопліци» Генрика Жевуського, окрема ґавенда «Конфедерацька проповідь», жанрові та тематичні аспекти шляхетських ґавенд.

Ключові слова: *ґавенда, шляхта, магнати, збірка «Щоденнки Сопліци», гавенда «Конфедерацька проповідь», розповіді з минулого, Барська конфедерація.*

W artykule przedstawiono specyfikę ideologiczną i artystyczną zbioru gawęd «Pamiątki Soplicy» Henryka Rzewuskiego oraz oddzielnej gawędy «Kazanie konfederackie», aspekty gatunkowe i tematyczne gawędy szlacheckiej.

Słowa kluczowe: *gawęda, szlachta, magnaci, zbiór «Pamiątki Soplicy», gawęda «Kazanie konfederackie», historie z przeszłości, Konfederacja Barska.*

The article describes the ideological and artistic originality havend collection «Notes Siplicy» of Henryk Rzewuski, separate havenda «Sermon konfederatcka», genre and thematic aspects noble havend.

Keywords: *havenda, nobles, magnates, collection «Notes Soplicy», «Sermon Konfedekatcka» stories from the past, the Bar Confederation.*

Шляхетська ґавенда — це специфічний жанр, який знайшов відображення тільки у польській літературі, де розповідається про правдиві, цікаві події з поточного життя в вигляді епічного твору, наслідує форму усних розповідей, з'явившись певним чином в традиційній культурі польської шляхти. Як твердив Юзеф Ігнацій Крашевський — «Добре, що ці твори називали шляхетськими, бо шляхетські по суті вони, а не польські».

Жанр ґавенди безпосередньо пов'язаний з ідеалами та цінностями, які належать до спадщини романтизму, адже її народження та найбільший розквіт припадають саме на пізній період цього руху в літературі, так само як історична ситуація в Польщі особливо 20-х і 30-х років XIX ст. Це був час обміну поколінь. Покоління, що пам'ятало Річ Посполиту до її розділення вже відходило, а її місце займали молоді поляки. Також своєю появою жанр завдячує сарматській культурі, в якій усне слово мало набагато більше значення ніж написане. Історії найкращих місцевих ґавендярів надзвичайно цінувались серед різних верств суспільства.

Ґавенду можна розпізнати через постать оповідача. Зазвичай це типовий шляхтич старої школи, свідок минулого Речі Посполитої з середини XVII і початку XIX століття, який був живим уособленням її давньої культури. Розповідається, або переповідає про події які колись відбувалися, про побут шляхтичів, їх звичаї та культуру сарматизму.

Мовний стиль ґавенди наближений до повсякденного живого мовлення, простої тогочасної говірки з емоційно забарвленими словами, тобто, вживались діалектизми, жаргонізми, вульгаризми, професіоналізми. Ґавенді властива відсутність композиційної стрункості, відступи від основного тематичного стрижня, вільне впроваджен-

ня щораз нових сюжетних мотивів, повторення та риторичні звернення. Цей жанр переважно прозовий, але бувають і вірші. Саме в шляхетському середовищі функціонували усні оповідання після полювання, під час товариської бесіди, за бенкетним столом, тощо.

У систему польських літературних жанрів ґавенду ввели романтики. Перші кроки у цьому напрямку зробив Адам Міцкевич у своїй творчості, де він інколи вживав макаронічну мову та створював персонажів притаманних цьому жанру. Ознаки ґавенди очевидні теж у певних фрагментах поеми «Пан Тадеуш», а дехто навіть вважав її першою шляхетською ґавендою. Проте мало відомо, що саме Міцкевич восени 1830 року, під час перебування у Римі підштовхнув Генрика Жевуського до написання циклу ґавенд «Щоденнки Сопліци», які згодом стала шедевром та взірцем шляхетської ґавенди.

Сам Міцкевич висловлювався про «Щоденники…», як про найкращий у своєму роді твір, зі свіжою тематикою, спонтанним стилем та сильним характером. Перші 20 частин збірки були видані у 1839–1841 у Парижі, а 5 останніх у 1844–1845 у Вільнюсі. Через декілька років, починаючи від цієї дати, ґавенда стає одними із найпопулярніших жанрів в польській літературі. Саме ця збірка є основним об'єктом досліджень польських науковців. Так, наприклад, Северин Гощинський зазначав, що автор «Щоденники Сопліци» «не крутиться перед читачем, як акробат на канаті, не намагається засліпити блиском незвичайних думок та подій, вкритих фальшивою позолотою, не водить лабіринтами інтриг» [11, с. 7]. Разом з тим Гощинський оцінив «Щоденники…» із перспективи сюжетно-композиційних особливостей сучасного французького роману: він вказав на відсутність обов'язкового композиційного зв'язку між окремими частинами ґавенди та усередині всієї збірки.

Генрик Жевуський, написавши «Щоденники Сопліци», створив свого роду пам'ятник шляхетській епосі. Її образ представлений з суб'єктивної точки зору і дещо узагальнений. Основні цінності її можна побачити безпосередньо через представників шляхти, це рівність, патріотизм, почуття честі та дотримування старих традицій. Шляхта має внутрішню сильну ієрархію з погляду на розмір маєтку і соціальний статус. З народженням кожен дворянин, мав право на певні привілеї, але насправді усім керували магнати, і вирішували хто і на що має право, підкупляючи всіх, для виконання своєї волі.

Католицька віра становить могутній фундамент етносу польського шляхтича. Реформація з погляду конфедератів сприймалася, як зло, яке прийшло з-за кордону. Світосприйняття шляхти досить просте, чорно — біле в своїх оцінках. Правильним є тільки те, що відоме, традиційне. Звідти і така сильна прив'язаність до різних закостенілих та архаїчних манер поведінки. Красномовним прикладом можуть слугувати вже такі застарілі традиції, як поклони чи виймання шаблі, які з часом втратили значення і стали незрозумілим ритуалом.

Автор ґавенди «Щоденнки Сопліци» Генрик Жевуський, народився 3 травня 1791 року у містечку Славута, що на Волині. Походив з аристократичної родини, батько його, Адам Вавжинець, письменник та політик, був правнуком культурного та політичного діяча Вацлава Жевуського, якого в 1767–1773 рр. Микола Репнін заслав у Калугу. У молоді роки Генрик служив у Варшаві. Декілька років жив у Петербурзі, там же був членом масонської ложі «Білий Орел». Багато подорожував. У 1825 Жевуський побував у Криму та Римі разом з Міцкевичем та пробудив у ньому захоплення істо-

ріями з шляхетського життя, що і сприяло ідеї створення «Пана Тадеуша». 1852 року працював редактором «Dziennika Warszawskiego». В останні роки життя оселився на Волині у містечку Чуднів, де 28 лютого 1866 помер.

Генрик Жевуськи був дуже освіченою та різносторонньою людиною. Без сумніву його можна назвати однією із найдивніших і найбільш спірних постатей в польській літературі XIX. Та в нашій пам'яті він назавжди залишиться автором визначного циклу творів на початку 40-х років XIX ст. — «Щоденники Сопліци». Його сміливо можна залічити до списку найвидатніших досягнень польської романтичної прози.

«Жевуський постать «не вигідна» — він не хотів уподібнюватись до тодішнього суспільства, але також не хотів закарбуватися в нашій свідомості як польський шляхтич XIX століття та у нашому баченні польської літератури часів розподілу. Проте чи це означає, що ми маємо робити вигляд, що такого як Жевуський не існувало? Забути про письменника і його популярних, в свій час, творах, вважати за порожне місце дискусії, які він розпалював провокаційними судженнями? Та це було б не справедливо і не розсудливо. Важко бути байдужим до праць Жевуського. Чи можна вважати фактом, що через стільки років цей письменник далі пробуджує сильні емоції, і чи це не найкращий стимул, аби взяти в руки його визначний доробок?» [5, с. 11–12].

Відомий польський літературний критик Станіслав Тарновський говорив про письменника наступне: «Вже не може з'явитись в нашій літературі фігура, яку так важко зрозуміти і уявити, природа якої така складна і сповнена протиріч, як у Генрика Жевуського. Кожного з наших письменників набагато легше зрозуміти, легше знайти ключ до творчості, вчинків чи характеру» [10, с. 1].

«Pamiątki J Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego», така повна назва цього твору, містять у собі 25 оповідань, про людей, події і традиції, з якими зіткнувся під час свого довгого життя оповідач Северин Сопліца. Спільна риса, яка їх об'єднує — це відсутність логічного та хронологічного порядку. Сопліца не головний герой оповідань, він є тільки оповідачем і коментатором подій, його роль — висвітлити події зі погляду людини, як жила в ті часи.

Про жанр цього твору написано чи мало теоретичних праць. З точки зору Казімєжа Бартошинського, («Словник польської літератури XIX») під гаслом «Ґавенда» — «Pamiątki Soplicy» це не тільки взірець, але й, правильно сказати, єдина шляхетська ґавенда, яка реалізує модель жанру ґавенди — всі інші пізніші твори визначають як більшою або меншою мірою епігонські.

«Ґавенда, як твердив Бартошинський, належить до тих літературних жанрів, основою яких у є підтримка порозуміння між відправником і одержувачем на підставі існуючих широких груп спільних знань, і спільної системи цінностей» [1, с. 313–314].

Головний оповідач Северин Сопліца — це типовий представник шляхетського середовища, він думає, відчуває, діє як більша частина шляхти, для яких гармонія з суспільством викликає духовне задоволення, оптимізм і внутрішній спокій. Але найголовніше у цьому була власна вигода. Сопліца знає, що за все потрібно платити, він ніколи не забуде про власний інтерес.

Свої дії Северин завжди узгоджує зі суспільним настроєм, уміє пристосовувати свої інтереси до чужих. Коли потрібно він смілий та відважний, при необхідності він вдає, ніби його немає. Відчуває себе приналежним до кращої раси і засліплений цим відчуттям. Це людина обмежена духовно і ментально. З цього випливає, що Сопліца

не має власної думки та переконань. Він не виділяється серед інших, тому на його прикладі можна дати загальну оцінку шляхти XVII–XIX ст.

Батько Сопліци, дворянин, помер коли йому було п'ять років, з вітчимом у нього були складні стосунки, тому його дядько, судовий наглядач у Новогрудку, взяв над ним опіку. В єзуїтській школі досконало вивчив «Alwar» — основний підручник з латини і дякуючи дядьку елементарні навички писання позовів. Захоплення латиною розділив з ним Богуслав Огінський, вітебський губернатор. Він взяв Сопліцу у свій двір і після чого розпочалась його кар'єра придворного. Сопліца з шаблею в руці обороняючи честь маршала, заробив «пам'ятку на обличчі», і отримав від магната «Слуцький пояс, якого б і сенатор не соромився носити». Таким чином, повільно створювався його шляхетський стан — зі заробітною платою в 300 тинфів щороку, а також численними подарунками, отриманих за різні заслуги, нерідко пов'язані з ризиком для власного життя.

Після падіння Барської конфедерації і смерті наставника, здібного Северина приймає на роботу князь Радзивілл, для власних інтересів. В ті часи Сопліца одружується з Магдаленою Богушевічувною.

Провідною постаттю у творі є Кароль Радзивілл, який «був великим паном, набожний, благодійник шляхти і опорою нашої Барської конфедерації»(«Конфедерацька проповідь»). Князь був уособленням шляхетських рис: щедрість, рівність і хоробрість. Як взірець шляхтича і могутнього пана він був веселим в товаристві, магнатом у якого з радістю відвідують прості шляхтичі та бідні, але рівні за народженням. Не зважаючи відсутність початкової освіти, Радзивілл був на диво мудрою людиною: « все, що наш князь сказав, варто вибити на камені». Що доповнити образ справжнього шляхтича, Жевуський представив його також як лицаря, який бореться за праве діло, на боці Барської конфедерації.

Северин завзятий патріот, який всією душею любить свої країну, чужою є для нього думка про те, що у складних реаліях другої половини XVIII століття, набагато легшим є вхопитися за зброю, ніж задуматись над тим на чийому ти боці і, що буде насправді кращим для країни. Взірець ідеалу для Сопліци — це воєвода Огінський, князь Радзивілл, а головний ворог князь Чарторийський, який сприяв вводу російської армії.

В ієрархії цінностей Северина Сопліци, релігія займає визначне місце. Проте його ставлення до Бога безпосереднє і фамільярне, поверхневе і просте. Цим Жевуський хоче, в котрий раз, висвітлити примітивність шляхти.

Крім Сопліци Жевуський створив цілий ряд образів шляхтичів: одні з них відрізняються від Сопліци, тільки тим, що в більшою мірою підпадають під ідеали тодішнього суспільства (Рейтан, Войнілович, Корсак); інші, на відміну від головного героя, особливим чином відрізняються від загалу, одразу починають конфліктувати з оточенням. Серед них Державовський — солдат — ремісник, людина з низькими моральними цінностями, жорстокий і хоробрий; Рис — різкий, амбіційний і сміливий, має характер завойовника, Боровський — людина дуже весела і товариська, хоч різкий і впертий; Володкович — сміливий і впевнений в собі авантюрист. Характерні риси цих постатей зумовлені сильним темпераментом, якого був позбавлений Сопліца: замість здорового глузду і самоконтролю, вони імпульсивні та не стримані.

Магнати також відігравали дуже важливу роль, шляхта дякуючи магнатам, отримувала матеріальний прибуток, натомість відмовлялась від політичної незалежнос-

ті та навіть свободи в переконаннях. Магнати через свій соціальний статус були по суті «головою шляхти», керували та спрямовували її політичним життям. Їх інтелектуальний рівень, як і в шляхти, дуже низький. Радзивілл був їх кумиром підлою та не контролюванню, психічно обмеженою людиною; він вірив в забобони, його захоплення це полювання на ведмедів, він любив випивку на гучні гулянки.

Сопліца брав учать у Барській конфедерації (пізніше він писав дев'ять оповідань, в яких ми бачимо різні згадки, як про саму конфедерацію, так і про осіб, як брали в ній участь і датування часу дії — до і після), ще раніше під час коли престол був ніким не зайнятий, з 1763 по 1764 як придворний Огінського, брав учать у спробі литовських магнатів проти коронування Станіслава Августа і хороброго виступав у битві під Слонимом.

Барська конфедерація виступав головною історичною подією у збірці гавенд «Щоденники Сопліци», участь у ній — головний вияв патріотизму героя. Події на конференції не мають нічого спільного з історичним перебігом руху. Присутність Сопліци на цьому заході не викликана його свідомим вибором і політичними переконаннями, швидше це виконання обов'язків на службі у Огінського, і це переконання Сопліца виражає в ґавенді «Pan Ogiński», характеризуючи виникнення конфедерації:

«Za królów Sasów był bezrząd, ale była swoboda, było złe i dobre, a co więcej, za nimi był naród; a za Piastem były obce forsy [naciski]. Przyzwoiciej było szlachcicowi i panu ze swoimi błądzić jak mieć słuszność przy pomocy zagranicznego żołnierza. Otóż więc, kiedy Moskwa najechała Warszawę, aby pana podstolego litewskiego na tron wynieść, prawie wszyscy panowie, temu nieradzi, ukartowali, aby po całym narodzie konfederację podnieść i przyjść do tego, aby nikt obcy już u nas nie gospodarował».

Конфедерація в романтизмі була важливою та шанованою подією. Її перебіг і учасники стали легендою. Польська шляхта не бажала підкорюватись ненависному королю, навіть готова була повстати проти нього. Навколо подій 1768–1772 р. і народився міф правдивого шляхтича, який захищав свободу і віру. Створенню цього міфу великою мірою сприяв Жевуський в «ЩоденникахСопліци ».

Ґавенда «Конфедерацька проповідь» належить до найперших творів цього циклу. Має в своїй структурі маленьку розповідь про польську шляхту на тлі певної події.

Відбуваються це 4 листопада 1769 року в костьолі отців бернардинів на Голгофі. Чотирма днями раніше під Ланцкороною була одна із битв Барської конфедерації. Очолив її Казімєж Пулавський і поляки розгромили російське військо. З цієї нагоди, в костьолі зібрався натовп, дворянство і магнати (князь Радзивілл, Потоцький, Жевуський). Ще одною причиною для радості був день народження Кароля Радзивілла.

Священик Марек виступив перед дворянством, але всі були здивовані тим, що свою промову він присвятив не Дню Народженню Радзивілла, а Барській конфедерації. Марек розкритикував дії та поведінку вельмож під час конфедерації:

(«Kazanie konfederackie»)

«Szlachta walczy tylko dla pozorów i własnej chwały. — nie potrafi współpracować, najważniejsza bowiem jest dla nich zabawa i sprzeczki z błahych powodów. Możni panowie zamiast uspokajać owe zatargi, jeszcze bardziej je podsycają, mając z tego przednią rozrywkę», «zapominają o Bogu i ojczyźnie».

Після бурхливої проповіді, яка потрясла шляхту, священик спустився з трибуни і почав співати «Przed oczy Twoje, Panie» (під час цього Сопліца розповідав про поминальну вечерю, у шляхтича Грановського, де окрім скандалів і розпусти побилися два

п'яних дворянина, пан Снарський з паном Болестою, названим Манькутом. Грановський червонів від сорому, коли отець Марек у своїй проповіді згадав про цю подію).

На загальний подив, Марек ще раз вийшов за кафедру. Він ніколи не оголошував дві проповіді в одній службі. Цього разу священик починає говорити про День Народження Радзивілла, але швидко відходить від цієї теми. Він розповідав про своє одкровення (явився йому «ангел Польщі»), він усвідомив, що країна занепадає і можновладці не хочуть рятувати. Він розповідає як під різними постатями заходив до шляхтичів і просив допомогти урядові Польщі, піти до Варшави і сформували уряд. Проте всі готові були віддати частину маєтку для країни, та ніхто з них би не пішов до Варшави, бо повинні охороняти свої маєтки. Отець Марек твердив, що їхня любов до батьківщини фальшива: «Otóż to taka wasza miłość ojczyzny! I dlatego tułacie się, żeby odzyskać to, coście prawie dobrowolnie utracili. Niechże to wam za naukę na dal posłuży i waszym potomkom; płyńcież na deszczce, kiedy już okręt wygodny przez niedbalstwo wasze od lądu odbiegł. A przynajmniej teraz, zaklinam w imię Chrystusa, nie ustawajcie w przedsięwzięciach waszych; może wam Bóg najwyższy pobłogosławi pomyślnością; a i w przeciwnym zdarzeniu nawet żadna wasza usilność dla ojczyzny straconą nie będzie. Myślcie w Bogu o ojczyźnie, ale tak działajcie, jak gdyby ona tylko jedynie od was zależała».

Ця проповідь викликала плач та розкаяння шляхти (хоча не багато це дало, бо ніхто з них так і не виправився на краще). Якби отця Марека не шанувала шляхта, його б засудили, а так всі цілували йому руку, і ще й випили за його здоров'я. Таким чином, єдиний подарунок який отримав Радзивілл до Дня Народження — це була гірка правда.

Особливою постаттю в ґавенді серед конфедератів є отець Марек Яндович. Він очолює барський монастир кармелітів, користувався репутацією мудрого провідника і чудотворця. Отець харизматичний та розумний законовчитель, один серед тієї шляхти відкрито виражає проблеми сьогодення. Ми бачимо його, зокрема, під час служби в монастирі Голгофа, де він промовляє палку проповідь про любов до ближнього і обов'язок перед батьківщиною. Слова Марека всіх здивували, після виграної битви під Ланцкороною, крім того в день народження князя Радзивілла, всі чекали на слова похвали та побажання. Однак проповідь була зовсім не похвальною. Марек розкритикував відсутність хороших манер, занадто велику гордість конфедератів та постійні конфлікти. Отець Марек є втіленням совісті конфедерації, звинувачує присутні, що вони довели країну до розвалу. В той час коли вони самі дбають тільки про власні інтереси, турбуються тільки про власне багатство і комфорт, в той час як батьківщині потрібен сильний уряд. Навіть коли священик почав співати пісню «Przed oczy Twoje, Panie», ніхто не приєднався до його, всі стояли в заціпенінні, роздумуючи над словами отця.

Северин Сопілца відданий шанувальник «пророка» Марека. Сопліца — спостерігач, який намагається реалістично та просто, без містики описувати події, а не так як цього хотіли романтики, він описує його, як строгого священика, що не тільки наставляти на путь і надихати прихожан, а ще й може строго указати на погані вчинки. Найвідомішим з чудес отця можна згадати, коли на бенкеті для старшин конфедерації у Станіслава Анквіча, отець Марек виголошував промову за здоров'я Пресвятої Трійці, після чого з маленької хмарки сім раз під ряд вдарила блискавка, переляканим цим дивом свідкам священик сказав: « Не бійтесь діти! Бог благословляє нашу вечерю». Не можливо ствердити, що це означало пророцтво успіху конфедерації, чи випадковість.

«Kazanie konfederackie» ґавенда, яскраво показує тодішні настрої шляхти, їхні пріоритети, та традиції. Генрик Жевуський та його літературного персонажа Северина Сопліци, як втілення самого автора, намагається правдиво та реалістично описувати події минулого, зберігає структурний розвиток сюжету. Про все що говорить Сопліца, він знає точно, і бачив це на власні очі.

Настрій Сопліци відображається в побудові речень, як правило повні та розвинені, хоча не особливо складні. Спокійний, рівний хід ґавенди іноді переривається для підкреслення важливості даного моменту, або сильних емоцій оповідача. Замість розвинених речень з'являються короткі, прості, окличні, та інколи Сопліца відходить від своїх методів, коли використовує в великій кількості терміни та деталі, коли зазначає становище, професію, чи маєтки своїх героїв; він ніколи не пропускає описання соціального становища героя, або його титул.

Г. Жевуський тонко відчуває естетику світу, який описує. Зображує життя польської шляхти для самого себе, для своєрідної визначеності, він має особливий шарм і красу, відчуває радість описуючи характерні риси минулого. Сьогодення його не цікавить.

На перший погляд ознак гумору «Щоденника…» немає, тому, що настрій розповіді досить серйозний, та він присутній, але досить своєрідний. Проявляється через постать головного героя. Він наївний, та простий, у нього відсутнє раціональне сприйняття реальності, поверхневе мислення робить з нього комічного персонажа. Сопліца також любить перебільшування (наприклад коли під час проповіді отця Марка, який виголошував критику в адресу шляхти, їх схильність добірок та пияцтва, Сопліца коментує згадуючи безпричинну бійку, як смішне та приємне видовище). Примітивність його підходу до життя та наївність не викликає негативних емоцій чи відрази, воно скоріше нас смішить і розвеселяє.

«Щоденники Сопліци» переносять нас часи Речі Посполитої та епоху шляхти. Жевуський описує Польщу як країну гармонії, благодаті, справедливості, взаємної поваги, моральності і патріотизму. Це країна, де кожен має своє місце і займається своєї справою до якої його покликав Бог. Хоч інколи ця країна постає, як анархічна, магнатська та безправна. Все це можна побачити очима Северина Сопліци — польського шляхтича. Пан Сопліца в пам'яті переносить нас минуле, де все було інакшим і кращим ніж в його сучасності.

У той час, коли було вже написано «Щоденнки…» епоха шляхти була тільки спогадом, яку критикували представники нової епохи просвітництва, якій був притаманний раціоналізм, розум, братерство серед людей, інколи атеїзм. Генрик Жевуський був представником давніх часів і не взнавав ідеї просвітництва. На відміну від більшості своїх сучасників Польщі перед розподілом подобалась йому на багато більше в порівняні часами в яких він жив, де цінувалось тільки матеріальне, та розміри маєтків. Жевуський був переконаний, що колись люди були доброзичливіші, щирі, гуманніші, було менше злочинів, не було ніяких графіті, корок на дорогах та шаленого темпу життя. В сучасному світі також можна зустріти релігійних людей, які вірять в чудеса і молитви отця Піо, або святої Фаустини, і їх ніхто не назве фанатиками. Тож, чому ми маємо осуджувати Соплицю, якщо той вірить в чудеса отця Марка Яндовича і називати його дивним?

Проблема Северина Сопліци в тому, що він жив на рубежі епох і не зміг адаптуватись до нових часів. Ця проблема завжди актуальна, тому, що в будь-якій епосі, в

кожних часах будуть такі люди. Популярність «Щоденників Сопліци» в XIX столітті свідчила про те, що він був не однією людиною, яка любила і шанувала минуле.

Отже, сам твір має багато переваг, з яких найбільша це жива, художня мова, вона змушує читача відчути атмосферу тих часів. Тих кого зацікавить ця книга, отримають цінні знання, які не здобудуть в звичайних підручниках з датами та подіями. Недоліком може бути наївна довіра до цієї епохи і упередженість при описі історичних постатей. Тим не менше це не робить «Щоденники Сопліци» менш цікавим та захоплюючим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bartoszyński K. Gawęda prozą. Słownik literatury XIX wieku / Bartoszyński Kazimierz / pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej. — Wrocław, 1991. — 1112 s.

2. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny / pod red. Juliana Krzyżanowskiego i Czesława Hernasa. Tom 1, A-M. — Warszawa, 1984. — PWN. — 702 s.

3. Maciejewski M. Gawęda jako słowo przedstawione: z zagadnień teorii gatunku / Maciejewski Marian. — Lublin, 1973. — KUL. — 21 st.

4. Nowela opowiadanie, gawęda: interpretacje małych form narracyjnych / pod red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. — Warszawa, 1979. — PWN, wydanie drugie, poszerzone. — 491 s.

5. Nie-bajki i inne opowieści szlacheckie / Henryk Rzewuski / oprac. Iwona Węgrzyn. — Kraków : Księgarnia Akademicka, 2011. — 243 s.

6. Rzewuski H. Pamiątki Soplicy / oprac. Katarzyna Duda-Kaptur. — Kraków, 2009. — 238 st.

7. Rzewuski H. Pamiąteki JPana Seweryna Soplicy / Rzewuski Henryk. —Warszawa, Kraków : Wyd. Gebethnera i Wolffa, 1918.

8. Słownik literatury polskiej XIX wieku / pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej. — Wrocław, 1991.

9. Szleszyński B. Przymierzanie kontusza: Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz — najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego / Bartłomiej Szleszyński. — Warszawa, 2007. — IBLPAN. — 240 st.

10. Tarnowski S. Henryk Rzewuski // Z odczytów publicznych odbytych we Lwowie w roku 1887. — Lwów 1887. — S. 1.

11. Waśko A. Romantyczna gwęda szlachecka. Antologia / Waśko Andrzej. — Kraków, 1999. — 334 s.

УДК 821.162.1.09

Анна Швець
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОСТАТЬ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В ОДНОЙМЕННІЙ ТРАГЕДІЇ ТИМОНА ЗАБОРОВСЬКОГО

У статті на матеріалі трагедії Тимона Заборовського «Богдан Хмельницький», розглянуто постать гетьмана як визволителя усього слов'янського народу, а також проаналізовано образ Богдана Хмельницького у польській та українській літературі.

Ключові слова: *трагедія «Богдан Хмельницький», гетьман, Національно-визвольна війна, слов'янські народи, Європа, Україна.*

W artykule na materiale tragedii Tymona Zaborowskiego «Bogdan Chmielnicki», rozpatrzono postać hetmana jako wyzwoliciela całego słowiańskiego narodu, a także przeanalizowano obraz Bogdana Chmielnickiego w polskiej i ukraińskiej literaturze.

Słowa kluczowe: *tragedia «Bogdan Chmielnicki» hetman, wojna narodowo-wyzwoleńcza , narody słowiańskie, Europa, Ukraina.*

The article deals with tragedy «Bohdan Khmelnytsky» by Tymon Zaborowski. The personality of this hetman was outlined as the savior of all Slavic peoples. The image of Bohdan Khmelnytsky was also analysed in the context of Polish and Ukrainian literatures.

Keywords*: tragedy «Bohdan Khmelnytsky», hetman, National Liberation War, Slavic peoples, Europe, Ukraine.*

Українським фольклором, історією та описами побуту польську літературу збагатили багато поетів українсько-польського пограниччя. Популярною

Популярною та захоплюючою темою було — українське козацтво та образ гетьмана Богдана Хмельницького. Образ козака був присутнім у творчості польських та українських романтиків «української школи». В Україні цьому підтвердженням є поезії Левка Боровиковського, поема Віктора Забіли «Палій», поема «Богдан Хмельницький» Михайла Максимовича, Євгена Гребінки «Максим Перебийніс». Постать козака, гайдамака у поезіях Тараса Шевченка «Гайдамаки», «Іван Підкова». У цих творах йдеться про козаків, людей сильних духом і з непохитною вірою у Бога. Тема минулого славного козацтва займала велике місце у творчості письменників «української школи», серед них: Йосиф Богдан Залеський, Антоній Мальчевський, Северин Ґощинський, які своїми творами виражали не вимовну тугу за свободою, незалежністю, що найповніше втілилося в постаті козака. Та найголовнішим було те, що змушувало їх до написання таких текстів — це любов до України, як до віддаленої Вітчизни, і до краю який захоплював мужністю своїх героїв. Схожі мотиви простежуються і у поезіях О. Грози, Т.Падури, Л. Семенського. Головним героєм польських романтиків «української школи» став герой-козак — Сірко, Хмельницький, Залізняк. Це були справжні романтичні рицарі, які вирізнялися своєю бунтарською вдачею, які були непідкорені, незламні. Богдан Хмельницький займає ж своє, окреме, місце серед героїв української козаччини. «З-поміж усіх українських феноменів найбільшу увагу

польських письменників привертало повстання Хмельницького. Пов'язана з нею література, велика і надзвичайно різноманітна за своєю природою і за якістю, не була ще вповні досліджена і систематизована» [7, с. 188]. До цієї теми зверталося чимало прозаїків, поетів та істориків українсько-польського пограниччя. Більшість постатей козацького епосу є уособленням лицарства та патріотизму, але особистість Хмельницького найбільш історична, а тому неоднозначна. Для одних він визволитель, для інших він затятий ворог, який готовий на будь-які жертви заради особистих амбіцій. Ці оцінки присутні в українському фольклорі, на що звернув увагу Філарет Колесса: «Ідеалізування Хмельницького в думах проведене в дусі демократичної тенденції: він зображений як покровитель і заступник не тільки козаків, але й селянства, ба… навіть бідної "голоти", бо таким хотіла його бачити козацька й народна маса» [5, с. 19].

У польській літературі доба преромантизму та романтизму відзначились новою концепцією — українське минуле розглядалося детально, як на уроці історії, а звідси й неабияке зацікавлення найбільш історичною постаттю — Богдана Хмельницького. Поглиблене вивчення початків виникнення козацького руху, власне, ґенеза цього оригінального феномену. Тетяна Бовсунівська це явище пояснює тим, що романтична культура — завжди етнокультурна. Романтична особистість — це етнокультурний герой, хоча й індивідуалізований. Це означає те, що всі життєві реалії сприймаються крізь призму традицій, побуту, історії власної етнічної спільності [2, с. 92].

З цілковитою впевненість варто зазначити, що письменники «української школи», а особливо, молодий Тимон Заборовський, були митцями, які не йшли у ногу з часом, а дещо його випереджали. Це були люди нової епохи, нової формації, яких Роман Кирчів називав прогресивними романтиками. «Якщо для прогресивних романтиків найпривабливішою в козаччині була його боротьба проти феодальних утисків і гноблення, трактована як найкращий вияв і зразок народної героїки, то реакційні романтики воліли бачити тут лише втілення середньовічної одчайдушності, анархізму, розгнузданого гультяйства і грабіжництва. Прогресивні романтики не вагалися згадувати традиції боротьби козацтва з польсько-шляхетським гнобленням, здатні були тверезо підходити і до таких сторінок історії цієї боротьби, як Хмельниччина та Гайдамаччина, натомість реакційні літератори або ретельно обминали, замовчували цей аспект, або намагалися представити його в найфантастичнішому, найзневажливішому для українського народу світлі» [4, с. 30].

Тимон Заборовський скінчив працю над трагедією «Богдан Хмельнийцький» 1 вересня 1823 року, написання почав у досить ранньому віці, тому що, його цікавила історія, а зокрема творення українсько-руської держави. Юнак відрізнявся від формації поетів «української школи», випереджаючи її. Власне з нього і починається важливий етап у польській романтичній літературі. У листі до Юліана Сабінського, відомого театрального діяча, про трагедію говорив як про перший свій драматичний твір. Тимон Заборовський трагедію поділив на п'ять актів, події якої відбуваються над Смотричем, біля Кам'янця-Подільського. Сам автор охарактеризував місцевість так: «З одного боку ріки скали, увінчані стародавнім лісом, з другого боку видно домик на горбі, також схований у лісі; в прогалинах між горбами видно далеко вежі Каменця» [6, с. 86]. Проте коли саме, в якому році відбувається дія нам достовірно невідомо. Єдине ми знаємо одне, це час шлюбу Тимоша Хмельниченка з Луполівною, смерть його і самого Хмелницького. Автор йде власним шляхом, поховання сина та

батька відбуваються не в Сичаві, а в Кам'янці-Подільському, а у самій катастрофі він звинувачує Виговського. Ось саме ці події і творять сюжет твору.

Трагедія «Богдан Хмельницький» написана в псевдокласичній манері, вона невелика за обсягом, та герої твору, характери, настрої говорять нам про романтичну велич. Твір є витвором власної фантазії автора, але разом з тим ми тут бачимо частину тієї традиції шляхти, історичні моменти. «Ся шляхта здавна нелюбим оком дивилася на бутних магнатів і могла навіть в Хмельницькім бачити не так ворога Польщі і польського народу, як радше ворога тих можновладців. Відси дуже близько до такої концепції, Хмельницький бажає вигубити можновладство на Україні, властиво, для добра Польщі, бачити в тім можновладстві терновий пліт, що ділить Польщу від Русі. Розуміється, ми не даємо доказів на те, чи була якраз та традиція про Хмельницького серед польської дрібнішої шляхти, але факт її нелюбові до магнатів безсумнівний: ся нелюбов, ся окрема дрібношляхетська традиція просвічує, між іншим, майже у всіх історичних працях польсько-українського історика Антонія Ролле» [6, с. 85].

Тимон Заборовський у своїй трагедії змальовує гетьмана, як шляхетну людину, для поета Хмельницький став речником слов'янофільської ідеї, він спаситель усіх слов'ян.

Skoro tyrańskiej władzy gmach do szczętu runie,
Po tym ostatnim kary wuwartym piorunie
Błyśnie dla Sławian wolność i pokoju zorza
Od morza Bałtyckiego do Czarnego morza.
Jakie przemiany losów i nieszczęść koleje
Przetrwał ten wielki nar?d, a dzisiaj niszczeje!
Kilku to ludzi chciwość znaczenia i skarbów

«В однойменній трагедії Тимона Заборовського Богдан Хмельницький стає речником концепції спільної слов'янської вітчизни, згідно з якою незабаром запанує спокій від Балтійського до Чорного морів, а Русь поєднається з Польщею. Майбутнє щастя слов'янського світу (не лише Польщі) Хмельницький робить залежним від перемоги над магнатами — це вони тримають народ у підданстві, а короля — в неволі. Вони вживають найжорсткіші засоби — розпалюють антагонізм серед національних меншин, а найбільше їх приваблюють землі Поділля й України, де вони намагаються розширити і зміцнити свій вплив» [3, с. 263].

Інший погляд на образ Хмельницького мав автор трагедії з ідентичною назвою, Юліан Урсин Нємцевич. Цей твір був написаний на п'ять років раніше ніж трагедія Тимона Заборовського. В обох творах оцінка дій, та постаті самого гетьмана чітко відрізняється. Юліан Нємцевич показав Хмельницького непоступливим запорозьким гетьманом, який мстить за власні кривди, який використовує бунтівні настрої селянства проти свого запеклого ворога Чаплинського, автор вважає українського ватажка людиною, яка забула про свої обов'язки християнина та слов'янина. Так говорив про Хмельницького М. Інглот [10, с. 264]. Богдан не може пробачити полякам загарбання рідної землі, він готовий на будь-що, аби здолати ворога. Цією трагедією ми можемо пояснити амбівалентне ставлення до постаті козака, польських письменників, для яких він набуває рис «чужого», «страшного ворога», життя й діяльність якого вписується в топос поразки [3, с. 258]. Для нього нічого не варті поради його спільни-

ків — отаманів, через те не знаходить порозуміння з ними. Конфлікт у душі Богдана Хмельницького та війна між сусідніми народами підштовхнули його до самогубства, та навіть, у передсмертному монолозі показаний непокірний характер гетьмана:

Umieram, jak mężowi umierać przystoi.
Niech inni obcym panom nizkim biją czołem:
Ja nigdy kolan moich przed nimi nie zgiąłem
[1, с. 1].

У трагедії ж Тимона Заборовського гетьман не прагне помсти за свої особисті образи, так як у трагедії Нємцевича, а має на меті боротьбу проти кривд свого народу, він хоче бачити свій слов'янський край процвітаючим.

Коли порівняти трагедії Заборовського, Нємцевича з історичним романом Генрика Сенкевича, то ми бачимо зовсім відмінне, від двох попередніх, авторське бачення постаті Богдана Хмельницького та подій Визвольної війни. Письменник не бере під увагу усталений ідеалізований міф про козацтво, адже пізніше у трилогії «Вогнем та мечем» ми бачимо не справедливого захисника, а справжнього месника, кривавого воїна. Чужа зауважує: «Сенкевич у своєму романі є далеким від ідей великих романтиків, як від демонізму та історіософії Гощинського, так і від містицизму Словацького» [8, с. 411].

Та все ж таки, найцікавішою та найактуальнішою виявилася концепція спільної слов'янської Вітчизни у трагедії Заборовського.

Важливим, ключовим моментом у творі є монолог Хмельницького який чекає на Виговського з козацьким військом. Уже тоді гетьман відчував щось недобре, боїться зради Виговського, і постає перед нами як глибоко віруюча людина, яка просить у Бога допомоги. Він засуджує про тих можновладців яких зовсім не хвилювала доля рідної землі, лише жага збагатитися.

Jaki w Polsce pan możny, jaki świata książę
Tych skarbów, tego blasku mi nie pozazdrości,
Których ja się wyrzekam dla dobra ludzkości?
Od Tatrów aż po Kaukaz wszystkie wschodu kraje
Los, gdybym chciał nu służyć, zaraz mi poddaje.
I niemiałżebym mojej czem nasycić dumy?
Gdziekolwiekbym stąpię, zbrojne stają zaraz tłumy,
Służą te światu straszne, mnie powolne Hane.
A gdziekolwiekbym zwrócił buńczuk na pogany,
Wciąż by mury chińskie i Persów stolice,
Indyanin mi złoto, Arab słał by perły,
Reszty ubogich krajów mógł bym wzgardzić berły.
Ja takiej sławy nie chcę, tych skarbów nie cenię,
Moją sławą — mojego kraju wybawienie,
A skarbem wolność, wolność i syn mój jedyny.

Тимон Заборовський твердив, що для Богдана Хмельницького говорить неважливі всі багатства світу, головне що має для нього вагу золота це воля рідної слов'янської землі, та здоров'я його сина.

На думку автора трагедії гетьманство Хмельницького відкрило нову добу історії. Своєю залізною енергією він створив Українську Державу. Козацьке, запорізьке військо він зумів перетворити в дисципліновану національну армію, що на своїх прапорах несла клич вільної справедливої держави.

Тимон Заборовський словами Богдана Хмельницького закликав до боротьби за справедливість автор наділив Гетьмана войовничим духом свободи. Найціннішим скарбом для Хмельницького є воля рідного краю, його син Тимофій та селяни яких він веде за собою, а його найбільшою славою є звільнення вітчизни.

Отже, можна зробити висновок, що постать Богдана Хмельницького трактується не однозначно, але саме тим вона й привертає увагу багатьох письменників та поетів з Польщі та України. У деяких він запеклий ворог, а для інших визволитель українського народу. Для Тимона Зоборовського Богдан Хмельницький шляхетний козак, який прагнув визволення слов'янських земель і всієї Європи від свавілля можновладців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський О. Незнана трагедія Нємцевича «Bogdan Chmielnicki» / Барвінський Олександр // Руслан. — № 231 — Л., 1907. — 1 с.
2. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму / Бовсунівська Тетяна // Посібник для вузів з теорії та історії українського романтизму. — К., 1998. — 92 с.
3. Брацка М. Wróg, przyjaciel stary, Bogdan / Марія Брацка // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. — К., 2005. — Т. 7 — 258 с.
4. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Кирчів Роман. — К. : Наукова думка, 1971. — 72 с.
5. Колесса Ф. Хмельниччина в українських народних піснях і думах. / Колесса Філарет // Записки історичного філологічного факультетів. —– Л. : Львівський університет, 1920. — С. 41–57
6. Франко І. Хмельницький — не признаний польський патріот / Франко Іван // Додаткові томи до зібрання творів у п'ятдесяти томах. Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці 1896–1916. — К. : Наукова думка, 2011. — Т. 54. — С. 84–97
7. Франко І. Хмельниччина 1648–1649 років в сучасних віршах / Франко Іван. — К., 1981. — Т. 31. — С. 188–253.
8. Чужа Т. Романтична візія України в романі Сенкевича «Вогнем і мечем» / Чужа Тетяна // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. — К., 2005. — Т. 7. — С. 409–415.
9. Danilewiczowa M. T. Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828) / Danielewiczowa Maria // Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej. — Nr 10. — Warszawa, 1933. — C. 100.
10. Inglot M. Bogdan Chmielnicki w oczach polskich romantyków / Inglot Mieczysław. — Warszwa, 1969. — C. 264.
11. Piwińska M. Tymon Zaborowski — cóż po pisaniu, jeśli można umrzeć z miłości / Piwińska Maria // (w) Zapomniane wielkości romantyzmu. — Poznań, 1995. — 83 s.