

ISSN 2304-9383

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

# **Леся Українка: особистість, нація, світ**

*Науковий журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 33*

Луцьк  
Волинський національний університет  
імені Лесі Українки  
2022

УДК 378(477.82)  
В67

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
(протокол № 8 від 28.06.2022 р.)*

**Редакційна колегія:**

**Алессандро Ачіллі** – доктор філософії, лектор україністичних студій Університету Монаша, Мельбурн, Австралія;  
**Рімантас Бальсис** – доктор гуманітарних наук, професор, Клайпедський університет, Клайпеда, Литва;  
**Джованна Броджі-Беркоф** – професор, президент Італійської асоціації українознавчих студій, Мілан, Італія;  
**Юрій Громик** – кандидат філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;  
**Людмила Гусак** – доктор педагогічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;  
**Олександра Вісич** – доктор філологічних наук, доцент, Національний університет «Острозька академія», Острог, Україна;  
**Світлана Криворучко** – доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, Харків, Україна;  
**Тереза Левчук** – доктор філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор), Луцьк, Україна;  
**Марія Моклиця** – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;  
**Зінаїда Пахолок** – доктор філологічних наук, доцент, Луцький інститут розвитку людини Університету «Україна», Луцьк, Україна;  
**Сергій Шаров** – кандидат педагогічних наук, доцент, Таврійський державний агротехнологічний університет імені Дмитра Моторного, Мелітополь, Україна;  
**Ульріх Швайєр** – доктор габілітований, професор, директор Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана, Мюнхен, Німеччина;  
**Тарас Шмігер** – доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів, Україна;  
**Наталія Шульська** – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, (відповідальний секретар), Луцьк, Україна;  
**Маріяна Цибранска-Костова** – доктор філологічних наук, професор, Інститут болгарської мови Болгарської АН, Софія, Болгарія.

**Волинь філологічна: текст і контекст.** Вип. 33: Леся Українка: особистість, нація, світ.  
В 67 Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2022. 326 с.

Випуск присвячено 150-річчю від дня народження Лесі Українки. Розвідки містять осмислення творчості письменниці, представника родини Юрія Косача і сучасника та товариша Агатангела Кримського, також ювіляра. Окремі розділи становлять дослідження художніх текстів, зреалізованих у різних науково-методологічних напрямках.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів філологічних спеціальностей.

*Журнал є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 4 до наказу МОН України 09.02.2021 № 157).*

УДК 378(477.82)

© Левчук Т., Романов С. (упорядкування), 2022

© Гончарова В., (обкладинка), 2022

© Волинський національний університет  
імені Лесі Українки, 2022

ISSN 2304-9383

# **VOLYN PHILOLOGICAL: TEXT AND CONTEXT**

**Lesya Ukrainka: Personality, Nation, World**

*Scientific Journal*

*Published since 2006*

*Issue 33*

Lutsk  
Lesya Ukrainka Volyn National University  
2022

UDC 378(477.82)

V67

*Recommended for publication by the Academic Council  
of Lesya Ukrainka Volyn National University  
(Minutes № 8 dated 28.06.2022)*

**Editorial Board:**

**Alessandro Achilli** – Ph.D in Slavic Languages and Literature, Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne, Australia;

**Rimantas Balsys** – Doctor of Humanities, Professor, Klaipeda University, Klaipeda, Lithuania;

**Giovanna Brogi Bercoff** – Professor, President of the Italian Association of the Ukrainian studies, Milan, Italy;

**Yurii Hromyk** – Ph.D in Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Lyudmila Husak** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Oleksandra Visych** – Doctor of Philology, Associate Professor, National University “Ostroh Academy”, Ostroh, Ukraine;

**Svitlana Kryvoruchko** – Doctor of Philology, Professor, H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine;

**Tereza Levchuk** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Mariya Moklytsia** – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Zinaida Paholok** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lutsk Institute of Human Development at the University "Ukraine", Lutsk, Ukraine;

**Serhiy Sharov** – Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Melitopol, Ukraine;

**Ulrich Schweier** – Professor, Doctor Habilitated Director of Slavic Philology Institute at Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany;

**Taras Shmiher** – Doctor of Philology, Associate Professor, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine;

**Natalia Shulska** – Ph.D in Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

**Mariana Tsibranska-Kostova** – Doctor of Philology, Professor, Institute of the Bulgarian Language of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

V67 **Volyn Philological: Text and Context.** Issue 33: Lesya Ukrainka: Personality, Nation, World.  
Lutsk: Lesya Ukrainka Volyn National University, 2022. 326 p.

The issue is dedicated to the 150th anniversary of the birth of Lesya Ukrainka. Explorations contain an understanding of the work of the writer, a representative of the family of Yuriy Kosach and a contemporary and friend of Agatangel Krymskyi, also a jubilee. Separate sections are studies of artistic texts, realized in various scientific and methodological directions.

To scholars, lecturers, and students majoring in Philology.

*The Journal is a specialized scientific edition addressed to scholars-philologists: doctoral students who can publish the results of their scientific research for obtaining the scientific degrees of Ph.D (Kandidat Nauk) or Doctor (Annex 9 to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 09.02.2021, No. 157).*

UDC 378(477.82)

© Levchuk T., Romanov S. (compilers), 2022

© Honcharova V. (cover), 2022

© Lesya Ukrainka Volyn National University, 2022

## Зміст

### Осмислення творчості Лесі Українки

#### *Марія Моклиця*

Бінарність чернетки і чистового рукопису: до питання про психологію творчості Лесі Українки ..... 7

#### *Марта Качмарчик*

Трансформація «санаторійного тексту» у творчості Лесі Українки..... 19

#### *Людмила Жванія*

Діалог із Біблією в поезії Лесі Українки (на матеріалі збірки «Думи і мрії») .... 33

#### *Світлана Сухарєва*

Атрибути національної самобутності в поезії Лесі України та її польськомовних перекладах: як словом висвітлити душу ..... 47

### Із роду Косачів

#### *Пшемислав Ліс-Маркєвіч*

Концептосфера лірики Юрія Косача (На основі збірок «Мангаттанські ночі» та «Літо над Делавером») ..... 58

### Агатангел Кримський

#### *Олена Кицан*

Ліричний цикл А. Кримського «Нечестиве кохання» в контексті модерної поезики ..... 75

#### *Вікторія Соколова*

Античний прототекст в оповіданнях А. Кримського: види інтертекстуальності ..... 90

#### *Вікторія Білик*

«Українець за свідомим вибором»: життя і науковий доробок Агатангела Кримського у документах та матеріалах Волинського краєзнавчого музею ... 113

#### *Ольга Яблонська, Максим Яблонський*

А. Кримський – дослідник і видавець творів С. Руданського ..... 127

### Компаративістика та перекладознавство

#### *Жанна Бортнік*

«Юдина історія» в національному драматичному наративі: Леся Українка («На полі крові») і Лідія Чупіс («Плач над Юдою») ..... 141

**Оксана Головій**

«Сліпий я чи видючий»: інтерпретація мотиву сліпоти у творчості М. Метерлінка («Сліпі») та Лесі Українки («Сліпець»)..... 153

**Сергій Романов**

«Юдина зрада» в художніх інтерпретаціях А. Кримського, С. Черкасенка та Лесі Українки. Компаративний аспект ..... 157

**Taras Shmihor**

The Creed for the Ukrainians and Poles: linguocultural histories of texts ..... 194

**Аналіз художнього тексту**

**Оксана Вишневська**

Просторова організація збірки Ольги Токарчук «Opowiadania bizarne»..... 208

**Юлія Васейко, Наталія Касянчук, Андрій Моклиця**

Авторська інтерпретація концептів *сум* та *самотність* у романі Я. Л. Вишневського «Самотність у мережі» ..... 223

**Світлана Криворучко**

Одяг у романі С.-М.-М. Каземі «Жахливий Тегеран»..... 237

**Anna Rohozha**

Imbalance and Harmony in the Female Characters in D. H. Lawrence's "The Lost Girl" ..... 250

**Галина Яструбецька, Тереза Левчук**

Дифузія стилю як ознака модерністської поетики: натуралізм й експресіонізм в поезії Тодося Осьмачки ..... 261

**Надія Колошук**

Читаємо роман В. Голдінга «Володар мух» ..... 275

**Сергій Романов, Ірина Констанкевич**

До проблеми концептуалізації поетики Василя Стефаника – новеліста (рівень персоносфери)..... 294

**Людмила Бондарук, Марія Моклиця**

Аналіз драматургічного твору в параметрах категорії часу (на матеріалі драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан»)..... 307

**Рецензії**

**Світлана Сухарєва**

Рецензія на нове видання «Щоденника» Пилипа Орлика: у 350-ту річницю від дня народження та 280-ту річницю смерті Автора..... 319

## Осмислення творчості Лесі Українки

УДК 821.161.2.09

Марія Моклиця

### Бінарність чернетки і чистового рукопису: до питання про психологію творчості Лесі Українки

У статті йдеться про особливості творчого процесу Лесі Українки, які проявляються в її роботі над чорновими рукописами. Пропонується ідея, яка пояснює зауважені текстологами особливості рукописів письменниці. Стверджується, що бінарність чернетки і чистовика – це сформована бінарність ірраціонального й раціонального, яка дозволила різним витокам творчого процесу не просто конфліктувати і змушувати до вибору одного чи другого, а притягуватись і відштовхуватись одночасно. У драматургічних творах Лесі Українки бінарність творчого процесу виявляє себе в напружених агонах, тобто словесних змаганнях, емоційних й інтелектуальних водночас. Так само, як стикаються у вишуканому агоні персонажі Лесі Українки, стикаються у внутрішньому світі письменниці емоції й розум, свідоме й несвідоме, Его і Супер-его, жіноче й чоловіче, ніжне й мужнє, особисте, інтимне й загальнолюдське.

Ідея статті також ілюструється фрагментом роботи над драмою «Камінний Господарь», чорновий варіант якої майже вдвічі перевищує обсяг остаточного тексту. Розглядається і коментується один із вилучених фрагментів драми, великий діалог Анни і Командора. З формальної і змістовної точки зору фрагмент досконалий. Його вилучення пояснюється свідомою авторською настановою: ховати у підтекст біографічні витoki твору, надавати пережитому універсалізму. Емоційно залежна від пережитого, письменниця завжди знаходить інтелектуальний спосіб його опосередкувати.

**Ключові слова:** процес творчості, рукопис, чернетка, чистовик, бінарність, агон.

### Вступ

Рукописи Лесі Українки давно перебувають у полі зору текстологів, починаючи неокласиками, Б. Якубським, Є. Ненадкевичем, засади яких стали основою для подальших досліджень цілої когорти науковців різних поколінь, аж до нашого часу. На деякий період, а саме на час підготовки до видання Повного

академічного зібрання творів Лесі Українки у 14 томах, майже всім членам колективу виконавців довелось значною мірою опанувати фах текстолога. Іноді траплялось зробити і текстологічні відкриття. Бодай раз кожному довелось пережити гостре відчуття несподіваної напруги, наближення до найбільш незбагненого в людині: творчого процесу, здатного народжувати шедеври.

Рукописи Лесі Українки, якщо покласти їх в уявний ряд, межуючи чернетки і чистовики (звісно, там, де вони є), стануть наочним прикладом якоїсь бінарності: поруч з ідеальними з графічної точки зору фрагментами (а то й цілими творами) ми побачимо справжніх потвор, олівцево-чорнильних, з триповерховими правками, плямами, з густо заштрихованими словами і рядками (щоб напевно ніхто не зміг прочитати). На перший погляд може здатися, що це природня, на всіх, хто писав пером чи ручкою, поширена закономірність: чистовик і чернетка для того й призначені. Але... Частково так: чернетка відповідає своєму призначенню. Якою ж їй бути? А чистовик – переписаний текст, прибраний для виходу в люди. Але ця проста закономірність має окремі, але суттєві винятки: є у Лесі Українки чернетки на вигляд як чистовики, наприклад, деякі поезії, ліро-епічні поеми, величезні фрагменти драматичних творів, навіть статей, мабуть, у кожному жанрі можна знайти такі приклади. Здається, чому це так, відповідь аж напрошується: щось писалось в стані натхнення, рядки самі лягали на папір. Від часів романтизму всім поетам відомо: поет співає, як пташка співає. Особливо натхненно співають і пташка, і поет про кохання. Тут ніби і визначене місце чернетки, подібної на чистовик, коли твір не потребує доопрацювання.

Вперте намагання української культури числити Лесею Українку геніальною поетесою завжди мені здавалося проявом нерозуміння її значення як видатної драматургині. Попри це, не можу не визнати: вона – вроджена віршувальниця. Гладенькими віршами (в сенсі грамотними, правильними з точки зору класичного віршування) вона могла б говорити повсякдень на будь-яку тему, як, наприклад, Лопе де Вега, який писав віршами по драмі на добу, або Нікола Буало, який написав віршами цілий підручник. Траплялися такі вроджені віршувальники і серед сучасників Лесі Українки. Але здібності даються при народженні, а геніальними поетами стають внаслідок шляху. Леся Українка під впливом емоції чи яскравого враження



могла написати вірш, який не потребує правки, тобто одразу є чистовим. Але якраз ті твори, які, здається, мали бути саме такими, цієї закономірності не підтверджують. Лариса Мірошніченко, ідентифікуючи неопубліковані за життя вірші Лесі Українки, ті, що, на думку дослідниці, адресовані Нестору Гамбарашвілі, демонструє чернетки найбільш жахливого вигляду, зокрема, текст, датований 31 січня 1897 року, рукопис вірша «Я знаю, так, се хворії примари...» та інші (Мірошніченко, 2011). Тобто вірші про кохання не ллються, не лягають на папір готовими рядками. А от чернетка «Одержимої», яку, як відомо з подачі самої авторки, було написано у жахливому стані, виглядає, як чистовик.

### Теоретичний базис

Отже, бінарність рукописів, яка впадає в око, не має простої поверхової бінарності робочого і остаточного виробу. Принаймні існує ще якась бінарність, яка втручається. Скажімо, в якості гіпотези це можна визначити як бінарність твору (чернетка) і тексту (чистовик), за Р. Бартом: «Текст у буквальному значенні завжди *парадоксальний*» (Барт, 1996: 381). Твір природніший і ближчий до життя, це результат будь-якого творчого процесу, виріб культури. А текст завжди структурований, доповнений численними символічними полями.

У будь-якому разі йдеться про специфіку творчого процесу, а ключовим підходом у його дослідженні є для мене принцип бінарності, базований на численних структуралістських працях. Попри жанрове розмаїття літератури, вона дуже добре виявляє свою глибшу природу саме через бінарні опозиції, на яких побудована мова. Як писав один із засновників структуралізму, етнолог К. Леві-Строс, який послідовно застосовував в антропології лінгвістичні методи, «мову можна розглядати як підмурівок, призначений для сприйняття структур, іноді трохи складніших, але такого ж, як і вона, типу, котрі відповідають культурі, яка розглядається в різних аспектах» (Леві-Строс, 2000: 69).

Але й психіка людини, яка є джерелом мистецьких творів, так само надається до структуризації за принципом бінарності. Як би хто сьогодні не ставився до фрейдизму, бінарність свідомого й несвідомого у внутрішньому світі людини вже не підлягає сумніву, та й ліве-праве, інь-ян безглуздо заперечувати, як і інші бінарності архетипного рівня. Література завжди торувала шлях для різних

гуманітарних наук, в тому числі й для психології. Першими бінарність внутрішнього світу відкрили митці Бароко, усвідомивши, що одна й та сама людина може бути то ангелом, то дияволом, залежно від того, які сили перемагають на великій арені душі. Класицисти, продовжуючи надбання античних і ренесансних митців, які отримали статус класиків, воліла цю бінарність не бачити. Натомість її захопила напружена боротьба почуття й обов'язку. На вищий рівень розуміння внутрішніх борін піднесли літературу романтики. Вони поставили в епіцентр змагання розуму і серця і доклали зусиль, щоб переконати загал у прерогативах серця. Головне ж – ввели в культурний обіг поняття геній, дар, натхнення, тобто фактично вперше окреслили існування ірраціональних сфер у внутрішньому світі, того, що не піддається раціоналізації, але здатне породжувати геніальні твори. Епоха реалізму-позитивізму перенесла всі бінарності у світ соціуму, лишивши у внутрішньому світі героїв вибір під тиском обставин. Але вже наприкінці ХІХ століття під впливом декадентів, Шопенгауера і ніцшеанців відбулося відкриття залежності внутрішньої людини від більш потужних сил, аніж всемогутній соціум: залежність від сліпої волі до життя, або ж інстинктів, закладених у природу будь-якої живої істоти як програма виживання. Людина соціальна, навчена традицією, цієї залежності не відчуває, не визнає, але час від часу цій силі підкоряється, тобто веде себе антисоціально.

### **Виклад основного матеріалу.**

Довершений виріб як головну мету творчого процесу, характерну для Титанів Відродження, скасували романтики. Вони збагнули, що така довершеність – це завжди орієнтація на щось, що культура визнає як досконалий зразок і на його основі створює приписи. Майстерний твір надто штучний («розмисловий», як каже італійський фахівець про невдалу скульптуру в драмі «У пущі»). Леся Українка з дитинства саме цю школу надто добре засвоїла, згодом усвідомила і прийняла. Романтичний тип творчості народжує численні юнацькі поезії. Але з дитинства окреслилась і суттєва перешкода для такого творчого процесу. Ця перешкода називається інтелектом: вроджена здібність до засвоєння знань, до аналітичного й критичного мислення. Леся Українка, на відміну від багатьох сучасних їй поетів романтичного складу, все життя вчиться, все життя не задоволена рівнем власних знань. Наскільки відчутно вона

не перевершувала б власною ерудицією оточення, завжди знаходився у видноколі той, хто знає більше: от Агатангел Кримський, для прикладу... Для поета-романтика потужний інтелект – це додаток до дару вельми дошкульний, бо емоція-пісня ллється, а інтелект сповнений сумнівами. Бінарність розуму й емоцій через глобальну суперечку романтиків з класицистами сягла у ХІХ столітті рівня непримиренного конфлікту, який розводить митців по різні боки барикади: або вони раціоналісти і автори добре зроблених, але штучних (сьогодні ми б сказали інакше: досить нудних, не надто оригінальних) витворів, або вони природні генії, творять у процесі натхнення й осяяння, автори шедеврів. Одне й друге в одній особі не уживалося. Навіть жанри допомагали утвердженню опозиції: поезія за романтиками, проза за раціоналістами.

Наприкінці ХІХ століття, коли Леся Українка зважилася написати свою першу повноформатну драму, «Блакїтну троянду», була популярна тема поганої спадковості, оскільки медицина вже знала про спадкові хвороби, це надихало реалістів відшукувати життєві сюжети і показувати фатальну залежність не від долі, а від батьківського спадку, який буває не лише майновим, а й фізіологічним. Це майже природниче відкриття з іншого боку захитувало підвалини раціоналізму. Культура рухалася до відкриття в людині ірраціональних глибин, які неможливо ані бачити, ані контролювати, але без яких творчість не сягне високого рівня.

Для Лесі Українки, вродженої віршувальниці, природного і свідомого романтика, і водночас інтелектуалки з розумом іронічно-саркастичного складу, і характером, здатним зробити виклик і ближньому оточенню, і великому загалові, найбільшою проблемою її творчого шляху став пошук місця для розуму. Вона вже усвідомлювала, що розум, якщо довірити йому керування творчим процесом, поведе до творів правильних в ідейному плані і навіть бездоганних за формою, але не надто оригінальних. Вона вже усвідомлювала, що полювання за натхненням – це, переважно, комічні історії, які не завершуються геніальними творами. Але вона не знала, не могла знати, бо це не дано людині знати, як об'єднати віковічних супротивників у внутрішньому світі людини – розум і серце. Давати кожному владу по чергово: теж поганий рецепт, вже відомий численними прикладами. Зрештою спосіб було знайдено: завдяки трагічному нерозділеному коханню. Першому, внаслідок

якого була написана «Блакїтна троянда», і другому, завдяки якому з'явилась на світ «Одержима». Сходинки на драматургічному шляху. Але потім знадобилося ще кілька років напруженої праці у різних сферах і жанрах, великого інтелектуального пошуку, аби вийти на фінішний шлях, той шлях, коли писалися всуціль драматургічні шедеври. І ці шедеври вже не потребували насичування особистою трагедією. Але і на замовлення розуму вони також не могли писатися. То як же з'явилися на світ «Кассандра», «У пущі», «Бояриня», «Лісова пісня», «Камінний Господарь», «Орфееве чудо», «Оргія»? Твори, в яких відбувся такий рідкісний синтез емоційного й інтелектуального? Багатьом дослідникам творчості Лесі Українки окремі відповіді відомі. Письменниця обирала сюжети, через які доводилось вивчати історію, збирати рідкісний чи малодоступний матеріал, і це була творчість науково-пошукова, коли розум працює на повну потужність. Але ніколи цей процес не завершувався написанням шедевру, а здобутий тяжкими трудами матеріал відкладався у довгу шухляду. Для завершення необхідна була візія. Візії приходили на давні і глибинні запити, але завжди непередбачувано, несподівано, накривали хвилею лихоманки, якоїсь дивної хвороби, яка не відпускала, поки твір не буде записаний. Так з'являвся на світ перший текст, та сама чернетка. Геніальна і водночас така недосконала... Хворобливий стан помалу минав, письменниця одужувала і... бралася до роботи. Чи вона просто шліфувала текст, міняючи слова на більш влучні, добираючи яскравіші образи, виправляючи ритмомелодику? Ні, таких правок досить мало. Зате багато викреслювань. Викидалися шматки, з формальної точки зору нічим не гірші за ті, які лишалися для чистового рукопису. Чим тоді керувалася авторка? Що саме вдосконалювала?

На думку Є. Ненадкевича, першого інтерпретатора чернетки «Камінного Господаря», творча обробка образу Анни, як і Дон Жуана, «полягає тільки в обточуванні занадто гострих граней образу» (Ненадкевич, 1930: 35). Найбільш суттєві скорочення тексту пов'язані саме з образом Анни, її агонами з Командором і Дон Жуаном. А це навряд чи можна класифікувати як обточування образу. Якщо придивитись уважніше до чернеток і чистових рукописів головних шедеврів, а я базую свої спостереження насамперед на рукописах драми «Камінний Господарь», напрошується висновок: без жалю

викреслювалися фрагменти, які мали біографічне підґрунтя. І йдеться не про прямий, завжди надто прозорий, біографізм: цей матеріал Леся Українка звикла не проговорювати в творах, ще з юних літ мала свідоме налаштування на знецінення власної біографії як недостатньо вагомого естетичного об'єкту. Йдеться про глибший прошарок: про розподіл емотивних маркерів між протагоністами і антиподами авторки. У чернетці «Камінного Господаря» чіткіше видно, що Анна і Дон Жуан – це антиподи авторської світоглядної позиції, а Долорес протагоністка авторки через життєву роль дівчини, яка пізнала нерозділене кохання. Внаслідок викреслювань маркери стали менш чіткі, Долорес і Командор – менш позитивні, Анна і Дон Жуан – менш негативні. Ось приклад викресленої сцени:

Анна [(незамітно проходить до бічних східців і спускається в долішню салю).

Ком. ([доганяє її в бічному хіднику під колонадою] переймає її, спустившись згори).

[Постривайте] Вибачайте, донно Анно,  
я маю з вами де-що говорити.

А. Що саме?

Ком. Ви сьогодні дуже чудно  
Поводитесь.

А. Як саме?

Ком. Донно Анно,  
сього либонь нетреба пояснити.

А. Я думаю, що треба пояснити ваш тон,  
а не поведіння моє.

Сьогодні [рано] ви мені казали,  
що якби ви були мені непевні,  
то повернули б слово,  
а тепер непевність виражаєте,  
та слова не повертаєте.

Ком. Чи ви б хотіли,  
щоб я його вернув?

А. Якби хотіла,  
сама вернула б.

[моглаб вчинить те саме]

Ми ще не зв'язані навік. Я вільна]  
Я тепер ще вільна, і ви теж вільні.

Якщо справді вам поведіння моє  
здалось непевним,  
то ви не змушені його терпіти  
і я його змінити теж не мушу,  
бо в нім нема ганебного нічого.

Ком. Я не кажу – ганебного, і сам я  
непевности ніякої не маю,  
[інакше справді я б вернув вам слово,]  
але про людське око може здатись...

Анна. Про людське око!

Ком. Ви не лехковайте  
людського поговору. Хто панує,  
той мусить уважать на осуд людський.  
В моєму роді лицарі – без страху,  
а дами – без догани, тим то завжді  
сей білий плащ нам припадав по праву, –  
[на ньому видко] його збруднила б що-найменша пляма,  
і ми се памятаємо.

А. Сеньор,  
мені про се нагадувать нетреба.  
Ніхто в Севільї вам того не скаже,  
що Анна де Альварес не по праву  
[для маскаради] [про людське око]  
в сю чисту біль убралась. Я держу  
севільські звичаї, [як] а ви – кастільські,  
оце і вся ріжниця межи нами.

[(Гордо підвівши голову, хоче прийти далі поз командора, він  
заступає їй дорогу)]

Як вам се кривда – ось моя правиця,  
ви можете знять з неї свого перстня.

Ком. (цілує простягнену руку)

Ні, донно Анно, вибачте мені  
[я прошу пробачить].  
[Тепер я певен] Я певен,  
що коли ви так ретельно  
бороните всі батьківські звичаї  
поки ви ще в дівоцтві, то по шлюбі  
ви приймете звичаї роду мужа

так само щиро. І не будем більше  
про се ні слова говорити.

А. Згода [(стискає його руку).]

Ком. Ми підем до гостей?

А. Ні, я не можу.

Я страшно втомлена. Посидьмо тут.

Ком. (оглядається і бачить чинсь постать в глибині салі)

Простіть, [там ходить хтось, він нас побачить,]

в Севільї може се [зовсім годиться] нічого,  
але в Кастільї се було б...

А. Ах, правда,

я і забула. Я сама лишуся, коли дозволите.

К. В тім ваша [повна] воля (йде на гору).] (Леся Українка:  
ар. 36–38).

Чудовий з формальної точки зору і глибоко змістовний епізод, з якого видно глибшу мотивацію кожного персонажа і те, як ця мотивація впливає на поведінку, інтонацію, мову персонажів, які віртуозно грають свої соціальні ролі. Командор, ставши свідком сцени виявлення стосунків Анни і Дон Жуана, сцени, яка не могла не викликати ревності, одразу апелює до вимог («звичаїв») соціуму, маркує поведінку Анни як недостойну. Анна, яка мала б у цій сцені принаймні відчувати розгубленість, адже справді її наречений став свідком сцени, яка і без дії суворих правил була б підозрілою, відразу включається в гру за правилами супротивника і віртуозно перемагає в агонії, переконавши Командора, що все робить згідно припису, але іншого – того, що заведено в Севільї. Отже її поведінка не свавільна (як воно насправді), а підпорядкована іншим правилам. Цей хитрий хід дав блискучий результат: не лише приспав підозри нареченого, а й додав йому певності у тому, що Анна йому до пари якраз в сенсі відданості приписам. У цій сцені Анна виявляє свої гірші риси, приховані від сторонніх. Тут вона дуже хитра, навіть підступна, а Командор виглядає невинною жертвою не дуже моральної красуні. Скорочення цієї сцени послабило негативні риси цілого образу Анни, яка у підсумку стала набагато складнішою, менш однозначною. Що ж біографічне приховала авторка внаслідок скорочення тексту?

Те, що статусна красуня, яка викликає захоплення і водить за собою залищальників, – антипод авторки, чітко вимальовується у драмі «Кассандра», де чимало агоній між Геленою і Кассандрою

мають психологічну основу, тобто протистояння зовнішньої і внутрішньої людини. У більшості творів Лесі Українки наближені до неї персонажі – це особи жіночої статі, внутрішньо, духовно багаті, але зовні скромні, непоказні, а то й негарні (Хадіджа в «Айші і Мохаммеді») в очах оточення. Натомість її антиподом часто виступає статусна красуня, тобто жінка, рідкісну красу якої визнає соціум і ставить за це на п'єдестал для захоплення, а то й поклоніння. Біографічний ґрунт для утворення цієї бінарності очевидний: статусною красунею була Олена Пчілка, а обожнення доньки мало завжди відтінок захоплення її вродою. Донька не могла сягнути високого п'єдесталу матері в природному процесі ідентифікації: сумнів у її вроді був закладений ще в дитинстві тією ж таки мамою-красунею (оцінка подвійно непохитна), а згодом цей сумнів отримує підстави через хворобу, яка спотворює зовнішність. Отже, власний шлях і власні досягнення можливі лише через знецінення зовнішньої краси і піднесення краси внутрішньої. Однозначне протистояння жорстокої красуні і внутрішньо багатой трагічної героїні відверто акцентоване лише в «Кассандрі» і, дещо в інший спосіб, – у «Йоганні, жінці Хусовій». В інших творах воно значно менш очевидне, сховане на глибину.

### Висновки

Все надто особисте, тим паче – інтимне, Леся Українка свідомо вилучала в процесі роботи над чернеткою (ретушування окремих фрагментів чернетки тут теж показове: свідчить про емоційний характер цієї дії). Пережите вже зіграло свою роль – послало життєво важливий запит і отримало відповідь. Питання питань, до кого чи до чого запит: до світу, космосу, ноосфери, колективного несвідомого, Бога, Музи... Зрештою, назвати можна по-різному, але суть збагненна – запит у якісь вищі сфери, відповідальні за стан світу. А от відповідь на запит, мабуть, треба ще чимось заслужити. Візія – це відповідь, яка підносить пережите на вищий щабель, виносить за межі особистого, особистому надає універсалізму.

Отже, бінарність чернетки і чистовика – це сформована бінарність ірраціонального й раціонального, яка дозволила різним витокам не просто конфліктувати і змушувати до вибору одного чи другого, а притягуватись і відштовхуватись одночасно. Так само, як стикаються у вишуканому агоні персонажі Лесі Українки, стикаються у внутрішньому світі письменниці емоції й розум, свідоме й



несвідоме, Его і Супер-его, жіноче й чоловіче, ніжне й мужнє, особисте, інтимне й загальнолюдське. І цей захопливий агон завжди веде нас до усвідомлення якоїсь надто важливої істини. Істини, за пізнання якої авторка заплатила найвищу ціну – життям.

### Література

- Барт, Р. (1996). Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 381–384.
- Леві-Строс, К. (2000). Лінгвістика й антропологія. *Структурна антропологія*; пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Основи, 68–80.
- Мірошніченко, Л. (2011). *Леся Українка. Життя і тексти.* Київ: Смолоскип.
- Ненадкевич, Є. (1930). Українська версія теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі. *Леся Українка. Повне зібрання творів.* Т. 11. Харків-Київ: Книгоспілка, 7–42.
- Українка, Леся. *Камінний Господарь.* Чорновий рукопис. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 2. Од. зб. 784.
- Українка, Леся (2021). Камінний Господарь. Коментарі і примітки. *Повне академічне зібрання творів* (Т. 4). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 277–346.

### References

- Bart, R. (1996). Vid tvoruu do tekstu [From work to text]. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Lviv: Litopys, 381–384 (in Ukrainian).
- Levi-Stros, K. (2000). Linhvistyka y antropolohiia [Linguistics and anthropology]. *Strukturna antropolohiia.* Kyiv: Osnovy, 68–80 (in Ukrainian).
- Miroshnychenko, L. (2011). *Lesia Ukrainka. Zhyttia i teksty* [Lesya Ukrainka. Life and texts]. Kyiv: Smoloskyp (in Ukrainian).
- Nenadkevych, Ye. (1930). Ukrainska versiiia temy pro don Zhuana v istorychno-literaturnii perspektyvi [Ukrainian version of the theme of don Juan in a historical and literary perspective]. *Lesia Ukrainka. Povne zibrannia tvoriv.* T. 11. Kharkiv-Kyiv: Knyhospilka, 7–42 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. *Kaminnyi Hospodar.* Chornovyi rukopys [The Stone Host. Draft manuscript]. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka AN Ukrainy. F. 2. Od. zb. 784 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Kaminnyi Hospodar.* Komentari i pryमितky [The Stone Host. Comments and notes]. *Lesia Ukrainka. Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 4). Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet imeni Lesi Ukrainky, 277–346 (in Ukrainian).

**Maria Moklytsia. Binary of Draft and Final Manuscript: to the Question about the Psychology of Lesya Ukrainka's Work.** The article deals with the peculiarities of Lesya Ukrainka's creative process, which are manifested in her work on draft manuscripts. There is proposed idea that explains the peculiarities of the writer's manuscripts noticed by textologists. It is argued that the binary of the draft and the final manuscript is a formed binary of the irrational and the rational, which allowed different sources of the creative process not just to conflict and force to choose one or the other, but to be attracted and repelled at the same time. In Lesia Ukrainka's dramatic works, the binary nature of the creative process manifests itself in intense agonies, verbal competitions, emotional and intellectual at the same time. Just as Lesya Ukrainka's characters collide in exquisite agony, emotions and reason, conscious and unconscious, Ego and Super-ego, feminine and masculine, tender and courageous, personal, intimate and universal, collide in the writer's inner world.

The idea of the article is also illustrated by a fragment of work on the drama "Stone Master", a draft of which is almost twice the volume of the final text. One of the removed fragments of the drama, a great dialogue between Anna and the Commander, is considered and commented on. From a formal and substantive point of view, the fragment is perfect. Its removal is explained by a conscious author's instruction: to hide in the subtext the biographical origins of the work, to give to the experienced universalism. Emotionally dependent on the experience, the writer always finds an intellectual way to mediate it.

**Key words:** creative process, manuscript, draft, final manuscript, binary, agon.

---

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-7984-4377>; [Mariya.Moklytsya@vnu.edu.ua](mailto:Mariya.Moklytsya@vnu.edu.ua), [moklytsja@gmail.com](mailto:moklytsja@gmail.com)

## Трансформація «санаторійного тексту» у творчості Лесі Українки

У статті обґрунтовано застосування поняття «санаторійний текст» до творчості Лесі Українки. Тяжка хвороба і необхідність частого перебування у лікувальних закладах протягом усього життя створили біографічне підґрунтя для численних текстів відповідної тематики, переважно епістолярного жанру, але також і художніх. **Мета** розвідки – реконструювати «санаторійний текст» Лесі Українки на матеріалі епістолярію та художньої спадщини. Її листи демонструють формування дискурсивного простору хвороби – читач бачить, як епізоди лікування вплітаються в автонарацію ідентичності. **Теоретичним підґрунтям** дослідження стали концепції «санаторійного тексту» Є. Герльта та «гетеротопії» М. Фуко. Методологію дослідження доповнюють елементи наратологічного та біографічного методів.

**Результати.** Досвід і спостереження, зроблені під час «подорожей за здоров'ям», є важливою частиною біографії Лесі Українки. Фрагменти листування, які стосуються хвороби, показують стиль життя в тіні хвороби. Хвороба створює навколо пацієнта мережу гетеротопічних пунктів (М. Фуко), які заперечують правила, що діють зовні, у світі здорових, викликають відчуження від раніше обжитих, освоєних мовою місць біографії. Лікарня, санаторій, вілла, населена курортниками в лікувально-оздоровчій місцевості, – усі ці місця перебування характеризуються специфічним використанням простору, вони нав'язують певні правила поведінки.

У статті зокрема проаналізовано оповідання Лесі Українки *Місто смутку*. У ньому показано процес відокремлення божевільних від решти світу, закриття їх в позачасовому, безіменному просторі. Ізоляція психічнохворих стає різновидом насильницької медичної практики, яка робить лікаря фігурою, яка визначає норми поведінки. Ритм існування регулюється розпорядком, нав'язаним медичним персоналом.

**Висновки.** У художніх текстах, в яких Леся Українка використовує топос санаторію, нема віддзеркалення санаторійної дійсності; це скоріше відправна точка для роздумів про людину та її навколишній світ. Топос санаторію з його близькістю до сфери хвороби і смерті, часто символічно ототожнюється з Аїдом, країною мертвих. Це властиво й текстові Лесі Українки. Пейзаж міста смутку нагадує нараторці дантівські місця, занурені в біль.

**Ключові слова:** санаторійний текст, топос санаторію, гетеротопія, автонарація ідентичності.

## Вступ

Життя Лесі Українки – це фрагмент понаднаціонального та міжкультурного «маладичного дискурсу» (Szewczyk, 2001: 334), джерелом якого, в даному випадку, був туберкульоз. Текст хвороби, за словами Катажини Шалевської, становить специфічний дискурс ідентичності (Szalewska, 2015: 205), який формує дефективну ідентичність суб'єкта, в рамках якої відбувається взаємонакладання біографії і хвороби (Boguszkowska, 2016: 14–16). Кожне місце в цьому дискурсі, в якому лікується хворий, стає автобіографічним місцем (Czermińska, 2011: 183 – 200). Читання листів Лесі Українки дозволяє нам зауважити процес формування дискурсивного простору хвороби. Спостерігаємо, як вплітаються епізоди лікування в автонарацію ідентичності.

Хвороба створює навколо пацієнта також мережу гетеротопічних пунктів, які заперечують правила, що діють зовні, у світі здорових, викликаючи відчуження від раніше населених, освоєних мовою місць біографії (Szalewska, 2015: 212). Лікарня, санаторій, дача, населена курортниками в лікувально-оздоровчій місцевості, – всі ці місця характеризуються своїм специфічним використанням простору. Вони нав'язують пацієнтові або курортнику певні правила поведінки, місця перебування. Такого виду досвід та спостереження, що стосуються «подорожей за здоров'ям», є в біографії української письменниці Лесі Українки. Це описи, які стосуються саме хвороби, показують стиль життя в тіні хвороби, що особливою мірою вплинуло на появу автобіографічних місць (Czermińska), включених у запис розповіді про життя письменниці.

Життя та творчість Лесі Українки було вже неодноразово об'єктом досліджень, в яких, між іншим, наголошувався дискурс хвороби (Зеров; Гундорова; Зборовська; Агеєва, Борушковська тощо). Біографи письменниці часто звертають увагу на цей аспект життя та його вплив на формування світогляду та характеру письменниці. Дослідники висловлюються про хворобу Українки як про «щоденну боротьбу зі смертю» (Драй-Хмара, 2002: 62), «тридятирічну боротьбу з туберкульозом» (Забужко, 2007: 76), а про саму письменницю як про «Велику хвору» української літератури (Забужко, 2007: 73). Метою цієї статті є спроба проаналізувати фрагмент дискурсу хвороби в творчості Лесі Українки, а саме наявність та спосіб

функціонування «санаторійного тексту» як в листуванні письменниці, так і художній творчості.

### **Теоретичний базис**

Дослідження базується на концепції «санаторійного тексту» Єнса Герльта, понятті, похідному від «петербурзького тексту» В. Топорова (Herlth, 2013: 27); використана також концепція «гетеротопії» Мішеля Фуко. Методологію дослідження доповнюють елементи наратологічного та біографічного методів.

### **Виклад основного матеріалу**

Стратегія «санаторійного тексту», а також образи санаторію, лікарні чи інших лікувальних закладів досить популярні у літературі кінця XIX – першої половини XX ст. Слід зазначити, що про це явище вже йшла мова в літературознавчих дослідженнях, зокрема в працях, присвячених хворобі та її літературним наративам (Ładoń, 2019). Санаторій чи інший лікувальний заклад виступає як характерний топос у багатьох художніх<sup>1</sup> і нехудожніх творах<sup>2</sup>. Присутність таких місць в нараціях про хворобу цілком закономірна. На зламі XIX і XX ст. санаторійне лікування було єдиною пропозицією боротися за життя з туберкульозом.

У листуванні Лесі Українки знаходимо чимало фрагментів, які стосуються перебування письменниці в таких лікувальних закладах. Листи Українки – це спроба запису соматичного досвіду трансгресії, запису хвороби, що зумовлює виникнення т.зв. автобіографічних не-місць (Augé, 2011: 27 – 50) – транзитних просторів лікарень, санаторіїв або курортів, в яких пацієнт зазнає пригнічення і змушений підпорядковуватися пануючим правилам поведінки:

„Тут всі обставини настільки не сприяють писанню, що поки я тут – я не літератор і навіть не людина, а хірургічно-ортопедичний манекен. Ви бачили, який вид мають мої листи, переривані усякими медичними експериментами, – хіба ж то було писання, скажіть самі? (...) А тут день і ніч я вдвох, в 10-й, 11-й іду спати (такий режим), потім щовечора оті масажі,

---

<sup>1</sup> Тут можна назвати хоча б повість Т. Манна «Зачарована гора» (1924) чи «Санаторій під клепсидрою» (1937) Б. Шульца, але також оповідання В. Підмогильного «В епідемічному бараці» (1920) чи повість «Санаторійна зона» (1924) М. Хвильового.

<sup>2</sup> Роздуми про перебування в таких закладах з'являються дуже часто в автобіографічних текстах багатьох творців, в тому числі письменників, н-д, листи та щоденники Франца Кафки, листування Лесі Українки та М. Павліковської-Ясножевської, щоденник А. Ковальської тощо.

здіймання і (ранком) накладання апарата вибивають мене з настрою, бо занадто нагадують, що я «матеріал», а не людина. ” (Українка, 2017: 141)

Страх перед ліжком як формою поневолення та відчуження від реальної біографії з’являється в листуванні досить часто. Поетеса в основному нарікає на те, що такий спосіб життя створює труднощі в писанні та літературній діяльності або унеможлиблює їх, але тим не менш, вона намагається цим займатися, компенсуючи таким чином прогалини в біографічній безперервності, причиною яких є прогресуюча хвороба: „У мене нога болить як і перше, я «більшою частию лежу на кроваті» (Леся Українка, 2016: 103); „Тож то задумай: поки переписала для «Буковини» два вірша, то тричі лягала – чи хто таке чув?” (Леся Українка, 2016: 100).

Місце хвороби – кімната або інші, чужі приміщення, де письменниця перебуває під час лікувальних процедур, відокремлюються від життєвого простору на основі гетеротопії (Foucault, 2005: 117). Подальші етапи лікування, хірургічні операції, перебування в лікарнях чи клініках під наглядом лікарів викликали у поетеси відчуття поневолення. Тож знаходимо тут типові для наративів про хворобу елементи стосунків між лікарем і пацієнтом (Paryż, 2009: 246), які характеризуються високим рівнем пригніченості й зверхності, а зрештою й влади над особистістю та її тілом:

„Оце по святах маю поїхати в Київ до тих «друзей человечества», побачу, що вони мені скажуть! Певне назначать яку-небудь довжелезную курацію, а може знов у ліжко покладуть на довгий час, а вже мені так не минеться! Коли б ви знали, як мені обридли усі лікарі і їхні ліки, – мені про їх і думать бридко. (...) Іще ж я боюся, що як положать мене в ліжко або (не дай боже!) назначать операцію, то тоді мені вже справді не можна буде нічого писать, а роботи у мене досить багато, – найбільш перекладів” (Леся Українка, 2016: 82).

„От не знаю, чи дадут то мені німці писать в клініці, – певне не дадут! буде шкода, бо тоді не стане моєї найпершої розваги” (Леся Українка, 2016: 107).

Письменниця неодноразово стикалася зі спробами привласнення або відчуження її від життєвого простору через хворобу, а посередньо через лікарів і найближчих, які, з турботою про стан здоров’я

близької людини, часто підкреслювали, що її життя повинно виглядати інакше, що не повинна стільки працювати (розпорядження просторовою практикою – повинна лежати тощо), що такий спосіб життя може завдати їй шкоди і т.д.

„(...) я почала переводити «Одіссею» і вже переложила дві рапсодії, але тепер мусіла все залишити, бо часто слабувала, і всі мені толкують, що я повинна жити рости́ним життям, я стараюсь, але все не можу зовсім обернутись в рослину” (Леся Українка, 2016: 53).

„(...) мама в кожному листі наганяє мене, щоб я нічого не робила, але я, – така вже натура! – не дуже її слухаю, так уже мене ті «слова» одолюють. Бачте, починаю самій собі на диво поправлятися з ногою, то вже и починає обридати панькатися самій з собою, і я починаю торгуватися за право сидіти години зо дві на день при столі. Невже я коли небудь буду вільна? після дев'ятилітньої неволі я досить навчилася скептицизму. А, хоч би один рік чи два визволитися з власного ярма!” (Леся Українка, 2016: 149).

Хвороба вводить у біографію письменниці елемент транзитивності, змушуючи до частих подорожей, перебування в автобіографічних не-місцях, якими стають для Лесі Українки не тільки санаторії, лікарні або інші курорти, але й інші країни, які формують тло її повсякденного життя: „А там знову буду по морях та по «чужих Українах» тинятись” (Леся Українка, 2016: 108).

Наступним елементом її наративу про хворобу є спостереження під час перебування в санаторіях або інших лікарських закладах. Крім типових коментарів, в яких письменниця реферує рідним умови перебування і подає детальну відомість про витрати, заслуговують на увагу місця, де вона згадує інших курортників. Леся Українка неохоче перебувала там в оточенні людей, зосереджених лише на своєму тілі, для яких саме тіло і його відголоси були головною темою роздумів та розмов. Письменниця уникала такого товариства, шукаючи відпочинку від хвороби. В одному з листів із Єгипту, де перебувала на лікуванні, поетеса написала сестрі про нудний народ іпохондриків, від розмов з якими, часто іпохондричних і дурних, втікала, не маючи сили слухати ці голосіння:

„Се остатнє у нас сього року публіка дуже любить, бо якийсь усе підобрався нудний та іпохондричний народ. Крім одного молодого паризького кравця, що вигоївся тут від сухот і тепер аж плигає з радощів, та ще одної молодої пані, що приїхала з хворим чоловіком і старається розважати його й себе, решта людей все або дуже хворі, або дуже дурні, і я вже стараюся якось утікати від них, бо сили не стає слухати ті іпохондричні, а часом просто безглузді розмови” (Леся Українка, 2018: 513).

У цьому контексті на увагу заслуговує фрагмент листа, в якому поетеса ділиться враженнями від перебування в Німеччині й тамтешніх лікувальних закладах:

„(...)треба описати тутешній наш триб життя. Починаю з лягання спати, бо се теж момент цікавий: людина розбірається, лягає і вкривається але не одіялом а грубою периною, і з під тої перини виглядає нестотно як курча з яйця, таке укривання не лишнє, бо в хаті инший раз буває не дуже гаряче. Вранці прокидаємось близько десятої години; почувши наші голоси й розмову, німка (господиня наша, вона вслуговує) підходить стукає, я встаю їй одчинять *en dés[h]abillé*, вона кожний ранок конечно дивується: *ah? Die Damen sind noch nich aúf?!* потім, на потіху либонь провіщає, *die Kaffé ist schon ganz kalt* («*gounz kold*» по тутешній вимові), ставить на стіл тацу з двома «чарками» (бокалами) кави і зникає. (...) Потім приходить знов німка, узброєна, зо стіркою, щіткою, щіточкою і стірочкою і починає *ordung machen*, о, тут можна б цілу епопею написати!... Німка підходить до вікна, я схоплююсь і натягаю шубу, німка одчиняє настежісінько вікно, розгортає і роскидає постіль по цілій хаті, сама починає лазити по підлозі, замітати, підмітати, вискрібати, витирати і т.д. і т.д.” (Леся Українка, 2016: 115).

Аналізуючи листування письменниці крізь призму наративу про туберкульоз, на думку приходять спостереження, що стосуються порівняння або й навіть ідентичності доль туберкульозників, біографії хвороб і нарації яких у багатьох місцях перетинаються, викликають враження, начебто це аверс і реверс тієї ж самої туберкульозної історії. (Ладонь, 2019: 75). Звичайно, йдеться тут про біографії творців або багатих людей, тому що лише такі свідчення мали шанс бути записані.



Образ санаторію знаходимо також в художній творчості Лесі Українки. Маємо тут на увазі невеликий за розміром прозовий твір *Місто смутку*, який реалізує стратегію т.зв. «санаторійного тексту». Термін «санаторійний текст» запропонував Єнс Герльт, який не приховував певної аналогії до запропонованого Володимиром Топоровим „петербурзького тексту” (Herlth, 2013: 27). Герльт стверджує, що тексти про санаторії, лікувальні заклади, курорти та інші подібні місця мають певні семантичні мотиви, які виходять за межі спільної локалізації й історичних рамок (Herlth, 2013: 27).

Слід наголосити, що тексти, у яких події відбуваються в санаторіях чи подібних закладах, пов’язані між собою не тільки з огляду на спільний тип місця, але й на певні наративні структури і шаблони. У текстах такого виду з’являються специфічні моделі репрезентації суб’єкта і суспільства. Типовий головний герой „санаторійного тексту” – це молодий мужчина. Санаторій представлений як „нібито готель”, де пацієнти ведуть цілком „нормальне” життя; хвороби і вмирання відходять на другий план. Однак фундаментальна відмінність санаторійної дійсності просвічує крізь безтурботну поверхню курортного світу. „Нормальність” тут реконструюється за рахунок відірваності від „нормального” світу. Саме через непевне розрізнення нормальності й іншості санаторій завжди розташований у віддаленому місці, далеко від міста (звичайно, є й інші, більш фундаментальні причини, але мене цікавить насамперед наративне представлення топосу). Подорожуючи до санаторію, головний герой або автор перетинає межу між нормальним світом і санаторійною зоною; на місце прибуває зазвичай після тривалої подорожі поїздом або іншим транспортним засобом. Можна припустити, що в санаторійному тексті йдеться насамперед про символічну відстань, яка означає різницю між „нормальним” суспільством та особливим світом курорту.

Твір Лесі Українки *Місто смутку* реалізує схему, характерну для «санаторійного тексту». Твір був написаний у родинному маєтку поетеси, у Колодяжному, в 1896 році, невдовзі після повернення з місцевості Творки під Варшавою, де, у нововідкритому лікувальному закладі, на посаді старшого ординатора працював дядько письменниці Олександр Драгоманов. Відвідини мали родинно-товариський характер. Враження від перебування в цьому місці

виявилися настільки сильними, що спричинилися до появи твору, про що свідчать також листи поетеси з цього періоду:

“Коли ти подумаєш по сих листах, що у мене в голові «не всі дома», то нема нічого дивного, бо я тільки недавно вернулась із сумашедшого дома, куди їздила в гості до дяді Саші” (Леся Українка, 2015: 403).

У творі Лесі Українки *Місто смутку* нема традиційного реалістичного обрамлення, що поєднує всі санаторійні тексти. Твір побудований на певній домовленості з реципієнтом, закладає знання про специфіку та особливості цього типу місць. Варто додати, що в літературній творчості, як і в загальній свідомості, утвердився характерний спосіб подання психіатричних лікарень. Це особливі місця усамітнення, зазвичай розташовані на деякій відстані від центру, відокремлені стіною, ґратами тощо, в яких: „(...) pacjenta przyjmuje się nie po to, aby go leczyć, lecz dlatego, że nie może on już lub nie powinien należeć do społeczeństwa” (Foucault, 2000: 104). Розповідь у аналізованому творі ведеться з точки зору здорової людини. У ній не наголошується зовнішня організація простору, інформація про яку обмежується лише згадкою про гімнастику в парку під відкритим небом та спогадами про кабінет лікаря, який служив спальнею нараторці. Нараторка зосереджує увагу на пацієнтах, які перебувають у лікарні. Її цікавлять ці люди, вона спостерігає за їхніми відхиленнями, поведінкою, яка відрізняється від загальноприйнятої норми. Нараторка однак не залишається некритичною по відношенню до цієї норми, що видно вже на рівні мотто твору. «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» (Українка, 2021: 176) – запитує нараторка і намагається знайти відповідь на це питання, керуючись, з одного боку, картезіанською парадигмою розуму, з другого, дозволяючи собі на модерністські чи неоромантичні сумніви.

Твір відкривається описом вражень, що виникають у свідомості нараторки під впливом гетеротопії відхилення. Амплітуда почуттів коливається від страху, який супроводжує кожного, хто відвідує таке місце вперше, і який є результатом спілкування з іншістю. Іншість представляють позбавлені свого біографічного часу хворі люди, які перебувають в ситуації повного розриву з реальним часом, розміщені в місці, вхід, а точніше вихід з якого значно обмежений. „Mury szpitala – як зауважує Івона Борушковська – symbolizują odgraniczenie,

ale są jednocześnie związane z wielkim zamknięciem wszelkiej inności – przedstawiają radykalny podział na to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne” (Boruszkowska, 2016: 204). Це стосується як часової перспективи, так і простору, який нас цікавить. Цей стан розриву з реальним часом робить ці простори гетерохронними (Foucault, 2005: 123). У цьому контексті психіатрична лікарня є місцем високого гетеротопного насичення, оскільки починає функціонувати разом з гетерохронією, яка для пацієнта є символом втрати життя, ліквідації власних автобіографічних місць, поступового зникнення особистості, без надії повернутися до нормального життя.

Отже, ми спостерігаємо тут відокремлення божевілля від решти світу, закриття його в позачасовому, безіменному просторі, відмежованому від зовнішнього світу. Ізоляція психічнохворих є різновидом насильницької медичної практики, яка робить лікаря фігурою, що вирішує норму поведінки. Ритм існування тут регулюється розпорядком, нав'язаним медичним персоналом, в якому на кожен час доби призначаються заходи (Foucault, 1999).

„Одного разу я стояла в парку «сумного міста» і дивилась, як гурт хворих робив гімнастику на широкій площині під соснами. Вони робили все, що їм показував учитель, покійно і навіть охоче, з поважним, діловим виразом лиця. Один молодий чоловік, утомившись стрибанням через козла, одійшов набік і почав надягати на себе сюртук, скинутий було для легкості рухів. Сюртук був почеплений на тій сосні, під якою я стояла, так що панич опинився зовсім близько до мене; я і не думала відходити геть, за скільки днів я вже привикла до мешканців «сумного міста», до того ж сей не раз стрівався зо мною в парку, і я бачила, як він годинами стояв оддалік і дивився смутним і добрим поглядом на дітей, що грали в крокет; діти його не боялись, бо він був «спокійний»” (Леся Українка, 2021: 179)

Герої у аналізованому творі появляються у свідомості героїні-нараторки у вигляді спогадів. Авторка не описує лікарню, не звертає увагу на умови, в яких перебувають хворі, і т.п. У художніх текстах, де реалізується або використовується топос санаторію, не знаходимо віддзеркалення санаторійної дійсності; санаторій це скоріше відправна точка для роздумів про людину та її навколишній світ, подібно є і в Лесі Українки. „Санаторій, – як зазначає Єнс Герльт, – є

топосом особливо значущим, оскільки дозволяє письменникам виокремити суспільний мікрокосм, на основі якого можна – відповідно до прийнятої тут гносеологічної моделі – зробити висновки про критичний стан сучасної суспільної організації та внутрішні суперечності ідентичностей людини першої половини ХХ століття” (Herlth, 2013: 25–37). Леся Українка вдається до цієї традиції. Про санаторійну дійсність тут мало йдеться, з’являються окремі вставки, нараторка говорить про відносну свободу хворих. Таким чином, тут підкреслюється «нормальність» життя; хвороба та пов’язані з нею образи відсуваються на задній план. «Нормальність» тут реконструюється за рахунок відірваності від «нормального» світу. Варто звернутися до концепції «гетеротопії», розробленої Мішелем Фуко, що дозволить додатково схарактеризувати специфіку цього замкнутого лікувального простору. Гетеротопія – це своєрідне „контр-місце” (Foucault, 2005: 120). Гетеротопія – це „місця без місць” (Foucault, 2005: 121), хоча й мають конкретну адресу розташування. Фуко подає кілька прикладів гетеротопії в сучасному суспільстві: кладовища, бази відпочинку, психіатричні лікарні та в’язниці (Foucault, 2005: 122). Гетеротопне не-місце використовується для ексклюзії людей, яким приписується поведінка з відхиленням від загальноприйнятих норм. У цих місцях панують особливі правила та норми, що відрізняють людей, які там перебувають, від решти суспільства. „Гетеротопія починає цілковито функціонувати тоді, коли люди опиняються в ситуації абсолютного розриву зі своїм традиційним часом” (Foucault, 2005: 125). Цей „розрив із традиційним часом” можна побачити не тільки у творі Лесі Українки *Місто смутку*, але й в інших творах із т. зв. циклу санаторійного тексту. Невипадково герої твору з’являються як спогади, при тому спогади нічні, які не мають імен: „молода чорноока дівчина”, „молода поетеса”, „підстаркувата жінка”, „божевільна композиторка”, „веселий маніак”, „геній християнства” та ін. Це далекі від реалістичних універсальні образи-символи, що виступають у вигляді якоїсь фрази, деталі, самохарактеристики чи діалогу.

Перервана також тривалість біографічного часу головного героя, перерваний також і порядок його життєвої рутини. Образ „професора нової психіатрії” – це символ ілюзій, створених душевною хворобою, і тим самим ще більше дисонує з реальністю. Невипадково в центрі твору знаходиться образ професора – типовий герой санаторійного

тексту – молодий мужчина. У творі *Місто смутку* основна увага зосереджена на образі мужчини (його внутрішньому стані), незважаючи на той факт, що більшість хворих – пацієнтів клініки це жінки.

Сам факт появи гетеротопії чи то в реальному світі, чи в уявному, в рамках фікційного наративу, дозволяє нам зробити далекосяжні висновки на тему структури і способу функціонування суспільства, в якому вона з'явилася. Вся епістемологічна конструкція базується на припущенні, що те, що відбувається в гетеротопічному світі, має більш універсальне значення і стосується також нефікційного, реального світу. Гетеротопічний простір, пориваючи з „нормальністю”, хоче інтенсифікувати життя, хоче зробити його „справжнішим” і „автентичнішим”, хоче відновити те, чого було усунуто з сучасних, раціонально організованих суспільств. Зміна місця й оточення змушує героїв по-іншому дивитися на життя, замислюючись над питаннями часу та життєвої рутини.

Герої санаторійного тексту губляться в зманіпульованому часі, що проявляється, між іншим, у їхній неможливості покинути свою гетеротопію. Спостерігаючи різні випадки захворювань, нараторка не аналізує їх. Усіх жителів цього світу читач сприймає крізь призму позитивного ставлення до них самої нараторки. Ми не бачимо тут жахливих дегенератів, огидних монстрів, які навіть зовні не дуже схожі на людину. Хворі в трактуванні поетеси це радше упирі, ніж реальні люди, до того ж досить симпатичні.

Топос санаторію з його близькістю до сфери хвороби і смерті часто символічно ототожнюється з Аїдом, країною мертвих. Подібну ситуацію маємо в тексті Лесі Українки. Нараторці оповідання пейзаж міста смутку нагадує дантівські міста, занурені в біль: *nella città dolente*. Це початкові рядки третьої частини „Божественної комедії” Данте – „Пекло”. Наведені слова можуть свідчити про те, що описане в оповіданні місто божевільних має пекельне походження (Boruszkowska, 2018: 212). Зрештою, ідучи цим шляхом інтерпретації, порівнюючи варіанти перекладу *Божественної комедії*, слова „*nella città dolente*”, можна помітити, що перекладачі пропонують такі вислови, як „місто страждань” або „шлях до саду страждань”. Таким чином, як зазначає Івона Борушковська, назву оповідання Лесі Українки можна інтерпретувати як визначення дантівського пекла.

## Наукова новизна

У творчості Лесі Українки, а особливо в її епістолярії, є багато матеріалу для актуалізації поняття «санаторійний текст». Незважаючи на те, що біографи приділяють багато уваги хворобам Лесі Українки, досі поняття «санаторійний текст» до творчого спадку письменниці не застосовувалось. Тим часом цей кут зору дозволяє об'єднати художні й епістолярні тексти у певну цілість, яка виявляє чимало рис, характерних для гетеротопій, не-місць, в яких різного ступеня ізоляції піддані особи, які випадають із суспільних норм і правил або виявляють свою іншість.

## Висновки

Підводячи підсумок, слід зазначити, що для української письменниці характерною є наявність т.зв. гетеротопій, як фактичних, яких була частим гостем і зафіксувала в літературі особистого документу, так і фіктивних, створення яких представлено в аналізованому творі *Місто смутку*, в якому послідовно реалізується та посиляється на зразок т.зв. санаторійного тексту.

## Література

- Augé, M. (2011). *Nie–miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Warszawa: PWN.
- Boruszkowska, I. (2018). *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Boruszkowska, I. (2016). *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czermińska, M. (2011). *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. Teksty Drugie, 5, 183–200.
- Foucault, M. (2020). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa: Wydawnictwo: Aletheia.
- Foucault, M. (2005). *Heterotopie – Inne przestrzenie*. Teksty Drugie, 6(96), 117–118.
- Foucault, M. (2000). *Choroba umysłowa a psychologia*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Foucault, M. (1999). *Narodziny kliniki*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Herlth, J. (2013). *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*. Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ, 2(16), 25–37.
- Ładoń, M. (2019). *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.
- Paryż, M. (2009). *Dyskurs medyczny w „Berenice”*. *Edgar Allan Poe: klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Szalewska, K. (2015). *Przestrzeń choroby – miejsce autobiografii. Kartografia somatyczna w Opowieści dla przyjaciela Haliny Poświatowskiej. Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Szewczyk, K. (2001). *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*. Warszawa – Łódź: PWN.

Гундорова, Т. (2021). «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. «Крафт-Эбинг. Психіатрія». Виписки). *Слово і Час*, 1, 3–21.

Драй-Хмара, М. (2002). Леся Українка. Життя й творчість. М. Драй-Хмара. *Літературно-наукова спадщина*. Київ.

Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.

Зеров, М. (2003). Леся Українка. Критично-біографічний нарис. М. Зеров. *Українське письменство*. Київ.

*Леся Українка. Листи 1876 – 1897* (2016). Київ: Комора.

*Леся Українка. Листи 1898 – 1902* (2017). Київ: Комора.

*Леся Українка. Листи 1903 – 1913* (2018). Київ: Комора.

Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Т. 6. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.

**Marta Kachmarchyk. «Sanatorium Text» Transformations in the Literary Works of Lesya Ukrainka.** The article deals with the notion «sanatorium text» implementation in the context of Lesya Ukrainka's literary works. A severe illness and the necessity of regular curing in the treatment facilities over a lifetime have influenced the numerous texts biographical background with appropriate thematic area, comprising both epistolary genre (predominantly) and literary texts (in general). **The article's objective** is to reconstruct the «sanatorium text» phenomenon in the Lesya Ukrainka's epistolary and literary heritage. Author's letters are displaying the formation of the illness discursive space, the reader can notice how some treatment process episodes have penetrated into the identity's auto-narration. **Theoretical framework** of the given paper consists of «sanatorium text» concept (E. Gerlt) and «heterotopia» theory (M. Fuko). The research's methodology is also supplemented by the elements of narratological and biographical methods.

**Results of the study.** Experience and surveillance, gained in the course of so-called «travels for health» is an essential part of Lesya Ukrainka's biography. Correspondence fragments, referring to illnesses, reflect the lifestyle under the disease conditions. Illness generates around the patient a kind of «heterotopic points» (M. Fuko) network, denying the outer worlds' rules, commonly accepted in the no-illnesses society, activates the alienation effect from earlier accustomed biography places. A hospital, a sanatorium, a villa, full of health-resort visitors in the medical and health-improving location, all these locuses are associated with peculiar space dimension use and presuppose certain patterns of behavior.

The article analyzes, namely, Lesya Ukrainka's short story «The city of sorrow». The story shows the separation process of the mentally ill people from the rest of the world, their alienation in the timeless and no-name space. Isolation of mentally sick became a kind of the violent medical practice, where a doctor is a person who sets behavioral norms. Day-to-day existence is determined by the schedule, imposed by medical staff.

**Conclusions.** There is not any sanatorium reality description in the Lesya Ukrainka's literary texts, where sanatorium topos is used; it is rather meant as starting point for contemplations about the human being and their surroundings. Sanatorium topos with its «illnesses and death» connotations are often symbolically correlated with Hades, land of the dead. It is a peculiar feature of Lesya Ukrainka's works. City of sorrow landscapes are reminding the narrator Dante's places, immersed in pain.

**Key words:** sanatorium text, resort topos, heterotopia, identity's auto-narration.

---

Качмарчик Марта – доктор філософії в галузі літературознавства, доцент кафедри російської, української та білоруської літератур Люблінського католицького університету Івана Павла II (Люблін, Польща), <http://orcid.org/0000-0002-8840-5509>; [marta.kaczmarczyk@kul.pl](mailto:marta.kaczmarczyk@kul.pl)



## Діалог із Біблією в поезії Лесі Українки (на матеріалі збірки «Думи і мрії»)

Мета статті – інтерпретація глибинних смислів низки ідей у поезії Лесі Українки, які постали в результаті діалогу авторки з текстом Святого Письма. Для досягнення поставленої мети у розвідці використано герменевтичний підхід, що передбачає інтерпретацію біблійних інтекстів у творах Лесі Українки в межах культурно-історичного та філософського контексту.

Зазначено, що у поетичній збірці «Думи і мрії» письменниця переосмислює події Старозавітної історії; зосереджує увагу на мотивах блукання, гріха, жертви; біблійних образах пророка, пустелі, ангелів; Євангельських образах терену і тернового вінця; її цікавить сутність взаємозв'язку світла й темряви, форми і хаосу, любові й ненависті. Зауважено, що антитетичність низки мотивів лірики Лесі Українки дає підставу вести мову про дуалістичну природу світосприйняття поетеси. Водночас зроблено припущення про здатність ліричної героїні поезії «Грішниця», позиція якої близька авторці, до «раціональної» віри в низку соціальних ідей, провідне місце серед яких належить ідеї свободи. Зазначено, що, переосмислюючи Старозавітні події в поезії «У пустині» та проводячи паралель між історією Ізраїлю та України, авторка веде мову не лише про національне поневолення. У творі також ідеться про такі основоположні проблеми людської екзистенції, як провина, страх, відчай, безпорадність, що постають у «межових ситуаціях» і сприяють прийняттю доленосних рішень, свідомому вибору свободи.

Досліджено зокрема джерела мотиву жертви в поезії Лесі Українки та пов'язаного з ним мотиву любові й ненависті. Зазначено, що зацікавлення письменницею темою жертвовності має психологічне підґрунтя, та, разом з тим, пов'язане із першоджерелом – Біблією.

Проаналізувавши поезії Лесі Українки, що складають збірку «Думи і мрії», можемо виснувати, що основний спосіб реалізації діалогу з Книгою Книг в ліриці Лесі Українки – трансформація сюжетів та образів, джерелом яких є Біблія, а також включення в тексти біблійних цитат, алюзій, ремінісценцій. Звернення письменниці до тексту Святого Письма постає способом переосмислення важливих філософських, етичних та емоційно-психологічних проблем.

**Ключові слова:** Леся Українка, Біблія, збірка «Думи і мрії», гріх, жертва, світло, темрява, любов, ненависть.

## Вступ

Як відомо, кінець XIX – початок XX століття у Європі проходив під знаком провідних ідей матеріалізму, позитивізму, філософії Ф. Ніцше, психоаналізу З. Фройда. Процеси секуляризації усіх сторін суспільного життя призвели до витіснення релігії наукою, раціональним мисленням, світською етикою. Разом з тим, зростає зацікавлення Біблією у літературі: у світ виходить низка творів, у яких текст Святого Письма переосмислюється, трансформується та десакралізується (твори Е. Ренана, О. Уайльда, А. Франса). У такому контексті Біблія переважно сприймається не як священна книга, що містить Боже Одкровення, а як феномен культури.

Творчі шукання Лесі Українки, починаючи від її перших поетичних спроб, цілком відповідали духові часу. Біблія, що вражала молоду авторку своєю «дикою грандіозною поезією» (Українка Леся, 2021: 11, 180)<sup>1</sup>, стала постійним джерелом сюжетів, образів та мотивів для її поетичних творів.

Рецепція біблійної тематики у творчості Лесі Українки вивчалась низкою дослідників. У більшості розвідок ця тема або розроблялася частково, в контексті ширшої проблематики (праці В. Сулими, В. Антофійчука, А. Нямцу І. Бетко, А. Бичко), або ж акцентувалося на біблійній / християнській проблематиці головно драматичної спадщини авторки (розвідки Н. Банацької, М. Кудрявцева). Окремі аспекти проблеми рецепції Біблії в творчості Лесі Українки ставали об'єктами студій В. Агеєвої, Т. Гундорової, М. Моклиці, Я. Поліщука, С. Кочерги, Г. Левченко. Отож, дослідження особливостей рецепції біблійних сюжетів, образів та мотивів саме в ліриці Лесі Українки є темою ще недостатньо розробленою. Відповідно, мета цієї розвідки – інтерпретація глибинних смислів тих ідей у поезії збірки «Думи і мрії», які постали в результаті діалогу авторки з текстом Святого Письма.

### Теоретико-методологічна база

Для досягнення поставленої мети у розвідці використано герменевтичний підхід, що передбачає інтерпретацію біблійних інтекстів у творах Лесі Українки в межах культурно-історичного та філософського контексту.

---

<sup>1</sup> Покликаючись на це видання далі в статті, вказуємо в дужках том і сторінку.

### Виклад основного матеріалу

До поетичної збірки «Думи і мрії» увійшло шість поезій, у яких письменниця переосмислює біблійний текст. Слід зазначити, що об'єктом авторської художньої трансформації однаковою мірою постають як Старозавітні, так і Євангельські сюжети, образи й мотиви: інтерпретація теми блукання пустелею Ізраїльського народу, образи світла й темряви, ангелів, тернового вінця, мотиви гріха, жертви, братерської любові та ін.

Зокрема, низка алюзій на Євангеліє у поезіях Лесі Українки («Поет під час облоги», «Північні думи») пов'язана з образами терену та тернового вінця, який у християнській традиції є символом страждання, мучеництва, Христової жертви. Зокрема, у Євангелії від Матвія читаємо: «І, сплівши з тернини вінок, поклали Йому на голову» (Від Матвія 27:29)<sup>1</sup>.

Авторка вдається до емоційно-психологічного переосмислення цього образу на рівні особистісного досвіду. Шлях поета до слави сприймається Лесею Українкою в ореолі мучеництва:

І вабить їм очі великая слава,  
Якої не дасть перемога кривава, –  
В надії на неї терновий вінець  
Прийма молоденький співець (5, 150).

Проте, власний екзистенційний вибір молодого поетесою вже здійснений:

Годі тепера! ні скарг, ані плачу,  
Ні нарікання на долю, — кінець!  
Навіть і хвилю ридання гарячу  
Стримать спроможусь. Нестиму вінець,  
Той, що сама положила на себе (5, 146).

Разом із доленосним рішенням прийняти терновий вінець як символ жертвності приходять і усвідомлення власної сакральної місії: «*Ти блискавицею мусиш світити у тьмі...*» (5, 146). Здійснення подібного вибору для авторки передбачає поєднання свідомого цілепокладання з містичним прозрінням зі сфери ірраціонального. Тому саме у Святому Писанні Леся Українка відшукує відповідні аналогії, згадуючи про чудесне явлення Бога Ізраїльському народу у вигляді вогняного стовпа, що вказував шлях із неволі:

---

<sup>1</sup> Тут і далі посилання на Біблію у перекладі І. Огієнка (1962).

Мріє новая! твій голос і крила огнисті  
 Ваблять мене, я піду за тим світлом ясним  
 Через простори і дикі дороги тернисті,  
 Так, як Ізраель ішов за стовпом огняним (5, 146).

У Старозавітній книзі Вихід так описано це містичне явище: «А Господь ішов перед ними вдень у стовпі хмари, щоб провадити їх дорогою, а вночі в стовпі огню, щоб світити їм, щоб ішли вдень та вночі» (Вихід 13:21).

До біблійного мотиву блукання пустелею авторка звертається також у поезії «У пустині». Цей твір, в якому згадуються Ветхозавітні події, сприймається як паралель до української історії: подібно до розрізнених колін Ізраєлевих, колишніх єгипетських рабів, яким, внаслідок сорокарічних блукань пустелею, вдалося об'єднатися в єдиний народ та віднайти спільну мету, українцям також необхідно, *«приславши в серці гадину зневір'я»*, прагнути до визволення заради майбутнього. Тут Леся Українка переосмислює символічний зміст Біблії як метаісторії, звертаючись до архетипних структур і тих фундаментальних цінностей, які пронизують увесь масив священної історії, до яких людство повертається знову і знову. Йдеться про особливу роль Біблійного історизму: «Писання не є наукове повідомлення про те, що було у минулому... Основне історичне провіщення Біблії – у вузлових реальностях (Творіння, створення Старо- і Новозавітної церкви, Боговтілення, Воскресіння)»... Крім того, деякі аспекти Священної історії виходять за рамки історичної історіографії, розкривають метаісторію, глибинний смисл історичного процесу...» (Мень, 2002: 576).

Тема аналогій між богообраним та українським народами у творчості Лесі Українки розроблялася низкою дослідників (А. Бичко, Н. Банацька, І. Бетко, Г. Левченко, І. Набитович, С. Кочерга). І. Набитович зокрема вважає, що у поезії «І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!..» «мисткиня власне хотіла залишити ключ для цілого ряду її творів (відкрито демонструючи паралель між неволею Ізраїлю та російською окупацією України)» (Набитович, 2018: 35).

Переосмислюючи події священної історії в поезії «У пустині», авторка насправді веде мову не лише про неволю рідного народу. Гадаємо, тут також ідеться про такі основоположні проблеми людської екзистенції як провина, страх, відчай, безпорадність, що постають в ситуаціях «на межі». За К. Ясперсом, «межові ситуації»

дозволяють людині перейти від «несправжнього» буття до справжнього, вилучають її з полону повсякденної свідомості. На думку вченого, саме ситуації «на межі» маркують стан між психічним захворюванням і душевним стражданням. Людина знаходить себе в напрузі межових ситуацій, що вимагають від неї рішучості. Саме безвихідь такої ситуації породжує рішучість та в подальшому звільняє свідомість від жаху (Ясперс, 2013).

У подібній «межовій ситуації» опиняється єврейський народ у поезії Лесі Українки «У пустині». Уже сама назва твору виразно підкреслює трагічність описаних подій. Простір пустелі у Біблії постає місцем зла й небезпеки, розгубленості та духовного занепаду. На шляху з Єгипту в Ханаан народ Ізраїлю блукав «пустинею, яка збуджує страх, де вуж, сараф, і скорпіон, і висохла земля, де немає води...» (Повторення Закону 8:15). У цьому зловісному просторі відбувається низка трагічних подій (Боже прокляття й покарання за зневіру, смерть пророка, який був провідником і духовним лідером народу), що посилюють страх і сум, гостре почуття самотності й відчаю:

<...> Ми сами  
Зосталися у сій німій пустині.  
Тепер куди? На схід? на захід сонця?  
На північ? на полудне? Все одно!  
Лягти б отут, на сей пісок гарячий,  
І ждати, поки вихорь налетить  
І нам насипле золоту могилу (5, 200).

Проте, саме така ситуація «на межі» і страх, породжений нею, призводять до глибинних внутрішніх змін у блукаючих пустелею людей: під впливом потрясінь вони стають здатними до прийняття рішень, відмовляються від «несправжнього», ілюзорного існування на користь реального буття, обираючи таким чином свободу:

Ми підемо пісками навмання,  
Приспавши в серці гадину зневір'я,  
Одважно дивлячись дочасній смерті в очі (5, 200).

Як алюзія на біблійного «Ангола, що вигублював» з першої книги Хроніки сприймається образ Ангела помсти з однойменної поезії Лесі Українки:

Він промовля мені слова страшні й великі,  
В руках палає меч осяйний, огневий,

І в серці, наче поклик бойовий,  
Здіймаються у мене співи дикі.  
«Слова, слова, слова! – на них мій гість мовляє, –  
Я ангел помсти, вчинків, а не слів <...> (5, 162).

У Біблії читаємо: «І послав Бог Ангола до Єрусалиму, щоб знищити його. А коли він нищив, Господь побачив і пожалував про це лихо. І сказав Він до Ангола, що вигублював: Забагато тепер! Попусти свою руку! <...> І підняв Давид очі свої та й побачив Господнього Ангола, що стояв між землею та між небом, а в руці його був витягнений меч, скерований на Єрусалим <...>» (1 Хроніки 21:15).

Мотив жалю та відмови від помсти, який постає провідним у цьому біблійному уривку, повторюється і в поезії Лесі Українки, щоправда в іншій інтерпретації:

Він подає свій меч, я хочу взяти зброю,  
Але не слухає мене моя рука,  
І лютість огнева із серця геть зника:  
«Іди, – кажу йому, – я не піду з тобою.  
Не жаль мені життя, а жаль тії людини,  
Що у мені живе, що бачу я в другіх <...> (5, 163).

У внутрішній боротьбі ліричної героїні перемогу отримує любов та людяність: не бажаючи здійснювати помсту, вона відмовляється від меча.

Мотив протистояння світла й темряви переосмислено авторкою у поезії «Fiat pox». «Тьма» тут постає як хаос, що породжує голод, муки, жах:

«Хай буде тьма!» – сказав наш Бог земний.  
І стала тьма, запанував хаос,  
Немов перед створінням світа. Ні, ще гірше  
Був той хаос, бо у ньому були  
Живі створіння, їх давила тьма (5, 163).

А світло, як джерело життя, стає символом визволення від панування «царя тьми»: «...Часами розлягалось / У темряві гукання: «Світла! Світла!» (5, 164).

Поняття *світло* і *тьма* складають одну з головних антиномій у біблійному тексті. Світло було явлене Богом у перший день творіння: «...І сказав Бог: Хай станеться світло! І сталося світло.. І побачив Бог світло, що добре воно, і Бог відділив світло від темряви...» (Буття 1:

1–5). Темрява – це знак небуття, смерті. Бог, який Сам є світлом і життям, первинно протистоїть небуттю і пільмі. Уподібнення Бога світлу в Біблії є постійним. Пророцтво Ісаї про Спасителя – це пророцтво про світло: «Народ, який в темряві ходить, Світло велике побачить, і над тими, хто сидить у краю тіні смерті, Світло засяє над ними!» (Ісаїя 9:2). Темрява – лише форма існування, в якій світло ще не виявлене: «Бог є світло» (1-е Івана 1: 5).

У Біблії уявлення про влаштування буття нерідко втілено в образах світла й темряви. За аналогією протистоять один одному добро і зло: «Бо чекав я добра, але лихо прийшло, сподівався я світла, та темнота прийшла...» (Йова 30:26); любов і ненависть: «Хто говорить, що він пробуває у світлі, та ненавидить брата свого, той у темряві досі» (1-е Івана 2:9); праведність і беззаконня: «А путь праведних ніби те світло ясне, що світить все більше та більш аж до повного дня! Дорога ж безбожних як темність: не знають, об що спотикнуться...» (Приповісті 4: 18–19).

Леся Українку цікавить сутність взаємозв'язку любові й ненависті – не як абстрактних понять, а як дієвих актів. Ця тема вперше звучить саме в поезіях, що ввійшли до циклу «Невільничі пісні» збірки «Думи і мрії» (у віршах «Грішниця» та «Товаришці на спомин»): «*Що ж! тільки той ненависти не знає, / Хто цілий вік нікого не любив!*» (5, 152). Пізніше авторка розвиватиме її в драматичних творах («Одержима», «На полі крові»).

За словами Е. Фромма, дуалістична теорія, в межах якої природа людини розглядається як така, що перебуває під впливом двох потужних протилежних сил – добра і зла, впродовж віків була основою «<...> багатьох релігійних та філософських систем». Тому «життя і смерть, любов і боротьба, день і ніч, біле і чорне, Ормузд і Аріман – це лише декілька з можливих символічних формулювань цієї полярності» (Фромм, 1992: 123).

Антитетичність низки мотивів ранньої лірики Лесі Українки дає підставу вести мову про дуалістичну природу світосприйняття молоді авторки, що виявляється у протиставленні в її творах світлого і темного первнів, форми та хаосу, любові й ненависті. Водночас, варто наголосити на особливій злитості форми й змісту в поетичному самовираженні.

Поезія «Грішниця» пронизана біблійними цитатами й алюзіями. Уже сама назва твору відсилає до Святого Письма, звідки й походять

поняття *гріх*, *грішник*. Зокрема, в Євангелії сказано: «Кожен, хто чинить гріх, чинить і беззаконня. Бо гріх то беззаконня» (1-е Івана 3:4). Проте, у творі Лесі Українки це слово втрачає негативну конотацію, набуваючи протилежного значення: грішницею тут постає дівчина, яка здійснює героїчний вчинок в ім'я свободи власного народу. Таким чином, мотив гріха, що постає провідним у цій поезії, розглядається в площині парадоксальності. В авторській інтерпретації акт жертвності, самоофіри як вищого сенсу життя, що здійснюється ліричною героїнею поезії «Грішниця» з любові до батьківщини, протиставляється традиційному уявленню про гріх – беззаконня, вчинок, що порушує Божу волю, заповіді любові й всепрощення: «Ви чули, що сказано: Люби свого ближнього, і ненавидь свого ворога. А Я вам кажу: любіть ворогів своїх, благословляйте тих, хто вас проклинає, творіть добро тим, хто ненавидить вас, і моліться за тих, хто вас переслідує» (Від Матвія 5: 43–44).

У сприйнятті ліричної героїні поезії Лесі Українки «Грішниця» любов і ненависть – це полярні почуття, які характеризують ставлення людини до рідних, свого народу й батьківщини та, відповідно, до її ворогів. Осягнення суті християнської любові, що здатна знімати опозиційність любові-ненависті, можливе лише в поєднанні з глибокою вірою. Лірична героїня вірша зізнається у відсутності подібних переконань: «Хотіла я спершу, як ти, піти в черниці, / У сестри милосердні, та для сього / Потрібна віра, – я її не мала» (5, 158).

Тобто, для світосприйняття дівчини-грішниці не властива віра в Бога як така, що заснована «на емоційному підпорядкуванні ірраціональному авторитету» (Фромм, 1992:119). Спираючись на твердження Е. Фромма про те, що людина не може жити без віри (Фромм, 1992:119–120), та на його обґрунтування існування двох типів віри: ірраціональної та раціональної<sup>1</sup>, можна припустити, що вчинками Хворої керує «раціональна» віра в певні соціальні ідеї: любові, розуму, справедливості, провідне місце серед яких належить ідеї свободи. Звідси й прагнення дівчини власними активними діями вплинути на те становище поневолення, в якому опинилися вона і її

<sup>1</sup> У праці «Людина для себе» Е. Фромм міркує над сутністю феномену віри: «Якщо ірраціональна віра визнає щось істинним, тому що так велить авторитет або більшість, то раціональна віра закорінена в незалежному переконанні, заснованому на власному плідному спостереженні і роздумах людини» (Фромм, 1992:120).



народ. Такий висновок видається доцільним, особливо враховуючи твердження про те, що «раціональна» віра «не може бути пасивною і повинна бути вираженням справжньої внутрішньої активності» (Фромм, 1992:121).

Діалог пораненої дівчини-грішниці й приставленої їй доглядати Черниці – це полеміка молодої авторки з Біблією, а саме з тими основоположними засадами християнства, що вимагають любові-всепрощення до ворогів, смирення й покори. На думку В. Антофійчука, «<...> ставлення Лесі Українки до християнства не завжди було однозначним, не позбавлене воно протиріч і сумнівів, але сповнене постійних пошуків істини, котра народжувалася у гарячих дискусіях і гострій полеміці митця із власним “Я” аналітика, а інколи й у неприйнятті уже готових висновків. Невипадково у творах Лесі Українки, де порушуються проблеми християнства, домінує дискусійне начало, боротьба полярних світоглядів, одверте декларування позицій персонажів» (Антофійчук, 2009: 227). Поезія «Грішниця» ілюструє подібну ситуацію.

В образі Черниці уособлено всі найкращі риси, що характеризують істинно християнське світосприйняття: щира віра, любов до ближнього, милосердя, співчуття, прагнення жити згідно заповітів Христа. Зазначимо: хоча з діалогу стає зрозуміло, що Лесі Українці внутрішньо ближча позиція Грішниці, проте й ідеали, які відстоює Черниця, не викликають абсолютної негації в авторки поезії. Навіть більше, її образ змальований таким чином, що викликає симпатію і повагу. Зі співчуттям і щирим прагненням врятувати «заблукану душу» звертається Черниця до Хворої:

Вгамуйся, бідна сестро, помолися  
Зо мною вкупі Богові святому <...>  
Сльозами змий оту лихую пляму,  
Що положив гидкий, ворожий замір.  
Аби простив тебе Суддя небесний,  
А суд земний для праведних – ніщо (5, 155–156).

Проте, для людини, свідомість якої відкидає будь-які релігійні догмати, ці слова не мають ніякого сенсу:

<...> суд не страшний для мене, –  
Небесний чи земний, для мене все одно, –  
Однакові для мене рай і пекло,  
Бо я не вірю в них (5, 156).

Опозиційність світоглядних настанов учасниць діалогу-полеміки згладжується за допомогою концепту *любов*. «У всіх людей одна є спільна мова – / *Братерська любов*» (5, 135), – наголошує Черниця.

Хвора також веде мову про це почуття, проте, у її сприйнятті воно здатне пов'язуватись зі своєю протилежністю:

Ти все згадуєш любов,  
Вона й моя наставниця єдина.  
Мене любов ненависти навчила,  
Колись і я була, як ти, лагідна, тиха  
І вірила в братерську любов <...> (5, 157).

Дівчина не може досягнути суті християнської любові – всепрощення, здатного охопити всіх, не лише ближніх, але й ворогів. До тих, що поневолили рідну землю, вона відчуває лише ненависть і жагу помсти. У прагненні навернути Хвору до віри Черниця підкріплює свої аргументи цитатами з Біблії: «*Ніхто даремне в Господа не гине, / Без волі Божої і волос не спаде*» (5, 156). У Діях Апостолів сказано: «Тому то благаю вас їжу прийняти, бо це на рятунок вам буде, бо жадному з вас не спаде з голови й волосина!» (Дії 27:34).

Грішниця непохитна у своїх переконаннях, і також апелює до тексту Святого Письма: «*Чернице, спогадай: стоїть у вашій книзі: / «Ніхто не має більшої любові, / Як той, хто душу поклада за друзів»*» (5, 160). Ось як звучать ці слова Христа в Євангелії: «Оце Моя заповідь, щоб любили один одного ви, як Я вас полюбив! Ніхто більшої любові не має над ту, як хто свою душу поклав би за друзів своїх» (Від Івана 15:13). У цьому уривку йдеться про жертвність як втілену любов, про наслідування шляху Христа, його жертву заради людей. Авторка вкотре створює парадоксальну ситуацію: обґрунтовуючи мотиви свого грішного з християнської точки зору вчинку, Хвора посилається на слова Христа, більше того, у її сприйнятті людська жертвність заради вищих ідеалів за суттю не відрізняється від самопожертви Сина Божого.

Тему жертвності й пов'язаних із нею амбівалентних почуттів любові й ненависті, яка актуалізується у поезії «Грішниця», пізніше у різних варіаціях авторка розроблятиме в низці ліричних творів («Завжди терновий вінець», «Не дорікати слово я дала», «Дочка Ієфая», «Жертва»), а в драматургії реалізує як одну з головних

(«Одержима», «Руфін і Прісцілла», «Йоганна жінка Хусова», «Дон Жуан», «Адвокат Мартіан», «Лісова Пісня» «Іфігенія в Тавриді»). А. Гозенпуд з цього приводу зауважив: «Письменниця у своїх віршах не лише висуває теми, аналогічні до тих, що становлять основу її драматургії, але й використовує свій улюблений згодом прийом показу сутички двох непримиренно ворожих світоглядів, саме на цьому ідейному конфлікті базуючи розвиток усєї образної системи твору» (Гозенпуд, 1947: 11–12).

Проблема зацікавлення Лесею Українкою темою життя як самопожертви вимагає окремого дослідження. У межах цієї розвідки варто наголосити лише на деяких аспектах. Спроби знайти раціональне пояснення природи подібного зацікавлення за логікою спрямовують у царину психології. Слід зазначити, що класики психоаналізу З. Фройд, Г. Юнг та Е. Фромм джерела релігійної свідомості вбачали в психологічних структурах індивіда та колективного цілого.

Зокрема, за Е. Фроммом, прагнення принести себе в жертву постає виявленням деструкції, нелюбові до себе, тобто одним із виявів поруху до смерті. На думку вченого, вибір між життям і смертю – «це альтернатива поміж плідністю і деструктивністю, силою і безсиллям, чеснотою і беззаконням. Відповідно до засад гуманістичної етики, всі злі прагнення спрямовані проти життя, а все добре служить збереженню та утвердженню життя» (Фромм, 1992: 123). У праці Е. Фромма «Людина для себе» йдеться про розрізнення двох видів ненависті: ірраціональної, «обумовленої характером», що виявляється у «безперервній готовності ненавидіти, яка живе всередині людини» (Фромм, 1992: 123), і раціональної, «реактивної». «Реактивна, раціональна ненависть – це реакція людини на загрозу <...> свободи, життя, ідеї <...> Раціональна ненависть <...> є емоційним еквівалентом дії, <...> вона виникає як реакція на життєву загрозу, і зникає, коли загроза усунута; вона не протистоїть, а супроводжує прагненню до життя. <...> Ірраціональна ненависть закорінена в характері людини... вона звернена як на інших людей, так і на самого носія ненависті <...> Ненависть до самих себе зазвичай раціоналізується як жертвність, безкорисливість, аскетизм або як самозвинувачення і відчуття неповноцінності» (Фромм, 1992: 123–124). Таким чином, прагнення людини принести себе в жертву

Е. Фромм пов'язує з ненавистю – руйнівною силою, що є виявом поруху до смерті, на відміну від любові – сили, яка утверджує життя.

Зазначені твердження Е. Фромма дають підставу розглядати позицію ліричної героїні поезії «Грішниця» як таку, що спричинена раціональним типом ненависті, оскільки вона викликана загрозою свободі. Разом з тим, готовність дівчини жертвувати собою, хай навіть і заради високої мети, постає виявом деструктивної сили, пов'язаної з нелюбов'ю до себе.

Пошук джерел жертвності поза сферою науки знову повертає нас до сакрального тексту Біблії, в якому мотив жертви ілюструє еволюцію у відносинах людства з Богом: від жертвопринесення тварин, що було жестом поклоніння, вдячності, прохання, покути до єдиної досконалої жертви за гріхи світу, яку склав на Хресті Син Божий. У Євангелії від Матвія сказано: «Так само й Син Людський прийшов не на те, щоб служили Йому, а щоб послужити, і душу Свою дати на викуп за багатьох!» (Від Матвія 20:28). У християнській парадигмі жертвність заради вищих цінностей – блага ближнього або для їх порятунку постулюється як високе альтруїстичне почуття. Саме таке сприйняття характеризує ліричну героїню поезії «Грішниця», для якої свобода постає цінністю вищою за життя. Заради свободи вона готова не лише здійснити вчинок, що має призвести до смерті ворогів-поневолювачів, але й пожертвувати собою. Таким чином, авторка твору відкидає основну суть християнської жертвності, що базується на любові-всепрощенні, приймаючи лише її зовнішню форму.

### **Наукова новизна**

Розвідка є спробою нового прочитання поетичного доробку Лесі Українки, що увійшов до збірки «Думи і мрії»: інтерпретації, заснованої на аналізі діалогічної взаємодії художніх творів із Біблією. Через співвіднесеність із біблійним текстом виявлено сутнісні характеристики тих смислових пластів поезій, які розкриваються внаслідок авторського переосмислення біблійних образів і мотивів.

### **Висновки**

Проаналізувавши поезії Лесі Українки, що складають збірку «Думи і мрії», можемо виснувати, що діалог поетеси із Святим Письмом реалізується через низку біблійних сюжетів, мотивів, алюзій, образів, які з новою силою звучатимуть пізніше у її ліриці та драматичних творах. До таких відносимо мотиви гріха, жертви,

любові – ненависті, світла – темряви; сюжети, пов'язані з історією богообраного народу, образи терену й тернового вінця. Звертаючись до Біблії, авторка переосмислює важливі філософські, етичні та емоційно-психологічні проблеми, серед яких питання сутності любові та самопожертви як акту її найвищого вияву здобулось на особливу увагу письменниці.

### Література

- Антофійчук, В. (2009). Християнський контекст творчості Лесі Українки. *Народознавчі Зошити*, 1-2, 225–229.
- Гозенпуд, А. (1947). *Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки*. Київ: Мистецтво.
- Мень, А. (2002). *Историзм Священного Писания. Библиологический словарь*. Т.1. Москва: Фонд им. А. Меня.
- Набитович, І. (2018). Українські проєкції мотивів Єгипетської та Вавилонської неволі у драмах Лесі Українки. *Roczniki humanistyczne*. LXVI, 7. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-3>
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів у 14 томах*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Фромм, Э. (1992). *Человек для себя: Исследование психологических проблем этики*. Минск: Коллегиум, 1992.
- Ясперс, К. (2013). *Духовная ситуация времени*. Москва: АСТ.

### References

- Antofiichuk, V. (2009). Khrystyianskyi kontekst tvorchoosti Lesi Ukrainky [The Christian context of Lesya Ukrainka work]. *Ethnographic notebooks*, 1-2, 225–229 (in Ukrainian).
- Hozenpud, A. (1947). *Poetychnyi teatr: Dramatychni tvory Lesi Ukrainky* [Poetic Theater: Dramatic works by Lesya Ukrainka]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Men', A. (2002). Istorizm Svjashhennogo Pisanija. [Historicism of Holy Scripture. Bibliological dictionary]. In: *Bibliological dictionary Volume 1*. Moscow: Fond im. A. Menja (in Russian).
- Nabytovych, I. (2018). Ukrainski proiektzii motyviv Yehypetskoj ta Vavylonskoj nevoli u dramakh Lesi Ukrainky [Ukrainian projections of motifs of Egyptian and Babylonian captivity in Lesya Ukrainka's dramas]. *Roczniki humanistyczne*. LXVI, 7, DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.7-3> (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* [Complete academic collection of works ]. Lytsk: Lesya Ukrainka Volyn National University (in Ukrainian).
- Fromm, Je. (1992). *Chelovek dlja sebja: Issledovanie psihologicheskij problem jetiki* [Man for Himself: An Inquiry Into the Psychology of Ethics]. Minsk: Kollegium, (in Russian).

Jaspers, K. (2013). *Duhovnaia situacija vremeni* [The Spiritual Situation of Our Time]. Moscow: ACT (in Russian).

**Liudmyla Zhvania. Dialogue with the Bible in the Poetry of Lesya Ukrainka (based on the collection "Thoughts and Dreams").** The purpose of the article is to interpret the deep meanings of a number of ideas in the poetry of Lesya Ukrainka, which appeared as a result of the author's dialogue with the text of the Holy Scriptures. To achieve the goal, the research used a hermeneutic approach, which involves the interpretation of biblical contexts in Lesya Ukrainka's works within the cultural, historical and philosophical context. It is noted that in the poetic collection "Thoughts and Dreams" the writer rethinks the events of Old Testament history; focuses on the motives of wandering, sin, sacrifice; biblical images of the prophet, the desert, angels; Gospel images of thorns and crowns of thorns; she is interested in the essence of the relationship between light and darkness, form and chaos, love and hate. It is noted that the antithetical nature of a number of motives of Lesya Ukrainka's lyrics gives grounds to speak about the dualistic nature of the poet's worldview. It is proved that the lyrical heroine of the poem "Sinner", whose position is close to the author, is prone to "rational" belief in a number of social ideas, the leading place among which belongs to the idea of freedom. It is noted that, rethinking the Old Testament events in the poetry "In the Desert" and drawing a parallel between the history of Israel and Ukraine, the author is talking not only about national enslavement. The work also deals with such fundamental problems of human existence as guilt, fear, despair, helplessness, which arise in "borderline situations" and contribute to fateful decisions, conscious choice of freedom.

An attempt is made to investigate the sources of the motive of the victim in the poetry of Lesya Ukrainka and the motive of love and hate. It is noted that the writer's interest in the topic of sacrifice has a psychological basis, and, at the same time, is related to the original source - the Bible.

Having analyzed the poems of Lesya Ukrainka, which make up the collection "Thoughts and Dreams", we can conclude that the main way of realizing the dialogue with the Book of Books in the lyrics of Lesya Ukrainka is the transformation of plots and images, the source of which is the Bible, as well as the inclusion of biblical quotations, allusions, reminiscences. Therefore, the writer's appeal to the text of the Holy Scripture appears as a way of rethinking important philosophical, ethical and emotional-psychological problems.

**Key words:** Lesya Ukrainka, Bible, the poetic collection "Thoughts and Dreams", sin, sacrifice, light, darkness, love, hate.

---

Жванія Людмила Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, докторант, <https://orcid.org/0000-0003-1864-2119>; zhvania@ukr.net

## **Атрибути національної самобутності в поезії Лесі України та її польськомовних перекладах: як словом висвітлити душу**

У статті проаналізовано польськомовні варіанти перекладу реалій та маркерів національної ідентичності, які використовувала у своїх поезіях Леся Українка. Звернено увагу на семантичну наповненість індивідуальних національних атрибутів Лесі України, закорінених у міфології та народній традиції, та їхню інваріантність в межах здійсненої поетичної інтерпретації різних перекладачів. Особливе місце в цій атрибутивно-образній системі відведено «Лісовій пісні» як системі міфологем, які творять народне тло української та польської культур.

Наголошено, що основними у цьому переліку є образи дому та його елементів (стін, вікон, дверей, диму тощо), які використані із подвійною метою – зобразити людську минущість чи любов до рідного краю, дерев (калини, берези, верби, дуба), Додатковими атрибутами національної самобутності є народна пісня, прислів'я і замовляння.

За допомогою зіставлення міфологем Лесі України та їхніх відповідників, перекладених польською мовою, доходимо до висновку про адекватність перекладів поезії Лесі України та їхню цінність у польському суспільстві. У роботі досягнуто мету – визначити основні атрибути національної самобутності, які не завжди збігаються в українському та польському культурному просторі.

На них накладаються різні інтерпретації територіальних чинників і виявів патріотизму, оскільки оспівана у віршах Лесі України земля займала різне місце в українському та польському середовищі – Батьківщини та Кресів. Не збігалися, хоча значною мірою і перетиналися, міфологеми, основані на міфічному та традиційному світоспогляданні народу, а також самі міфічні образи. Подібними є польські та українські пісенні мотиви, які попри спільні образи та художні засоби, містять індивідуальні національні елементи.

Новим методологічним відкриттям є аналіз атрибутів національної ідентичності у віршах Лесі України та їхніх польськомовних варіантів крізь призму поняття «тотему», яке досі не зазнало належного розвитку. До головних «тотемних» та міфологічних образів відносимо слово, яке проходить шлях від традиційної народної магії до націотворчого чинника в системі універсальних цінностей.

**Ключові слова:** національна самобутність, польськомовний переклад, реалії, міфологія, міфологема, авторські «тотеми».

## Вступ

В останні роки серед вітчизняних лесезнавців побутує думка, що тема польських перекладів творів Лесі Українки досліджена достатньо повно, тим більше, що після 2003 року нових збірок перекладів творів відомої майстрині українського слова у польському середовищі не простежувалося (Радишевський, 2012). При цьому науковці слушно посилаються на вагомість праць Ростислава Радишевського, зокрема його монографію «Леся Українка і польська література» (Радишевський, 1983), та «Наукова та перекладацька рецепція Лесі Українки в Польщі» Валентини Соболю (Соболь, 2010), які певною мірою підсумовують літературознавчі та перекладознавчі пошуки українських і зарубіжних учених. Своєрідним підсумком цих інтерпретацій також став новий аналітичний том «Рецепція творчості Лесі Українки в Польщі» із переліком і презентацією найвагоміших критичних праць у досліджуваній царині (Радишевський, 2021).

Ми не применшуємо ролі видань Сидора Твердохліба з початку ХХ ст. чи Анджея Солецького (2003 р.), які на сьогодні охоплюють найнижчу та найвищу хронологічні рамки історії перекладів творів Лесі Українки польською мовою. Окремою відкритою сторінкою залишаються переклади Пйотра Куприся, інформація про лесезнавчі студії якого облетіла наукові середовища українців на початку цього століття, коли заповідалося видання третього тому його праць. Однак ці польськомовні версії творів Лесі Українки після смерті науковця на разі так і не дійшли до широкого кола сучасних читачів. Проблема тяглості лесезнавчих досліджень в українсько-польському культурному просторі потребує окремого обговорення, натомість **метою** цієї наукової розвідки є вивчення елементів національної самобутності в творах Лесі Українки і варіантах їх перекладів польською мовою.

### Методи й методики

Згадані праці становлять теоретико-методологічну основу нашої розвідки, а також є джерелом фактичного матеріалу. Досліджуючи твори Лесі Українки, зокрема її драму-феєрію «Лісова пісня» та польськомовні переклади, використовуємо методи текстуального аналізу, порівняльного літературознавства, історико-культурного підходу.

### Виклад основного матеріалу

Найбільш помітною, хоча і нечисленною групою лексем, які засвідчують рівень національної самобутності Лесиною поетичного слова, є реалії, які відтворюють клімат і епоху, в яких творила Леся



Українка. Ці слова, рясно запрезентовані в оригіналах, польські перекладачі інтерпретують у двох варіативних системах – як власне українські поняття, які не підлягають принципу перекладності, та елементи часткової екзотизації, відповідники яких можливо віднайти у польських культурних надбаннях – народних традиціях, фольклорній творчості тощо. Обидві техніки перекладу вважаємо за слушні з огляду на близькість міфології і народних традицій українського та польського народів, а відтак простежуємо подібне значення сформованих в обох культурах міфологем, які відтворюють проблеми свободи, становлення нації, ролі поета у формуванні національної свідомості, збереження фольклорної спадщини тощо.

Удалою вважаємо польськомовну ініціацію Лесиних реалій, здійснену Єжи Літвінюком у «Лісовій пісні» («Pieśń lasu») (Леся Українка, 2016). Принагідно варто пригадати, що саме це польськомовне видання у формі репрезентативного двомовного тому побачило світ 2016 р. у Волинському (на той час – Східноєвропейському) національному університеті імені Лесі Українки.

Найбільш очевидний перегук польських і українських міфологем запрезентовано у переліку дійових осіб драми:

*Ten co groble rwie* – Той, що греблі рве;

*Niechrzczenie* – Потерчата;

*Kusy* – Куць;

*Pokusińnik* – Перелесник;

*Wodnik* – Водяник;

*Dziad Leśny* – Лісовик;

*Rusalka* (не типово польська *Syrenka*, якщо йшлося про Русалок річкових);

*Rusalka Polna* – Русалка Польова;

*Przepasznica* – Пропасниця;

*Ten, co w skale mieszka* – Той, що в скалі сидить;

*Zjawa* – Мара;

*Mawka* – Мавка.

У перекладі польською мовою «Лісової пісні» Т. Хрущівського, фрагмент якого розміщено у збірнику польськомовних інтерпретацій творів Лесі Українки «Siedem strun» («Сім струн»), знаходимо інші пропозиції імен головних образів: *Leśnobożec*, *Miawka* та ін., покликані звернути увагу польського суспільства на його власну народну творчість і підкреслити її

індивідуальний характер (Łesia Ukrainka, 1980). Натомість у польськомовних фрагментах «Лісової пісні», запропонованих Ольгою Петик, серед дієвих осіб драми-феєрії знаходимо такі оригінальні власні назви: *Potrutki* (Потерчата), *Dziadek Leśny* (Лісовик), *Zimnica* (Пропасниця), *Kusiciel* (Перелесник), *Wujaszek Lew* (Дядько Лев) (Радишевський, 20215). Попри ці різниці, у спільному перекладацькому просторі польських авторів простежуємо спільне фольклорне надбання, виражене в ідентичній лексиці: *Łukasz*, *Wodnik*, *Rusalka* тощо.

У межах української міфології і національної системи реалій представлені у творі, опрацьованому Літвіннюком, *Złydni* і *Dola* (а не *Nędza*, *Bieda* чи *Los*). Подібну перекладацьку типологію простежуємо й у інших авторів польських перекладів. Увага до українського міфологічного простору творів Лесі Українки дозволяє визначити ці слова як авторські «тотеми», якими представлена тяглість української багатовікової культури. Ідеться про омовлені знаки духовності, збірного поняття національної «душі», які в поезії Лесі Українки присутні повсюдно і які, попри близькість української та польської культур, викликають труднощі у перекладі.

Заглиблюючись у модифікацію терміну «міф» на літературознавчому поприщі, а відтак і в перекладацькому контексті, Анна Яніцка зазначає: «У визначенні літературних зв'язків поміж Лесею Українкою та польською літературою ключовою постаттю, виділеною у попередніх літературознавчих дослідженнях, є передусім Станіслав Виспянський – в обох письменників міфологічне світосприйняття виражене у формі роздумів над історичним минулим, над долею народів. Міф, за визначенням Войцеха Гутовського, стає матрицею, за допомогою якої інтерпретуємо історію» (Janicka, 2010: 122).

Маємо справу не просто з елементами українського фольклору, оскільки система образів «Лісової пісні» відтворює їх тільки частково. У польськомовних перекладах поетичних рядків Лесі Українки інтерпретації піддана власне авторська міфологічна система, охоплена рамками казки-феєрії (пол. *baśń dramatyczna*).

До лексем «тотемного» характеру зараховуємо слово «хата» («хатинка», «хижа», «хижка») / «chatka», яке в польських текстах, як і в оригіналах Лесі Українки, використане в кількох контекстах. У «Лісовій пісні» це образ минулості людського буття, рутини, приземленості. Поетеса індивідуалізує це значення вустами своєї героїні Русалки, яка, дізнавшись про будівництво у лісі людської оселі, вигукує:

... Ой, ті люде  
с-під стріх солом'яних! Я їх не зношу!

Я не терплю солом'яного духу! (Леся Українка, 2016: 22).

Русалка демонструє протилежний до солом'яного вільний дух свободи, який асоціюється авторці казки-феєрії з усією природою. Утім, за словами Мавки, у ній, як і в водяному потоці, втілена сваволя, а тому образ лише частково відображає ту силу вільного буття, яка вповні виявлена саме в головній героїні драми-феєрії Лесі Українки.

Такі самі асоціації хата як народна реалія пробуджує в польськомовних перекладах. Особливо яскраво прописана ця семантика в фінальних сценах «Лісової пісні», в яких у дім Килини та Лукаша приходять Злидні, показуючи повноту не тільки матеріальної, а й духовної бідності, що є справжнім образним відкриттям Лесі Українки. Персоніфіковані Злидні як міфологема символізують також душевну порожнечу, як і порожній, похилений, посірілий дім, виття чи образ вовкулаки, зрізаний дуб у лісі, який був символом життя народу.

Водночас «хата» («хижа», «хатинка») є прообразом свого, рідного, самобутнього. Інколи цей «тотем» метонімічно відображений у формі диму з комина, який є символом людського духу, життя, невмирущості тощо, чи в інших елементах – вікнах, дверях, стінах. Цей універсальний образ у віршах Лесі Українки теж виявився з усією повнотою, символізуючи Вітчизну.

Так, у вірші «На зеленому горбочку», автор польського перекладу якого невідомий, перед очима читача розкриваються аркадійські чи так звані кресові мотиви, які в польській культурі набувають особливих конотацій з огляду на прив'язаність до своїх давніх східних територій. Цей поетичний краєвид польською мовою зорієнтований на національні почуття, відмінні від тих, які виникають в українському середовищі, що особливо простежуємо у таких рядках:

Na zielonym pagóreczku,  
Przy wiśniowym ogródeczku  
Przytuliła się chatynka,  
Taka smutna jak dziecinka,  
Co wygląda zatroskana,  
Czy nie wraca do niej mama,  
I zza górki do chatynki,  
Niby mama do dziecinki,

Wyszło słońko, zaświeciło,  
Smutną chatkę pocieszyło (Радишевський, 2021: 511).

Натомість в оригіналі йдеться про маркери української культури і природи, визначені народною творчістю та творчим здобутком тих митців, з яких Леся Українка черпала натхнення. Відповідно добрана колористика вірша – білизна хатинки, зелень пагорбів і вишневого саду, світло сонячного проміння, у якому барви набувають особливої чіткості. Відтак, доходимо до висновку, що подібність лексем в оригінальних і перекладних версіях поезій Лесі Українки не свідчить про ідентичність їх смислового навантаження, вираженого на рівні національного самоусвідомлення.

Подібні народно-патріотичні конотації простежуємо в образах калини (її полум'яний колір символізує невмирущість як душі, так і цілої нації), верби як туги за втраченим прихистком і земним раєм, яким є для поетеси рідний край. Мавка, зачарована у вербу «з сухим листям та плакучим гіллям» (Леся Українка, 2016: 118), в міфологічному національному просторі України символізує її страждання і випробування, які зрештою закінчуються відродженням до нового життя. Що більше, це дерево, як і береза, є символом душевності, молодості, краси (з вербою в народних піснях, легендах, казках і прислів'ях зазвичай порівнювали гошу дівчину-українку). З огляду на подібні краєвиди, у польському міфологічному просторі цьому образу відведена така сама роль, тому він дуже промовистий. Голос невмирущої людської душі у «Лісовій пісні» повсюдно виражений у мелодії сопілки, якою починається і закінчується твір.

Почерпнутий з пісенної творчості образ дуба, який возноситься над земними проблемами як один з найважливіших «тотемів» та провісник прихованої сили й незламності, є одним із ключових. Його знищення, як бачимо у «Лісовій пісні» («*дялько Лев заклався на життя, що дуба він повік не дасть зрубати*» (Леся Українка, 2016: 22) – «*Де дядьків дуб, що он пеньок стремить?*» (Леся Українка, 2016: 118)), призводить до краху щасливого людського світу, морального і духовного занепаду. Це можна інтерпретувати, як взаємозалежність «слово – нація – життя (душа)». Примітно, що в польській народній пісенності дуб виконує таку саму «тотемну» функцію.

Збирання Лесею народних джерел з юного віку вплинуло на мелодику її віршів, які настільки наближені до давньої української

пісенності, що, на перший погляд, важко зауважити поміж ними різницю. Візьмімо хоча б пісеньку Потерчат:

Нас матуся положила,  
і м'якенько постелила,  
бо на ріння, на каміння  
постелила баговіння  
і лататтям повкривала,  
і тихенько заспівала:  
«люлі-люлі-люлята,  
Засніть, мої малята!» (Леся Українка, 2016: 11).

Потрібно зазначити, що польськомовний переклад цього фрагменту не менш ліричний:

Mateńka nas położyła,  
Miękuteńko pościeliła  
Na kamkach, na drobnicu  
Nasłała miękkiej bagnicy,  
Grażelami zarzuciła  
I cichutko zanuciła:  
«luli-luli-luleta,  
Śpijcie, moje piskleta» (Леся Українка, 2016: 10).

Коли б ти, нічко, швидше минала!  
Вибач, кохана! Ще ж я не знала  
Днини такої, щоб була щасна  
так, як ти, ніченько, так, як ти, ясна!  
Чом ти, березо, така журлива?  
Глянь, моя сестронько, та ж я щаслива!  
Не рони, вербо, сліз над водою,  
буде ж, матусенько, милий зо мною!..  
Батьку мій рідний, темнений гаю,  
як же я ніченьку сюю прогаю?  
Нічка коротка – довга розлука...  
Що ж мені суджено – щастя чи мука?

(Леся Українка, 2016: 64–65).

У польських перекладах цього фрагменту повністю збережена ця тотемність образів, яка паралельно переноситься на стосунки у сім'ї: «siostrzyczka», «mateczka», «ojciec rodzony», «wujaszek» тощо. Емоційна наповненість цих образів має на меті приблизити читачеві

віддалений локальний світ, в якому зростала Лесі Українка, з його легендами і переказами. Що більше, авторка казки-феєрії запропонувала знавцям музики пісенні мелодії Волинського Полісся для озвучення їх на сцені під час театральної постановки твору.

Паралельно у драмі знаходимо елементи весільної української обрядовості, яка на українсько-польському пограниччі певною мірою була співзвучна, тож промовистими стали слова польського перекладу:

Szykujcie, mamo dola starostów bochen,  
Jutro wyprawiam swatów do Kułyny (Леся Українка,  
2016: 103).

Таким самим промовистим було повір'я про заборону сільськогосподарських робіт після заходу сонця:

Co tam za robota,  
Gdy słońce zajdzie? (Леся Українка, 2016: 93).

До народних прислів'їв, спільних в українсько-польському просторі, зараховуємо такі поетичні рядки: „*Dziewuszko, dobry bywa chleb, nie człowiek*” (Леся Українка, 2016: 92), які виникають на основі біблійних алюзій, тощо.

Складними національними реаліями з метафоричним звучанням можна вважати такі міфологеми, які свідчать про спільне культурне підґрунтя пограниччя і виражають магію слова:

Dziad nasz nieboszczyk powiadał,  
Że trzeba ino znać pomocne słowo,  
To w taką leśną dziewczkę może wstąpić  
Dusza nie insza od tej, co w nas siedzi (Леся Українка,  
2016: 73).

Таку саму функцію магії виконує слово у випадку із закляттям Мавки в дерево: «*А щоб ти стояла у чуді та в диві!*» [1, с. 116] – «*Vodajbyś stałą tak w wiecznym podziwiewie!*» (Леся Українка, 2016: 119).

В уста Килини Леся Українка вкладає і власне магічну дію слів, якими в народі «замовляли» хвороби і нещастя: «*Ходімо на село, закличу бабу, – тра виляти переполох!*» (Леся Українка, 2016: 129). – «*pójdziemy do wsi, znającą zawołam, niechaj odczyni przestach!*» (Леся Українка, 2016: 133).

Беручи за основу ці народні традиції і мотиви, поетеса вказує на те, що вершиною формотворчих чинників в історії розвитку нації є слово. Це міфологічна/тотемна домінанта всієї творчості Лесі Українки. Відтак слово відроджує її саму, а також головну героїню «Лісової пісні» після пережитих зрад, проклять і забуття, та Лукаша, якого вона силою слова повернула з постаті вовкулаки назад у людську подобу:

[...] *І слово*

*Уста мої німії оживило,*

*І я вчинила диво...* (Леся Українка, 2016: 105).

В інших інтерпретаціях Лесі Українки слово – це міць, криця, зброя, що продовжує вказану в «Лісовій пісні» функцію відродження нації. Воно здатне воскрешати, зцілювати, відбудовувати. Така сама ідея закладена в усю систему міфологем поезії Лесі Українки, що потрібно обов'язково враховувати в процесі їх перекладу іншими мовами.

### **Наукова новизна**

Зауважимо, що в дослідженні національної самобутності, виявленої у художньому творі, необхідно враховувати роль «тотему» як омовленого духовного знаку приналежності до нації. Це уповні простежуємо не лише в оригіналах, а й у перекладах віршів Лесі Українки, здійснених польською мовою, що, по перше, засвідчує близькість української та польської культур, а, по-друге, вказує на невичерпне багатство слова та духа, яке вносить безсмертна спадщина Лесі Українки у ментальний та культурний простір інших народів.

### **Висновки**

На закінчення прагнемо виділити такі аспекти перспективи дослідження народних реалій: фольклорні елементи в іншомовних варіантах творів Лесі Українки, її індивідуальні міфологеми, альянзи до народних прислів'їв, повір'їв та інших стійких мовних елементів, переклад власних назв тощо. У перспективі подальших досліджень це коло можна розширювати.

Як бачимо, перекладені польською мовою твори Лесі Українки мають значний вплив на сучасність у формі декількох важливих векторів: вони доносять до європейського, у тому числі польського, середовища національні українські скарби, почерпнуті із фольклору та історії; пробуджують з глибини віків національне багатство краю-реципієнта Лесиного Слова: спонукають до пошуку спільних пограничних надбань, виразником яких була Леся Українка. У цих площинах необхідно проводити спільні українсько-польські дослідження в області лезезнавства.

Очевидним є той факт, що в межах публікації огляд українських національних реалій, виділених Лесею Українкою, та їх польськомовних інваріантів здійснений побіжно, оскільки загалом це широкий джерельний матеріал, який у майбутньому може бути основою дисертації і поглиблених монографічних робіт.

## Література

- Леся Українка, (2016). Лісова пісня: драма-феєрія в 3-х діях = *Pieśń lasu: baśń dramatyczna w trzech aktach*; пер. Є. Літвінюка. Луцьк.
- Радишевський, Р. (1983). Іскри єднання. Леся Українка і польська література. Київ.
- Радишевський, Р. (2021). Рецепція творчості Лесі Українки в Польщі. Київ.
- Радишевський, Р. (2012). Сороколітня літературознавча рецепція творчості Лесі Українки у Польщі. *Київські полоністичні студії*, 19, 153–168.
- Радишевський, Р. (1984). Творчість Лесі Українки в Польщі. *Леся Українка: публікації, статті, дослідження*, 183–184.
- Соболь, В. (2010). Наукова та перекладацька рецепції Лесі Українки в Польщі. *Леся Українка і сучасність*, 6, 297–314.
- Janicka, A. (2010). Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Філологічні науки = Literary process: methodology, names, trends*, 122.
- Łesia Ukrainka (1989). *Pieśń lasu* / red. F. Nieuważny. Warszawa.
- Łesia Ukrainka (1985). *Pieśń lasu*. *Наша культура*, 3 (305), 8–9.
- Łesia Ukrainka (1980). *Siedem strun* / oprac. T. Chróścielewski. Lublin.

## References

- Lesya Ukrainka, (2016). *Lisova pisnia : drama-feieria v 3-h diiah = Pieśń lasu: baśń dramatyczna w trzech aktach* [Forest song: a drama-tale in three acts]. Lutsk (in Ukrainian, in Polish).
- Radyshevskiy, R. (1983). *Iskry yednannia. Lesia Ukrainka i polska literatura* [Sparks of unity. Lesya Ukrainka and Polish literature]. Kyiv (in Ukrainian).
- Radyshevskiy, R. (2021). *Receptsia tvorhosti Lesi Ukrainky v Polshchi* [Reception of Lesya Ukrainka's creativity in Poland]. Kyiv (in Ukrainian).
- Radyshevskiy, R. (2012). Sorokolitnia literaturoznavcha retseptsiia tvorhosti Lesi Ukrainky u Polshchi [Forty-year literary reception of Lesya Ukrainka's work in Poland]. *Kyivski polonistychni studii*, 19, 153–168 (in Ukrainian).
- Radyshevskiy, R. (1984). Tvorchist Lesi Ukrainky v Polshchi [Lesya Ukrainka's creativity in Poland]. *Lesia Ukrainka: publikatsii, statti, doslidzhennia*, 183–184 (in Ukrainian).
- Sobol, V. (2010). Naukova ta perekladatska retseptsii Lesi Ukrainky v Polshchi [Scientific and translation reception of Lesya Ukrainka in Poland]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, 297–314 (in Ukrainian).
- Janicka, A. (2010). Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne [Gabriela Zapolska and Lesya Ukrainka – the dramaturgy of transgression. Preliminary proposals]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii: Filolohichni nauky*, 122 (in Polish).
- Lesya Ukrainka (1989). *Pieśń lasu* [Forest song] / ed. F. Nieuważny. Warsaw (in Polish).
- Lesya Ukrainka (1985). *Pieśń lasu* [Forest song]. *Nasha Kultura*, 3(305), 8–9 (in Polish).



Lesya Ukrainka (1980). *Siedem strun* [Seven strings] / ed. T. Chróścielewski. Lublin (in Polish).

**Svitlana Sukharieva. Attributes of national identity in the poetry of Lesya of Ukraine and its Polish translations: how to illuminate the soul with a word.** The article analyzes the Polish translation versions of the realities and markers of national identity used by Lesya Ukrainka in her poetry. Attention is drawn to the semantic content of individual national attributes of Lesya Ukrainka, rooted in mythology and folk tradition, and their invariance within the scope of the poetic interpretation of various translators. A special place in this attributive-figurative system is given to the “Forest Song” as a system of mythologies that create the folk background of Ukrainian and Polish cultures.

It is emphasized that the main ones in this list are the images of the house and its elements (walls, windows, doors, smoke, etc.), which are used with a double purpose – to depict human transience or love for the native land, trees (viburnum, birch, willow, oak). Additional attributes of national identity are folk songs, proverbs, and incantations.

By comparing the mythologist Lesya Ukrainka and their counterparts translated into Polish, we come to the conclusion about the adequacy of the translations of Lesya Ukrainka’s poetry and their value in Polish society. The work achieved the goal of identifying the main attributes of national identity, which do not always coincide in the Ukrainian and Polish cultural spaces.

Different interpretations of territorial factors and manifestations of patriotism are superimposed on them, since the land sung in Lesya Ukrainka’s poems occupied a different place in the Ukrainian and Polish environments – the Motherland and the Kresy. The mythologems based on the mythical and traditional worldview of the people, as well as the mythical images themselves, did not coincide, although they largely overlapped. Similar are Polish and Ukrainian song motifs, which, despite common images and artistic means, contain individual national elements.

A new methodological discovery is the analysis of attributes of national identity in the poems of Lesya Ukrainka and their Polish versions through the prism of the concept of “totem”, which has not yet undergone proper development. Among the main “totem” and mythological images is the word, which goes from traditional folk magic to a nation-building factor in the system of universal values.

**Key words:** national identity, Polish translation, realities, mythology, mythologem, author’s “totems”.

---

Сухарева Світлана Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5039-582X>; [Sukhareva.Svitlana@vnu.edu.ua](mailto:Sukhareva.Svitlana@vnu.edu.ua)

## Із роду Косачів

УДК 821.161.2-1

Пшемислав Ліс-Маркевіч

### Концептосфера лірики Юрія Косача (на основі збірок «Мангаттанські ночі» та «Літо над Делавером»)

**Мета** пропонованої розвідки передбачає визначення основних мотивів та образної системи віршів у вибраних збірках «Мангаттанські ночі» та «Літо над Делавером» українського поета-емігранта Юрія Косача.

**Методи й методики.** У процесі дослідження використано біографічний, герменевтичний, культурно-історичний методи, а також метод інтертекстуальності.

**Результати** проведеної роботи дали можливість встановити наявність чотирьох домінуючих концептів (*ЧУЖИНА*, *УКРАЇНА*, *МИСТЕЦТВО*, *СОЦІУМ*), у межах яких виокремлено систему образів поетичного доробку письменника. Втіленням концепту *ЧУЖИНА* стають образи, що репрезентують певні локації, географічні об'єкти: країни, міста, квартали тощо. Встановлено два типи головних мотивів, що втілюють цей концепт: а) песимістичні: туги за батьківщиною, людської байдужості, самотності та приреченості, страху смерті на чужині, бездушності великого чужого міста тощо; б) оптимістичні: мотив пошуку правди, істини, мотив боротьби та виклику. Суттєво відрізняється авторське втілення концепту *УКРАЇНА*. Батьківщина представлена письменником як місце краси й величі, а серед головних мотивів переважають такі: гордості за рідну країну, захоплення її красою та величною історією, стійкості й відродження. Важливе місце у творчості поета посідає також концепт *МИСТЕЦТВО*, який втілений переважно в образах відомих митців чи персонажів художніх творів. Провідними стають мотиви сили таланту, пізнання світу, творчого натхнення. Концепт *СОЦІУМ* репрезентований автором в образах представників різних етнічних та соціальних груп, автор їх описує і таким чином, втілює мотиви стійкості до випробувань, гніву та боротьби, повернення до рідної землі тощо.

**Висновки.** Встановлені образи та мотиви творчості засвідчують віддзеркалення в поезії Ю. Косача особливостей його життєвого шляху, зокрема вимушеного прощання з батьківщиною та життя на чужині, а також любові до мистецтва й переживання емоцій співчуття й захоплення стосовно представників різних етнічних та соціальних груп.

**Ключові слова:** концептосфера, домінуючий концепт, домінуючий образ, мотив, еміграційна лірика, українська література.

## Вступ

Юрій Косач – представник плеяди українських письменників-емігрантів, учасник МУРу. Належить до відомого роду Косачів (небіж поетеси Лесі Українки). Вимушено покинув територію України в 1933 році після того, як кілька разів був заарештований польською поліцією за націоналістичну діяльність, зокрема за участь в антипольського русі опору на Волині. У радянську добу творчість Ю. Косача була подана у викривленому ідеологічному світлі, зокрема пропаганда формувала образ «письменника-інтернаціоналіста», який «засуджує суспільство експлуатації і доларової тиранії» (Косач, 1980: 2). І досі творчість Ю. Косача недостатньо відома українському читачеві. Тож вивчення, а також переосмислення його письменницького доробку нині набуває актуальності.

Творча спадщина Ю. Косача, хоч і маловивчена в українському літературознавстві, все ж ставала об'єктом зацікавлень науковців. Зокрема можна виділити ґрунтовну працю І. Сквирської «Система ідейно-художніх домінант у творчості Юрія Косача» (Сквирська, 2011), у якій авторка визначає особливості художнього дискурсу письменника, зокрема визначає два періоди його творчості: «перший (1920–49-х рр.) і другий (1949–90-х рр.)» (Сквирська, 2011: 5). Поетичні твори письменника, уміщені в збірках «Мангаттанські ночі» та «Літо над Делавером», дослідниця зараховує до другого періоду, у якому «помітне бажання автора втілити культурний і геополітичний ідеал українського національного простору, незважаючи на розколотість між метрополією та еміграцією» (Сквирська, 2011: 8). На думку І. Сквирської, збірка «Мангаттанські ночі» написана під впливом українських шістдесятників, про що свідчить зокрема втілена в ній ідея «утвердження значущості людської особистості як представника нації», а в «Літі над Делавером» автор осмислює «ідею пошуку емігрантами щастя у чужих землях», і також змальовує образ України «через сприйняття та морально-психологічні конфлікти емігранта» (Сквирська, 2011: 17).

---

<sup>1</sup> Від англ. Displaced Persons (D.P) - переміщені особи.

Доробок Ю. Косача також досліджено в дисертаційній праці І. Василюшина в межах вивчення творчості українських письменників-емігрантів літератури «періоду ДіПі<sup>1</sup>» (Василюшин, 2008). Також варто згадати низку інших робіт які висвітлюють різні аспекти життя й творчості автора: Юрчак, 2015; Дмитрук, 2009; Агеєва, 2013; Семерин & Кочерга, 2017; Романов, 2012, Богданова, 2008, Захарчук, 2007, Мариненко, 2004, Бойчук, 2003, Крушельницька, 1998. Однак нам не відомі окремі праці, присвячені аналізу поетичних творів Ю. Косача щодо визначення системи домінантних образів та головних мотивів. Однак саме образи-домінанти дозволяють «виявити як свою національну ідентичність, так і творчу індивідуальність» автора (Бородіна & Вашків, 2019: 19), формують «своєрідність художнього світу ... [митця], його стиль, поетику, творчу манеру..., виступають... філософським віддзеркаленням внутрішнього письменницького «я» (Білічак, 2021: 9).

До сучасних дослідників та шанувальників творчості Косача варто також зарахувати уродженця Любліна, канадського літературознавця – Марка Роберта Стеха. Він не тільки представляє свої розробки та погляди на твори Косача в наукових часописах, але теж є автором післямов для чергових видань романів небожа Лесі Українки (Стех, 2009: 54).

**Мета** роботи – дослідження основних мотивів та образної системи поетичного доробку Ю. Косача в двох вибраних збірках «Мангаттанські ночі» та «Літо над Делавером». Зважаючи на поставлену мету, доцільно окреслити такі **завдання**: а) визначити домінантні образні концепти в аналізованих віршах; 2) виявити образи, у яких віддзеркалені домінантні концепти; 3) встановити головні мотиви лірики Ю. Косача.

### **Методи й методики**

**Методи.** Особливості віддзеркалення культурного та історичного контекстів в аналізованих творах вдалося з'ясувати з допомогою *культурно- історичного методу*. *Біографічний* аналіз допоміг виявити специфічні особливості творчості поета. *Герменевтичний* підхід дав змогу виявити приховані смисли в досліджуваних поетичних текстах. Метод *інтертекстуальності* дає можливість встановити, які образи й символи, притаманні творчості інших письменників, використовує Ю. Косач.

### Виклад основного матеріалу

У процесі аналізу визначено чотири групи домінуючих образів досліджуваних творів. Їх об'єднано відповідно до таких концептів: *УКРАЇНА, ЧУЖИНА, МИСТЕЦТВО, СОЦІУМ*.

1. **Концепт ЧУЖИНА.** Образ чужини характерний для обох досліджуваних збірок. Його втіленням у творах стають певні локації: країни, міста, квартали тощо. Іншомовні топоніми як частина емігрантського буття автора стають складниками багатьох назв віршів. Наприклад: *«Нью-Йоркська елегія»*, *«Венесуелла»*, *«В кварталі Ла-Війет»*, *«Серпень в Алгонквіні»*, *«З пісень Гарлему»*, *«Бродвей»*, *«Літо над Делавером»*, *«Ніч над Делавером»*, *«Мандруючи над Делавером»*, *«В Пуерто-ріканському кварталі»*, *«На берегах Ньюфаундленду»*, *«Запис у паризькому зошиті»* та ін. Суть втіленого автором концепту ЧУЖИНА найбільш яскраво передана у вірші *«Мандруючи Делавером»* (Косач, 1980: 25), який починається з антитези: *«на Батьківщині сяє горде небо, а я караюсь на безсердій чужині»*. Зважаючи на лексичне значення слова «каратися» (зазнавати моральних страждань; мучитися (СУМ, т. 4: 101), можна сформулювати уявлення про душевний стан ліричного героя, який, як і сам поет, змушений перебувати далеко від батьківщини. Показовим є також намагання автора передати свій стан за допомогою дієслова «квилити» (жалібно кричати (переважно про птахів) (СУМ, т. 4: 133): *«Квилю, квилю, неначе білий лебідь, якому степ Вітчизни теж синів»*. Концепт ЧУЖИНА також утілений за допомогою таких похмурих маркерів, як *«чорна туга»*, *«байдужа юрба»*, *«міста клетотіли хижо»*, а саме поняття «чужина» марковане епітетом *«безсерда»*. Стосовно ліричного героя використано іменник *ізгой*. Вживання такої лексеми засвідчує, що герой, як і сам автор, відчуває себе чужим за межами власної країни, стикається з байдужістю й безсердечністю оточення. Однак стосовно усіх цих негативних явищ Ю. Косач використовує лексему *«долав»*, тобто мав сили для боротьби, пояснюючи, що міць і мужність для цього дала любов до батьківщини: *«Вітчизною живу і славлю непокору. Не знаю я ні розпачу, ні зрад!»* Отже, в аналізованому творі прослідковуємо мотиви самотності, туги за батьківщиною, людської байдужості та боротьби.

Подібний за емоційним наповненням є вірш *«Якщо я вмру на стороні чужій»* (Косач, 1980: 33), визначений автором як вільний переспів з індіанського голосіння. У творі ліричний герой також

протиставляє чужину й батьківщину. Стосовно рідної країни вжито такі конструкції: «*край мій рідний*», «*край чудесний мій*», «*своя земля*», «*моя земля*». Щодо чужини, окрім конструкції «*сторона чужа*», подано єдину характеристику – «*де тільки смерть і тиша*». У вірші додано мотив страху смерті на чужині.

Ще одним твором, що виражає стан героя, який перебуває на чужині, є вірш «*На розпутьях велелюдних*» (Косач, 1980: 47). Центральним стає образ поета, який «*по роздоріжжях блукав*» і тягнувся до тих, хто «*слово правди дружньо сповістив*». Однак автор ніби переконує поета (хоч насправді самого себе), що на розпутьях «*не зустрінеш ти ні друга, ані брата*», «*не знайдеш ні правди, ні людини*», оскільки чужий світ навколо представлений як «*кублище гадюк*». Окрім уже порушених у попередніх віршах мотивів, Ю. Косач також додає у цьому творі мотив пошуку правди, істини.

Показовим є вірш «*На чужині*» (Косач, 1980: 57), у якому постає образ людей, змушених перебувати «*на велелюдях злих чужин*». Автор маркує їх порівняннями «*мов спохмурнілі птиці*», «*як і камінь*» та епітетом «*німовні*» (німі). У вірші помітний мотив похмурості чужої сторони та неможливості поговорити близькою людиною.

Мотиви самотності та приреченості в чужому місті присутні й у вірші «*Запис у паризькому зошиті*» (Косач, 1980: 49). Автор використав як епіграф рядки М. Цветаєвої «*...И одиночества верховный час*», що маніфестує мотив самотності у цьому творі: «*Нема у причинних звитяг, ні імен,/ жевріє тільки самотності горе,/ голову час вже покласти б на пень,/ Марино, приречених зоре*». Париж, за яким у світі давно закріплений стереотипний образ міста кохання, у цьому вірші стає місцем самотності з «*байдужістю похмурого неба*». Концепт ЧУЖИНА також втілений автором в описах непривітних, проблемних аспектах закордонних міст. Зокрема похмура атмосфера змальована у вірші «*З пісень Гарлему*» (Косач, 1966: 27–29). Гарлем – це район Нью-Йорка, у якому традиційно проживає афроамериканське населення. Ю. Косач змальовує атмосферу соціального неблагополуччя, відчаю і горя. Автор використовує алюзії до рабовласницького минулого у фразах: «*вітрилами невольницьких трирем*», «*рабів орда, сліпих рабів тих натовп*», «*авеню, що сповнені рабами*». Однак поняття *раба* в цьому контексті набуває вторинного значення і вже позначає людину, яка стала заручником обставин – бідного, сірого існування в

межах району Гарлем. Район змальований як місце, де *«сопухів<sup>2</sup> отруйна мла, де темінь, тлінь, де смерть»*, *«у слизі, у гнилизні, у ядучій пащі жаг»*. Воно змальоване настільки безпросвітним, що смерть стає для людини не горем, а визволенням: *«горбата плакальниця – домовину, з дощок тендітних збиту, супроводить і визволя людину з ярем»*. Однак в цьому творі, як і в багатьох інших, автор вдається до оптимістичного фіналу, сповненого віри в боротьбу, в опір сумним обставинам. Очевидно, що така розв'язка творів для Ю. Косача є ствердженням своєї боротьби з почуттям самотності на чужині. Тому в його віршах, просякнутих чорними барвами, все одно спостережено життєствердний фінал, у якому герої кидають виклик обставинам. І тому серед жителів Гарлему, за задумом автора, знаходиться той, хто мусить змиритися зі здичавілим світом хижацького капіталізму: *«із чаду, хмелю, злочину і злиднів/ виходить він – назустріч урагану,/ виходить він – невольник і титан»*. Окрім тужливих мотивів, спостерігаємо в аналізованому тексті також мотив боротьби та виклику для повсякденного життя в дикому, непривітному середовищі безошадних капіталістів.

Про те, що чужі міста для автора стають місцем життя *«сучасних рабів»* свідчить зокрема вірш *«Бродвей»* (Косач, 1966: 30-32), у якому читаємо такі рядки: *«...електронний робот, рабу живому брат, невольнику отому, що поміж карбами нічної зміни, зсутулений, осліплий і глухий, народжений в закиненій щілині, поміж залізям, сопухом жебрачих хиж, свій вік без імені відробить, щоб на міських дешевих цвинтарях нікчемним брухтом догоріти»*. Поет розглядає типових мешканців велелюдних міст як осіб, які навіть не мають імен, живуть нікчемним життям, працюючи на нікчемних роботах, і завершують свій шлях на дешевих кладовищах. Тобто можна говорити про мотив рабського існування людей у великих містах. Сам же Бродвей, головну вулицю Нью-Йорка, автор змальовує за допомогою таких конструкцій: *«пащі бірж, прибої юрби, асфальтів плити»*, *«джунглі камінюччя»*, *«безодні безликого Бродвею»*. Такі художні засоби свідчать про актуалізацію мотиву бездушності великого чужого міста. Ніч, яка спускається на Бродвей, автор змальовує в

---

<sup>2</sup> Сопух – сморід (СУМ-11, т. 9: 462).

образі «удава», Йорка, автор змальовує за допомогою таких конструкцій: «пащі бірж, прибої юрби, асфальтів плити», «джунглі каміноччя», «безодні безликого Бродвею». Такі художні засоби свідчать про актуалізацію мотиву бездушності великого чужого міста. Ніч, яка спускається на Бродвей, автор змальовує в образі «удава», «гада слизького, отрутою налитого», який «черевом життя живе давив». Вулиця здається ліричному героєві настільки штучною, неживою, що він запитує: «Чи є ще джерело під цим асфальтом, чи є живі в пустелі без світань? Чи під громаддами базальту ще мерехтить осердя сподівань?» І як уже зазначалося, Ю. Косачеві притаманний оптимістичний фінал віршів, сповнений надії на зміни: «А може, гейзером ще видзвенить, спурхне крицевокрила мрія[...] заб'ється серце не камінне, ще живе...»

Варто відзначити, що чужа сторона не завжди змальована Косачем за допомогою негативних асоціатів. Наприклад, у вірші «**На скелях нової Шотландії**» (Косач, 1980: 37) автор, описуючи особливості канадійського графства Інвернесс та міста Ярмута, використовує сполуки «добрий люд», «гостинне небо», зазначаючи, що «зостався б назавжди». Однак ліричний герой знову надає перевагу батьківщині, висловлюючи це в рядках: «Мене-бо кличе вітер понад степом, мій вітер – брат із круч над Бористеном».

**2. Концепт УКРАЇНА** яскраво представлений в поезіях Ю. Косача. Автор постійно протиставляє позитивний образ батьківщини негативному образу чужого краю. Концепт втілений в різноманітних символічних асоціатах, найчастіше топонімах, які стають складниками назв творів. Наприклад: «Шлях із Борисполя», «Волинь», «Обухів, Миронівка, Канів», «Полтава», «Львів» та ін. В обох збірках є окремі цикли, присвячені темі України. У «Мангаттанських ночах» цикл під назвою «Під сонцем вічної онови», а в «Літі над Делавером» – «Де Батьківщини обрїї неозорий». Образ України суттєво відрізняється від змалювання чужого краю. Вірші про батьківщину позбавлені слів з негативною семантикою, у них відсутні мотиви туги, самотності, людської байдужості. Натомість вони сповнені мотивів гордості, захоплення рідною землею та її історією. Наприклад, у вірші «**Шлях із Борисполя**» (Косач, 1966: 38) автор захоплюється стійкістю рідного краю, здатністю відновлюватися після важких історичних



випробувань: *«А з попелищ, з віків - незламний Київ / Росте, як слава, в чисте піднебесся»*. Велична історія столиці також оспівана у вірші *«Слово про Київ»* (Косач, 1980: 68), зокрема майдан згаданий як місце, *«де здибав коня винозорий Богдан»*. У цьому творі Ю. Косач розглядає Київ як родинне місце: *«місто мого батька / місто батька мого батька / місто моїх пращурів»*. Автор осмислює проблему тяглості поколінь і позиціонує себе як нащадка предків з великою історією. Зокрема використовує такі перифрази: *«я ваша усміхнена тінь»*, *«я... співуча стріла з вашого лука»*. У своїх творах він славить не тільки столицю. Величну історію українського міста згадано й у вірші *«Львів»* (Косач, 1966: 46). Автор зазначає, що *«дзвін сторіч такий глибокий на дзвінкий майдан ляга»*, захоплюється містом Лева, звертаючись до нього: *«Ти струнчієш, гордий Львове»*. Львів у Косача також стає місцем краси, де *«співають у садах липневих килими розжеврених троянд»*.

У вірші *«Волинь»* (Косач, 1966: 41–42) поет змальовує красу природи цього краю, використовуючи такі метафори, персоніфікації та порівняння: поля *«забіліли, мов лебеді»*, житомирський шлях *«у люстра лугів заглядівся»*, ранок *«перестелить веселками ниву»*, жайвір *«вип'є з підхмар'я червоне вино»*, колос *«видзвенів»*, башта *«сповита віками»*, пісня *«цвістиме, мов папороть»* та ін. Подібним за настроєм є вірш *«Обухів, Миронівка, Канів»* (Косач, 1966: 43), у якому автор захоплюється природою рідної землі, згадуючи Шевченковіасоціати: *Оксана, ревучий (Дніпро), тінь Тарасова*. Красу батьківщини передано за допомогою метафор: *«витче вечір вихор солов'їв»*, *«земля моя співає»*.

**Концепт МИСТЕЦТВО.** У віршових творах Ю. Косача згадана велика кількість митців – письменників, художників, театральних діячів (Едгар Аллан По, Уолт Уїтмен, Микола Реріх, Поль Гоген, Вільям Шекспір та ін.), а також відомих художніх образів (Улліс, Офелія, Біатріче, Анабелла Лі та ін.), що є свідченням мистецьких уподобань і захоплень автора.

У вірші *«На згадку про Аланна-Едгара По»* (Косач, 1966: 23) автор вдається до паралелізму: американського письменника По змальовано в образі чорного ворона. Такий прийом Ю. Косача мотивований одним із найвідоміших віршів По – *«Ворон»*. Колористика Косачевого твору представлена в темних, чорних, тонах: *«у чорному сюртуку»*, *«чорнокрилля»*, *«гайворон»*, *«чорний вороне»*. Окрім кольороназв,

використано інші прийоми, що змальовують похмуру атмосферу: природні («*лютує океан*», «*ворон кричє*»), психологічні («*ми плачем*», «*самотній*»), містичні («*вістун зла*»). Також використана алюзія до останнього вірша По «*Аннабелла Лі*». В обох віршах По йдеться про смерть дівчини та тугу за нею її коханого. Незважаючи на сумні образи двох творів, Косачеве сприйняття трагедії має життєствердний зміст: «*Не я, а ти, мій гайвороне, кволий. / Не крич мені, вістуне зла, ніколи... / Таки оновленою бути цій землі, / Землі мосі Аннабелли Лі*». У цьому випадку можна говорити про мотив віри в перемогу життя над смертю.

Образ ще одного американського письменника згадано в творі «*Похвала Уолту Уїтменові*» (Косач, 1966: 33). Уїтмен змальований таким, що «*птахів вчив співати, співав з ним і Бруклін в вогнях, кораблі у портах та й узлісся...*» Тобто через систему метафор Ю. Косач наділяє його надприродними здібностями, наприклад здатністю «*синь розхмарити*», «*пестити плеса озер*», «*рушити космосом*», «*майбутнє прозорити*». Отже, можна виділити в творі мотив сили таланту.

Косач уміло використовує усталені в суспільному просторі асоціати для змалювання того чи того образу відомої особистості. Як, наприклад, у вірші

«*Пам'яті Миколи Реріха*» (Косач, 1980: 19–20), де відомий художник і філософ, палкий прихильник Сходу, змальований за допомогою традиційних для Азії образів-символів. Косач використовує топоніми *Тибет*, *Непал*, згадує богів *Шиву* й *Вішну*, називає Реріха «*срібнобородий мислителю*», «*смілий учителю*»,

«*друже художнику майстре поете*», який вдивляється «*в Азії душу*» і чия мудрість відбилась «*в тиші залятих джерел*». Вірш насичений індивідуально-авторськими неологізмами, які підкреслюють екзотичну атмосферу Азії: *коброока*, *мудрозміїна*, *солонко-трійливі*, *сніголюди*, *газельноокі*. Одним із провідних у творі можна визначити мотив пізнання світу. Екзотичними символами також наповнений вірш «*Гоген на Таїті*» (Косач, 1980: 61), у якому змальовано атмосферу перебування відомого французького художника Поля Гогена на острові Таїті, де, за словами самого митця, він написав свої найкращі полотна. Життя на острові передане Ю. Косачем як момент насолоди й творчого натхнення: «*Нехай з дерев квітучих манго – пил, / нехай хвилює перса ткань мінлива. / Палюча дич весни, / над сагами тайфун червонокрилий / і*

*кадмію жага/ – його нещадна злива*». У вірші провідними стають мотиви краси природи й творчого натхнення.

Театральне мистецтво стало мотиватором для написання вірша *«Глобус», театр Шекспіра*» (Косач, 1980: 62). Автор змальовує магічну атмосферу театральної вистави, яка, з одного боку, може створити казку (*«Виходь же, казко, з-за лаштунків ближче»*), а з іншого – *«висвічувати ницість»*, а сам театр може стати місцем, де *«крізь хитру роль промовила облудність людських доль»*. Шекспірівська тематика простежена також у віршах *«До Офелії»* (Косач, 1980: 21) та *«Смерть Кориолана»* (Косач, 1980: 59). В обох творах присутній мотив зради. У першому вірші автор згадує історію, описану в п'єсі *«Гамлет»*, однак головним образом вірша стає кохана головного героя – Офелія. Проблема зради виходить на перший план уже з першого рядка твору: *«Понесеш приреченою зраду, мов вінок утопленої, хвиле»*. Однак, незважаючи на мінорний настрій вірша, його кінцівка (вже традиційно для Ю. Косача) є оптимістичною: автор порушує тему віри й любові до Вітчизни: *«За холодним домом – синій вирій./ Зазимки, а провесна ж – отам, / там вона брунчіє, золота, / у Вітчизні любій: тільки вір їй!»* У другому вірші йдеться про реальну історію Гнея (Гая) Марція Кориолана, оспівану Шекспіром у трагедії *«Кориолан»*. У вірші Ю. Косач використовує універсальний, традиційно християнський конфлікт – зради народом свого героя. Автор зазначає: *«Немає брату брата. Братом – кат!»* та використовує ще один архетипний в літературі образ Брута як символу зрадництва: *«Нехай несуть раптову смерть ці брути»*.

Мотив трагічної долі людини в період війни прослідковуємо у вірші *«Франціско Гойя: «Жахиття війни»* (Косач, 1980: 52). Автор передає враження від серії гравюр художника Гойї, присвячених темі війни в Іспанії. Доля людини, яка потрапляє в тенета війни, змальована Ю. Косачем трагічно: *«На облявку – черевань, / внизу – мурашва юдолі, / череп об'їла черва, / ось і людини доля»*.

Архітектурні витвори теж стають образами Косачевих поезій. Зокрема у вірші *«Химери Нотр-Даму»* (Косач, 1980: 60) автор змальовує Собор Паризької Богоматері. Використовує монументальні образи для передавання величної атмосфери собору, називає його *«камінна химородь<sup>3</sup> – сестра зловісна бурі»*. Собор стає ніби чатовим для захисту світу від брехні, мороку, демонів: *«з височини вартує лжу і морок, / та демонів скресає в амбразурі / мовчазний глум зловтішного*

дозору». У фіналі автор використовує свій звичний прийом – висловлення надії на боротьбу: *«прийде бунтар, владар дерзань химерний, / і тьму сторіч осяє мисль могутня»*.

**Концепт СОЦІУМ.** Образи представників різних соціальних та етнічних груп, яким автор висловлює симпатію, часто трапляються в поетичних творах Ю. Косача. У творі *«Пісня індіанця навахо про коня»* (Косач, 1980: 14) передані почуття захоплення ліричного героя своїм конем: *«Я – багатий завдяки моему коневі»*. Помітно, що автора замилює особливість індіанців – захоплюватися своїми цінностями, він з особливою ніжністю передає стан залюбування індіанця своїм вірним другом. Тому можна говорити про наявні мотиви вірності й цінування. Метафоричність, образність характерні для стереотипного уявлення про мовлення індіанців, тому автор використовує велику кількість порівнянь і метафор: *«грива – орлині пера»*; *«ноги швидка блискавиця»*; *«коні, наче ласиці звинні»*; *«хвіст – збунтована чорна хмара»*; *«очі – величезні зорі»*; *«зуби – білесенька мушля»* тощо. Тема життя корінних народів Америки порушена й у вірші *«Людина крижаного поля»* (Косач, 1980: 39), написаному у вигляді пісні представника народу інупіатів<sup>4</sup>. Вірш складається з трьох частин. У першій Ю. Косач втілює близький для себе мотив повернення дорідної землі: ліричний герой співає про повернення на батьківщину, бо *«кращої сторони немає ніде»*. У третій частині за змістом і тематикою можна вгадати мотиви української народної творчості. Екзотична атмосфера твору передана за допомогою таких засобів: а) іншомовних вкраплень: *«Кука-Ука пісня це моя/ Імакайя гайая»*; б) традиційної лексики (*«шати із тюленя шкури»*, *«разок намиста з білозубого моржа»*).

Захоплення Ю. Косача викликають і різні соціальні групи. Наприклад, у вірші *«Моряцька балада»* (Косач, 1980: 15) автор романтизує моряцькі будні, використовуючи конструкції на позначення традиційних для моряків дій: бути *«на борту якогось брига»*, *«бурун скородити жемчужовий»*, *«в гомінких тавернах пригортати зальотницю-коханку»*, *«повертати стерна»*, а також проводячи паралелі між моряками й поетами: *«Вина в чари! За прудкі корвети, пиймо за вітри попутні і солоні, за вітрила моряків-поетів»*.

<sup>3</sup> Химородь – дивацтво, вигадка (СУМ-11, т. 11: 59).

<sup>4</sup> Інупіати – один із ескімоських народів крайньої Півночі.

Уже в темних фарбах автор описує рибальську пристань у вірші *«На берегах Ньюфаундленду»* (Косач, 1980: 42). Ніч у пристані *«мовкне, мов смерть нещадна»*, хвилі океану *«пінногнівні»*, айсберг *«невблаганний»*, наяда<sup>5</sup> впливає *«леденіючи»*. Автор створює атмосферу холоду й темряви, наголошуючи, що рибалкам все одно притаманно *«не жахатися смерті»*, бо вони звикли жити й працювати в суворих умовах, отже, можна говорити про мотив стійкості до випробувань. У вірші також наявний мотив холоду та прагнення тепла: *«так хотіли б, щоб мерцій весняний день, долаючи поталу їх голубив»*.

У творі *«Берег убогих»* (Косач, 1980: 17) змальоване життя мешканців бідних кварталів Брукліна. *«Їм багатіти тільки сонцем, вітром»*, – говорить про них автор і маркує їх перифразом *«народ убогих»*. Однак, незважаючи на змалювання непростого існування цих людей, у фіналі спостерігаємо вже традиційний для Ю. Косача оптимістичний фінал: за допомогою метафори висловлене сподівання на те, що прийде момент гніву, який мотивує до змін:

*«Та, може цим довіллям віхол / знічев'я заgrimить відлуння, / і стане бриз дрімливий вихром, / і в скелі вдарить гнів бурунний»*. Отже, йдеться про наявний мотив гніву та боротьби. Протилежним за тематикою є вірш *«Катаклізм»* (Косач, 1980: 31), у якому автор висловлює пересторогу: прийде момент, коли *«настане гніву день, Гоморри вирок!»*, *«жахнеться кінецьсвітньо шаліюча юрба»*. Змальовано два різні соціальні прошарки: багаті (*«ділки»*, *«сенатори»*, *«мільйонери»*) та бідні (*«чернь»*) в момент катаклізму. *«Чернь»* подана як сила, яка *«жадатиме розплати»*, а *«мільйонери»* як люди, що, *«забувши всіх – жінок, коханок, тікатимуть наосліп»*. Показово, що такі катаклізми, коли *«буде смерть над урвищем в проваллях»*, Ю. Косач передбачає тільки для Америки. Подібних сумних уявних прогнозів стосовно батьківщини автор собі не дозволяє.

---

<sup>5</sup> Наяда – водяна німфа.

У творі «*Берег убогих*» (Косач, 1980: 17) змальоване життя мешканців бідних кварталів Брукліна. «*Їм багатіти тільки сонцем, вітром*», – говорить про них автор і маркує їх перифразом «*народ убогих*». Однак, незважаючи на змалювання непростого існування цих людей, у фіналі спостерігаємо вже традиційний для Ю. Косача оптимістичний фінал: за допомогою метафори висловлене сподівання на те, що прийде момент гніву, який мотивує до змін: «*Та, може цим довіллям віхол / знічев'я заgrimить відлуння, / і стане бриз дрімливий вихром, / і в скелі вдарить гнів бурунний*». Отже, йдеться про наявний мотив гніву та боротьби. Протилежним за тематикою є вірш «*Катаклізм*» (Косач, 1980: 31), у якому автор висловлює пересторогу: прийде момент, коли «*настане гніву день, Гоморри вирок!*», «*жахнеться кінецьсвітньо шаліюча юрба*». Змальовано два різні соціальні прошарки: багаті («*ділки*», «*сенатори*», «*мільйонери*») та бідні («*чернь*») в момент катаклізму. «*Чернь*» подана як сила, яка «*жадатиме розплати*», а «*мільйонери*» як люди, що, «*забувши всіх – жінок, коханок, тікатимуть наосліп*». Показово, що такі катаклізми, коли «*буде смерть над урвищем в проваллях*», Ю. Косач передбачає тільки для Америки. Подібних сумних уявних прогнозів стосовно батьківщини автор собі не дозволяє.

### Наукова новизна

Вперше здійснено окреме вивчення поетичного доробку Ю. Косача на основі двох поетичних збірок «*Мангаттанські ночі*» (1966) та «*Літо над Делавером*» (1980) з метою визначення системи образів та головних мотивів. Система втілених письменником образів досліджена шляхом виявлення домінантних авторських концептів.

### Висновки

Віхи життєвого шляху Ю. Косача яскраво віддзеркалені в системі образів та мотивів його поетичного доробку. Характерною особливістю поетичних творів Ю. Косача є також наявність життєствердного оптимістичного фіналу.

Результати аналізу дали можливість встановити чотири основні типи образів у творах, вміщених у збірках «*Мангаттанські ночі*» та «*Літо над Делавером*». Ці образи розглянуто в межах чотирьох домінантних концептів: *ЧУЖИНА*, *УКРАЇНА*, *МИСТЕЦТВО*, *СОЦІУМ*.

Узагальнити ставлення Ю. Косача до чужини можна за допомогою використаного самим автором епітета – *зла*. А головними мотивами творів, що втілюють концепт *ЧУЖИНА*, стають такі: а) песимістичні: туги за батьківщиною, самотності та приреченості, людської байдужості, страху смерті на чужині, неможливості поговорити з близькими, бездушності великого чужого міста, мотив рабського існування у великих містах; б) оптимістичні: мотив пошуку правди, істини, мотив боротьби та виклику.

На відміну від «злої» чужини, батьківщина змальована автором як місце краси й величі. Головні мотиви віршів, що втілюють концепт *УКРАЇНА*: мотив гордості за рідну країну, захоплення її красою та величною історією, стійкості і відродження.

Концепт *МИСТЕЦТВО* втілений Ю. Косачем в образах відомих митців, персонажів художніх творів, а також архітектурних витворів. Провідними стають такі мотиви: сили таланту, пізнання світу, краси природи, творчого натхнення, величі, віри в перемогу життя над смертю, зради, трагічної долі людини в період війни.

Концепт *СОЦІУМ* втілений в образах представників різних етнічних та соціальних груп, яким автор висловлює симпатію. Домінантними стають такі мотиви: вірності й цінування, холоду та прагнення тепла, гніву та боротьби, стійкості до випробувань, повернення до рідної землі.

Чотири згадані концепти можна легко виокремити. Проте три з них (*ЧУЖИНА*, *УКРАЇНА*, *СОЦІУМ*) віддзеркалюють, як митець слова сильно страждав на еміграції. Почував себе і чужим, і самотнім. Через свій статус іммігранта вважав себе теж представником нижчих прошарків населення, яким співчував і з якими ідентифікувався.

### Література

- Агеєва, В. (2013). Відкритість світові. *Слово, яке тебе обирає: збірник на пошану професора Володимира Моренця*, 17–30.
- Білічак, О. (2021). Символіка основних образів-домінант поезії Євгена Плужника. *Південний архів (філологічні науки)*, 85, 8–12. DOI: 10.32999/ksu2663-2691/2021-85-1
- Богданова, М. (2008) Жанрово-стильові особливості української історичної новели ХХ ст. *Слово і Час*, 2, 44–48.
- Бородіца, С. & Вашків, Л. (2019). Особливості новелістичного мислення Марії Матіос.

- Філологічний дискурс*, 9, 16–23. DOI: 10.31475/fil.dys.2019.09.02
- Василишин, І. П. (2008). *Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі*: автореф. дис... канд. філол. наук. Львів 2008.
- Дмитрук, О. (2009). Тотожність мистецтва і життя в повісті Юрія Косача «Еней тажиття інших». *Слово і Час*, 9, 42–48.
- Захарчук, І. (2007). Друга світова війна і художній досвід української еміграційної літератури. *Дивослово*, 9, 54–58.
- Косач, Ю. (1980). *Літо над Делавером*: Поезії. Київ: Радянський письменник.
- Косач, Ю. (1966). *Мангаттанські ночі*. Київ: Радянський письменник.
- Романов, С. (2012). Юрій Косач: життя і творчість на тлі епохи. *Дивослово*, 1, 54–59.
- Семерин, Х. & Кочерга, С. (2017). «Гоголівське питання» в «італійському тексті» Юрія Косача як маркер міжкультурних взаємин (на матеріалі фрагментів незавершеного роману «Сеньйор Ніколо»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 31(1), 92–94.
- Сквирська, І. В. (2011). Система ідейно-художніх домінант у творчості Юрія Косача: автореф. дис... канд. філол. наук. Київ.
- Стех, М. Р. (2009). Юрій Косач і легенда Хмельницького. *Український журнал*, 12, 54.
- Юрчак, Г. (2015). Концепт «Іншого» у філософському романі «Еней і життя інших» Юрія Косача. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство*, 8, 166–171.

### References

- Aheieva, V. (2013). Vidkrytist' svitovi [Openness to the world]. *Slovo, yake tebe obyraye: zbirnyk na poshanu profesora Volodymyra Morentsya*, 17–30 (in Ukrainian).
- Bilichak, O. (2021). Symvolika osnovnykh obraziv-dominant poeziyi Yevhena Pluzhnyka [Symbolism of the main images-dominants of Yevhen Pluzhnyk's poetry]. *Pivdennyu arkhiv (filolohichni nauky)*, 85, 8–12. DOI: 10.32999/ksu2663-2691/2021-85-1 (in Ukrainian).
- Bohdanova, M. (2008) *Zhanrovo-styl'ovi osoblyvosti ukrayins'koyi istorychnoyi novely XX st.* [Genre and style features of the Ukrainian historical novel of the twentieth century]. *Slovo i Chas*, 2, 44-48 (in Ukrainian).
- Borodina, S. & Vashkiv, L. (2019). Osoblyvosti novelistychnoho myslennya Mariyi Matios [Features of novelistic thinking of Maria Mathios]. *Filolohichnyy dyskurs*, 9, 16–23. DOI: 10.31475/fil.dys.2019.09.02 (in Ukrainian).
- Vasylyshyn, I. P. (2008). *Epokha y lyudyna v khudozhn'o-ekzystentsiynomu vymiri literatury periodu DiPi* [The epoch and man in the artistic and existential dimension of the literature of the DP period]: avtoref. dys... kand. filol. nauk. Lviv 2008 (in Ukrainian).



- Dmytruk, O. (2009). Totozhnist' mystetstva i zhyttya v povisti Yuriya Kosacha "Eney ta zhyttya inshykh [The identity of art and life in Yuri Kosach's story "Aeneas and the lives of others"]. *Slovo i Chas*, 9, 42–48 (in Ukrainian).
- Zakharchuk I. (2007). *Druha svitova viyna i khudozhniy dosvid ukrayins'koyi emihratsiynoyi literatury* [World War II and the artistic experience of Ukrainian emigration literature]. *Dyvoslovo*, 9, 54–58 (in Ukrainian).
- Kosach, Y. (1980). *Lito nad Delaverom: Poeziyi* [Summer over Delaware: Poetry]. Kyiv: Radyans'kyy pys'mennyk (in Ukrainian).
- Kosach, Y. (1966). *Manhattans'ki nochi* [Manhattan nights]. Kyiv: Radyans'kyy pys'mennyk (in Ukrainian).
- Romanov, S. (2012). Yuriy Kosach: zhyttya i tvorchist' na tli epokhy [Yuriy Kosach: life and work against the background of the era]. *Dyvoslovo*, 1, 54–59 (in Ukrainian).
- Semeryn, Kh. & Kocherha, S. (2017). «Hoholivs'ke pytannya» v «italiys'komu teksti» Yuriya Kosacha yak marker mizhkul'turnykh vzayemyn (na materialii frahmentiv nezavershenoho romanu «Sen'yor Nikolo» ["Gogol's question" in Yuriy Kosach's "Italian text" as a marker of intercultural relations (based on fragments of the unfinished novel "Senior Niccolo")]. *Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiya*, 31(1), 92–94 (in Ukrainian).
- Skvyrska, I. V. (2011). *Systema ideyno-khudozhnikh dominant u tvorchosti Yuriya Kosacha* [The system of ideological and artistic dominants in the work of Yuriy Kosach]: avtoref. dys... kand.filol. nauk. Kyiv (in Ukrainian).
- Stekh, M. R. (2009). *Yuriy Kosach i lehenda Khmel'nyts'koho* [Yuriy Kosach and the legend of Khmelnytsky]. *Ukrayins'kyy zhurnal*, 12, 54 (in Ukrainian).
- Yurchak, H. (2015). Kontsept «Inshoho» u filofs'komu romani «Eney i zhyttya inshykh» Yuriya Kosacha [The concept of "an alien" in the philosophical novel "Aeneas and the lives of others" by Yuriy Kosach]. *Naukovyy visnyk Skhidnoyevropeys'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky. Seriya: Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 8, 166–171 (in Ukrainian).

**Przemyslaw Lis-Markiewicz. Conceptosphere of Yuri Kosach's Lyrics (Based on the Collections *Manhattan Nights* and *Summer over Delaware*).** The purpose of the proposed investigation involves determining the main motives and figurative system of poems in selected collections "Manhattan Nights" and "Summer over Delaware" by Ukrainian poet-emigrant Yuriy Kosach.

Methods and techniques. Biographical, hermeneutic, cultural-historical methods, as well as the method of intertextuality were used in the research process.

The results of this work made it possible to establish the existence of four dominant concepts (FOREIGN LAND, UKRAINE, ART, SOCIUM), within which a system of images of the poetic work of the writer. The concept of FOREIGN LAND, ALIEN becomes the embodiment of images representing certain locations, geographical objects: countries, cities, neighborhoods, etc. There are two types of main motives that embody this concept: a) pessimistic: homesickness, human indifference, loneliness and doom, fear of death abroad, callousness of a large foreign

city, etc .; b) optimistic: the motive of searching for truth, truth, the motive of struggle and challenge. The author's embodiment of the concept UKRAINE differs significantly. Homeland is presented by the writer as a place of beauty and greatness, and among the main motives are the following: pride in the native country, admiration for its beauty and majestic history, stability and revival. An important place in the poet's work is also occupied by the concept of ART, which is embodied mainly in the images of famous artists or characters of works of art. Leading motives are the power of talent, knowledge of the world, creative inspiration. The concept of SOCIUM is represented by the author in the images of representatives of different ethnic and social groups, the author describes them and thus embodies the motives of resistance to trials, anger and struggle, return to their homeland and so on.

Conclusions. The established images and motives of creativity testify to the reflection in Kosach's poetry of the peculiarities of his life, in particular the forced farewell to his homeland and life abroad, as well as his love for art and emotions of compassion and admiration for representatives of different ethnic and social groups.

**Key words:** conceptosphere, dominant concept, dominant image, motive, emigration lyrics, Ukrainian literature

---

Ліс-Маркевіч Пшемислав – магістр зовнішньої торгівлі, правознавства, англійської філології, української філології, адвокат, голова правління, Адвокатське бюро адв. Пшемислав Ліс-Маркевіч, Познанське Товариство ім. Івана Франка, <http://orcid.org/0000-0002-8163-2020>; [przemyslaw@lis-markiewicz.pl](mailto:przemyslaw@lis-markiewicz.pl)

## Агатангел Кримський

УДК 821.161.2'05-1.09Кримський+(82.02:7.035.93)

Олена Кицан

### Ліричний цикл А. Кримського «Нечестиве кохання» в контексті модерної поетики

Метою пропонованої статті є розкриття історії ліричного циклу «Нечестиве кохання» зі збірки А. Кримського «Пальмове гілля». Зокрема визначальним став аналіз ідейно-змістових параметрів та метричних особливостей поезій, що допоможе виявити їхню модерністську основу. До сьогодні не з'ясовано всіх особливостей появи цього циклу, – починаючи від місця і часу його створення до адресата поетових зізнань. Навіть сам автор постійно заплутує читача, вказуючи або ж заперечуючи суб'єктивність свого письма. Загалом А. Кримський прагне дистанціюватися від висловлених у поетичних текстах емоцій та почуттів, ховаючись за псевдонімами, містифікуючи ліричного героя через реальний прототип. Окрім того, в межах «Нечестивого кохання» поєднано оригінальні й перекладні твори, що утруднює пізнання оригінального авторського голосу. Від часу першої публікації змінювався і кількісний склад циклу в передруках. Спочатку він мав 27 поезій, а в остаточному варіанті містив уже 30 віршів.

Цикл «Нечестиве кохання» дозволяє з цілковитою певністю говорити про Кримського як про поета модерного світогляду й стилю. Він заявляє абсолютно не типового для тогочасної української літератури ліричного героя. Героя, готового відкритися читачеві не лише в думках і переживаннях, а й у таємницях свого несвідомого, які зазвичай приховуються, замовчуються або ж маскуються. Окремої уваги заслуговує і система віршування А. Кримського, де він теж виявляє себе оригінальним і вправним майстром. Навіть звертаючись до східної тематики, автор використовує західну поетику. Він актуалізує силаботонічну систему віршування, активно задіює різностоповик, звертається до некласичних форм (трискладовик зі змінною анакрузою, перехідні метричні форми, імітації народно-пісенних структур тощо). Така різнорідна метрична структура циклу вповні відображає ідейно-тематичну специфіку текстів, джерела якої в дисгармонії неспокоїної поетової душі.

**Ключові слова:** поезія, цикл, версифікація, метр, дисгармонія, модернізм.

## Вступ

Агатангел Кримський-поет дебютував на початку 1890-х років, що цікаво, під псевдонімами, яких мав кілька. Вочевидь, автор усіяко намагався відмежуватися від висловлених у своїх віршах емоцій та переживань. Найавторитетніший тогочасний критик М. Євшан відзначав, що Кримський з усіх українських поетів чи не найбільше наближується до типу так званого модерного поета, для якого поезія вже не є лише потужною зброєю *«в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та виголошувано закони для народу»* (Євшан, 1998: 194). Дослідник також зауважує роздвоєння в натурі автора, боротьбу поміж двома суперечностями – *«...з одного боку, виступає тут природний нахил, палка, гаряча поетова душа, що протестує проти всяких кайданів і рветься з наївним не раз ідеалізмом до свободи і краси, з другого боку, холодна рефлексія, немилосердна аналіза тих гарячих поривів та заперечення їх»* (Євшан, 1998: 197). А. Кримський і справді вирізняється серед сучасників. Естетизм супроти соціального стрижня, егоцентризм і виразна суб'єктивність, екзотизм, заглиблення у світ несвідомих почувань і душевних розладів є рисами модерного скерування його творчості.

**Метою статті** визначено розкриття історії появи циклу «Нечестиве кохання» зі збірки «Пальмове гілля», аналіз його ідейно-змістових параметрів та метричних особливостей, що допоможе виявити модерністську основу поезії А. Кримського.

Оригінальність і новаторський характер збірки відзначав ще І. Франко у статті «Наша поезія в 1901 році»: *«І справді, віє якийсь незвичайний, екзотичний подих від тих поезій, щось таке, мов запах туберози, що упоює і дразнить одночасно; є в них щось не вирівняне, незгармонізоване: орієнтальні тони та пейзажі і рідні нам, близькі та знайомі відгуки новочасного, європейського, ще й українського серця <...> сучасний європеєць з його поглядами, турботами та натомленими нервами видніється тут скрізь як елемент дисгармонії в тім зачарованім світі. А дисгармонію вносить він тому, бо дисгармонія в його душі: з одного боку, його поетичні пориви, його чутливість, а з другого боку – світові огляди, моралістичні шаблони, проти яких він хоч і протестує, та яким підлягає несвідомо, мимоволі, підлягає не поверхово, але геть до глибини душі»* (Франко, 1982: 189–190). Виходячи із роздвоєності своєї природи, А. Кримський виводить на літературну сцену нового

героя, зі своїми болями, переживаннями, нервовими зривами. Героя, для якого боротьба, що точиться у внутрішньому світі, є набагато важливішою за виклики зовнішнього світу. За словами М. Рудницького: *«Як добрий знавець чужих літератур Кримський випередив спроби нашого модернізму та декадентизму в новелі та ліриці. Він перший ясно вибрав собі на героїв психопатів і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю із селянських грудей. Світова література мала від віків неврастеніків, але аж кінець ХІХ віку відкрив у людині нерви...»* (Рудницький, 2009: 148–149).

### **Методи й методики**

До вивчення життєтворчості А. Кримського причетні О. Бабишкін, М. Возняк, Б. Грінченко, О. Грушевський, М. Євшан, Л. Лопатинський, І. Нечуй-Левицький, Леся Українка, І. Франко, Г. Хоткевич та інші. Серед сучасних дослідників: М. Веркалець, Ю. Горблянський, Л. Грицик, Т. Гундорова, Н. Данилюк, Ю. Ковалів, Ю. Кочубей, Т. Маленька, М. Моклиця, С. Павличко, Я. Поліщук, О. Пріцак, Р. Ткаченко, Г. Останіна, В. Шевчук. Але в колі наукових зацікавлень здебільшого опиняється наукова та літературно-критична діяльність письменника. Поезія, а особливо її версифікаційний рівень, на жаль, не часто піддаються аналізу. Хоча в модерністських текстах увага до форми є якраз напрочуд важливою.

У статті задіяно низку літературознавчих методів: культурно-історичний – для розуміння епохи порубіжжя ХІХ–ХХ ст.; біографічний – для встановлення біографічної основи постання циклу, компаративний метод використано для зіставлення окремих варіантів циклу «Нечестиве кохання», метод віршованого аналізу дозволив встановити метричні особливості поезій, а текстологічний метод виявився доречним у роботі з текстами та виявленні відмінностей у публікаціях різних років.

### **Виклад основного матеріалу**

Поштовхом до появи збірки «Пальмове гілля. Екзотичні поезії» стало відрядження А. Кримського в 1896 р. на два роки до Сирії і Лівану. А тому перша частина, що фактично створювалася в цей час, містила вірші, написані впродовж 1898–1901 рр. Вона є найбільшою за кількістю оригінальних текстів і увібрала в себе всі враження та емоції від запізнання зі східним світом. Але поет не наслідує віршовану форму східних поезій, а лише їхню образну семантику та

мотиви. За словами Н. Костенко, *«головною метою поета було бажання європеїзувати, українізувати східний матеріал, наблизити до українського читача. Зробити частиною національного художньо-естетичного сприйняття, надати доступнішу для читача форму»* (Костенко, 2014: 131). Друга частина збірки постала в часи праці Кримського-вченого над книгами про Персію й Туреччину початку ХХ ст. Третю частину «Пальмового гілля» склали здебільшого переклади, а також поезії, написані впродовж 1917–1918 років. Про намір видати збірку своїм коштом А. Кримський сповіщає Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, але висуває найважливішу умову: *«...остатня коректура повинна присилатися мені рекомендованим листом і, доки я не поставлю свого imprimatur, жоден аркуш не повинен друкуватися. Само собою розуміється, що друкарня не сміє робити самовільних змін у моїм рукописі»* (Кримський, 2005, Т. 1: 303).

Є сенс погодитися з Франком, який недоліком збірки називав те, що оригінальні тексти в ній подані упереміш з перекладами. Останні становлять майже половину книги, і хоч є дуже гарні, та *«вони там разять, як навмисні відскоки від теми, як чужий голос, що перебиває нашу мову»* (Франко, 1982: 190). Поєднання оригінального й перекладного в одній збірці було новаторським для того часу. Але це утруднює пізнання оригінального авторського голосу. Проблемно також встановити автентичність деяких текстів. Наприклад, у поезію ХVІІ «інкорпоровано» східну пісню «Терплю розлуку...», яку автор переклав українською і опублікував наприкінці 1897 р. у львівському журналі «Зоря». Уводить він її також до бейрутського оповідання «Растлініє нравів» (1897) із таким «супровідним коментарем»: *«...молодий теноровий голос Нажіба Шагурі, студента з бейрутського єзуїтського університету, перейнятий сильним чуттям, заспівав модну арабську пісню:*

*Терплю розлуку,*

*Важкую муку,*

*Газелько!*

*Красу кохаю,*

*Обнять бажаяю,*

*Ох, зірко!..* (Кримський, 1972, Т.1: 556).

Збірці «Пальмове гілля» передує «Заспів» і прозовий коментар до нього, який виконує ще й функцію передмови. Автор запевняє, що

пускає у світ «...отсю книжку не для людей фізично здорових, а тільки для людей трохи слабих, із надламанною життєвою снагою або нервами, – для тих людей, що вміють і легко плакати, і солодко нудьгувати, і молитися богові, і умиляться... Книжка моя – для тих недужих і самотніх людей, що прихильну до них людину або сім'ю можуть з наївним егоїзмом полюбити не менше, ніж цілу людськість» (Кримський, 1972, Т.1: 23–24). Та й сам ліричний герой «Пальмового гілля» – натура досить вразлива, суперечлива й подекуди невротична. Саме ця присвята дозволила М. Євшану стверджувати, що «творці теперішні заховалися далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань» (Євшан, 1998: 194). Але відхід від реалістичного світосприйняття у бік суб'єктивності, самовиразу є маркером нової доби.

У збірці особливої уваги заслуговує цикл «Нечестиве кохання», якому протиставлено «Кохання по-людському». У розумінні Кримського «нечестиве кохання» є навіть вищим, ніж «кохання по-людському». У передмові до збірки він зізнається: «...кохання, коли воно чисте од сексуальної брудоти, хоч би було й ненормальне і нещасливе, може хіба розбити серце, розбити фізичне здоров'я і зробити з людини меланхоліка, та не одбирає віри в життя, не одбирає енергії до життя, не вбиває духу, не вбиває ідеальних і поетичних поривів, а навпаки – тільки облагороджує душу і наливає в ню прихильності й теплої ласки до всіх людей, з якими доводиться зустрічатися. А звичайне людське кохання, хоч би як ідилічно та поетично воно розпочиналося, разом тратить усю свою поетичність, скоро-йно переходить на сексуалізм...» (Кримський, 1972, Т.1: 22). Ця тематика згодом розроблятиметься і в романі «Андрій Лаговський» (1905; 1919).

Схожі ідеї дещо раніше подавав З. Фройд у листі до нареченої Марти, датованому 29 серпня 1883 р. Він розділяє суспільство на нецивілізовану масу, яка прагне задовільнити власні інстинкти, та на інтелектуальну еліту, яка обирає переживання, душевні тривоги і, пригнічуючи природні бажання, береже свої сили для чогось вищого. Тим самим зберігаючи цілісність особистості (Фрейд, 1994: 71).

Цикл «Нечестиве кохання» написаний у формі ліричного щоденника і присвячений фольклористу, етнографу, а також науковому наставнику автора Всеволоду Міллеру. Деякий час А. Кримський проживав у родині Міллера, де його сприймали як

рідного. Сам поет зазначав, що «Нечестиве кохання» було написано 1900 р. на Кавказі. Але в пізніше доданому коментарі до листа, адресованого братові, зауважив, що понад половину цього циклу написав іще в Бейруті. Про історію появи циклу А. Кримський згадує і в листі до Б. Грінченка від 1 вересня 1900 р.: *«І нема мені похвалитися перед Вами чимсь українським, опроче хіба усяких ліричних віршів та поемок. Тай тих не друкуватиму тепер, бо Літ[ературно]-Наук[овий] Вістник мене таки образив. Я написав цикл віршів під заголовком „Нечестиве кохання”, де героєм поставив одного з професорів Бейрутського університету; на тлі картин із сірійської природи я зобразив його безталанне кохання і протест проти пересудів громадських. Редактори не згодилися редагувати тієї поеми, і їхня цензура мене настільки обурила, що я хочу надрукувати свої вірші окремою книжочкою, себто разом із другими своїми віршами, яких я досі не оголошував друком. Надрукую своїм коштом; сподіваюся, що котрась друкарня згодиться взяти цю працю»* (Кримський, 2005, Т. 1: 299).

Але цикл таки з'явився друком у згаданому часописі з підзаголовком «Уривки з ліричного роману на трохи декадентській підвалині». Внизу сторінки додано примітку *«Автобіографічного в сих віршах нема нічого сінько. Тут виведено одного європейського ориєнталіста, з яким я товаришував у Сирії; а що він належав до тишу декадентів, то й на моє писання наліг деякий декадентський колір»* (Кримський, 1900, Т. XII, Кн. 12: 241). Саме ця примітка спричинила появу критичних – доволі несподіваних, навіть провокативних відгуків на збірку. Так, у львівському часописі «Руслан» з'явилася рецензія Лева Лопатинського на «Пальмове гілля» під назвою «Поет чи поетка?». Автор одразу зауважує, що А. Кримський *«належить до тих людей, що в мужескім тілі мають жіночу душу»* (Лопатинський, 1902, Ч.26: 2). Критик аналізує цикл «Нечестиве кохання», наводячи докази щодо того, що об'єктом оспівування поета є чоловік, а не жінка. При цьому зазначає, що *«автор сам не розуміє фізіологічної підстави своїх почувань, не має свідомости своєї природи, бо свій нахил до мущин осуджує сам на кождім кроці»* (Лопатинський, 1902, Ч.27: 3). Л. Лопатинський пояснює задум книги поєднати оригінальні поезії з перекладними тим, що нібито Кримський хотів показати *«що не лише він одинокий такий*



„юродивий”, але що є більше одиниць між поетами, які мають такий самий світогляд, як він» (Лопатинський, 1902, Ч.29: 3).

Дошкульність статті змусила А. Кримського «оборонятися»: «„Руслан” на підставі неясностей заявив, що я не поет, а поетка, і що я – „половий мішанець”» (Кримський, 2005, Т. 1: 335). Вочевидь, через неоднозначну реакцію вже у виданні 1901 р. він змінює підзаголовок на «Уривки з ліричного роману одного бідолашного дегенерата». Автор прагне дистанціюватися від висловлених щирих почуттів. Про те, що в його поезіях немає нічого автобіографічного, він зізнається в прозовому коментарі до «Заспіву», а також у вже згаданому листі до Грінченка від 1 вересня 1900 р. Але вже в наступному листі до вказаного адресата від 7 грудня 1902 р. Кримський визнає суб’єктивність свого циклу. Він пояснює, що під «нечестивістю» мав на увазі заборонене кохання до Марії Фердинандівни (у дівоцтві – Орчинської), дружини брата Юхима Юхимовича, яка доглядала поета у Ставрополі: «...я приїхав у Ставропіль слабій, поміраючий, до мене дуже гарно віднеслася жінка мого брата, я зачав дивитися на неї, як на свого янгола-охоронителя, тільки ж заразом почував, що моя прихильність до неї є ніби злочин супроти мого брата, – і от, щоби заспокоїти[ся], я написав (або дописав) цикл „Нечестиве кохання”» (Кримський, 2005, Т. 1: 335). Натомість дослідниця творчості А. Кримського І. Смілянська відзначає, що деякі вірші циклу постали під впливом стосунків із М. Каменською, викладачкою інституту благородних дівиць (пансіонат), який функціонував у Бейруті. Так, два вірші («На душі якась тривога» і «Я обірвав розмову. В очах мені туман...») написані відразу ж після першої зустрічі з М. Каменською в Бейруті 20 жовтня 1896 р., а поезія «З червоним блиском місяць згас...» з’явилася вже після від’їзду М. Каменської з Бейруту в Росію. Кримський навіть мав намір одружитися з нею, про що повідомляє свого брата у листі від 7 грудня 1896 р.: «*Просьба секретная. Разузнай у Марьи Алексеевны (но не прямо, а обиняком) согласилась ли бы она выйти за меня замуж. Только, пожалуйста, разузнай не от моего имени, а от себя самого*» (Романова, 2020: 62).

Кількісний склад циклу змінювався у передруках. Початково цикл, який налічував 27 віршів, було опубліковано в «Літературно-науковому віснику» (1900 р.). В остаточному своєму варіанті у складі 30 поезій цикл структуровано у виданні 1902 р., яке вийшло у

Звенигородці на Київщині. Тут додаються три нові тексти – «Пишний день розганяє» (XX), «Надвечір. З Рюккерта. Пісня подорожнього» (XXIV) та «Обняти білявку, стиснути чорнявку» з підзаголовком «З Ростана» (XXX). Поезія «Пишний день розганяє» з'являється вже у виданні збірки 1901 р. (Львів: Видання українсько-руської видавничої спілки), натомість двох інших текстів – «Надвечір» (З Рюккерта. Пісня подорожнього) та «Обняти білявку, стиснути чорнявку» ще немає. Окремо вони друкувалися на сторінках того ж таки часопису у 1902 р.: «Надвечір» – ЛНВ, 1902, Т. XVII, кн.1, С. 62; «Обняти білявку, стиснути чорнявку» під назвою «Далека Царівна» – ЛНВ, 1902, Т. XIX, кн. 9, С. 254. Незначних змін зазнав перший рядок поезії «Надвечір»: «З гір лягла на воду» (ЛНВ) на «З гір на воду впала» (1902 р.) та перший рядок третьої строфи поезії «Обняти білявку, стиснути чорнявку» (ЛНВ): «Бо се – щось високе і справді глибоке» на «Бо се – щось високе, бо се – щось глибоке» (1902 р.).

Уже перший вірш, який задає тон усьому циклу, здається, адресований не науковому керівникові, а коханій людині: «Не раз було у Сирії далекій / Здобуду я твій лист, – і серце задрожить, / Затуманію весь, мов турок коло Мекки, / І нервная рука конверт розтерebить» (Кримський, 1972, Т.1: 33). У листі від 8.03.1898 до того ж адресата можна відчитати схожі зізнання: «Я Вас всегда обожал как знаменитого ученого. А теперь, получая Ваши письма, в которых всегда заключается или ободрительное слово, или самое полное расположение, я испытываю... ах, я и сам не знаю, что я испытываю! Получу письмо, начну читать, – строчки бегают перед глазами, дыхание останавливается... Хочется изо всей силы пожать Вашу руку, просто даже раздавить ее в своих пожатиях...» (Кримський, 1972, Т.5: 309).

Вірші циклу сюжетно структуровані, що дозволяє стежити за мінливими переживаннями ліричного героя. Уже перший текст уводить в основну тематику циклу. Герой відчуває страх перед зародженням кохання («На душі якась тривога / Й полохливе почуття»). Воно позбавляє розуму, поневолює і вже з третього вірша набуває негативних конотацій: «мерзенне», «нечестиве». Забороняючи собі зв'язатись у почуттях («Ні, ніколи од мене не вчуєш, / Що тебе я люблю»), ліричний герой намагається звільнитись од цієї небезпечної недуги («Ну вже третя днина мина»). Але тимчасове звільнення є оманливим («Я себе піддурював»), доводиться визнати за собою право

кохати і, врешті, зізнатися у своїх почуттях і самому собі («Я знаю: нечестиве те кохання»), і об'єктові почуття («Що за голос я почув»). Але, на жаль, ці зізнання лише налякали кохану людину і змусили її піти («Не забуду я ніколи»). Ліричний герой боїться своїх почуттів, називаючи їх нечестивими, злочином в очах людей і природи:

Я знаю: нечестиве те кохання,  
 Яке на мене отепер находе:  
 Злочин воно в очах людей,  
 Злочин воно в природи... (Кримський, 1972, Т.1: 35)

С. Павличко, слідом за Л. Лопатинським, стверджує, що кохання поета постає нечестивим і протиприродним, оскільки його об'єктом виявляється чоловік. Хоча вірші циклу позбавлені конкретного адресата, є тільки «я», «ти». Як уже згадувалося, сам автор нечестивим називав кохання до заміжньої жінки, дружини брата. А от Франко називає цикл «Нечестиве кохання» найкращим і «найбільше заокругленим у цілім томі», та «авторові ані на хвилю не прийде в голову думка, що само чуття, само кохання ніколи не може бути ні чесне, ні нечесне, доки лишається в сфері психічного напруження, бажань та уподобань; що злочином може бути тільки справді чин, діло» (Франко, 1982: 195). Насамкінець критик бажає автору «якнайбільше епізодів „нечестивого кохання“, яке плодить такі гарні поезії» (Франко, 1982: 198).

Наталія Костенко, здійснивши метричний аналіз цілої збірки «Пальмове гілля», стверджує, що у ній серед усіх класичних і некласичних розмірів домінує 4-стопний хорей, який є традиційним провідником народнопісенної ритміки (Костенко, 2014: 134). Але варто уважніше вивчити версифікаційні особливості циклу «Нечестиве кохання».

#### Метричний репертуар оригінальних поезій циклу

		Розмір	Римування
	«Сірійські згадки...»	Ябц	АВАВ, АbAb, ААВВ
<b>Із книжки першої</b>			
1	«На душі якась тривога...»	Х4	ХаХа
2	«Я обірвав розмову ...»	ЯЗ	ХаХа
3	«То не довгая була розмова...»	ПМФ Х5→Я2	ХАХА

4	«Ні, ніколи од мене не вчуєш...»	Ан3232	ХаХа
5	«Ну, вже третя днина мина...»	Ан3	хАхА
6	«Я себе піддурював...»	Х3	Х'аХ'а
7	«Я знаю: нечестиве те кохання...»	Я5543	хАхА
8	«Я пішов до тих знайомих...»	Х4	ХаХа
9	«Ох, мізерні жарти! не для мене ви!»	Х6ц	ааВВ
10	«Ріже нерви, мов пилою...»	Х4	ААbb
11	«Притулив я лоб до шибки...»	Х4	ХаХа
12	«Що за голос я почув!»	Х443443	ааВссВ
13	«Не забуду я ніколи...»	Х4242	ХаХа
<b>Із книжки другої</b>			
14	«Минає півгода. Мене з'їдає мука...»	Я6ц	АВАВ
15	Опівночі ( «Стоять зачаровані, сядвом облиті...» )	Ам4ц	ААВВ
16	На арабську тему ( «З червоним блиском місяць згас...» )	Я4343	хАхА
17	«Переддосвітня година. Померкає світло зір...»	ПМФ Х8ц → Я221221 → Х8ц	аавв → ААВААВ → аавв
18	«Блиснуло сонце з-поза гір, в зеленому саду...»	ПМФ Я7ц → С 6,6, 8 (4+4), 6	аа (ямбічна частина) → ХАХА (силабічна частина)
19	«Сіяє сонце з-поза гір в зеленому саду...»	ПМФ Я7ц → Х2323	ааВВ → хАхА
20	«Пишний день розганяє...»	Ан2	ХаХа
21	«Безсонная туга вкінці притомилась...»	Ам4343	ХаХа

22	«Чи ні, вітрецю! ти виводь заколисню...»	Ам4443	ААВВ
23	«...Тьох-тьох! – залящав коло мене близенько...»	Ам4443	ААВВ
25	«Закотилося сонечко...»	трискладовик зі змінною анакрузою	Х'АХ'А
<b>Із книжки третьої</b>			
26	«Ліван!.. Щасливий, любий звук!»	Я4343	хаха
27	«Забрався я на шпиль... Внизу носились хмари...»	Ябц	АВАВ

На основі метричного аналізу циклу можна ствердити абсолютну домінанту в Кримського-поета класичних розмірів, а саме двоскладовиків. Серед них переважає хорей (чотиристопний), як і у всій збірці. Помітне місце у циклі займають різностопні розміри, освоєння яких було новим для метрики початку ХХ ст. З'являються і довгі цезуровані двоскладовики – Ябц і Хбц. Серед трискладових розмірів автор опрацьовує амфібрахій і анапест. До дактиля не звертається зовсім, навіть у перехідних метричних формах. Вірш «Закотилося сонечко» написаний трискладовиком зі змінною анакрузою. Якщо записати рядки попарно (замість катренів дистихами), то отримаємо 4-стопний анапест. Лише розчленування на рядки призводить до зміни анакрузи.

У перехідних метричних формах А. Кримський звертається до силабічних творів народно-пісенного походження. Так, у вірші «Блиснуло сонце з-поза гір, в зеленому саду» з циклу «Нечестиве кохання» після тематичної заставки поет наводить текст пісні, створеної ним на мотив української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм, гаєм зелененьким». Перші два рядки вступу подані Я7ц, а далі йде пісня, написана силабікою 6,6,8(4+4),6. У вірші «То не довгая була розмова» автор задіює перехідну метричну форму в межах класичних розмірів, п'ятистопний хорей переходить у двостопний ямб. Здебільшого поет використовує перехресне римування, але перший і третій рядок римуються досить таки рідко і є холостими. Подекуди трапляється і парне римування.

### Наукова новизна дослідження

визначається пропонованим цілісним підходом до аналізу поетичного циклу «Нечестиве кохання». Аналіз змісту і форми дозволяє вповні зрозуміти художній задум письменника і розкриває Кримського як поета, який одним із перших відчув віяння нової епохи. Він сміливо підхопив нові, дражливі теми, які вже розроблялися як на Заході, так і на Сході, і надав їм відповідного оформлення. Глибоко висвітлюється історія появи циклу – місце й час написання, структура та суб'єктивна основа. Адже сам автор, «заграючи» і граючись із читачем, часто змінював свої думки щодо «Нечестивого кохання», тим самим утруднюючи його розуміння.

### Висновки

Збірка «Пальмове гілля» дозволяє з цілковитою впевненістю говорити про Кримського як про поета модерного світогляду й стилю. Позначається це і на ідейно-тематичному рівні, й на рівні версифікації. Автор створює абсолютно не типового для тогочасної української літератури ліричного героя. Героя-особистість – відкрити до світу і відверту в своїх почуттях і переживаннях як перед собою (адже актуалізовано форму ліричного щоденника), так і перед загалом. Він ділиться не лише своїми думками, а й розкриває життя свого несвідомого, що зазвичай приховується, замовчується або ж маскується під щось інше.

А. Кримському вдалося поєднати східну тематику із західною поетикою. Він не експериментує зі східними строфами та розмірами, оскільки, попри все, лишається людиною західного типу мислення. Йому значно ближчими були ті тенденції, що домінували у версифікаційному просторі української поезії порубіжжя ХІХ – ХХ ст. По суті, він продовжує і розвиває віршувальні напрацювання поетів-символістів, які активно почали розробляти різностопні розміри. А. Кримський не тільки розширює можливості силаботоніки, активно використовуючи різностоповик, а й опрацьовує некласичні форми (трискладовик зі змінною анакрузою, перехідні метричні форми, імітації народно-пісенних структур). Різномірність метрична структура циклу вповні відображає дисгармонію поетової душі, «її діонісійство, декадентський гедонізм, екзотичні пристрасті». Як слушно відзначає С. Павличко, «саме він надалі зазирнув у темні глибини людського «я», саме в його творчості Краса і Душа були не ідеальними абстракціями, яким поклонялися..., а цілісною

вербальною дійсністю, яку так важко розкласти на риторичні компоненти» (Павличко, 2000: 46).

У циклі «Нечестиве кохання» зовсім небагато розмірів, які повторюються. Бо навіть коли автор вдається до одного й того ж метричного малюнку, то змінює римування, строфічну будову, чергування клаузул. Від тексту до тексту А. Кримський експериментує з метрикою, строфікою, римуванням, довжиною рядка, тим самим виявляючи себе вправним версифікатором. Такі дослідження є перспективними, оскільки засвідчують зв'язок між змістовим і формальним рівнями тексту.

### Література

- Авербух, О. (2020). Агатангел Кримський у Лівані: орієнталізм і гомоеротичне бажання в поезії українського модерніста. *Критика*, 3/4, 2–3.
- Євшан, М. (1998). *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ: Основи.
- Ковалів, Ю. (2013). Агатангел Кримський. *Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: у 10 т.* Т. 1. 397–406.
- Костенко, Н. (2014). *Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*. Київ: Видавн. дім Дмитра Бураго.
- Кримський, А. (2005). *Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890-1941): (в 2 т.)*. Т. 1: 1890–1917.
- Кримський, А. (2005). *Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890-1941): (в 2 т.)* / Т. 2: 1918–1941.
- Кримський, А. (1900). Нечестиве кохання. Уривки з ліричного роману на трохи декадентській підвалині. Із сирийських згадок А. Кримського (I–XXVII). *Літературно-науковий вісник*, XII, 241–250.
- Кримський А. *Твори: у 5 т., 6 кн.* Київ: Наукова думка, 1972–1973. Т. 1. 1972; Т. 2. 1972; Т. 3. 1973; Т. 4. 1974; Т. 5, кн. 1. 1973; Т. 5, кн. 2. 1973.
- Крымский, А. (1975). *Письма из Ливана (1896–1898)*. Москва: Издательство «Наука».
- Лопатинський, Л. (1902). Поет чи поетка? (Пояснення до «Пальмового гілля» А. Кримського). *Руслан*, Ч.26,27,29.
- Мейзерська, Т. (2009). «Пальмове гілля. Екзотичні поезії» А. Кримського: до проблеми сучасних інтерпретацій. *Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі ХХ ст.: збірник наукових статей*. Одеса: Астропринт, 134–142.
- Моклиця, М. (2006). Християнство Агатангела Кримського: психологічні та естетичні аспекти. *Агатангел Кримський у контексті української та світової культури: збірник наукових праць. Волинь філологічна: текст і контекст*, 1, 115–130.
- Павличко, С. (2000). *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського*. Київ: Вида-во С. Павличко «Основи».

- Романова, О. (2020). Агатангел Кримський та витворена навколо нього міфологія: історико-антропологічне дослідження. *Східні традиції державотворення. Науковий збірник на честь 150-ї річниці від дня уродин Агатангела Кримського*. Київ: ТОВ «Прометей», 52–90.
- Рудницький, М. (2009). *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич: ВФ «Відродження»*.
- Франко, І. (1982). Наша поезія в 1901 році. *Зібрання творів: у 50 т. Т. 33*. Київ: Наукова думка, 172–198.
- Фрейд, З. (1994). *Письма к невесте*. Москва: Моск. рабочий.

### References

- Averbukh, O. (2020). Ahatanhel Krymskyi u Livani: oriientalizm i homoerotychnе bazhannia v poezii ukrainskoho modernista. *Krytyka*, 3/4, 2–3.
- Ievshan, M. (1998). *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*. Kyiv: Osnovy.
- Kovaliv, Yu. (2013). Ahatanhel Krymskyi. *Istoriia ukrainskoi literatury: kinets XIX – poch. XXI st.: u 10 t. T. 1*. 397–406.
- Kostenko, N. (2014). *Virsh i poezii: Zbirnyk naukovykh, literaturno-krytychnykh i publitsystychnykh statei*. Kyiv: Vydavn. dim Dmytra Buraho.
- Krymskyi, A. (2005). *Epistoliarna spadshchyna Ahatanhela Krymskoho (1890-1941): (v 2 t.)*. T. 1: 1890–1917.
- Krymskyi, A. (2005). *Epistoliarna spadshchyna Ahatanhela Krymskoho (1890-1941): (v 2 t.)*. T. 2: 1918-1941.
- Krymskyi, A. (1900). Nechestyve kokhannia. Uryvky z lirychnoho romanu na trokhy dekadentskii pidvalyni. Iz syryiskykh zghadok A. Krymskoho (I–XXVII). *Literaturno-naukovyi visnyk*, XII, 241–250.
- Krymskyi A. *Tvory: u 5 t., 6 kn.* Kyiv: Naukova dumka, 1972–1973. T. 1. 1972; T. 2. 1972; T. 3. 1973; T. 4. 1974; T. 5, kn. 1. 1973; T. 5, kn. 2. 1973.
- Kрыmskyi, A. (1975). *Pysma yz Lyvana (1896–1898)*. Moskva: Yzdatelstvo «Nauka».
- Lopatynskyi, L. (1902). *Poet chy poetka? (Poiasnennia do «Palmovoho hillia» A. Krymskoho)*. Ruslan, Ch.26,27,29.
- Meizerska, T. (2009). «Palmove hillia. Ekzotychni poezii» A. Krymskoho: do problemy suchasnykh interpretatsii. *Re-presence. Vidlunnia Skhodu v ukrainskii literaturi XX st.: zbirnyk naukovykh statei*. Odesa: Astroprynt, 134–142.
- Moklytsia, M. (2006). Khrystyianstvo Ahatanhela Krymskoho: psykholohichni ta estetychni aspekty. Ahatanhel Krymskyi u konteksti ukrainskoi ta svitovoi kultury: zbirnyk naukovykh prats. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 1, 115–130.
- Pavlychko, S. (2000). *Natsionalizm, seksualnist, oriientalizm. Skladnyi svit Ahatanhela Krymskoho*. Kyiv: Vyda-vo S. Pavlychko «Osnovy».
- Romanova, O. (2020). Ahatanhel Krymskyi ta vytvorena navkolo noho mifolohiia: istoryko-antropolohichne doslidzhennia. *Skhidni tradytsii derzhavotvorennia. Naukovyi zbirnyk na chest 150-yi richnytsi vid dnia urodyn Ahatanhela Krymskoho*. Kyiv: TOV «Prometei», 52–90.



Rudnytskyi, M. (2009). *Vid Myrnoho do Khvylovoho. Mizh ideieiu i formoiu. Shcho take «Moloda Muza»?* Drohobych: VF «Vidrozhennia».

Franko, I. (1982). *Nasha poeziia v 1901 rotsi. Zibrannia tvoriv: u 50 t. T. 33.* Kyiv: Naukova dumka, 172–198.

Freid, Z. (1994). *Pysma k neveste.* Moskva: Mosk. rabochyi.

**Olena Kytsan. A. Krymsky's Lyrical Cycle «Nechestyve Kokhannia» in the Context of Modern Poetics.** The purpose of the article is to reveal the history of the lyrical cycle «Nechestyve kokhannia» from the collection of poems of Ahatanhel Krymskyi «Palmove hillia». In particular, the analysis of ideological and semantic parameters and metric features of poetry became decisive, which will help to identify their modernist basis. So far, not all the features of the appearance of this cycle have been clarified - from the place and time of its creation to the addressee of the poet's confessions. Even the author himself constantly intrigues the reader by pointing out or denying the subjectivity of his writing. In general, A. Krymskyi seeks to distance himself from the emotions and feelings expressed in poetic texts. He hides behind pseudonyms, mystifying the lyrical hero through a real prototype. In addition, «Nechestyve kokhannia» combines original and translated works, which makes it difficult to recognize the original author's voice. From the time of the first publication, the quantitative composition of the cycle in reprints also changed. Initially, he had 27 poems, and in the final version already contained 30 poems.

The cycle «Nechestyve kokhannia» allows us to talk about Krymskyi as a poet of modern worldview and style. He declares a lyrical hero that is absolutely not typical for Ukrainian literature of that time. A hero who is ready to reveal himself to the reader not only in thoughts and experiences, but also in the secrets of his unconscious, which are usually hidden, silenced or disguised. A. Krymskyi's versification also deserves special attention, where he is also an original and skilled master. Even addressing Eastern themes, the author uses Western poetics. He actualizes the syllabic-tonic system of poetry, actively uses multimetric and non-classical verse forms (ternary meters with variable anacrusis, transitive metrical forms, imitations of folk-song structures, etc.). Such a diverse metric structure of the cycle fully reflects the ideological and thematic specificity of the texts, the sources of which are in the disharmony of the restless poetic soul.

**Key words:** poetry, cycle, versification, meter, disharmony, modernism.

---

Кицан Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-8722-3041>; 1982kitsan@gmail.com

## Античний прототекст в оповіданнях А. Кримського: види інтертекстуальності

Мала проза А. Кримського відзначається інтертектуальними зв'язками з античною культурою. Вони виявляються у різних видах, на різних рівнях, мають різну функційність. Метою статті є виявлення видів інтертекстуальності у збірці А. Кримського «Повістки та ескізи», з'ясування функцій інтертекстуальних відсилань до античного прототексту. Завдання передбачають створення типології виявів інтертекстуальності в оповіданнях А. Кримського, визначення змістового навантаження кодової інтертекстуальності, коментування атрибутованих цитат, явних і прихованих алюзій з античного прототексту.

Теоретичним базисом є здобутки інтертекстології, компаративістики, герменевтики. Виявлено наявність в оповіданнях А. Кримського кодової інтертекстуальності через номінативні сигнали та включення слів та виразів із давньогрецької та, частіше, латинської мови. Кодова інтертекстуальність сполучається з паратекстуальністю.

Через кодову інтертекстуальність, марковані та немарковані цитати античних авторів реалізуються функції: характеристики персонажа, логічної послідовності викладу думки, оцінювальна, посилення експресивності, створення іронічного, комічного, сатиричного ефекту. Виявлення видів міжтекстової комунікації потребує компетентності реципієнта, тому звертається увага на читацьку інтертекстуальність.

Функційність інтертекстуальних відсилань залежить від типу нарації; вони можуть виконувати характерологічну роль (гомодієгетичний наратор) або виражати авторську позицію (гетеродієгетичний наратор).

На ідейно-образному та сюжетному рівні спостережено міжтекстову комунікацію з творчістю Арістофана. Оповіданням А. Кримського властива агональність.

**Ключові слова:** прототекст, інтертекстуальність, кодова інтертекстуальність, алюзія, паратекстуальність, гіпертекстуальність, цитата, пародія, А. Кримський.

### Вступ

Творчість видатного українського письменника, історика, філолога, перекладача, сходознавця, поліглота А. Кримського

відрізняється інтелектуальною наснаженістю і своєрідною інтерпретацією широких надбань світової культури. Він був щирим симпатиком античності, не дарма батько дав йому грецьке ім'я Агатангел, що означає «добрий вісник». Знавець античної літератури, давньогрецької й латинської мов, письменник активно використовував у своїй творчості апеляції до прототексту античності. Як стверджував І. Білодід, ще навчаючись у гімназії, А. Кримський «переклав “Енеїду” Вергілія і кілька глав “Анабазиса” Ксенофонта, що були згодом видані під псевдонімом Я. Крамер» (Кримський, 1972: 7).

В одному з листів до А. Кримського Леся Українка, після докладного і глибокого аналізу роману «Андрій Лаговський», зауважила, що вона любить його наукові твори. У її читацькій рецепції привертає увагу паралель з античністю: «Я люблю їх стиль, їх тон. Куди діваються Ваші нерви, як Ви пишете такі речі? Так, наче Ви античний, врівноважений тілом і духом еллін, як пишете їх. Такий кольорит я тільки на Акрополі бачила!» (Українка Леся, 2021: 409–410). Як бачимо, Леся Українка, яка й себе відносила до «еллінського роду», належність А. Кримського до світу античності бачила як велику чесноту. Ще одну паралель у питанні суспільного обов'язку письменника, «ходіння в народ» творчої інтелігенції вбачає С. Романов. Зауважимо, що ця тема – одна з провідних в оповіданнях А. Кримського, висвітлення її, вочевидь, базувалося на власному досвіді. С. Романов відзначає, що «поразка А. Кримського в ролі народного просвітителя, що мала більше об'єктивних, аніж суб'єктивних причин, виглядає цілком закономірною. Незнання, нерозуміння життя простолюду, його клопотів і потреб перетиналися тут з особистою несформованістю та юначим максималізмом. Зусилля проповідувати, навчати, окрім щирого пориву й самовпевненості, не були підкріплені ані належними досвідом, знаннями, ані, що теж важливо, навичками спілкування» (Романов, 2012: 164). На думку дослідника, правильний вибір молодому письменникові опосередковано допоміг зробити М. Драгоманов: «обстоювані М. Драгомановим засади становлення й підготовки нового покоління громадсько-культурних діячів (власне інтелектуальної еліти нації) за основу мали вимогу якнайширшої освіти й не лише, так би мовити, загальнообов'язкової – шкільної чи університетської. Надзвичайно важливими за умов колоніального

стану виявлялись особисті приклад і наставництво зразком античного спілкування-навчительства» (Романов, 2012: 164). Як бачимо, в цих оцінках і твердженнях виявляється перетин ідей, актуальних і для громадського життя того часу, і для особистого портрету письменника, і для системи освіти, і, зрештою, до використання надбань античності у різних сферах життя та творчості. Саме ці теми є провідними в оповіданнях А. Кримського, вміщених у збірці «Повістки та ескізи з українського життя».

До літературознавчої рецепції прози А. Кримського, в тому числі й ранньої, зверталися Г. Випасняк, Т. Гундорова, М. Гірняк, Ю. Ковалів, Т. Конончук, С. Кочерга, М. Моклиця, Г. Останіна, С. Павличко, А. Печарський, Я. Поліщук, О. Прицак, С. Процюк, Р. Ткаченко та ін. Дослідники підкреслюють інтелектуалізм творчості та модерністський спосіб образного мислення А. Кримського. На інтелектуалізації художнього письма як виразного зразка художньої тенденції в українській літературі у прозі А. Кримського переконливо наполягає в найновішому дослідженні Ю. Горблянський. Дослідник звертає увагу й на вияви інтертекстуальності та зазначає, що «у свої твори автор інкрустує чужі тексти, принагідні алюзії, розмаїті коментарі та наукові довідки тощо» (Горблянський, 2021: 269).

Особливий інтерес в ракурсі нашого дослідження становлять численні статті М. Дрогомирецької та її дисертація «Генетично-функціональні аспекти поетики (“Повістки і ескізи з українського життя” Агатангела Кримського)». На основі аналізу генетичних складників в інтертекстуальній структурі оповідань українського письменника та їх функціонування, дослідниця дійшла висновку, що «тексти збірки “Повістки і ескізи...” інкрустовані цитатами з Біблії, творів Хайяма, Сааді, Гафіза, В. Шекспіра, М. Гоголя, Т. Шевченка, С. Руданського, П. Чубинського, а також численними алюзіями, стилізаціями, пародіями та іншими інтертекстуальними засобами, які збагачують твір концептуальним змістом та конотативними нюансами» (Дрогомирецька, 2019: 35). Хоча М. Дрогомирецька й зафіксувала деякі, найбільш очевидні приклади взаємодії творчості А. Кримського з античним прототекстом, зокрема в оповіданні «Перші дебюти одного радикала», інші, не менш важливі, залишилися поза її увагою.

Унікальна ерудиція А. Кримського, його енциклопедичні знання зумовили інтертекстуальний характер його оповідань, що виявилось на різних рівнях і в різних видах інтертекстуальності.

Метою статті є виявлення способів міжтекстової комунікації з античним прототекстом, з'ясування функцій інтертекстуальних відсилань. Реалізація мети потребує виконання завдань: створити типологію інтертекстуальних відсилань до прототексту античності в оповіданнях А. Кримського; прокоментувати вияви кодової інтертекстуальності, визначити їх змістове навантаження; відчитати явні та приховані алюзії з античного прототексту; виявити марковані та немарковані цитати, з'ясувати їх функції; висвітлити особливості актуалізації творчості Арістофана на ідейно-тематичному рівні оповідань.

Матеріалом дослідження слугує збірка «Повістки та ескізи з українського життя» 1919 р. видання. Вибір саме цього видання зумовлений його характеристикою, яку дав сам автор: «Допіро в оцьому 5-му виданню друкуються мої “Повістки та ескізи” повно, вже не обскубані ані російською цензурою, ані австрійською прокураторією, ані охочекомонними галицько-рутенськими “блюстителлями нравів”, що турбувалися про “добрий тон у нашому письменстві”» (Кримський, 1919: 273). Його можна вважати найповнішим, однак із нього А. Кримський вилучив оповідку «Не порозуміються», яка стала першою частиною його роману «Андрій Лаговський».

### **Теоретичний базис**

Інтертекстуальність – термін на означення різноманітних відношень будь-якого тексту з іншими текстами літератури, взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті, й – ширше – відсилання до культури сучасної йому, попередньої або наступної епохи. Поняття інтертекстуальності характеризує художній текст як інтегроване в культурний досвід людства явище, продукт безупинної інтеріоризації цього досвіду.

М. Дрогомирецька слушно зазначає: «Складність рецепції “Повісток і ескізів...” зумовлена їхньою інтертекстуальною поетикою, основна риса якої – інтенсивна діалогічність із попередніми текстами, концепціями, традиціями, яка полягає не в наслідуванні, а у творчому їх розвитку, а також запереченні і пародіюванні. Притому традиційні елементи претексту організовуються в поетикальній структурі таким

чином, щоб забезпечити функціональні якості твору, його естетичну впливовість» (Дрогомирецька, 2019: 46).

Вочевидь, використовуючи інтертекстуальні елементи, А. Кримський розраховує на певну обізнаність читача, його інтелектуальні спроможності розкодування міжтекстових зв'язків і знаків. Тому важливою є позиція французького теоретика літератури М. Ріффатера, який розрізняє інтертекст – сукупність текстів, що повинні співвідноситися з текстом, що розглядаємо, та інтертекстуальність – процес сприймання значення тексту. В. Просалова вважає, що «розмежування авторської та читацької інтертекстуальності зумовлене різницею в компетентності цих суб'єктів комунікативного процесу, часовою дистанцією між творенням тексту і його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв'язків, потенційною множинністю і непередбачуваністю читацьких інтерпретацій тощо» (Просалова, 2019: 71). Тому варто враховувати часову відстань від створення тексту до його сучасної читацької рецепції. Так, якщо для читача початку ХХ ст. не було потреби перекладати текстові включення з латини та грецької мови (вони вивчалися у закладах освіти), то у п'ятитомному виданні 1972–1973 рр. редактори подають їхній переклад у примітках. Водночас на сучасне сприйняття накладається вже більш широкий читацький досвід, який дозволяє враховувати різноманітні посттексти і ремінісцентні перегуки з ними. Така інтертекстуальна диспозиція спонукає читача до пошуку способів міжтекстової взаємодії з іншими кодами та сенсами. В оповіданнях А. Кримського переважає свідомо маркована інтертекстуальність, яка дозволяє читачеві сприймати текст у його комунікації з прототекстом античності. «Уведення в новостворюваний текст інтертекстуальних компонентів служить засобом згортання інформації тексту-попередника, а в новому – засобом актуалізації його смислових полів, що призводять до виникнення нового міжтекстового смислового простору (Просалова, 2019: 72). У контексті оповідань А. Кримського інтертекстуальні включення трансформуються відповідно до магістрального авторського задуму.

### **Виклад основного матеріалу**

У творах А. Кримського найперше привертає увагу текстуально виражена інтертекстуальність, маркована лапками, курсивом, написанням іншою мовою або іншими графічними знаками.

Сигналами інтертекстуальності є імена літературних героїв, історичних діячів, назви творів. Вони трапляються доволі часто і відзначаються розпізнаваністю. У літературознавстві такий вид міжтекстової комунікації отримав різні дефініції. Його трактують як номінативну алюзію, точкову цитату, або згорнутий текст. Власне, всі ці визначення вкладаються в поняття кодової інтертекстуальності, коли згадка імені або назви викликає у реципієнта потребу розгорнути всю відому інформацію й актуалізувати нові конотативні нашарування, що виявляються в актуальному тексті.

М. Дрогомирецька простежує у збірці А. Кримського міжтекстуальні зв'язки з багатьма творами світової та української літератури. Інтерпретацію античного прототексту вона знаходить в оповіданні «Перші дебюти одного радикала». Дослідниця звертає увагу на вживання запозичень з античності з метою створення комічного ефекту, які, водночас, можуть виконувати характерологічну функцію (Дрогомирецька, 2019: 70). Як приклад вона наводить опис одного з гімназистів: *«патріарх шостого класу, бородатий велетень, з таким виразом обличчя, що трохи скидається на Пріапа»* (Кримський, 1919: 21). Прізвисько викликає уявлення про Пріапа, античне божество творчих сил природи, покровителя чуттєвих насолод, уособлення хтивості. Подібний ефект можна спостерегти у творі «Psychopathia nationalis. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо», де згадується *«якийсь старий вояка, десь певне капітан»*, якого оповідач називає Марсом (Кримський, 1919: 205). Відомо, що Марс – римський бог війни, один із найбільш відомих і шанованих богів. Номінування якогось старого вояка Марсом іронічне, гірка іронія пронизує й паралель сільського інтелігента із Цезарем в оповіданні «В вагоні». Автор так оцінює селянина, з яким зустрівся під час подорожі: *«це репрезентант невідомої міні селянської інтелігенції. Може бути, це сільський Цезар, що “перший на селі, не другий у Римі”. А яке ж житов'я тих українських сільських Цезарів?»* (Кримський, 1919: 223). У вислові, приписуваному Гаю Юлію Цезарю, відомому римському політичному діячеві та полководцю *«Краще бути першим у галльському селі, ніж другим у Римі»*, знаходять вираз його політичні амбіції, честолюбство, прагнення першості. Селянин характеризується іншими рисами, симпатичними для оповідача. Він письменний, володіє гарною українською мовою, багато працює і

вважає, що *«коло землі праця найкраща»*, дбає про хворих жінку та сина, бере участь у громадському житті села. Від нього *«почув я дуже цікаві звістки про сільські партії, про їхню боротьбу між собою, про боротьбу с попом»*, – зазначає оповідач (Кримський, 1919: 223). Проте йому не властиве марнославство, прагнення влади, притаманне історичному Цезарю. Відбулася певна смислова трансформація, замість ототожнення селянина з Цезарем виникла антитеза.

Ім'я Цезаря набуло загального сенсу і використовується на позначення володаря, царя. У такому значенні А. Кримський вживає вираз *«цезарістичні гадки»* для характеристики вірнопідданських позицій, які проповідував харківський шахтар щодо *«батюшки Государя»* (Кримський, 1919: 210). Іронічний або комічний ефект вибудовується на контрасті інтертекстуальних відсилань із реальністю. Один із героїв оповідань, «українофіл» Олесь Присташ, який вважає своїм обов'язком просвітницьку діяльність серед простих селян, водночас глибоко зневажає їх. Коли наймичка Одарка собаку на імя Аякс кличе *«Олекса»*, *«студент, обурившись, ісплюнув. – Єй-Бо, не бачив я, либонь, нічого дурніщого за цю Одарку! – буркнув він, сердитий на невігласа-дівку, що як видно, ніколи не чувала за таких усім відомих героїв з Іліади»* (Кримський, 1919: 142). В іншого персонажа, Петра Химченка, який принципово відмовляється учити грецьку мову та латину, тим не менш, під час його перебування у Звенигородці, виникають цілком античні асоціації. На прогулянці околицями він спостерігав за жінкою, що виглядала *«якось по-античному»*, яскрава уява хлопця відзначила її риси: *«риси обличчя її суворі й енергійні; на чолі сяє глибока дума; погляд орлячий»*, вона стала на городі *«у позі римського оратора»*. Жінка виявилася майстринею прокльонів, *«на красномовство не перевершив би її аніякий Демостен, ані Цицерон з їхніми Філіппіками»* (Кримський, 1919: 66). «Філіпіки» – назва збірки промов грецького оратора та політичного діяча Демосфена, в яких він попереджав афінян про небезпеку агресивних зазіхань Філіпа Македонського на їхню територію. За аналогією так назвав свою збірку промов проти Марка Антонія Цицерон. Обидва оратора не нехтують дошкульною, гнівною, викривальною лексикою.

Одним із підвидів кодової інтертекстуальності є включення в текст слів і словосполучень, відтворених іншими мовами. Латинська мова досі залишається мовою медицини й значна кількість медичних



термінів в оповіданнях А. Кримського запозичена саме з латини. Розповідаючи про хворобливий нестабільний психічний стан, автодієгетичний наратор вживає латинські вирази: «*Psychopathia sexualis!* – іронічно думав я, дивлячись на Дніпро і шукаючи очима чайки з запорожцями, що мала б незнати звідкіля взятися: – ні, не *sexualis!* Коли вже неодмінно треба латинської термінології, то хай буде “*psychopathia nationalis*”!» (Кримський, 1919: 212). Психіатричні терміни водночас є виявами паратекстуальності, оскільки є елементами назв творів «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу *psychopathiae sexualis*», «*Psychopathia nationalis*. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо». У фіналі останнього назва повторюється «*Ergo, vivat psychopathia nationalis!! Vivat!!*», таким чином створюється інтертекстуальне обрамлення (Кримський, 1919: 238). Варто зазначити, що вираз *psychopathia sexualis* з'являється й в оповіданні «В вагоні», такі перегуки в межах творчості одного автора можна вважати виявом автоінтертекстуальності.

В оповіданнях А. Кримського стали стереотипні вирази можуть набувати додаткових аспектів значення. Характеризуючи свого героя Петра Химченка, автор пише між іншим, що той «узав зневажати всяке *decorum*, бо казав, що всі форми пристойності – паньські витребеньки» (Кримський, 1919: 33). Латинське включення у цьому текстовому фрагменті має значення «пристойність, правила поведінки». Слово *decorum* вживається й для характеристики вчителя Корніцького, який так керував класом, щоб «*decorum дисципліни ніколи ніяким учеником не порушалося*» (Кримський, 1919: 38). Тут слово набуває дещо іншого значення – умовність, зовнішній вигляд, тобто відбувається певна трансформація його змісту, пов'язана з характеристикою самого вчителя.

У деяких випадках вживання латинських і грецьких слів є необхідним для аргументації позиції персонажа, зокрема Петро Химченко так пояснює свою відмову вивчати класичні мови: «Єдине знаття, яке од нас вимагають: знати, чому тут стоїть *conjunctivus*, а там *optativus*, або чому тут *âv*, а тамечки немає! Ніякісіньких инакших коментаріїв чувати не лучається» (Кримський, 1919: 29). Логічним видається й використання виразу «давні грецькі *extemporalia*» в оповіді про звенигородського справника, «шановного, але невченого» (Кримський, 1919: 58). *Extemporalia* – письмова вправа

у тогочасній школі, яка полягала у перекладі російського тексту грецькою або латинською мовами без попередньої підготовки. Із справником трапилася халепка: не володіючи елементарними знаннями, він під час тусу сприйняв студентські «шпартали» за заборонені записи. Як і в інших випадках, вживання латинського виразу сприяє створенню комічного (змалювання ситуації) та сатиричного (характеристика персонажа) ефекту.

Загалом в оповіданнях А. Кримського вживання стереотипних латинських і грецьких виразів може виконувати функції:

– Посилення емоційного реєстру: вигуки «*O tempora, o mores!*» (О часи, о звичаї!) (Кримський, 1919: 144); «*Геврека!*» (буквально – «знайшов», легендарний вигук Архімеда, який став загальноживаним для виразу радості з приводу вирішення складної задачі) (Кримський, 1919: 161); «*horrilile dictu*» («*horribile dictu*» – страшно сказати) (Кримський, 1919: 270).

– Логічної послідовності викладу думки, авторського коментаря. Так, в оповіданні «Дивна пригода» автор переказує розмови і суперечки на теми етимології. У своїх прикладах він вживає «*pluralis*» – латинське слово, що означає «множина»: «*Один корінь – “лах”, себто “лахміття”; в Галичині кажуть “лахи” pluralis*» (Кримський, 1919: 168). Слово «*ergo*», тобто «отже, затим, тому, як результат» вживається в різних контекстах. Вчитель Корніцький переконує Петра Химченка, що він такий самий, як інші учні, і мусить «*ergo, підхилитися дисципліні, як і всі*» (Кримський, 1919: 41). «*Ergo, в народ! в народ!*» – подумки вигукує Олесь Присташ (Кримський, 1919: 150). «*Ergo, vivat psychopathia nationalis!! Vivat!!*» – таким вигуком закінчується оповідання «*Psychopathia nationalis*» (Кримський, 1919: 238).

– Характеристики персонажа. В оповіданні «Перші дебюти одного радикала» той «*патріарх шостого класу, бородатий велетень, з таким виразом обличчя, що трохи скидається на Пріана*», пропонує відсвяткувати закінчення навчального року поїздкою до «лупанара», а свою обізнаність в цій справі доводить, вживаючи хрестоматійні латинські вислови: «*Я сподіваюся, ласкаві добродії, – вдається він уже до гурту, – що в цьому ділі я маю право на професорський диплом?! “Professor futuendi”!.. Ні, не так! professor artis amandi...»* (Кримський, 1919: 21). «В середовищі гімназистів, які вивчають грецьку й латинську мови, жаргонізми

“лупанар” (публічний дім у Стародавньому Римі), “патріарх” (прабатько), “Пріап” (хтивий бог любовострастя) є природними алюзіями і виконують низку характеротворчих функцій: по-перше, малюють виразний образ другорічника, який, очевидно, вже має відповідний сексуальний досвід, по-друге, окреслюють невимушену атмосферу гімназійного товариства, по-третє, характеризують насмішкуватий погляд наратора», – вважає М. Дрогомирецька (Дрогомирецька, 2019: 98). Вислови «*professor futuendi*» (професор спілкування) та «*professor artis amandi*» (професор мистецтва любові) є засобом іронії. Останнє може бути немаркованим відсиланням до поеми Овідія «Мистецтво кохання» (або «Наука кохання»).

– Іронічного, сатиричного або комічного ефекту. Вірш про Україну, складений Олесем Присташем, автор іронічно називає «*oris primum*» (перший твір) (Кримський, 1919: 114). Від того, що персонаж начитався різних книжок, проте не здатен їх осмислити та усвідомити, «в голові Химченка опинився якийсь хаос, якесь *mixtum compositum*» (мішанина) (Кримський, 1919: 31). Для характеристики учнів сатиричний ефект будується на невідповідності значення сталого виразу «*ria desideria*» (добрі побажання) та характеру тих бажань: «Деякі голосно вимовляють свої *ria desideria*, та ті *ria desideria* такі нецензурні, що навіть Корніцький дуже-дуже б здивувався» (Кримський, 1919: 20). Старий вояка-капітан, якого оповідач називає Марсом, звертається до нього «*domine studiose*» і говорить про «наш добрий російський демос» та його звірячу жорстокість. Контраст полягає у використанні прикметника «добрий» та тих сцен, яку споглядають оповідач та капітан. Слово «демос» замість «народ» із відсилкою до афінської демократії підсилює оксиморонне значення виразу (Кримський, 1919: 205).

Дещо несподіваним видається вживання виразів, що відносяться до католицького богослужіння. Обидва персонажі, з якими вони пов'язуються, перебувають у стані світоглядної кризи, вони заперечують віру в Бога. Вислів «*Oremus, fratres!...*» (молимося, браття) виринає у хвилину релігійної екзальтації в уяві «радикала» Петра Химченка, коли йому ввижається католицький середньовічний храм (Кримський, 1919: 69). Інший персонаж, «старий гріховода», рятуючись від пароксизму істерики, звертається з молитвою до Бога: «*Помилуй мя, Боже, по великій милости Твоїй... Miserere mei, Deus...*» (Кримський, 1919: 199). «*Miserere mei, Deus*» (помилуй мене,

Боже) – початок 50-го псалма Давида у католицькій літургії. У першому випадку вираз підсилює контраст між ідеальним храмом і шкільною церквою, яку, як і все, що з нею пов'язане, так щиро ненавидить Петро. У другому випадку таке інтертекстуальне вкраплення виконує функцію загострення емоційної напруги. Цей вираз – завершальний у сповіді гріховоди і є своєрідною ідейною кодою, що підсилює його значення. Паратекстуальний елемент, останній допис в оповіданні, молитва, «*що є попросту переклад із Саадієвого “Бустана”*» свідчить, що персонаж шукав можливості щиро увірувати в Бога, звертаючись до різних джерел (Кримський, 1919: 199).

Слова, вирази, сентеції, що вживаються оповідачем та різними персонажами, покликані демонструвати їхню освіченість, ерудованість. Цілком природним це виглядає у тих наративах, де оповідь ведеться від першої особи, адже в них проглядає інтелектуалізм самого автора. Автодієгетичний наратор в оповіданні «Злочинне святкування» вживає грецизми «ендосмос і екзосмос», що означають фізичне явище просочення рідин, здатних до змішування через перепону, що їх розділяє. «*Як будемо говорити проміж собою по-українськи, то між простим народом і інтелігенцією легкий буде ендосмос і екзосмос, і народ не буде темний*», – переконаний оповідач (Кримський, 1919: 259).

Перший абзац оповідання «Psychopathia nationalis. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо» закінчується словами «*Ет! Треба буде все списати ab ovo usque ad mala, бо це складна історія*» (Кримський, 1919: 200). Вираз «*ab ovo usque ad mala*» доволі поширений, він має значення «від початку до кінця обіду», перекладається – «від яєць до яблук», і пов'язаний з традицією у давніх римлян обід починати зазвичай з яєць, а закінчувати фруктами. Зважаючи на те, що А. Кримський був великим знавцем творчості Горація, це може бути неатрибутована цитата з сатири «Всі співаки вже такі...» («Сатири» I, 3). На її початку автор змальовує такого собі сардинця Тігеллія, який дуже любляв співати, хоч і не мав до співу хисту:

*Сам же він, тільки-но з'явиться хіть, від яйця аж до яблук  
Ні на хвилину не вмовкне, то високо пнеться: «О, Вакху!»,  
То пробасить-загуде, мов четверта струна щонайгрубша  
(Горацій, 1982: 134).*

Трапляються в текстах А. Кримського й марковані цитати. Прикладом є метамовне висловлювання, посилання знову-таки на Горація. «А втім, будь-що-будь, “*dulce est insipere in horam*”, як каже Горацій. *Ergo insipiam*.

*І я любісінько заходився insipere, себ то виліз із вагону (поїзд іще стояв), прудко пішов до вокзалу...»* (Кримський, 1919: 213). Автор цитує оду «До Вергілія-торговця» («Оди», IV, 12), де Горацій дає таку пораду:

*Геть же гаянкі всі! Гетьте, про зиск думки!*

*Жар сумний спогадай – і до тих справ своїх,*

*Поки можна, додай трішки хоч пустоців:*

*Любо впору й гульнуть собі!* (Горацій, 1982: 104).

Вираз характеризує веселий, ейфорійний внутрішній стан героя, коли його душа «стрибала і халяндри танцювала» (Кримський, 1919: 213). Цитата виконує функції покликання на авторитет Горація, експресивну функцію та виявляє іронічну самооцінку.

*У кількох творах, де оповідь веде першоособовий наратор, alter ego самого автора, звертається увага на питання етимології, які так цікавили А. Кримського. Іноді вони набирають форму дискусії із опосередкованим залученням античного прототексту.* В оповідання «Дивна пригода» відтворено суперечку щодо етимології українського слова «паляниця». Опонент героя-оповідача Андрій Олександрович наполягає на його грецькому походженні, оповідач фахово доводить його суто українську етимологію (Кримський, 1919: 166–167). Звернення А. Кримського саме до цього слова цікаве ще й тим, що сьогодні слово «паляниця» стало своєрідним фонетичним маркером, який допомагає відрізнити носія української мови від росіянина. Зауважимо, що питання відмінностей у цих мовах, та навіть переваг української мови перед російською, неодноразово підіймається в оповіданнях А. Кримського.

Отже, апеляції до античності у вигляді кодової інтертекстуальності, цитат та алюзій в оповіданнях А. Кримського – доцільні та продуктивні. Лише в одному випадку обґрунтованість вживання інтертекстуального маркера можна поставити під сумнів. Тоді, коли автор змальовує сценку з двома учнями, які, здається «однаковісінько були п'яненькі», один із них з «*guasi саркастичною усмішкою*», використання слова «*guasi*» (ніби) природне і для авторського стилю, і для змалювання ситуації гімназійного

спілкування, і для створення комічного ефекту (Кримський, 1919: 24). Натомість, у відтворенні сцен народного святкування Івана Купали в Звенигородці опис дівчинки, що *«затулила обличчя своїм плохеньким віночком тай guasi-весело визирала крізь його»* (Кримський, 1919: 225), латинізм «guasi» дисонує із там захопленням українською мовою та народними звичаями й обрядами, яке пронизує оповідь. Проте, й цей виняток може слугувати доказом для загального висновку, що вживання інтертекстуальних сигналів художньої трансформації античного прототексту є ознакою індивідуального стилю письменника.

Види інтертекстуальних відсилань можуть сполучатися і актуалізуватися на різних рівнях – мовному, образному, сюжетному, ідейно-тематичному. В оповіданні «Перші дебюти одного радикала» автор розповідає про суперечку, яка виникла між молодим «радикалом», учнем київської інтернатної школи Петром Химченком та, спочатку із директором школи, пізніше з класним наставником Корніцьким. І директор, і вчитель дорікають учневі, що він останнього року вчився набагато гірше, ніж раніше, та й зухвала поведінка Химченка викликає їхнє роздратування. Учень захищає своє право навчатися так, як йому видається за потрібне, і найпереконливішим аргументом вважає абсолютну непотрібність вивчення грецької та латинської мов: *«А я хотів би й сам тямити, навіщо тра вчити грецину та латину... Між тим, мені здається от що: якщо за той час, коли я мав би вчити греків та латинів, я прочитаю якусь справді путню книжку, то матиму собі більше користи; а що стародавніх мов не використовую, то таку втрату нажену в усякому разі тим читанням»* (Кримський, 1919: 26–27). Позиція героя аж ніяк не збігається з позицією автора, знавця багатьох мов, у тому числі давньогрецької та латини. А. Кримський виступає проти того способу викладання цих класичних мов, який панував тоді в навчальних закладах. Водночас він викриває й невігластво педагогів: *« – Вчітьсья класиків! Вони дуже-дуже корисні» – тільки й знайшовся директор сказати на те. Сам він учивсь у гімназії давнішого російського типу, ні бельмеса не тямив у грецькій мові, а й латинську забув до нащадку. Про це знали всі вченики, але він, в ролі директора класичної гімназії, вважав за свій святий обов'язок оборону стародавніх мов...»* (Кримський, 1919: 28). Не знаходячи більше ніяких доказів на користь своєї позиції, директор пропонує учневі побалакати з

вчителем грецької мови. *«Хлопець усміхнувся. – Ні, я вже не хочу й сахатися до його. він міні знов одкаже: “із життєписів видно, що всі великі люди знали грецьку та латиньську мову; звідси бачите, що без знання класичних мов людина нічим путнім не буде”. Це так само, як би сказати: “великі люди носили чорні штани; хто чорних штанів не носитиме, з того велика людина не буде”»* (Кримський, 1919: 29). Директор востаннє намагається переконати хлопця, покладаючись, так би мовити, на власний читацький досвід: *«Як то любо. Вже по виході з гімназії, знаходячись на службі, розгорнути часом на одгалі Вір-ті-лі-я або Го-мее-ра!.. прочитати їх в оригіналі та хоч на часинку одірватися од банальностей буднього життя... Висока втіха! – директор впадав в сентиментальний патос.*

*– Гм! А ви ж звідки знаєте, що це так любо? – наївно спитав хлопець, гаразд відаючи, що директор не то Гомера, а й Корнелія Непота не втне»* (Кримський, 1919: 29). Слід відзначити, що твори римського письменника Корнелія Непота, як і «Записки про Гальську війну» Гая Юлія Цезаря, що відрізнялися простим і правильним стилем, традиційно вивчали в російських навчальних закладах ХІХ ст., багаторазово перевидавали в оригіналі з примітками. Зауважимо принагідно, що читати давньогрецькою в класичних гімназіях ХІХ–ХХ ст. починали з твору Ксенофонта «Анабасис Кіра», який перекладав А. Кримський.

На цій репліці учня закінчилася спроба директора поговорити з ним *«щиро, відкрито, невдано: не як навчитель з учеником, а як два знакомі»* (Кримський, 1919: 26). Несподівано для Петра, який повірив директорові, той почав кричати, звинувачувати, погрожувати. Це лицемірство вразило учня й ще більш закріпило його ненависть до вчителів та до будь-якого авторитету.

Учень абсолютно впевнений у недоцільності вивченні грецької мови, але ця впевненість безпосередньо пов'язана із загальною позицією конфронтації щодо старших, а особливо вчителів. А. Кримський аналізує причини такої конфронтації. У листі до І. Франка про свої враження від системи навчання та виховання в колегії Галагана А. Кримський писав: *«... на нас сильне давив нагніт вихователів, заснований на авторитеті. Кажуть, що в других гімназіях педагоги далеко гірші, але ж там хлопець не живе під їх вічним доглядом, як колегіати в інтернаті, там він не знаходиться під постійним контролем. Наші ж вихователі займалися психологією*

кожного, залазили брудними лаписьками в душу вихованця, а коли він пробував спитати, через що він мусить що-небудь зробити так, а не так, то вони ще й гнівилися, звали це резонерством. При такій системі не дивниця, що вченикові хочеться робити все навпаки; тим-то своєюкошті і їх прихвосні так залюбки вдавалися в оргії, тим-то стипендіати так любили казати вихователям зухвалості, коли тільки це було можливе. Чи диво, що при такій обстанові нерви можуть геть розхитатися!» (Кримський, 1973: 39).

Насправді Петро Химченко і в розмовах, і в думках використовує вислови з латини, що йде всупереч його позиції. Кілька разів він вживає в розмові та думках вислів «*aurea mediocritas*» (золота середина). В античній традиції це поняття мало позитивне маркування, воно позначало впорядкованість, міру, гармонійність. Найдавніший вираз цієї ідеї, можливо, міститься у критському міфі про Дедала та Ікара, який загинув, порушивши попередження батька летіти посередині між морськими бризками і сонячним теплом. Девіз «нічого занадто» («все в міру») був викарбований на фасаді храму Аполлона в Дельфах. Максима «*Μέτρον ἄριστον*» («Помірність найкраща») приписується Клеобулові, у більш розгорнутому вигляді ця ідея декларується в кількох віршах Архілоха. Про необхідність уникати крайнощів писали Сократ, Платон та Арістотель.

Але сам вираз «*aurea mediocritas*» пов'язують з одою 10 «До Ліцінія Мурени» з другої книги «Од» римського поета Горация.

*Золотій середині хто довіривсь,  
Той не стане жити ні в злиденній хижі,  
Ні палацом він у людей не буде*

*Заздрість будити* (Гораций, 1982: 51).

Зрозуміло, що Гораций продовжує втілювати ідею поміркованості. «Але до чого тут *aurea* – золота?», – запитує Т. Чернишова у статті «Про “золоту середину” Квінта Горация Флакка», «адже золото як коштовність не входить до системи цінностей Горация, співця чесної бідності» (Чернишова, 2013: 261). Дослідниця шукає відповіді у геометрії та архітектурі, де панував принцип пропорційності, «золотого розтину». «Для піфагорейців гармонійна пропорція була архітектурним принципом побудови всесвіту, який вони вважали естетичним, прекрасним – КОСΜΟΣ'ом» (Чернишова, 2013: 262). Пізніше, внаслідок вживання слова



«*mediocritas*» Цицероном закріпилося значення *посередність, поміркованість, стриманість*. «Коли слово *mediocritas* успадкували романські мови, воно, внаслідок пейоризації, як це часто буває в історії мов, зберегло тільки зневажливе значення. Це впливало і на сприймання горацієвого тексту. Фразеологічна єдність *aurea mediocritas* перетворилося на вільне словосполучення *золота посередність*. <...> Фразеологізм розпався. Естетичний принцип Горація став тлумачитися як проповідь вульгарної обмеженості. Зв'язок золотої середини із золотим розтином, із піфагорейським космосом було остаточно втрачено» (Чернишова, 2013: 264).

Глибоко проаналізував значення поняття «золота середина» у Горація М. Гаспаров. У передмові до зібрання творів римського поета він писав: «Якщо спробувати підвести підсумок <...> огляду ідейного репертуару горацієвої поезії і якщо замислитися, чому ж служить у Горація цей принцип золотої середини, що з такою послідовністю проводиться у всіх сферах життя, то відповіддю <...> буде слово <...> незалежність. Тверезість при вині забезпечує людині незалежність від хмільного безумства друзів. Стриманість у коханні дає людині незалежність від непостійних примх подруги. Задоволення малим у приватному житті дає людині незалежність від натовпу робітників, які здобувають багатство для захланних. Задоволення малим у суспільному житті дає людині незалежність від усього народу, що утверджує почесні та відзнаки для марнославних. “Не дивуватись нічому” (“Послання”, I, 6), нічого не приймати близько до серця, – і людина буде незалежна від усього, що відбувається у світі» (Гаспаров, 1970: 27).

Як не парадоксально, але Петро Химченко декларує своє прагнення саме незалежності від будь-яких авторитетів через викривлене, хибне розуміння ідеї Горація, в якій, як бачимо, ключовим є поняття незалежності. Герой вживає вислів для позначення посередності, «*що хилиться й сюди й туди*», відсутності власної позиції, нівелюючи первинне значення виразу ще й вживанням форми *серединка* у значенні зневаги (Кримський, 1919: 32). Це поняття використовується ним у виразному синонімічному ряді, всякого, хто не погоджувався з ним, Химченко «*нарікав товарикою, підлизою та “серединою”*» (Кримський, 1919: 32). Та й його показовий, демонстративний радикалізм профанує ідею

поміркованості, уникання крайнощів, розсудливості у вчинках. Ю. Горблянський зазначає: «новочасний “нігіліст”, нехтуючи навіть елементарною чемністю, ігнорує всі етикетні принципи так званої добропристойності, виростає у цинічного причепу, ексцентрика-хулігана, що потерпає від болісного комплексу плебейства, травмування від усюдисущої щоденної зневаги, фальші, брехонь» (Горблянський, 2021: 173).

Варто зазначити, що попри негацію Петра щодо вивчення грецької та латинської мови, певні знання з античності він таки має. Вже йшлося про яскраву паралель лайливої жінки з римським оратором; щоб допекти богомольній сестрі Надії, Петро читає їй цілу лекцію про те, що *«християнське причастя є зостаток елевсинських містерій»*, порівнює Христа з воскреслим Діонісом, а причастя – з елевсинським *«кікеоном»*, особливим напоєм, що, як припускають, мав психотропний ефект (Кримський, 1919: 45). Дивна, демонстративно нахабна та провокаційна поведінка Петра вражає його родичів. Сестра Надя робить висновок, що він *«присутвуватий»* і знаходить цьому причину: *«адже тією грециною та латиною, що вчать по гімназіях, можна будь-кого спантеличити»* (Кримський, 1919: 68).

Питання про доцільність вивчення класичних мов не стоїть перед автором-поліглотом. Звертаючись до нього в наші дні, варто прислухатися до авторитетної думки нашого сучасника, видатного українського перекладача і дослідника античної літератури А. Содомори (до речі, Горація цитуємо саме в його перекладі). На питання інтерв'юєра *«Як Ви вважаєте – чи варто відновити у гімназіях вивчення греки і латини? І як це відновлення впроваджувати?»*, він відповів: *«Якось, гортаючи у бібліотечному відділі рукописів щоденник одного гімназійного професора, я прочитав таку його фразу: “Мій ученик зле стоїть з греки і латини. Я йому всипав около 25 буків, і він тепер добре стоїть”... А ще є така жартівлива “епітафія” (у перекладі з польської): “Тут лежить нещасний студентина – / його замордувала грека і латина”... Якщо у такий спосіб прищеплювати “любов” до “мертвих” мов (згадаймо “Автобіографію” Б. Нушича) – то відновлювати не варто. Але варто, навіть дуже варто, щоб і грека, й латина були “віконцями” у живий світ античності, щоб учень (студент) зрозумів: не буває “мертвих” мов, адже людина покликана жити в духовному просторі, де Гомер*

бесідує з нашим Кобзарем, Горацій – з Франком, Паскаль – з Архілохом... Без тих віконць навіть при найяскравішому освітленні світ буде сутінним і навіть при потужних децибелах – нічим, а людина й у гамірному гурті – самотньою...» (Содомора, 2019). Віконце у загальний культурно-інформаційний та духовний простір відчиняють і твори А. Кримського.

У кількох оповіданнях у центрі уваги – непримиренний конфлікт дитини (підлітка, юнака) з батьками, вчителями, загалом «старшими». У фіксації тих позицій, на яких наполягають сторони конфлікту, проведено паралель із грецьким комедіографом Арістофаном. В оповіданні «В народ!», розповідаючи про дискусію, яка відбувалася між священником та його дорослим сином, автор зазначає: *«Як казав потім сам отець Кирило, блудний син одрік на це більше-менше такими самими аргументами, які дає Фідиппід Стрепсіядові в Арістофанових “Хмарах”»* (Кримський, 1919: 145).

Згадаємо, що в «Хмарах» Арістофан критикує педагогічну систему, яку ніби то використовували софісти. Класична софістика – це філософське вчення, яке постулювало думку про відносність (релятивізм) будь-якого знання, загальновідомим є вислів Протагора – «Людина – міра всіх речей». Історична заслуга софістів (букв. – мудреців) полягала в тому, що вони одними з перших почали розробляти логічні, лінгвістичні та психологічні прийоми переконання і протистояння впливу аргументації опонента. Вочевидь, саме таке розуміння софістики мав на увазі А. Кримський, говорячи *«хоч би що міні казав розум чи софістика, а серця не навчити»* (Кримський, 1919: 224). Поняття, які протиставляє письменник серцю, іншими словами можна визначити як раціональну сферу, логіку та діалектику. Парадоксальні твердження блискучих, широко освічених ораторів, які переконливо доводили, що «чорне» є насправді «біле» й навпаки, приголомшували і захоплювали слухачів. У нас зберіглося в мові слово *софізм* для означення невірних тверджень, зовні побудованих ніби цілком логічно. Звичайно, було б помилково виходити з цього слова при оцінці софістів V століття до н.е. Але те, що вони розхитували традиційне світосприйняття, сіяли скептицизм до старих вірувань, прокладаючи шлях новій раціоналістичній філософії, безперечно. Проте, Арістофан викриває тих софістів, які за гроші навчали доводити слушність та обґрунтованість своєї позиції не зовсім коректними способами.

Отримавши освіту в школі софістів, Фідіппід стверджує, що має право бити батька, оскільки той бив його в дитинстві. На зауваження батька, що те робилося для його власного добра, син аргументує свою позицію:

*А скажи-бо,  
Чом з добрим наміром і я тебе не можу бити,  
Якщо однаково – побить чи кращого бажати?  
Чом спину під удари ти підставити не згоден,  
А я повинен? Адже я теж вільним народився.  
Хай діти плачуть, думав ти, а батькові – не личить?  
Це, скажеш, давнім для дітей встановлено звичаєм.  
Тобі на це я відповім: старі – подвійні діти,  
Суворіше, ніж молодих, старих карати треба,  
Бо помилялись – це для них річ зовсім непростима*  
(Арістофан, 2002: 158).

А. Кримський показує, як суспільна «педагогічна система» не тільки дозволяла насильство над дітьми з боку батьків, але й узвичаювала його. Батьки щиро вважали, що вони мають право карати дітей. Йдеться не тільки про фізичне, але й моральне насильство, яке дозволяє собі пан Ручицький в оповіданні «Батьківське право». Він виправдовує своє право карати дітей тим, що він їх годує. І Кость, і мала Настя, захищаючи себе від батьківського свавілля, користуються софістичними прийомами, які викривав Арістофан. «Кость рівночасно набрався й такої звички, щоб навіть переінакшити та виставити в погайнішому світлі і собі й товаришам усякий учинок, усяке слово, усяку пораду, що йшла від ненавидних “старших”» (Кримський, 1919: 7). Він вважав, що коли чоловік одружується, то знає, що будуть діти і їх треба буде годувати, – це його вибір, і діти йому нічого не винні. А «коли дітей б'ють, то вони того ніколи не простять батькам», – переконаний Кость (Кримський, 1919: 9). Розлючена Горпина передає зміст своєї сварки з дочкою: «Вона перво ні чичирк, а потім: “Чому ж, коли ви мати, то я повинна геть в усьому вас слухать?” Я знов визвірилась на ню: “Як то чому? Та я ж тебе зродила на світ! Я тебе годує!” – “Дуже я вас прохала, щоб ви мене на світ породжали! Може, воно було б і гарніш, якбищо я зовсім не родилася! А самі породили, то повинні й годувати”. Господи, господи!!!» (Кримський, 1919: 4). Конфлікт почався з того, що Настуня викрила брехню матері, і попри те, що

мати жорстоко побила дівчину, вона продовжувала стояти на своєму: «*Це брехня, а Салієнчиси аж твалт потрібні гроші*» (Кримський, 1919: 4). На відміну від Федіппіда, який обрав неправдиву мову, аби обдурити кредиторів, Настя захищає правду і справедливість. Відстоювання дітьми власних прав і справедливості відбувається через гостру словесну суперечку, іноді сварку, те, що в навньогрецькій комедії називалося агоним. Слід відзначити, що агонимність притаманна оповіданням А. Кримського, Вона виявляється через численні гострі діалоги, суперечки, дискусії. Водночас антонимічні роздуми, внутрішні діалоги характерні для оповідань, в яких оповідь веде гомодієгетичний наратор.

«А. Кримський – великий майстер щодо творення масок, смислових ускладнень, контроверсійних багатозначностей», – стверджує Ю. Горблянський (Горблянський, 2021: 40). Сцена з переодяганням Олесь Присташа в українське вбрання викликає асоціацію творчістю Арістофана. Спроби переодягнутися з метою маскуванню у грецького комедіографа призводять його персонажів до викриття та побиття (комедії «Жаби», «Жінки на святі Тесмофорій»). Подібний результат свого «ходіння в народ» отримує Олесь, а сцени, які цей процес супроводжують, відповідно до арістофанових традицій, мають виразний комічний ефект.

На паратекстуальному рівні відбувається перегук комедії «Хмари» Арістофана та однойменного роману І. Нечуя-Левицького, героя якого Радюка намагається наслідувати Олесь. Ще одне міжтекстуальне відлуння знаходимо в авторських міркуваннях щодо етимології слова *хмара* (Кримський, 1919: 265).

Внаслідок міжтекстуальної комунікації відбувається нашарування, накладання смислів, у читацькій свідомості текст відкриває нові, раніше не відомі значення.

### **Наукова новизна**

полягає у з'ясуванні функційності інтертекстуальних включень у збірці А. Кримського «Повістки і ескізи з українського життя» на різних рівнях організації художнього тексту.

### **Висновки**

Інтертекстуальні включення з античного прототексту в оповіданнях А. Кримського є свідченням високої ерудованості автора та інтелектуалізму його творчості. Доволі інтенсивні та різновекторні апеляції до античного прототексту є ознакою індивідуального стилю

письменника і виконують характерологічну функцію. Виявлення видів міжтекстової комунікації потребує компетентності реципієнта та читацького розуміння й інтерпретації.

У більшості випадків характер введення прототексту фрагментарний, маркований, явний, впізнаваний. Кодова інтертекстуальність в оповіданнях А. Кримського виявляється через номінативні сигнали та включення слів та виразів із давньогрецької та, частіше, латинської мови. До античного прототексту відсилають атрибутовані й неатрибутовані цитати, покликання на твори грецьких та римських авторів.

На ідейно-образному та сюжетному рівні спостережена міжтекстова парафрастична комунікація з творчістю Арістофана. Генерування смислів відбувається на основі паратекстуальних перегуків з різними творами одночасно. Через кодову інтертекстуальність, марковані і немарковані цитати античних авторів реалізуються функції: характеристики персонажа, логічної послідовності викладу думки, авторської оцінки, посилення експресивності, створення іронічного, комічного, сатиричного ефекту. Функціональність інтертекстуальних відсилок залежить від типу нарації, вони можуть виконувати характерологічну роль (гомодієгетичний наратор), або виражати авторську позицію (гетеродієгетичний наратор).

Оповіданням А. Кримського властива агональність, що знаходить вияв через зовнішню дискусійність та внутрішню контраверсійність.

Інтеграція в тексти оповідань А. Кримського античного прототексту, творчий діалог з античною культурою через трансформацію її компонентів сприяє модернізації української літератури та введенню її в широкий контекст світового письменства.

### Література

- Арістофан (2002). *Комедії*. Харків: Фоліо.
- Гаспаров, М. (1970). *Поэзия Горация. Квинт Гораций Флакк . Оды. Эподы. Сатиры. Послания*. Москва: Художественная литература.
- Горблянський, Ю. (2021). *Художня проза Агатангела Кримського*: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Львів. <https://cutt.ly/rLQ2xFB>
- Дрогомирецька, М. (2019). *Генетично-функціональні аспекти поетики («Повістки і ескізи з українського життя» Агатангела Кримського)*: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів. <https://cutt.ly/zLQ2a5I>

- Квінт Горацій Флакк (1982). Твори. Київ: Дніпро.
- Кримський, А. (1972). *Твори: у 5 т., 6 кн. Т. I*. Київ: Наукова думка.
- Кримський, А. (1973). *Твори: у 5 т., Т. 5. Кн. 1*. Київ: Наукова думка.
- Кримський, А. (1919). *Повістки та ескізи з українського життя*. Київ: Друкарня УНТ. URL: <https://cutt.ly/0LQ2DDT>
- Просалова, В. (2019). *Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник*. Вінниця.
- Романов, С. (2012). Леся Українка – Агатагел Кримський: історія становлення та спілкування. *Волинська філологічна: текст і контекст*, 158–175.
- Содомора, А. (2019). *Жити, ходити, мандрувати у духовному просторі, де немає часових та просторових меж*. URL: <https://lesinadumka.blogspot.com/2019/12/82.html>
- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів у 14 томах. Том 13*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Чернишова, Т. (2013). Про «золоту середину» Квінта Горація Флакка. *Чернишова Т. М. Вибрані праці*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 261–265.

### References

- Aristofan (2002). *Komedii* [Comedies]. Kharkiv: Folio.
- Наспаров, М. (1970). *Поэзия Горация* [Horace's poetry]. Kvynt Horatsyi Flakk . Оды. Эподы. Сатюры. Послания. Moskva: Khudozhestvennaia lyteratura.
- Норблянський, Ю. (2021). *Khudozhnia proza Ahatanhela Krymskoho* [Fiction prose of Agathangel Krymskyi]: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Lviv. <https://cutt.ly/rLQ2xFB>
- Drohomyretska, M. (2019). *Henetychno-funktsionalni aspekty poetyky («Povistky i eskizy z ukrainskoho zhyttia» Ahatanhela Krymskoho)* [Genetic and functional aspects of poetics ("Summons and sketches from Ukrainian life" by Agathangel Krymskyi)]: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06. Lviv. <https://cutt.ly/zLQ2a5I>
- Kvint Horatsii Flakk (1982). *Tvory* [Writings]. Kyiv: Dnipro.
- Krymskyi, A. (1972). *Tvory: u 5 t., 6 kn. T. I* [Writings]. Kyiv: Naukova dumka.
- Krymskyi, A. (1973). *Tvory: u 5 t., T. 5. Kn. 1* [Writings]. Kyiv: Naukova dumka.
- Krymskyi, A. (1919). *Povistky ta eskizy z ukrainskoho zhyttia* [Summons and sketches from Ukrainian life]. Kyiv: Drukarnia UNT. URL: <https://cutt.ly/0LQ2DDT>
- Prosalova, V. (2019). *Intertekstualnyi analiz: teoriia i praktyka* [Intertextual analysis: theory and practice]. Navchalnyi posibnyk. Vinnytsia.
- Romanov, S. (2012). Lesia Ukrainka – Ahatangel Krymskyi: istoriia stanovlennia ta spilkuvannia [Lesya Ukrainka - Agathangel Krymskyi: history of formation and communication]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 158–175.
- Sodomora, A. (2019). *Zhyty, khodyty, mandruvaty u dukhovnomu prostori, de nemaie chasovykh ta prostorovykh mezh* [To live, walk, travel in a spiritual space where there are no time and space boundaries]. URL: <https://lesinadumka.blogspot.com/2019/12/82.html>

Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 tomakh. Tom 13* [Complete academic collection of works in 14 volumes. Volume 13]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky.

Chernyshova, T. (2013). Pro «zolotu seredynu» Kvinta Horatsiia Flakka [About the "golden mean" of Quintus Horace Flaccus]. *Chernyshova T. M. Vybrani pratsi*. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho, 261–265.

**Viktoria Sokolova. Ancient Prototext in the A. Krymskyi's Short Stories: Types of Intertextuality.** Connections with the ancient culture is a characteristic feature of A. Krymskyi's small prose. Such types of connections have different manifestations, appear at various levels and possess diverse functionality. The article's objective is to identify types of Intertextuality in the A. Krymskyi's collection «Summons and Sketches», to trace the functions of Intertextual references to ancient prototext. Aims of the given paper are to create a typology of Intertextual realizations in the A. Krymskyi's short stories, to define semantic content of code Intertextuality, to comment attributive quotations, explicit and implicit allusions from ancient prototext.

Intertextology, Comparative Studies and Hermeneutics achievements are the theoretical base of the research. Article reveals the code Intertextuality availability, expressed by nominative signals and words and phrases use from ancient Greek and more often from Latin. Code Intertextuality is combined with Paratextuality.

By means of code Intertextuality, ancient authors' marked and unmarked quotes the following functions are achieved: character's description, logic sequence of thought presentation, estimation, expressiveness intensification, creation of the ironic, comic, satirical effect. Since the text-across communication reveling needs recipient's competence, the attention is paid to the reader's intertextuality. Intertextual references functionality depends on the type of narration and they can perform characterological role (homodiegetic narrator) or express author's position (heterodiegetic narrator). On the conceptually figurative and plot level the text-across communication with Aristophanes work elements is revealed. Agonality is a characteristic feature of A. Krymskyi's short stories that is expressed by outer polemic and inner controversy.

**Key words:** prototext, Intertextuality, code Intertextuality, allusion, Paratextuality, narration, quotation, parody, A. Krymskyi

---

Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3682-9406>; [sokolovavic@gmail.com](mailto:sokolovavic@gmail.com)



**«Українець за свідомим вибором»:  
життя і науковий доробок Агатангела Кримського  
у документах та матеріалах Волинського краєзнавчого музею**

У статті викладено міркування про життя та науковий доробок видатного вченого Агатангела Юхимовича Кримського. Особлива увага зосереджена на питанні збереження наукової спадщини академіка у фондах Волинського краєзнавчого музею, що й визначає мету цього дослідження. Звернуто увагу на те, що ім'я вченого тривалий час було під забороною і лише його посмертна реабілітація наприкінці 1950-х рр. дозволила тодішнім історикам і дослідникам поступово повернути ім'я А. Кримського і зробити його відомим спільноті. З того часу розпочалося дослідження наукової спадщини вченого, видання і перевидання його творів. Ще одним важливим напрямком діяльності з метою збереження і популяризації імені вченого стала пошукова та збиральницька робота відповідних закладів. Мова йде про музеї. Зауважимо, що цією роботою займається не лише музей у Звенигородці, де проживала родина А. Кримського. Оскільки родина Кримських була створена у Володимирі і саме тут народився Агатангел Юхимович, волинські музейні заклади теж активно задіяні у зборі матеріалів, присвячених життю і творчості академіка, та популяризації його імені. Одним із таких музеїв є Волинський краєзнавчий музей, де ще з 1970-х рр. почала формуватися фондова колекція документів і матеріалів, присвячених А. Кримському. Саме її аналізу присвячена ця стаття. Зокрема, у матеріалі викладено історію поповнення фондової збірки, а також проаналізовано основні групи матеріалів. Було визначено, що всі існуючі документи і матеріали відповідно до музейних стандартів і вимог поділяються на предмети основного і науково-допоміжного фонду. Серед них виділяються групи фотодокументів, прижиттєвих видань, присвят, посмертних видань творів А. Кримського, фотокопій, копій документів та матеріалів по вшануванню пам'яті академіка. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що у фондах Волинського краєзнавчого музею зберігається вагома, хоча й невелика за кількістю, фондова збірка матеріалів, існування якої дозволяє музейним науковцям організовувати виставки, науково-популярні заходи, присвячені Агатангелу Кримському, до яких залучається студентська і учнівська молодь, пересічні громадяни. Таким чином музейники популяризують ім'я видатного земляка, відкривають його загалу, в такий спосіб збагачуючи нашу національну культуру.

**Ключові слова:** Агатангел Кримський, Волинський краєзнавчий музей, фондова колекція, матеріали, документи, наукова спадщина, популяризація.

## Вступ

*«Архивно-следственное дело по обвинению Крымского Агатангела Ефимовича прекратить по пункту «д» ст. 4 УПК УССР за отсутствием состава преступления»* (ЦДАГОУ, 1957: 210) – ось ці кілька рядків із постанови слідчого управління КДБ при Раді Міністрів УРСР про реабілітацію від 4 травня 1957 р. повернули із забуття ім'я видатного вченого, історика-орієнталіста, мовознавця, перекладача і письменника, етнографа, академіка та неодмінного секретаря Всеукраїнської академії наук Агатангела Юхимовича Кримського.

У 1941 р. репресивна машина сталінського тоталітарного режиму лише одним своїм порухом знищила вченого. Звинувачуючи його в причетності до так званої Спільки визволення України і відповідно в українському націоналізмі, виносячи йому смертний вирок, влада зовсім не зважала на потужний внесок А. Кримського у розвиток історичної науки, мовознавства, літератури. Упродовж кількох місяців 1941 р. А. Кримському довелося пройти трагічний шлях – від пошанування і святкування на державному рівні з нагоди 70-річчя до засудження, а згодом і смерті, місце й обставини якої не з'ясовані ще й досі. Майже два десятиліття ім'я Агатангела Юхимовича Кримського залишалося під забороною і лише посмертна реабілітація дозволила науковим та культурним установам України почати поволі повертати це ім'я із забуття.

Вже у 1960-х рр. починають з'являтися перші дослідження наукового доробку академіка (Бабишкін, 1967), захищаються дисертації (Гурницький, 1970), відбувається перевидання його творів (Кримський, 1965). Тобто, поступово ця ніша починає заповнюватись. Крім того, іде формування музейних колекцій – різні музейні установи України починають збирати документи і матеріали про життя і творчість А. Кримського. До них свого часу долучився і Волинський краєзнавчий музей, оскільки Волинь, а саме місто Володимир стало місцем народження майбутнього вченого.

Отож, **метою** запропонованого дослідження є аналіз колекції матеріалів та документів про життєвий і творчий шлях А. Кримського з фондів Волинського краєзнавчого музею. Задля досягнення поставленої мети ставимо перед собою наступні **завдання**: дати короткий огляд життєвого і творчого шляху А. Кримського; показати процес формування музейної колекції матеріалів, присвячених

вченому; охарактеризувати найбільш оригінальні експонати основного фонду і дати короткий аналіз колекції предметів науково-допоміжного фонду.

### **Теоретичний базис**

Своєю малою батьківщиною Агатангел Юхимович вважав Звенигородку на Черкащині і ніколи не мав якихось особливих почуттів до Волині. Але саме Волинь свого часу дала прихисток його батькові Юхиму Кримському. Рід Кримських походив із Бахчисараю. В одному зі своїх інтерв'ю вчений розповідав, що його прародич кримський мулла був родичем кримського хана, але після втрати турками Азова у 1696 р. був змушений тікати з Бахчисараю і переселився до Литви, де прийняв християнство, охрестившись під ім'ям Павло. Через кримсько-татарське походження місцеві почали називати його Кримським. Тут, у білоруському Мстиславі народився дід Агатангела Юхимовича – Степан, який вирізнявся ерудованістю, схильністю до вивчення мов, зібрав велику бібліотеку, здобував духовну освіту. У його сім'ї народилося семеро синів і шестеро доньок. Одним із синів і був батько вченого Юхим. Приблизно на початку 1860-х рр. родина Кримських постраждала від великої пожежі, втративши практично все майно. Діти Степана Павловича у пошуках засобів для проживання були змушені роз'їхатися по світах. Ось так у 1860-х рр. Юхим Кримський оселився у Володимирі-Волинському, де спочатку отримав роботу поштового службовця, а потім вчителював у місцевій школі. Тут Юхим Кримський одружився з Аделаїдою Матвіївною Сидорович, яка мала польсько-литовське коріння. У Володимирі-Волинському у подружжя народилося двійко дітей – Марія та Агатангел, тож Юхим Степанович шукав більш оплачувану роботу, а знайшовши таку у Звенигородці, у червні 1871 р. переїхав туди разом зі сім'єю (Павличко, 2016: 141–142).

З раннього дитинства Агатангел вирізнявся неабиякими здібностями, тому батьки подбали про гідну освіту для сина. Він вчився у Звенигородському міському двокласному училищі, в Острозькій гімназії, в Другій гімназії Крамера. У 1885–1889 рр. вчився в Колегії Павла Галагана в Києві. Народившись і зростаючи у російськомовній сім'ї, не маючи ані краплини української крові, ще у гімназійні роки Кримський захопився українською мовою, історією, культурою. Потерпаючи під час навчання у гімназії Галагана від соціальної нерівності (Кримський був з незаможної родини, на

навчання вступив за конкурсом, успішно склавши іспити; поряд навчалось багато дітей із заможних родин за батьківські кошти, які при кожній нагоді намагалися принизити здібних, але незаможних учнів), Агатангел поступово проникнувся ідеями демократизму. Вже у студентські роки, коли А. Кримський навчався у Лазаревському Інституті Східних мов у Москві, а потім – на історико-філологічному факультеті Московського Університету ці демократичні погляди переросли у націоналізм і українофільство. Кримський-студент належав до громади свідомих студентів-українців. 1889 р. опублікував свій перший переклад українською мовою вірша Івана Никітіна «Ранок на березі ставу» в журналі «Зоря» за підписом А. Ванько. Друкувався в галицьких виданнях «Зоря», «Правда», «Народ», «Зеркало», «Дзвінок». А. Кримський дебютував у галицькій пресі і як політичний публіцист, заявивши про себе як про переконаного націоналіста. Листувався з Борисом Грінченком, Михайлом Павликом, Іваном Франком. Приїжджаючи до Києва, відвідував родину Косачів. Після закінчення Московського університету, А. Кримський був відряджений до Сирії та Лівану для опанування сучасної арабської мови та праці над рукописами. Повернувшись, Агатангел продовжив свою наукову роботу. Упродовж перших десятиліть ХХ ст. А. Кримський, займаючи посаду професора Лазаревського інституту в Москві, невтомно працював як викладач, перекладач, автор підручників, наукових посібників, статей, редактор періодичних та наукових видань. Крім низки предметів з арабістики, викладав перську мову й літературу, турецьку мову й літературу. З 1901 р. щорічно виходило по кілька монографій чи підручників А. Кримського. 1918 р. став переломним. На запрошення В. Вернадського А. Кримський повернувся до Києва і прийняв активну участь у створенні Української академії наук, ставши її неодмінним секретарем. Він був серед тих, хто розробляв її статут і концепцію діяльності, яка передбачала автономію Академії.

Кримський при всіх урядах (Павла Скоропадського, Директорії, денікінцях, радянській владі) залишався неодмінним секретарем. Крім адміністративної, вчений продовжував займатися й науковою роботою. Окрім сходознавства велике місце в академічних заняттях А. Кримського займали слов'янознавство, україністика, етнографія. У словянознавстві та україністиці його цікавили історія мови, порівняльне мовознавство, граматики, лексикологія (Павличко, 2016: 24).

Завдяки вродженим здібностям та колосальній працездатності Агатангел Юхимович здійснив неоціненний внесок у розвиток різних галузей науки та культури, що заслуговує на велику пошану. І нехай на Волині він прожив лише кілька місяців і вона не стала для нього рідною, але волиняни бережуть пам'ять про видатного вченого і пошановують його ім'я.

### **Виклад основного матеріалу**

Волинський краєзнавчий музей (далі – ВКМ) є серед тих установ, які займаються дослідженням та популяризацією наукового доробку вченого, комплектує матеріали про життя і творчість Агатангела Юхимовича Кримського. Формування музейної збірки матеріалів А. Кримського було започатковано Римою Кашевською, яка свого часу працювала завідувачкою відділу давньої історії ВКМ, за сприяння тодішнього директора Володимир-Волинського історичного музею Петра Заклекти. Саме ці науковці свого часу здійснили поїздку до Звенигородки, звідки й привезли частину матеріалів про життя і творчість вченого, які були розподілені між двома музеями. Упродовж кількох останніх десятиліть колекція ВКМ поповнюється у першу чергу завдяки Олені Огневій, кандидату історичних наук, старшому науковому співробітнику Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. Наприкінці 2020 р. колекція поповнилася оригінальними експонатами, які передав музею уродженець Звенигородщини український історик-краєзнавець Володимир Хоменко.

На сьогоднішній день загальна кількість матеріалів про А. Кримського складає понад 160 одиниць збереження, на основі яких складено каталог. Вони поділяються на музейні предмети основного фонду і науково – допоміжного фонду. Основний фонд музейної збірки складають оригінальне фото; першодруки пов'язані з науковою діяльністю вченого; матеріали, які стосуються вшанування імені А. Кримського і перевидання творів вченого (всього 35 одиниць збереження). Науково – допоміжний музейний фонд сформований з фотокопій, копій документів, видань праць А. Кримського і робіт про нього, періодичних видань Інституту Сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, програм наукових конференцій тощо (всього понад 130 одиниць збереження).

Найціннішим експонатом музейної збірки є оригінальне прижиттєве фото Агатангела Юхимовича Кримського. На ньому поясне зображення вченого у віці біля 40 років. Знімок виготовлений

в московському фотографічному закладі К. Круповича. На звороті фотографії є чорнильний напис від руки «Татусь». Останній визначений як автограф названого сина Агатангела Кримського Миколи Левченка. Хоча останнім часом з'явилася версія, що фото підписане не Миколою Левченком, а його сином Миколою (по родинному – Микольцьо), якого всиновив А. Кримський. Підтверджує цю версію і дослідження відомого українського єгиптолога Олени Романової про архів Агатангела Юхимовича в Інституті сходознавства НАН України. Зокрема, аналізуючи справу 1 «Документи про біографію А. Ю. Кримського», яка містить текстові документи до біографії вченого або фотокопії цих документів, дослідниця, серед іншого, звертає увагу на три довідки про реабілітацію А. Ю. Кримського, його брата Ю. Ю. Кримського та М. З. Левченка. І при цьому вона зазначає такий цікавий факт: «Що цікаво – вони з кількома іншими документами були скріплені разом і до них була прикріплена записка рукою М. А. Кримського: “Доля татуса, Юхима Юхимовича, М. З. Левченка”, яка таким чином показує ставлення Миколи Агатангеловича до обох своїх батьків» (Романова, 2020: 129). Цією цитатою Олена Романова демонструє, що Микола Кримський насправді мав тісний зв'язок з прийомним батьком А. Кримським і доволі стримано ставився до свого біологічного батька М. Левченка. Для нас же важливим є те, що у своїй записці Микола Агатангелович називає Агатангела Юхимовича «татусь». Це дає підстави вважати, що підпис на фото А. Кримського з колекції ВКМ дійсно належить не М. Левченку, а його біологічному синові М. Кримському.

Наступний блок матеріалів основного фонду, що стосуються Агатангела Кримського, складають прижиттєві видання його праць. У музейній збірці на сьогодні маємо вісім таких видань.

Літературна творчість А. Кримського на поч. ХХ ст. була добре відомою на українських землях. Серед низки поезій Кримського шість були відібрані Іваном Франком для створюваних ним «Акордів» – антології української лірики в післяшевченкову добу, що вийшли друком 1903 р. у Львові (Кримський, 1903).

Славу знавця української мови і української культури А. Кримський здобув під час участі в дискусії про норми українського правопису ще у 80–90-і рр. ХІХ ст. Про постійний інтерес до цього питання свідчить його «Програма для збирання

особенностей малорусских говорів», яку через хворобу першоукладача К. Михальчука А. Кримський доопрацював, значно доповнив і видав (Михальчук, Кримський, 1910).

Агатангел Кримський брав найактивнішу участь в організації першого українського правопису післяреволюційної доби. Перші загальнообов'язкові правописні правила були вироблені упродовж 1919–1920 рр. правописною комісією на чолі з академіком АН УРСР А. Кримським і схвалені остаточно на спільному засіданні Академії наук 29 листопада 1920 р. У 1921 р. ці правила були опубліковані в Києві під назвою «Найголовніші правила українського правопису» і офіційно в межах УРСР діяли до 6 вересня 1928 р. Тоді ж, у 1921 р., західно-українська інтелігенція передрукувала це видання в Рівному і почала його популяризувати на Волині і в Галичині (Найголовніші правила, 1921).

У 1914 р. в петербурзькому видавництві братів Гранат вийшов друком I том першої російськомовної українознавчої енциклопедії «Украинский народ в его прошлом и настоящем» (Украинский народ, 1914). У складі редакції цього видання був і А. Кримський. Вчений також редагував і «Записки історично-філологічного відділу», двадцять третя книга яких зберігається у фондах КЛММЛУ (Записки, 1929).

У фондах ВКМ зберігається прижиттєве видання перекладних творів А. Кримського «Пальмове гілля. Екзотичні поезії» (Кримський, 1922). Це третя частина збірки, до якої ввійшли переклади (переспіви) письменника з давньої перської лірики IX–X ст., з перської поезії XII–XIII ст., з лірики XV ст. Ще один предмет основного фонду, який належить до прижиттєвих видань – це праця «Перський театр, звідки він узявся і як розвивався», яка була видана у Києві Історично-філологічним відділом Української Академії Наук у 1925 р. (Кримський, 1929). Це є уривок з III тому «Історії Персії та її письменства».

Нещодавно колекція прижиттєвих видань поповнилася «Бібліографічним покажчиком писаннів академіка А. Е. Кримського», виданого Українською Академією Наук у 1926 р. (Бібліографічний покажчик, 1926). Це видання у грудні 2020 р. надіслав музею історик-краєзнавець зі Звенигородки Микола Хоменко. Також він презентував музею своє наукове дослідження «Кримський» (Хоменко, 2013).

Варто також виділити окрему невелику групу експонатів «Присвяти». Ці кілька експонатів відображають історію знайомства Агатангела Кримського з Лесею Українкою. Як відомо, від 1886 р.,

тобто з часу знайомства Агатангела з Лесею Українкою, їх пов'язала щира дружба. Наукові інтереси молодих людей були спорідненими, а життєві погляди близькими. Леся Українка користувалася порадами Кримського й свою драматичну поему з ранньохристиянського життя присвятила «шановному побратимові Аг. Кримському». У збірці ВКМ є IV том київського видання творів Лесі Українки 20-х рр. XX ст., в якому між іншими є поема «У катакомбах» (Українка, 1927).

Особливе місце у музейній збірці займає перевидана 1996 р. праця А. Кримського «Історії Туреччини» (Кримський, 1996). Музейний примірник містить автограф автора передмови, академіка Національної академії наук України Омеляна Пріцака, завдяки якому на початку 90-х рр. XX ст. в Україні був відкритий Інститут сходознавства імені Агатангела Кримського.

Після реабілітації імені А. Кримського перше перевидання його творів було здійснене у 1965 р. за участі українських вчених-філологів Й. Куп'янського та С. Шаховського. До складу видання увійшли поетичні твори Кримського із його збірки «Пальмове гілля», окремі оповідання письменника, а також розвідки, статті, рецензії та 32 листи вченого до І. Франка, В. Лукича, О. Кониського (Кримський, 1965).

Перше післявоєнне перевидання оригінальної і перекладної поетичної спадщини А. Кримського було здійснене у 1968 р. за упорядкування і коментування відомого дослідника творчості поета О. Бабишкіна. В основу цієї книги покладено останнє видання збірки «Пальмове гілля», здійснене у 1922 р. у Києві (Кримський, 1968). А за рік до цього світ побачив нарис О. Бабишкіна «Агатангел Кримський. Літературний портрет» – перше ґрунтовне дослідження творчої спадщини поета і письменника, видатного вченого і сходознавця А. Кримського (Бабишкін, 1967).

Історичні погляди та доробок у галузі історичної науки А. Кримського у своїй роботі «Кримський як історик» показав К. Гурницький. Використавши численні документальні матеріали та дослідивши багатющу творчу спадщину вченого, автор створив яскравий документальний портрет А. Кримського (Гурницький, 1971).

У 1975 р. у Москві було опубліковано 123 листи Агатангела Кримського до рідних і таким чином введено до наукового обігу доти невідомі етнографічні і фольклорні записи вченого, які зберігалися серед його рукописної спадщини. Книга, що мала за мету розширити



уявлення про Ліван 80–90-х рр. XIX ст., мала назву «Письма из Ливана» (1896–1898). Музейний примірник книги надійшов в серпні 1990 р. з Інституту сходознавства у Ленінграді (Кримський, 1975).

Ще одна книга з музейної збірки – «Краса у розумі» – це збірка арабських казок: чарівних, побутових, про тварин, – що їх зібрав і записав Агатангел Кримський у 1896–1898 рр. Вчений мав намір видати казки українською мовою, але за його життя праця не побачила світу. У 1992 р. вперше казки народів Арабського Сходу були впорядковані сучасним вченим М. Веркальцем і видані в київському видавництві «Веселка» (Краса у розумі, 1992).

Ще одну групу експонатів основного фонду складають матеріали на пошану видатного вченого. Сюди належить, зокрема, книга Л. Матвєєвої та Е. Циганкової «А. Ю. Кримський – неодмінний секретар Всеукраїнської Академії Наук», де подаються вибрані листи вченого за період 1918–1941 рр., коли він займав посаду неодмінного секретаря ВУАН, брав участь у її розбудові у наступні роки (Матвєєва, Циганкова, 1997).

Доповнюють колекцію наукові збірники конференцій, круглих столів та інших заходів, присвячених ювілеям А. Кримського. Це, зокрема, збірник матеріалів I міжнародних сходознавчих читань А. Кримського, участь в яких брали науковці з Америки, Франції, Англії, Росії, України, Туреччини, і збірники наступних таких заходів. Це «Україна і Схід» – бібліографічний покажчик, що репрезентує Близький та Середній Схід у різноманітних матеріалах українських дослідників. «Східний Світ», який видає Інститут сходознавства імені А. Кримського НАН України. У фондах музею зберігаються два томи «Епістолярної спадщини Агатангела Кримського, в яких подається листування 1890–1941 рр. видатного українського з відомими діячами української культури та науки кінця XIX – 40-х рр. XX ст. Всього опубліковано 250 листів, з яких 183 надруковані вперше.

Усі ці матеріали доповнюють копії фото і документів, матеріали на пошану вченого (марки, листівки, конверти, бланки дипломів тощо), які формують науково-допоміжний фонд.

### **Наукова новизна**

Зважаючи на специфіку нашого дослідження і викладеного тут матеріалу зауважимо, що, очевидно, найбільше значення ця публікація матиме для філологів, істориків та краєзнавців, які

цікавляться становленням українського сходознавства і мовознавства загалом і постаттю Агатангела Кримського зокрема. Адже наведена тут характеристика фондової колекції матеріалів про життя і творчість відомого вченого слугуватиме фактично путівником по музейних фондах і сприятиме оптимізації дослідницької роботи у зазначеному напрямку.

### Висновки

Отже, постать Агатангела Кримського, його, безумовно, потужний внесок у розвиток українського сходознавства зокрема, та й багатьох галузей науки загалом на сьогодні є гідно поцінований, хоча в радянські часи це ім'я було стерте з сторінок історії. Посмертна реабілітація імені вченого спричинилася до початку активного процесу дослідження і популяризації наукової спадщини академіка Кримського на різних рівнях – від місцевого до загальнодержавного. Волинський краєзнавчий музей в числі інших установ долучився до збереження і популяризації спадщини вченого. За кілька десятиліть у фондах музею була сформована невелика, але значуща і багатоінформативна колекція документів і матеріалів, присвячений Агатангелу Кримському. Це дозволяє музейникам на регіональному рівні популяризувати ім'я академіка, організовуючи різні науково-популярні заходи та виставки, здійснюючи наукові дослідження, беручи участь у наукових конференціях та круглих столах (Вілюк, 2021).

Формування фондової збірки продовжується, музейні науковці підтримують зв'язки з різними установами, дослідниками і краєзнавцями, а тому у перспективі можемо очікувати на нові наукові проекти, присвячені Агатангелу Юхимовичу Кримському.

### Література

Агатангел Кримський. Фото. Волинський краєзнавчий музей (далі – ВКМ), інв. № КДФ-5364.

Бабишкін, О. (1967). *Агатангел Кримський*. Київ: Дніпро. ВКМ, інв. № КДФ-19605.

*Бібліографічний покажчик писаннів академіка А. Е. Кримського* (1926). Київ: Українська Академія Наук. ВКМ, інв. № КДФ-26248.

Гурницький, К. (1970). *Исторические взгляды А. Е. Крымского*. Автореферат дисс. на соискание ученой степени к.и.н. Киев: Институт истории АН УССР, ВКМ, інв. № КДФ-26247.

- Гурницький, К. (1971). *Кримський як історик*. Київ: Наукова думка. ВКМ, інв. № КДФ-19606.
- Записки історично-філологічного відділу*. За ред. А. Ю. Кримського (1929). Київ. КЛММЛУ, інв. № КДФ-1444.
- Краса у розумі. Арабські казки у записах А. Ю. Кримського*. (1992). Київ: Веселка. ВКМ, інв. № КДФ-14930.
- Кримський, А. (1965). *Вибрані твори*. Київ: Дніпро. ВКМ, інв. № КДФ-19659.
- Кримський, А. (1996). *Історія Туреччини*. Київ, Львів: Олір. ВКМ, інв. № КДФ-16769.
- Кримський, А. (1922). *Пальмове гілля. Екзотичні поезії*. Частина третя (1917–1920). Київ: Кооперативне видавниче товариство «Час». ВКМ, інв. № КДФ-16445.
- Кримський, А. (1925). *Перський театр, звідки він узявсь і як розвивавсь*. Київ. ВКМ, інв. № КДФ-14389.
- Кримський, А. (1975). *Письма из Ливана (1896–1898)*. Москва: Наука. ВКМ, інв. № КДФ-14092.
- Кримський, А. (1968). *Поезії*. Київ: Радянський письменник. ВКМ, інв. № КДФ-9997.
- Кримський, Агатангел. (1903). [Поезії]. *Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка*. Львів: Накладом укр.-руської видавничої спілки. С.208–214. ВКМ, інв. № ЛУ-330.
- Матвеева, Л., Циганкова, Е. А. (1997). *Ю. Кримський – неодмінний секретар Всеукраїнської Академії наук. Вибране листування*. Київ: Обереги. ВКМ, інв. № КДФ-17289.
- Михальчук К., Кримский А. (1910) *Программа для собирания особенностей малорусских говоров*. СПб. ВКМ, інв. № КДФ-13759.
- Найголовніші правила українського правопису*. (1921). Рівне на Волині: Волинське кооперативне видавництво. ВКМ, інв. № КДФ-14697.
- Наріжна, Олена. (2020). Звенигородщина – осердя Кримського роду. Східні традиції державотворення. *Науковий збірник на честь 150-ї річниці від дня народження Агатангела Кримського*. Київ: Прометей, 141–142.
- Павличко, Соломія. (2016). *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського*. Київ: Основи.
- Романова, Олена. (2020). Архів Агатангела Кримського в Інституті сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. *Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип.23/24. Український археографічний збірник*. Том 26/27. Київ. С. 129–138.
- Українка, Леся. (1927). *У катакомбах*. Київ: Книгоспілка, С. 5–8. ВКМ, інв. № ЛУ-67.
- Украинский народ в его прошлом и настоящем*. (1914). Петербург. 360 с. ВКМ, інв. № КДФ-19601.
- Хоменко, В. (2013). *Кримський*. Київ. ВКМ, інв. № КДФ-26246.

Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГОУ), ф. 263, оп. 1, спр. 39424. 210 арк.

Bilyk, V. (2021). Ahatanhel Krymsky and Volyn: a review of scientific events on the occasion of the 150th anniversary of the scientist's birth. (Агатангел Кримський і Волинь: огляд наукових заходів з нагоди 150-річчя від дня народження вченого). *The World of the Orient*, 2, 203–207. doi: <https://doi.org/10.15407/orientw2021.02.203>

### References

- Ahatanhel Krymskyi. Foto [Ahatanhel Krymsky. Foto]. Volynskyi kraieznavchyi muzei (dali – VKM), inv. № KDF–5364 (in Ukrainian).
- Babyshkin, O. (1967). *Ahatanhel Krymskyi* [Ahatanhel Krymsky]. Kyiv: Dnipro. VKM, inv. № KDF-19605 (in Ukrainian).
- Bibliohrafichnyi pokazhchyk pysanniv akademika A. E. Krymskoho* [Bibliographic index of the writings of Academician A. Yu. Krymskoho]. (1926). Kyiv: Ukrainska Akademiia Nauk. VKM, inv. № KDF-26248 (in Ukrainian).
- Hurnytskyi, K. (1970). *Ystorycheskye vzgliady A. E. Krymskoho* [Historical views of the Ahatanhel Krymsky]. Extended abstract of PhD dissertation (history). Kyev. VKM, inv. № KDF–26247 (in Russian).
- Hurnytskyi K. *Krymskyi yak istoryk* [Krymsky as a historian]. Kyiv: Naukova dumka. 1971. VKM, inv. № KDF–19606 (in Ukrainian).
- Zapysky istorychno – filolohichnoho viddilu. Za red. A. Yu. Krymskoho* [Notes of the historical – philological department. For the order. A. Yu. Krymskoho] (1929). Kyiv. KLMLLU, inv. № KDF–1444 (in Ukrainian).
- Krasa u rozumi. Arabski kazky u zapysakh A. Yu. Krymskoho* [Beauty in the mind. Arab fairy tales in the records of A. Yu. Krymsky.] (1992). Kyiv: Veselka. VKM, inv. № KDF–14930 (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1965). *Vybrani tvory*. [Selected works]. Kyiv: Dnipro. VKM, inv. № KDF–19659 (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1996). *Istoriia Turechchyny*. [History of Turkey]. Kyiv, Lviv: Olir. VKM, inv. № KDF–16769 (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1922). *Palmove hillia. Ekzotychni poezii. Chastyna tretia (1917–1920)* [Palm branches. Exotic poetry. Part Three (1917–1920)]. Kyiv: Kooperatyvne vydavnyche tovarystvo «Chas». VKM, inv. № KDF-16445 (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1925). *Perskyi teatr, zvidky vin uziavs i yak rozvyvavs* [Persian theater, where it came from and how it developed]. Kyiv. VKM, inv. № KDF–14389 (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1975). *Pysma iz Lyvana (1896–1898)*. [Letters from Lebanon (1896–1898)]. Moskva: Nauka. VKM, inv. № KDF–14092. (in Russian).
- Krymskyi, A. (1968). *Poezii*. [Poetry]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. VKM, inv. № KDF–9997 (in Ukrainian).

- Krymskyi, Ahatanhel. (1903). Poezii. [Poetry]. *Akordy: Antolohiia ukrainskoi liryky vid smerty Shevchenka*. Lviv: Nakladom ukr.-ruskoi vydavnychoi spilky. VKM, inv. № LU-330 (in Ukrainian).
- Matvieieva L., Tsyhankova E. A. (1997). *Yu. Krymskyi – neodminnyi sekretar Vseukrainskoi Akademii nauk*. [A. Yu. Krymsky – indispensable secretary of the All-Ukrainian Academy of Sciences. Selected correspondence]. Kyiv: Oberehy. VKM, inv. № KDF-17289 (in Ukrainian).
- Mykhalchuk K., Krymskyi A. (1910). *Prohramma dlia sobyranyia osobennosti malorusskykh hovorov* [Program for collecting features of Malorussian dialects]. SPb. VKM, inv. № KDF-13759 (in Russian).
- Naiholovnishii pravyla ukrainskoho pravopysu* [The most important rules of Ukrainian spelling]. (1921). Rivne na Volyni: Volynske kooperatyvne vydavnytstvo. VKM, inv. № KDF-14697 (in Ukrainian).
- Narizhna, Olena. (2020). Zvenyhorodshchyna – oserdia Krymskoho rodu. [Zvenigorod region is the heart of the Krymsky family]. *Skhidni tradytsii derzhavotvorennia. Naukovyi zbirnyk na chest 150-i richnytsi vid dnia narodzhennia Ahatanhela Krymskoho*. Kyiv: Prometei, 141–142 (in Ukrainian).
- Pavlychko, Solomiia. (2016). *Natsionalizm, seksualnist, orientalizm. Skladnyi svit Ahatanhela Krymskoho*. [Nationalism, sexuality, orientalism. The complex world of Agatangel Krymsky]. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Romanova, Olena. (2020). Arkhiv Ahatanhela Krymskoho v Instytuti skhodoznavstva im. A. Yu. Krymskoho NAN Ukrainy. [Archive of Agatangel Krymsky at the Institute of Oriental Studies by A. Yu. Krymsky National Academy of Sciences of Ukraine.]. *Ukrainskyi arkheohrafichnyi shchorichnyk. Nova seriia*. Vyp. 23/24. *Ukrainskyi arkheohrafichnyi zbirnyk*. Tom 26/27. Kyiv, 129–138 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (1927). *U katakombakh*. [In the catacombs]. Kyiv: Knyhospilka. VKM, inv. № LU-67 (in Ukrainian).
- Ukrainskyi narod v eho proshlom i nastoiashchem*. (1914). [The Ukrainian people in its past and present]. Peterburh. T.1. 360 s. VKM, inv. № KDF-19601. (in Russian).
- Khomenko, V. (2013). *Krymskyi*. [Krymsky]. Kyiv. VKM, inv. № KDF-26246 (in Ukrainian).
- Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh ob'iednan Ukrainy*, [Central State Archive of Public Associations of Ukraine]. f. 263, op. 1, spr. 39424. 210 ark. (in Ukrainian).
- Bilyk, V. (2021). Ahatanhel Krymskyi i Volyn: ohliad naukovykh zakhodiv z nahody 150-richchia vid dnia narodzhennia vchenoho [Ahatanhel Krymsky and Volyn: a review of scientific events on the occasion of the 150th anniversary of the scientist's birth]. *The World of the Orient*, № 2. pp. 203–207. doi: <https://doi.org/10.15407/orientw2021.02.203> (in Ukrainian).

**Viktoria Bilyk. Ukrainian by conscious choice: life and scientific achievements of Ahatanhel Krymsky in documents and materials of the Volyn Museum of Local Lore.** The article presents considerations about the life and scientific achievements of the outstanding scientist Ahatanhel Krymsky. Particular attention is paid to the preservation of the scientific heritage of the academician in the funds of the Volyn Museum of Local Lore, which determines the purpose of this study. It is noted that the name of the scientist was banned for a long time and only his posthumous rehabilitation in the late 1950s allowed historians and researchers to gradually return the name of A. Krymsky and make him known to the community. Since then, the study of the scientific heritage of the scientist, the publication and republishing of his works began. Another important area of activity in order to preserve and promote the name of the scientist was the search and collection work of relevant institutions. We are talking about museums. It should be noted that not only the museum in Zvenigorodka, where A. Krymsky's family lived, is engaged in this work. Since the Crimean family was founded in Volodymyr and it was here that Ahatanhel Yukhymovich was born, Volyn museum institutions are also actively involved in collecting materials dedicated to the life and work of the academician and popularizing his name. One of such museums is the Volyn Museum of Local Lore, where a stock collection of documents and materials dedicated to A. Krymsky began to be formed in the 1970s. This article is devoted to its analysis. In particular, the material outlines the history of replenishment of the stock collection, as well as analyzes the main groups of materials. It was determined that all existing documents and materials in accordance with museum standards and requirements are divided into items of the main and research support fund. Among them are groups of photographic documents, lifetime publications, dedications, posthumous editions of works by A. Krymsky, photocopies, copies of documents and materials in honor of the memory of the academician. The analysis shows that the funds of the Volyn Museum of Local Lore contain a significant, albeit small, collection of materials, the existence of which allows museum scholars to organize exhibitions, popular science events dedicated to Ahatanhel Krymsky, which involves students and pupils, ordinary citizens. In this way, museum workers promote the name of an outstanding countryman, open it to the public, thus enriching our national culture.

**Key words:** Ahatanhel Krymsky, Volyn Museum of Local Lore, stock collection, materials, documents, scientific heritage, popularization.

---

Білик Вікторія Андріївна – кандидат історичних наук, доцент кафедри всесвітньої історії Волинського національного університету імені Лесі Українки, <http://orcid.org/0000-0002-1788-6704>; Bilyk.Viktoria@vnu.edu.ua

Ольга Яблонська, Максим Яблонський

## А. Кримський – дослідник і видавець творів С. Руданського

У багатогранній діяльності А. Кримського творчість С. Руданського є предметом редакційно-видавничих інтересів і літературознавчих розвідок. Мета публікації – простежити органічну єдність таких дослідницьких спрямувань, як наукова рецепція та підготовка до друку творів С. Руданського А. Кримським, осмислити синтез літературознавчої (зокрема текстологічної) та редакційно-видавничої діяльності дослідника.

Метод системного аналізу дає можливість простежити цілісність багатогранної діяльності А. Кримського, зокрема взаємозв'язку таких компонентів, як літературознавчий та редакційно-видавничий. Методологічним підґрунтям роботи є загальнонаукові методи аналізу та синтезу й такі методи літературознавства, як історико-культурний, біографічний, елементи компаративного прочитання та антиколоніального дискурсу.

А. Кримський як дослідник і видавець творів С. Руданського, працюючи з рукописами, пройшов шлях від публікацій 1895 р. у часописах «Житє і слово» та «Зоря», які були супроводжені його передмовами, до видань окремих томів у підготовленому з М. Комаровим та І. Франком семитомнику (1895–1903).

На переконання А. Кримського-текстолога, твори С. Руданського треба впорядковувати за хронологічним принципом. На його думку, перша редакція творів письменника є найціннішим джерелом, що дає можливість реконструювати хронологічно розвиток поетичного таланту. Два автографічні томи творів С. Руданського 1851–1859 рр. А. Кримський розцінює як його поетичний щоденник.

А. Кримський вважає, що співомовками С. Руданський називав усі свої поетичні твори.

У «Передньому слові [до видання “Твори Степана Руданського”. Т. V, Львів, 1899]» А. Кримський проаналізував твори письменника в історико-культурному та порівняльному аспектах. Політичний підтекст розглянуто в актуальному антиколоніальному річищі.

У дослідженні А. Кримського «До життєпису Степ. Руданського (З нагоди 50-літньої річниці поетової смерті)» (1925) розглянуто біографічно-світоглядний, соціальний, компаративний та фольклористичний аспекти.

**Ключові слова:** редакційно-видавнича діяльність, текстологія, листування, історико-культурний аспект, компаративний аналіз, антиколоніальний дискурс.

## Вступ

Вітчизняна спадщина в розмаїтті наукових інтересів А. Кримського презентована мовознавчими, фольклористичними, етнографічними працями, театральними оглядами, оглядами нових випусків часописів («Жите і слово», «Галицко-русский вестник»); не втратили свого значення студії про І. Франка, О. Кобилянську, І. Карпенка-Карого, В. Щурата та ін. Творчість С. Руданського – зразок постійного інтересу А. Кримського як літературознавця та редактора видань.

Видання творів С. Руданського має складну й тривалу історію. Свого часу О. Огоновський так влучно визначив долю рукописної спадщини письменника: «Порвалось цѣнное наместо и порозсыпывались дороги жемчуги: деякіу нашлись сейчась и збереглись одъ загибели, иншіу-жь покотились геть далеко, такъ що годѣ ихъ доси зобрати» (Огоновський, 1889: 329).

Після публікацій у періодичних виданнях «Русский мир» (СПб., 1859), «Основа» (СПб., 1861), «Правда» (Львів, 1874) твори письменника впорядковані у книжці «Співомовки Ст. Руданського. Выдавѣ Н-й Г-ъ Волинскій» (Київ, 1880). М. Петров у дослідженні «Очерки истории украинской литературы XIX столѣтія» (Київ, 1884), в якому виокремлено літературний портрет С. Руданського (Петров, 1884: 443–447), цитує з передмови цього видання: «Степанъ Руданскій, – говорить г. Волинскій въ предисловіи къ “Співомовкамъ”, – принадлежитъ съ давнишнему направлению авторовъ; и въ самомъ дѣлѣ, мы иногда замѣчаемъ это въ его прозведеніяхъ. Порой явится у него романтической духъ, какъ напримѣръ во всемъ складѣ співомовки “Моя смерть”, а тутъ же рядомъ старинная какъ будто смѣхотворная котляревщина, какъ напримѣръ въ тѣхъ анекдотахъ, гдѣ съ одинаковымъ юморомъ рассказываются приключенія и какъ будто того простоватаго мужика, и гордаго, чванливаго пана, и жида, и цыгана. Однако, какъ въ своихъ серьезныхъ, такъ и шутивныхъ произведеніяхъ, Руданскій не остался при одномъ беспочвенномъ ширяніи фантазіи, не остался творцомъ не отъ міра сего и его живой сути» (Петров, 1884: 444). «В 1880 році я видала “Співомовки Руданського”. Се признання, що Н. Г. Волинський – се я, буде новиною для шановного автора “Історії літератури руської”. Однак власне не хочу опустити случаю сказать, що Н. Г. Волинський есть та



особа (я), котру так лаяли, бачите, за те, нащо зіпсувала репутацію Руданського – “запрезентувала автора (котрий написав далеко цінніші й більші твори!), а ту подані такі пусті твори його, як співомовки!”» (Кримський & Левченко, 1926: 85), – цитують А. Кримський та М. Левченко. Львівський літературознавець О. Огоновський подав детальну інформацію про обставини цього видання на основі автобіографії Олени Пчілки, надісланої професорові для його «Исторіи литературы руской». Так, висвітлюючи «генезу сего выданя», О. Огоновський пише: «Въ тѣмъ Волынскѣмъ повѣтѣ, де жила Косачева, повелось їй завязати маленькій кружокъ интеллигентныхъ людей, сприяючихъ украиньскѣй литературѣ. Они охотно читали украиньскі книжки, але Ользѣ заманулось, привести ихъ до того, щобъ у купѣ ще й видати яку-небудь, хочъ малесеньку книжочку украиньску. Якъ-разъ пѣдъ часъ еи приѣзду въ Киѣвъ, де она часто бувала, попалась їй въ руки рукописна книжочка Степана Руданьского. Ся книжочка валялась закинута, бо про неѣ бувъ выданный судъ вѣдъ того, хто въ нѣй роздивлявъ ся, що она нѣкуды не годить ся. Тымъ-часомъ Ользѣ Косачевѣй здалось, що рядомъ изъ слабыми стихотворами були тамъ и правдиві перлы. Попросила она дозволу у Синицкого, родича Руданьского, и взяла ту книжочку-рукопись, сказавши, що еѣ выдать» (Огоновскій, 1893: 1076).

І. Приходько вважає, що «найретельнішим упорядником творів Руданського був А. Кримський. Він підготував разом з М. Комаровим (відомим українським бібліографом та критиком) до друку семитомник, який виходив протягом 1895–1903 рр. (до упорядкування VI та VII томів був причетний І. Франко). Це видання було повторене у 1908–1912 рр. Потім Львівська “Просвіта” здійснила ще одне видання у 1912–1914 рр. Відтоді твори Руданського друкувалися досить часто, але переважно у вигляді “Вибраних творів”. Що ж до вивчення його творів, то початок студіям поклав, по суті, І. Франко, надрукувавши 1892 р. у “Зорі” “До студій над Ст. Руданським”, а продовжили А. Кримський, С. Єфремов, Вас. Лукич, І. Брик, В. Герасименко, М. Левченко. У 60-х рр. й далі – І. Пільгук, М. Сиваченко, Г. Нудьга, П. Колесник, Ю. Цеков та ін.» (Приходько, 1997: 10–11).

Співпрацю І. Франка та А. Кримського у виданні творів С. Руданського розглянули Г. Зленко (Зленко, 1968), Б. Якимович

(Якимович, 2006: 238, 247), А. Кримського і М. Комара – О. Василюк (Василюк, 2004). Н. Поляруш простежила рецепцію творчості С. Руданського А. Кримським (Поляруш, 1998), П. Киричок – у контексті проблеми «А. Кримський – дослідник української літератури» (Киричок, 2001). Деякі положення розвідки було розвинуто в нашій попередній публікації (Яблонська, 2007). У сучасному літературознавстві дослідження Ю. Горблянського присвячене аналізу художньої прози А. Кримського (Горблянський, 2021).

Поставлена наукова проблема містить два взаємопов'язаних складники – наукова рецепція та підготовка до друку творів С. Руданського А. Кримським. Тому метою розвідки є осмислення синтезу літературознавчої (зокрема текстологічної) та редакційно-видавничої діяльності дослідника.

### **Методи й методики**

Метод системного аналізу простежує структурні зв'язки й забезпечує бачення цілісності багатогранної діяльності А. Кримського, зокрема взаємозв'язку таких компонентів, як літературознавчий та редакційно-видавничий. Методологічним підґрунтям роботи є загальнонаукові методи аналізу та синтезу й такі методи літературознавства, як історико-культурний, біографічний, елементи компаративного прочитання та антиколоніального дискурсу.

### **Виклад основного матеріалу**

У 90-х рр. XIX ст. тривала системна праця у підготовці до видання творів С. Руданського. У статті «Про рукописи Руданського, про їх відносини між собою та про поетові листи» (вперше опубліковано 1895 р. в часописі «Жите і слово» як «вступні зауваження до публікації двох листів С. Руданського до брата Григорія Руданського» (Кримський, 1972, Т. 2: 701)) А. Кримський, вказавши на видання творів С. Руданського Оленою Пчілкою, І. Франком та іншими, виокремлює публікацію співомовок у «Зорі», підготовлену М. Комаром. «Але треба признатися, – наголошує А. Кримський, – що й після Комарової публікації Руданський ще далеко не весь виявиться громаді, бо в нього є ще багато других творів, а поміж ними щира перлина – поема “Світові байки в співах” (народна біблія). Рукописи всіх неопублікованих творів Руданського, які вважалися досі загубленими, тепер лежать у мене: мені їх передав

шан[овний] проф[есор] Павло Гн. Житецький. Я оце ладнаюся видати їх у світ божий» (Кримський, 1972, Т. 2: 365–366).

На переконання А. Кримського, твори С. Руданського треба впорядковувати за хронологічним принципом (Кримський, 1972, Т. 5, Кн. 1: 186). Як текстолог, першу редакцію творів письменника він уважає «за найціннішу, бо за нею ми можемо вислідкувати хронологічно, ступінь за ступнем, розвиток поетичного таланту в Руданського; та й задля життєпису поетового ся редакція має теж незвичайну вагу; і найповніша вона. Тільки ж сам автор не думав або йому одрадили видавати свої твори в світ хронологічним порядком» (Кримський, 1972, Т. 2: 367–368).

У часописі «Зоря» за 1895 р. (№ 17. С. 332–334) А. Кримський підготував велику публікацію поезій С. Руданського, супроводивши її передмовою «Нові поетичні твори Степана Руданського. Передне слово». А. Кримський вдячно згадує П. Житецького, який «віддав ... велику купу всяких рукописів з творами Руданського» (Кримський, 1972, Т. 2: 374). «Найбільше я радію з того, – підкреслює дослідник, – що в мене є два чернеткові (звісно, автографічні) томи творів 1851–1859 рр., бо все, що складав Руданський, написано в ті томи хронологічним розпорядком і коло кожної п'єси є точна дата; часом зазначено й місце, де тоді був автор; дуже часто в скобках зазначено, під впливом якого (звичайно, польського) твору писав автор; одне слово, це ніби поетичний щоденник Руданського» (Кримський, 1972, Т. 2: 375–376).

Цікавим фактом є те, що, перебуваючи на роботі в Сирії, А. Кримський продовжує працювати над упорядкуванням рукописної спадщини С. Руданського. «Із всіх матеріалів я дозволив собі взяти з собою тільки одне: вірші Руданського, – повідомляє П. Житецького, – бо вже я видав у Львові два томи, а оце буде третій, – не варто гаятися з опублікуванням новознайдених рукописів» (Кримський, 1972, Т. 5, Кн. 1: 256). Листування того часу (1896–1897 рр.) із видавцем В. Левицьким, більше відомим під псевдонімом Василь Лукич, який був редактором журналу «Зоря», містить чимало відомостей про специфіку підготовки до друку творів С. Руданського. А. Кримський недвозначно наголосив, що «історія рукописів Руданського була останні роки рядом інтриг і більш нічим» (Кримський, 1972, Т. 5, Кн. 1: 258).

М. Сиваченко в порівняльно-культурологічних студіях гуморесок С. Руданського активізує лист А. Кримського до В. Лукича від 12 серпня 1896 р.: «...Я думав, що коли закрапувати відповідні місця, то можна їх друкувати (так зроблено з рос[ійськими] виданнями Пушкіна, Лермонтова та ін.). Бажавши, щоб порнографічні поезії Руданського увійшли в друк, хоч обкраяні, я мав на оці інтереси етнографів, фольклористів: теми Руданського – бродячі, і вони для фольклористів просто дорогоцінні. Та коли ви говорите, згаданих поезій навіть прокуратурія не пропустила б, то, звісно, викиньте їх. Тільки ж ізробіть, будьте ласкаві, одну річ: викидаючи котрусь поезію, зазначте, що вона тут була, та через порнографічність не могла піти до друку» (Сиваченко, 1995: 278–279). У тому ж часі А. Кримський пише в листі до Б. Грінченка: «В “Зорі” мого Руданського спіткала “цензурна” заборона: В. Лукич викинув трохи не цілого “Соломона”, бо “для руських родин” не підхоже» (Кримський, 1972, Т. 5, Кн. 1: 239). Згодом, 1899 р., у передмові до 5-ого тому творів С. Руданського А. Кримський напише: «Серед приказок Руданського були деякі порнографічні, і їх важко було друкувати, а деякі – попросту вільні, або з одним-двома незвичайними словами; щодо таких, то я був певний, що, випустивши дотичне слово, можна буде їх друкувати. <...>. Може, колись мені пощастить оголосити ті речі так, як вони написані в самого Руданського; і навряд чи буде від того шкода для чиєїсь моральності!» (Кримський, 1972, Т. 2: 535–536).

Слушним є припущення літературознавця про те, що «“Співомовками” звав Руданський усе, що поетові “мовить Співа (Муза)” або “що мовиться на співочий лад”, себто вірші; всякі історичні поеми – то в нього такі самі співомовки, як і дрібні приказки» (Кримський, 1972, Т. 5, Кн. 1: 195).

Примітно, що редакційно-видавнича й текстологічна праця А. Кримського над рукописами С. Руданського поєднувалася з літературознавчими дослідженнями. У «Передньому слові [до видання “Твори Степана Руданського”. Т. V, Львів, 1899]» філологічні роздуми А. Кримського спроектовані на історико-культурний і політичний підтексти: «Автор назвав “Царя Соловея” казкою, і справді її можна читати з великим заінтересуванням попросту як казку. Тільки ж іздавна вже було звісно (од покійного Ніщинського), що автор хотів тією казкою алегорично обмалювати

відносини слов'ян поміж собою. А втім, сам кінець казки мусить напоумити навіть зовсім недогадливого читача, що цар Соловей – то слов'янський прабатько, царевич Пастух з чарівливою дудкою – музикальний народ чехи, пан Мисливець з поляни – поляки, царівна Золотокрила – Україна, а одновірний з нею Причепа – москалі. Коли читач одразу держатиметься сього погляду, то всяка сторінка з казки дасть йому якийсь історичний натяк. Отак у насмішливім оповіданні наймитовім про панотця та в циніченській сцені між панотцем і молодницею читач миттю почує одгук середньовікових фавль або новел Боккачієвих про неморальне життя духовників, а в нещасливім гусакові, що його живцем спік головний панотчик, упізнає безсмертного чеського Гуса; в кумедній халепі, яка скоїлась німцеві від Пастухової дудки, читачеві вчуються поважні слов'янофільські ноти; в житі та кию коло степу неважко буде впізнати Житомир з Києвом, а в розговінні царівни і Причепи у православного попа – зустріч України з Великоруссю на спільнім релігійнім ґрунті» (Кримський, 1972, Т. 2: 533–534). Як бачимо, А. Кримський простежує джерела сюжетів, зіставляючи зі світовою класикою. Прочитання підтексту має актуальне антиколоніальне спрямування як способу опору імперії.

Ясна річ, що увагу А. Кримського як діалектолога привертає цей важливий аспект мови творів письменника: «У Руданського, як звісно, трапляється немало провінціалізмів. Котрі з них, на мою думку, цікавіші для філолога..., ті я зазначив удолині, хоч виправляв у тексті. ... менше цікаві діалектичні особливості я повиправляв без усяких приміток...» [(Кримський, 1972, Т. 2: 534).

У статті «Нанка fecit», присвяченій перекладам із «Краледвірського рукопису» В. Ганки, А. Кримський звертається і до перекладів, виконаних С. Руданським (Кримський, 1972, Т. 2: 540, 542).

Як підсумкову працю А. Кримського про творчість С. Руданського можна розцінювати статтю «До життєпису Степ. Руданського (З нагоди 50-літньої річниці поетової смерті)», вперше опублікована в «Записках історично-філологічного відділу Української Академії наук» (Кн. V. Київ, 1925), у 1926 р. – передрукована у виданні «Знадоби для життєпису Степана Руданського (1833–1873)», підготовленому А. Кримським та його учнем М. Левченком. До речі, до у п'ятитомному зібранні творів

А. Кримського ця робота друкується без останнього розділу «Чи був з Руданського алькоголик».

Дослідження А. Кримського охоплює різнопланові аспекти біографічно-світоглядного, соціального, компаративного та фольклористичного характеру. У вступних заувагах автор підкреслює: «П'ятдесят літ зминуло, відколи помер Руданський (1873), і перед Усеукраїнською Академією Наук стоїть невідкладна повинність – дати нарешті академічне видання всіх його писань. Разом з тим треба було-б якось докладніш вияснити й його життєпис, ще й досі дуже-дуже неосвітлений» (Кримський & Левченко, 1926: 1). У студії виокремлено такі розділи: «Про хлоп'ячі літа С. Руданського», «Антирелігійність у рідному його селі», «Найперші письменницькі спроби пера у Руданського; впливи од російської і польської романтики», «Руданський етнограф», «Як треба ставитися до етнографічних його записів», «Руданський маляр», «Характерне Степанове листування з його братом Грицьком», «Чи був з Руданського алькоголик».

А. Кримський залучає матеріали газети «Рада», зокрема публікацію Прохора Ворона «На батьківщині С. В. Руданського (З подорожніх вражінь)» (1907, ч. 158), допис про зі с. Хомутиці, батьківщини письменника, та інших сіл Вінницького повіту, про вимоги селян зменшити кошти на духовні потреби.

Дослідник вважає, що тільки рукописи С. Руданського є авторитетним текстологічним джерелом: «Лиш отая автографічна збірка “першої редакції”, з точно зазначеними датами (місця і часу, де й коли що писалось) і повинна бути для нас єдиним певним джерелом для всяких наших міркувань про хронологію і місце поетової творчості» (Кримський & Левченко, 1926: 8). Розглядаючи джерела творчості, А. Кримський схильний думати, що серед впливів треба розглядати і твори другорядних польських письменників (зокрема, романи невідомих авторів), адже С. Руданський міг навіть віршувати польською мовою (Кримський & Левченко, 1926: 9–10).

В аналізі фольклорних записів С. Руданського творів різних жанрів А. Кримський виокремлює поетичні (Кримський & Левченко, 1926: 10–12). Дослідник також наводить свідчення своячки письменника, що «Степан дуже любив розмовляти з простими татарами, що в Криму він вивчивсь татарської мови, і що цікаві розмови з татарами занотовував» (Кримський & Левченко, 1926: 12).

Гіпотетичними є міркування А. Кримського, де могли б зберігатися художні роботи С. Руданського (Кримський & Левченко, 1926: 14).

Значна увага в дослідженні приділяється петербурзькому листу студента С. Руданського 1859 р. до старшого брата Грицька; на переконання А. Кримського, лист «дає нам прозирнути і в національні і, почасти, в соціальні переконання молодого студента, і в його родинну драму (Кримський & Левченко, 1926: 15).

У виданні «Знадоби для життєпису Степана Руданського (1833–1873)» вміщено також передмову С. Єфремова «Самотній співець», передрук статті Одесита (М. Комара) «Деякі знадоби до біографії Руданського» із львівської «Зорі» (1886. Ч. 5, 6), листи С. Руданського до В. В. Ковальова; статтю А. Кримського «Руданський і Драгоманів (З приводу “Іліади”», добір матеріалів «Могила Руданського в Ялті», а також дослідження А. Кримського та М. Левченка «Руданський перед українським читачем ХІХ в. (1861–1896)», в якому висвітлено історію друку та критичної рецепції творів С. Руданського.

С. Єфремов аргументовано робить висновок: «з Руданського справжній був поет – з тих, що родяться на світ поетами, з готовим даром, з ясною іскрою, яку роздмухати у більший чи менший вогонь творчості мають уже обставини життя. В йому щасливо поєдналися – талант поетичний, свідомість громадянська і доцільне уживання таланту: всі умови зійшлися на те, щоб дати визначного письменника. Безперечний талант Руданського видно вже з того, що він не йшов наосліп за Шевченком, а мав і свої власні мотиви; його твори видержали найсуворіший з іспитів – іспит часу: 50 років по смерті автора вони все-ж збуджують цікавість до себе і мають свого читача. Громадська й національна свідомість поета стоїть по-за всяким сумнівом: досить пригадати відомого його листа до брата Грицька або передмову до перекладу “Слова о полку Ігоревім”, або, нарешті, такі поезії, як “Моя Смерть” з яскраво висловленою надією на нескоренність справи, якій служив поет. А що Руданський вмів доцільно вживати свого таланта – показують його численні переклади на українську мову. Він, як небагато в ті часи людей, розумів, що письменство не може і не повинно замкнутися серед творів, як тоді з легкої руки Ів. Аксакова казали – “домашнього обихода”, а мусить для

свого розвитку широко черпати з світової скарбниці, йти разом з віком» (Кримський & Левченко, 1926: 6–7).

Видання завершується звертанням: «Всіх громадян, котрі мають у себе будь-які автографи Руданського, листи його, дрібні записочки, документи, фотографії його самого, або його родичів, листи чи спомини тих людей, що поета знали – Українська Академія Наук прохає надсилати до неї всі такі матеріали, для негайного опублікування в академічних виданнях» (Кримський & Левченко, 1926: 244). Надсилати – на адресу Української Академії Наук, «Неодмінному Секретареві ак. Аг. Е. Кримському» (Кримський & Левченко, 1926: 244). Отже, науковець планував продовжити дослідження творчості С. Руданського.

### **Наукова новизна**

У розвідці презентовано синтетичний погляд на діяльність А. Кримського як редактора та дослідника творів С. Руданського. Комплексне бачення наукової проблеми дає можливість реконструювати важливість усіх складників творчого та наукового процесу. У цій сфері діяльності А. Кримського презентовано оптимальне поєднання текстолога, історика літератури та редактора, що й забезпечило плідний результат – публікацію у часописах, підготовку окремих видань, літературознавчі дослідження.

### **Висновки**

А. Кримський як дослідник і видавець творів С. Руданського, працюючи з рукописами, пройшов шлях від публікацій у часописах до видань окремих томів. Літературознавець А. Кримський – автор різнопланових досліджень (текстологічні коментарі, біографічні та історико-культурні розвідки, компаративний аналіз).

Підготовлене А. Кримським оприлюднення двох листів С. Руданського до брата Григорія в журналі «Житє і слово» (1895) супроводжене передмовою «Про рукописи Руданського, про їх відносини між собою та про поетові листи», публікація поезій у часописі «Зоря» (1895) – статтею «Нові поетичні твори Степана Руданського. Переднє слово». А. Кримський підготував до друку поетичні твори С. Руданського на основі рукописів, отриманих від П. Житецького. Два автографічні томи творів С. Руданського 1851–1859 рр. А. Кримський розцінює як його поетичний щоденник.

На переконання А. Кримського-текстолога, твори С. Руданського треба впорядковувати за хронологічним принципом.



На його думку, перша редакція творів письменника є найціннішим джерелом, що дає можливість реконструювати хронологічно розвиток поетичного таланту.

Листування А. Кримського з П. Житецьким, Б. Грінченком, В. Левицьким (редактором журналу «Зоря», псевдонім – Василь Лукич) протягом 1896–1897 рр. дає можливість простежити специфіку роботи над упорядкуванням рукописної спадщини С. Руданського, зокрема цензурну заборону творів із порнографічним змістом.

А. Кримський дійшов до висновку, що співомовками С. Руданський називав усі свої поетичні твори.

У «Передньому слові [до видання “Твори Степана Руданського”. Т. V, Львів, 1899]» А. Кримський проаналізував твори письменника в історико-культурному та порівняльному аспектах. Політичний підтекст розглянуто в актуальному антиколоніальному річищі.

Принагідно А. Кримський звертається до діалектологічних особливостей мови творів С. Руданського та до його перекладацької спадщини.

Дослідження А. Кримського «До життєпису Степ. Руданського (З нагоди 50-літньої річниці поетової смерті)» (1925) обіймає біографічно-світоглядний, соціальний, компаративний та фольклористичний виміри. На думку дослідника, серед джерела творчості письменника треба розглядати також твори другорядних польських письменників. Привертає увагу наведене свідчення про те, що С. Руданський здійснював татарські фольклорні записи. Петербурзький лист студента С. Руданського 1859 р. до старшого брата Грицька проаналізовано не тільки в біографічному, а й у національно-світоглядному аспекті.

У студії А. Кримського та його учня М. Левченка «Руданський перед українським читачем ХІХ в. (1861–1896)» відтворено історію друку та літературно-критичного осмислення творів С. Руданського.

Проаналізований матеріал дає підстави зробити висновок про значні здобутки А. Кримського як дослідника та видавця творів С. Руданського.

#### Література

Василюк, О. Д. (2004). А. Кримський і М. Комар – сподвижники в оприлюдненні поетичної творчості Степана Руданського. *Сходознавство*, 25/26, 14–30.

- Горблянський, Ю. П. (2021). Художня проза Агатангела Кримського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів.
- Зленко, Г. Д. (1968). Воскреслий Руданський. *Вітчизна*, 9, 185–189.
- Киричок, П. М. (2001). А. Кримський – дослідник української літератури. URL: <https://cutt.ly/9Zuqp6S>
- Кримський, Аг., акад., Левченко, Мик. (1926). Знадоби для життєпису Степана Руданського (1833–1873). У Києві: З друкарні Української Академії Наук.
- Кримський, А. Ю. (1972–1973). Твори (Т. 1–5). Київ: Наукова думка.
- Огоновській, О. (1889). Історія літератури рускої. Часть II. 1. вѣддѣль. Львѣвъ: Зъ друкарнѣ Товариства имени Шевченка.
- Огоновській, О. (1893). Історія літератури рускої. Часть III. 2. вѣддѣль. Львѣвъ: Зъ друкарнѣ Товариства имени Шевченка.
- Петров, Н. (1884). Очерки історії української літератури XIX столѣтія. Кієвъ: Въ типографіи И. и А. Давиденко.
- Поляруш, Н. С. (1998). Творчість Степана Руданського в оцінці А. Ю. Кримського. *Літературна Вінниччина: імена і творчі здобутки*. Вінниця, 8–10.
- Приходько, І. (1997). Українські класики без фальсифікацій: Степан Руданський, Панас Мирний, Павло Грабовський, Гнат Хоткевич. Харків: Світ дитинства.
- Сиваченко, М. (1995). Студії над гуморесками Степана Руданського (порівняльно-культурологічний аспект). Київ: Наукова думка.
- Яблонська, О. (2007). Творчість Степана Руданського в дослідженнях Агатангела Кримського. *Агатангел Кримський – учений, письменник, українець*. Луцьк: Волинська книга, 63–71.
- Якимович, Б. З. (2006). Іван Франко – видавець: книгознавчі та джерелознавчі аспекти. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.

### References

- Vasyliuk, O. D. (2004). A. Krymskyi i M. Komar – spodyzhnyky v opryludnenni poetychnoi tvorchosti Stepana Rudanskoho [A. Krymskyi and M. Komar are partners in publicizing Stepan Rudanskyi's poetic work]. *Skhodoznavstvo*, 25/26, 14–30 (in Ukrainian).
- Horblianskyi, Yu. P. (2021). Khudozhnia proza Ahatanhela Krymskoho: [Fiction prose of Agathangel Krymskyi]. Lviv (in Ukrainian).
- Zlenko, H. D. (1968). Voskreslyi Rudanskyi [Resurrected Rudanskyi]. *Vitchyzna*, 9, 185–189 (in Ukrainian).
- Kyrychok, P. M. (2001). A. Krymskyi – doslidnyk ukrainskoi literatury [A. Krymskyi is a researcher of Ukrainian literature]. URL: <https://cutt.ly/9Zuqp6S> (in Ukrainian).
- Krymskyi, Ah., акад., Levchenko, Myk. (1926). Znadoby do zhyttiepysu Stepana Rudanskoho [Findings for Stepan Rudanskyi's biography (1833–1873)]. Kyiv: Z drukarni Ukrainskoi Akademii Nauk (in Ukrainian).

Krymskyi, A. Yu. (1972–1973). *Tvory* (Т. 1–5) [Writings]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Ohonovskiy, O. (1889). *Istoriia literatury ruskoi. Chast II. 1. viddil* [History of Russ literature. Volume II. 1. Issue]. Lviv: Z drukarni Tovarystva imeni Shevchenka (in Ukrainian).

Ohonovskiy, O. (1893). *Istoriia literatury ruskoi. Chast III. 2. viddil* [History of Russ literature. Volume III. 2. Issue]. Lviv: Z drukarni Tovarystva imeni Shevchenka (in Ukrainian).

Petrov, N. (1884). *Ocherki istorii ukrainskoi literatury XIX stoletia* [Essays on the history of Ukrainian literature of the 19th century]. Kyev: V tipografii I. i A. Davydenko (in Russian).

Poliarush, N. S. (1998). [Творчість Степана Руданського в оцінці А. Ю. Кримського]. *Literaturna Vinnychyna: imena i tvorchy zdobutky. Vinnytsia*, 8–10 (in Ukrainian).

Prykhodko, I. (1997). *Ukrainski klasyky bez falsyfikatsii: Stepan Rudanskyi, Panas Myrnyi, Pavlo Hrabovskyi, Hnat Khotkevych* [Ukrainian classics without fakes: Stepan Rudanskyi, Panas Myrnyi, Pavlo Grabovskyi, Hnat Hotkevich]. Kharkiv: Svit dytynstva (in Ukrainian).

Syvachenko, M. (1995). *Studii nad humoreskamy Stepana Rudanskoho (porivnialno-kulturolohichni aspekt)* [Studies on humorous cartoons by Stepan Rudanskyi (comparative and cultural aspect)]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Yablonska, O. (2007). *Tvorchist Stepana Rudanskoho v doslidzhenniakh Ahatanhela Krymskoho* [Work of Stepan Rudansky in the research of Agathangel Krymsky]. *Ahatanhel Krymskyi – uchenyi, pysmennyk, ukrainets*. Lutsk: Volynska knyha, 63–71 (in Ukrainian).

Yakymovych, B. Z. (2006). *Ivan Franko – vydavets: knyhoznavchi ta dzhereloznavchi aspekty* [Ivan Franko - publisher: bibliographic and source studies aspects]. Lviv: Vydavnychiy zentr LNU im. Ivana Franka (in Ukrainian).

**Olha Yablonska, Maksym Yablonskyi. A. Krymskyi is a Researcher and Publisher of S. Rudanskyi's Works.** In the multifaceted activity of A. Krymskyi, the work of S. Rudanskyi is the subject of editorial and publishing interests and literary studies. The purpose of the publication is to trace the organic unity of such research directions as the scientific reception and preparation for publication of the works of S. Rudanskyi and A. Krymskyi, to understand the synthesis of the researcher's literary (in particular, textual) and editorial and publishing activities.

The method of system analysis makes it possible to trace the integrity of the multifaceted activity of A. Krymskyi, in particular, the interrelationship of such components as literary and editorial and publishing. The methodological basis of the work is general scientific methods of analysis and synthesis and such methods of literary studies as historical-cultural, biographical, elements of comparative reading and anti-colonial discourse.

A. Krymskyi, as a researcher and publisher of the works of S. Rudanskyi, working with manuscripts, went from publications in 1895 in the magazines "Life and Word" and "The Star", which were accompanied by his forewords, to the publication of separate volumes in the prepared with M. Komarov and I. Franko to the seven-volume book (1895–1903).

According to A. Krymskyi, a textologist, the works of S. Rudanskyi should be arranged according to the chronological principle. In his opinion, the first edition of the writer's works is the most valuable source, which makes it possible to reconstruct the chronological development of poetic talent. Two autograph volumes of S. Rudanskyi's works from 1851 to 1859 are considered by A. Krymskyi to be his poetic diary.

A. Krymskyi believes that S. Rudanskyi called all his poetic works *spivomovkas*.

In "Foreword [to the edition of "Works of Stepan Rudansky". Vol. V, Lviv, 1899]" A. Krymskyi analyzed the writer's works in historical, cultural and comparative aspects. The political subtext is considered in the current anti-colonial direction.

The biographical, worldview, social, comparative and folkloristic aspects are considered in the study of A. Krymskyi "To the biography of Step. Rudansky (On the occasion of the 50th anniversary of the poet's death)" (1925)

**Key words:** editorial and publishing activity, textology, correspondence, historical and cultural aspect, comparative analysis, anti-colonial discourse.

---

Яблонська Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-2200-6978>; o\_jabl@ukr.net

Яблонський Максим Романович – кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-9822-3920>; max.yablonsky@gmail.com

## Компаративістика та перекладознавство

УДК 821.161.2-12.09

Жанна Бортнік

### **«Юдина історія» в національному драматичному наративі: Леся Українка («На полі крові») і Лідія Чупіс («Плач над Юдою»)**

Оригінальна інтерпретація Лесею Українкою «Юдиної історії» стала викликом для наступного покоління письменників спробувати творчо переосмислити сюжет зради Юди. «Поетична інтерпретації теми» Л. Чупіс з'явилася майже 100 років по тому: вона є своєрідним продовженням історії зрадника, що опинився на символічному полі тіней і покараний безкінечними спогадами про минуле.

Метою статті стало дослідження особливостей втілення «Юдиної історії» у драмі Л. Чупіс «Плач над Юдою» та в драматичній поемі Лесі Українки «На полі крові». Здійснено порівняльний аналіз особливостей жанру творів, тематики та проблематики, окреслено сюжетно-композиційну та образну специфіку втілення авторської концепції Юдиної зради у творах Л. Чупіс та Лесі Українки.

Леся Українка інтерпретувала Юду не як благородного зрадника заради великої ідеї, а як складну особистість, у душі якої триває болісний внутрішній діалог, хоч зрада і була зумовлена корисливими мотивами та розчаруванням в Учителеві. Концепція «благородної зради» близька Л. Чупіс, але її інтерпретовано як проблему особистості, яка виявилася занадто прагматичної і дрібною, щоб зрозуміти велич ідеї, але здатною усвідомити безодню свого падіння і недосяжну велич Ісуса. Для жанрового позначання твору Лесі Українки «На полі крові» дослідники вдаються до терміну «драматична поема», а для опису специфіки п'єси залучають термін «драматичний діалог», «замаскована» містерія. Л. Чупіс означила жанр п'єси як «поетичну інтерпретацію теми». Назва п'єси Л. Чупіс містить слово «плач», що можна вважати вказівкою авторки на жанровий різновид треносу. Втім, твір Л. Чупіс містить ознаки сюрреалістичного міраклю, що складається інверсій-снів.

Зовнішній конфлікт Юди з Прочанином і багатовекторний внутрішній конфлікт у драматичній поемі «На полі крові» увиразнені мотивом двійництва: Юда / Прочанин, Юда як Інший Прочанина, Учень / Учитель тощо.

Л. Чупіс реалізує у творі внутрішній конфлікт через образи персонажів, які втілюють голоси Я-Іншого Юди: Юда / Юродивий, Юда / Хлопчик,

Юда / П'яничка, Юда / Літній чоловік, 1-й юнак, 2-й юнак, Юда / Анна, Кайяфа, Юда / Мати, Дружина, Магдалина, Жінка в білім. Обидві п'єси демонструють циклічний сюжет з оберненою хронологією, втілюють образ «фантомного Ісуса».

**Ключові слова:** драма, образ, сюжет, жанр, конфлікт, Леся Українка.

### Вступ

Українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. демонструє сталий, хоч і спорадичний інтерес до переосмислення та інтерпретації Біблії. Йдеться переважно про п'єси, створені на зламі політичних епох (руйнування радянської імперії та періоду становлення української незалежності): «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою» Л. Чупіс, «Сім кроків до Голгофи» (у двох частинах) О. Гончарова, «Правитель рептилій» І. Андрусяка, «Учитель» А. Дністрового, «Проклятий» О. Чиркова, «Розп'яття» В. Герасимчука, «Бермудський квадрат» Г. Яблонської та ін. Втім, у низці образів та історій, пов'язаних з інтерпретацією Святого Письма, окреме місце займає саме «Юдина історія», до якої драматурги звертаються зрідка та обережно зі зрозумілих причин: це вимагає нової особливої концепції Юдиної зради (або ж розвитку вже наявної) та / або оригінальної художньої форми для втілення ідеї.

Мистецьке дослідження образу Юди представлено драматичною поемою Лесі Українки «На полі крові», написаною у 1909 р. та надрукованою у 1910 р. Образ Юди та його художня інтерпретація в національному драматичному наративі з'явилася майже сто років по тому у творчості української драматургині Л. Чупіс, яка в 90-ті роки ХХ ст. також створила свій власний біблійний цикл із трьох віршованих п'єс: «Страсті за Юродивим», «Плач над Юдою» та «Марія Магдалина» (текст останнього твору втрачений після смерті авторки), що можна розглядати це як своєрідний перегук із драматургією Лесі Українки на біблійну тематику.

Таким чином, *актуальним* видається порівняння авторської концепції «Юдиної історії» та її художнього втілення на прикладі драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові» і «поетичною інтерпретацією теми» (в авторському жанровому найменуванні) Л. Чупіс «Плач над Юдою».

### Теоретичний базис

Драматичний діалог «На полі крові» став об'єктом дослідження багатьох українських науковців, зокрема М. Моклиці, С. Романова,

О. Галети, Л. Залеської-Онишкевич, В. Антофійчука, П. Мірошниченка, Л. Боярської, М. Кудрявцева, О. Кузьми, Л. Лавринович та ін. Важливими для усвідомлення ідейно-художніх та формальних особливостей твору є розвідки та міркування М. Борейка, Є. Ненадкевича, Ю. Шереха, М. Зерова, А. Гозенпуда, М. Драй-Хмари, О. Білецького та ін. Творчість Л. Чупіс була досліджена такими авторами, як О. Бондарева, О. Когут, Н. Мірошниченко, Н. Малютіна, О. Вісич та ін. Зокрема, біблійні мотиви авторки було розглянуто О. Бондаревою у передмові до єдиного видання творів Л. Чупіс «Танці гончарного кола», упорядкованого Я. Верещаком та здійсненого Національним Центром театрального мистецтва ім. Леся Курбаса за десять років після трагічної смерті авторки. У спробі театральної інтерпретації творів для театрально-культурологічного проекту послуговувалися назвою «Трійця Лідії».

Мета статті – дослідити особливості втілення «Юдиної історії» у драмі Л. Чупіс «Плач над Юдою» в контексті формально-змістового порівняння з драматичною поемою Лесі Українки «На полі крові» та з огляду на виявлення авторських впливів. Для цього використовуємо компаративістський, герменевтичний та інтертекстуальний методи інтерпретації.

### **Виклад основного матеріалу**

Драматичну поему Лесі Українки можна вважати одним із прототекстів п'єси Л. Чупіс, яка, зважаючись на «поетичну інтерпретацію теми», безумовно, тримала в голові, окрім Святого Письма, і текст «На полі крові». Неодноразово дослідниками було зазначено, що для пояснення Юдиної зради митці наближаються у потрактуванні до одного з мотиваційних полюсів: з одного боку, корисливість і жадоба Юди як причина запродавства, з іншого – «благородна зрада» з великою метою (обґрунтована ще в «Євангелії від Юди», підхоплена гностиками-каїнітами та згодом втілена в художніх творах, зокрема й у повісті Л. Андрєєва «Іуда Іскаріот»). Леся Українка не належала до митців, які інтерпретують Юду як благородного зрадника заради великої ідеї. Втім, її Юда не спрощений однобокий корисливий персонаж, а, попри все, складна особистість, у душі якої триває болісний внутрішній діалог з пошуку виправдань, нехай і оприявлений як діалог з Прочанином (чи внутрішня прихована суперечка з Ісусом, яку лише тимчасово може стишити виснажлива праця «до нестяму»). Ця неоднозначність

персонажа певною мірою вплинула на численні заборони твору та проблеми, які мали видавці з публікацією і судовими справами після першого друку.

У художній інтерпретації Л. Чупіс історія Юди – це процес коливання персонажа від картин юнацького захоплення ідеями Христа до зустрічі Юди з реальними земними проблемами (бідність, хвора дитина, дружина), які тягнуть його вниз, відтак повернення до думок про зражені надії, що їх Юда покладав на Ісуса. У розмові з Анною та Каяфою Юда говорить про свої незреалізовані завищені сподівання на зміни, натомість Ісус приніс не очікувану Юдою реформу церкви, а світоглядну революцію, до якої Юда не був готовий: *«Наш човен треба просмалити – / Його ж у бурю кида ВІН»* (Чупіс, 2007: 92), *«ВІН согрішив проти суботи! / ВІН на чужі прийшов жнива!»* (Чупіс, 2007: 93).

Таким чином, концепція «благородної зради» і розуміння Юдою того, чим він назавжди стане для людей, близька Л. Чупіс, але її інтерпретовано як проблему особистості, яка виявилася занадто «дрібною», щоб зрозуміти велич ідеї, занадто заздрісною, щоб прийняти щирі відмову від земного задоволення, але більшою від простого прагматизму і корисливості, бо здатна усвідомити безодню свого падіння і недосяжну велич Ісуса: Юда *«...завеликий, щоб забути, / І замалий, щоб хрест нести»* (Чупіс, 2007: 68). У цьому сенсі мотив розчарування Учителем є в обох творах, однак несправджені очікування Юди Лесі Українки, звісно, іншого гатунку: *«райська брама»* і *«золотий престол»* виявилися зовсім не тим, що він собі уявляв: *«Так! Я продав! А він мене ограбував! Ні, гірше! він одурич мене!»* (Українка Леся, 2021: 3, 133), своє місце біля Месії Юда бачив так: *«...коло престола гурт його обранців, щасливих, радісних, і їм слугують народи всього світа залюбки... безмежна щастя їхнього облада...»* (Українка Леся, 2021: 3, 137). Тут близькість до Царства Божого наділяє «гурт обранців» передусім земними щедротами.

Говорячи про вибір назви драматичної поеми Лесі Українки, скористаємося свідченням К. Квітки: *«Леся взагалі часто дуже затруднялася щодо заголовка і жартувала, повторюючи жарт якогось драматичного письменника, що придумати заголовок – то значить написати половину твору. Зразу був нею написаний заголовок “На полі крові”»* (Коментарі та примітки, 2021 : 3, 452). Щодо жанрового



визначення, то воно в чорновому автографі відсутнє. Відоме з Біблії «Поле крові» (переклад з арамейського *hekal dama*), Гончарне поле – місце на півдні Західного Єрусалиму з глинистим червоним ґрунтом, яке, на думку апостола Петра, було куплене Юдою: *«І він поле набув за заплату злочинства, а впавши сторчма, він тріснув надвоє, і все нутро його вилилось... / І стало відоме це всім, хто замешкує в Єрусалимі, тому й поле те назване їхньою мовою Акелдама, що є Поле крові»* (Св. ап. 1:18–19). Леся Українка вказує місце дії у п'єсі: *«Глуха містина в околиці Єрусалимській. Попід глинищем, серед колючих хащів та червонястого бур'яну, що росте на солонці, розчищено невелику нивку, але скільки кривих дерев з червоною корою зоставлено зрідка по ній»* (Українка Леся, 2021: 3, 125). У процесі розвитку сюжету топос поля стає поєднанням земного і символічного червоного – крові як наслідку зради, душі Юди як поля битви добра і зла, червоної глинистої землі, з якої все пішло і в яку все піде.

Хронотоп поля увиразнено і в тексті Л. Чупіс: *«На цьому полі тільки тіні / Забутих Господом створить...»* (Чупіс, 2007: 104) (пекельне поле покарання та спокути); *«ВІН – господар свого поля / І на своїй прийшов жнива!»* (Чупіс, 2007: 64) (мотив іншого поля, протиставленого полю тіней – землі, де панує Господь). *“Дозволь мені сховатись хоч у пеклі”* (Коментарі та примітки, 2021 : 3, 505), – говорив Юда у драмі Лесі Українки: щоправда, ця репліка лишилася в чернетковому варіанті. Видається, ніби Л. Чупіс моделює ситуацію, коли б Юді таки вдалося сховатися в пеклі, тож це було б поле тіней: *«Нізвідки – нікуди плине час, виносячи на сцену моментності скалки минущини...»* (Чупіс, 2007: 59). Події у п'єсі Л. Чупіс відбуваються поза часом і простором, що більше нагадує поле тіней пекла, коли образи-сни минулого грішник Юда змушений переживати знову і знову, вічно по колу, як прокляття. *«Я знаю – ти тоді помер!»* (Чупіс, 2007: 59) – каже Юді Юродивий. Усі репліки дійових осіб п'єси свідчать про те, що вони знають майбутнє, а самі – лише тіні-примари, які провалилися у часову шпарину лінійного часу: *“Ми – тільки вилом, тільки вилом / У шкаралупі часовій...”* (Чупіс, 2007: 60).

Остання репліка Жінки в Білому у драмі «Плач над Юдою» закріплює мотив «поля тіней» та виводить на чергове коло пекла Юду, втілюючи циклічний хронотоп: *«Бо бігтиме, як в цьому світі, / Поперед тебе ТВОЯ ТІНЬ... (розчиняється в сутіні). / Голос. / Юда! / Юда. Всюди... / Голос. Юда! / Юда. Всюди... / Голос. Юда! / Юда. Тінь...»*

*Тінь...Тінь...»* (Чупіс, 2007: 106). Як зазначалося, циклічний хронотоп драматичної поеми Лесі Українки втілено, окрім іншого, перегуком мотиву виснажливої праці в експозиції твору та у фіналі: *«Чоловік, що працює, оглянувся на мить, почувши те калатання, але зараз же нахилився знов до праці»* (Українка Леся, 2021: 3, 125); *“працює до нестяму”* (Українка Леся, 2021: 3, 145).

Червоний колір, або «фантомний червоний», який позначає червоне (кров), присутній у назві «На полі крові» і в початковій ремарці (червонястий бур'ян, червона кора), втім у тексті Лесі Українки переважає саме кривавий червоний: *«Якось він при вечері кинув нам у вічі такі слова: «Ось, пийте кров мою! Ось, їжте тіло!»* (Українка Леся, 2021: 3, 361); *«Боже помсти правий! Чия ж то кров була, як не моя? Чиє ж було то тіло?! Гіркий сором гнав кров мого лиця, я з тіла спав, як жебрав їм того вина та хліба...»* (Українка Леся, 2021: 3, 141). На полі темних тіней «Плачу над Юдою» це червоно-рудий, колір засохлої крові: *«Тут – сіре небо, сірі скелі, / Земля від споминів руда»* (Чупіс, 2007: 81); *«Під сонцем змореним рудим...»* (Чупіс, 2007: 61).

Для жанрового позначання твору Лесі Українки «На полі крові» дослідники вдаються до терміну «драматична поема», а для опису специфіки п'єси залучають термін «драматичний діалог», «замаскована» містерія, за Є. Ненадкевичем (Ненадкевич, 1929 : 22) тощо. П'єсу «На полі крові» у кінцевому варіанті представлено двома дійовими особами, між якими відбувається діалог – Юдою та Прочанином (у чернетках були ще Магдалина, Саломея і Сусанна, але за вказівкою Лесі Українки до кінцевого друку потрапила саме версія з двома персонажами). На думку Ю. Шереха, справжній конфлікт відбувається між Юдою та Христом (Шерех, 1998: 387), що дозволяє дослідникам називати Ісуса «фантомним персонажем» (Коментарі та примітки, 2021: 3, 458) та розглядати зовнішній діалог з Прочанином як такий, що відбувається на тлі внутрішнього діалогу, пошуку аргументів для виправдання, які артикулює для себе зрадник, і певною мірою суперечки з Ісусом, нехай і уявної та неусвідомленої Юдою.

Окрім «поетичної інтерпретації теми» як жанрового авторського найменування, назва п'єси Л. Чупіс містить слово «плач», яке є вказівкою авторки на жанровий різновид плачу, треносу. Плач як давній жанр побутової народної поезії пов'язаний переважно з

поховальним обрядом, увиразнює хронотоп позачасового Пекла (або Чистилища), у якому перебуває Юда: він помер, душа його страждає та отримує свій плач від живих. Цей жанр здавна мав саме імпровізаційний характер, що також близьке авторським інтенціям. Крім того, можна простежити цікаві паралелі «Плачу над Юдою» та «Треносу» Мелетія Смотрицького – передусім у контексті полемічності, а також специфіки сюжету, композиції та десятичастинної побудови обох творів. Звісно, такі інтертекстуальні перегуки потребують окремого дослідження, але спробуємо ці паралелі також коротко означити в процесі аналізу сюжету та композиції (з огляду на традиційний «прикнижний реквізит» десяти самостійних розділів «Треносу» (Смотрицький, 2015).

Зовнішній сюжет драматичної поеми Лесі Українки втілює внутрішній конфлікт Юди, який не хоче говорити і водночас не може не говорити: сюжет розвивається діалогом-пошуком Юдою аргументів для виправдання, які спрямовані на те, аби проста людина, Прочанин, зрозуміла причини зради: Учитель не виправдав надій, “пограбував”, Юда працював без упину на нього та інших учнів, шукав їм хліб, прихисток, натомість нічого не отримав, точніше, навіть і не зрозумів, що отримав, бо інакше уявляв собі Царство Боже. Втім, і цього разу людина, до якої звернені аргументи Юди, опинилася не на його боці та вписалася в безкінечне коло тих, хто не розуміє, отже, знову і знову будуть з’являтися безіменні прочани (тут важлива саме така ідентифікація, що дозволяє широко трактувати образ), з якими Юда не хоче говорити і не може не говорити.

Таким чином, тест Лесі Українки демонструє кільцеву композицію з «оберненою хронологією», де «найважливіше вже сталося» (Лавринович, 2009: 125) і нічого змінити не можна – навіть пояснити. Зовнішній конфлікт Юди з Прочанином і багатовекторний внутрішній конфлікт у драматичній поемі «На полі крові» увиразнені мотивом двійництва: Юда / Прочанин, Юда як Інший Прочанин, Учень / Учитель тощо.

Ситуація, в якій Юда не хоче говорити і може не говорити, визначає специфіку розвитку конфлікту в побудови сюжету і у п’єсі Л. Чупіс. У світі Юди найважливіші події життя (зрада), з одного боку, вже сталися, з іншого – він переживає усе це знову і знову не як спогади, а тут і тепер. Картини минулого ніби виринають у пам’яті Юди, щоб показати йому, як усе було, ще і ще раз нагадати, аби

зрозумів, на якому етапі схибив. Але минуле повторюється лише до того моменту, коли Учителя мають розіп'ясти: далі ніби стається провал у пам'яті Юди, а потім – вічність: «*І Коло замкнено – навік*» (Чупіс, 2007: 86).

П'єса «*Плач над Юдою*» складається з 10-ти інверсій-снів, демонструє фрагментарність та має ознаки сюрреалістичної поеми з властивостями прихованого міракля. На відміну від замаскованої містерії «*На полі крові*», ознаки якої неодноразово виявляли дослідники, (зокрема і О. Когут (Когут, 2011: 143), інверсивний міраклє втілено в сюжетному елементі «*дива явлення Божої Матері*» – вироку, що його приносить Жінка в Білому як відповідь на запитання щодо Юдиної долі: «*Ти йдеши крізь мене шляхом в вічність, / Один – під сонцями всіма... / І жодне сонце не освітить / лице і в мареві видінь, / Бо бігтиме, як в цьому світі, Поперед тебе ТВОЯ ТІНЬ...*» (Чупіс, 2007: 105). Художня інверсія образу Богоматері втілена в акцентах на тому, що вона – матір для всіх, крім нього, називає його «*милим синочком*», але не своїм: «*Не забираю – проводжаю... / Земне ж бо віддаю землі... / Світ перейшов через ці руки! / Не регочу, дурний, не смій! / Судилася незнана мука... / Синочку милий, ти – не мій...*» (Чупіс, 2007: 105).

Л. Чупіс реалізує у творі багатовекторний внутрішній конфлікт через образи персонажів, які втілюють голоси Я-Іншого Юди: Юда / Юродивий (посередник, усе знає); Юда / Хлопчик (Ісус, янгол); Юда / П'яничка (голос простого корисливого люду); Юда / Літній чоловік, 1-й юнак, 2-й юнак (голос простих людей з вірою у Воскресіння); Юда / Анна, Кайяфа (голоси церкви); Юда / Мати, Дружина (усе приймуть, зрозуміють і виправдають); Магдалина, Жінка в білім (ті, які бачать наскрізь – голоси совісті). Діалоги з цими персонажами втілено у сценах-інверсіях, де оприявлені, як зазначалося, смислові паралелі з «Треносом» М. Смотрицького): мотиви нарікання (Епіпро), напучування (Інверсія 1), міркування про долю Церкви, її очільників, питання прийняття новозавітних істин, мотиви чистилища (Інверсії 2-9) та Катехізис-підсумок (Інверсія 10).

Історія Ісуса, без якої нема і історії Юди, у сюжеті драматичної поеми Лесі Українки ніби випадково – через упізнавання. Саме Прочанин першим згадує Ісуса: «*Ти навіть був-таки у мене в хаті в Капернаумі, вкупі з тим пророком, що се його розп'ято*» (Українка Леся, 2021: 3, 128). І поступово цей образ набуває щораз більшого

значення, поки зовсім не затуляє Юду, що є для зрадника нестерпним. Лише прочанин називає Ісуса пророком, Месією, сином Божим, Учителем, «*Отой, що ти продав?*» (Українка Леся, 2021: 3, 132), а Юда переважно говорить «він» і лише один раз «*Учитель* (з притиском)» (Українка Леся, 2021: 3, 132). Називання є болісним для Юди, це ніби оприявнює зраду і підсилює страждання від спогадів: «*Ох, як він говорив! Який був голос! / Я пригадав те, що давно забув... / Згадав свою покійницю матусю, що я маленьким ще зоставсь без неї... / Промовець говорить: “Ходіть до мене... я заспокою вас... я вас потішу...” / І я незчувся, як ряснії сльози / мене умилі – я ж не був плаксивий! – / мені здалося, що нема для мене ріднішого над сього чоловіка / і не було на цілім Божім світі...»* (Українка Леся, 2021: 3, 134).

Образ Ісуса у «Плачі над Юдою» з’являється в тексті майже одразу – у натяках, недоговорюваннях, парафразах: він тут той, чие ім’я не можна називати нікому. Усі персонажі говорять «ВІН»: «*ВІН говорив – і так красиво! Поворущись, осиний рій!* / Мати: *Марія – ззамолоду сива. / Говорить ВІН – а плакати – їй...* / Юда: *Та ти ж мені сама казала, / Що ВІН – то древні письмена, / На нитку літ перенизала / Себе душа – і не одна, / Що в НІМ – скоцюрблена від болю / Німіє пам’ять родова, / Що ВІН – господар свого поля / І на свої прийшов жнива!* (Чупіс, 2007: 63). До Прочанина: «*Аби ти виговорив в НЬОГО / А пів – словечка, звуку – пів... / Я змушений пройти з початку / І обминути манівці!*» (Чупіс, 2007: 62). Натомість проблему власного імені Юди, яке залишилося у вічності, авторка демонструє в діалогах із Юродивим («*Нас в клітку імені заперто*» (Чупіс, 2007: 73)) та вироку, який виносить Юді Каяфа: «*Ти йшов навскіс своєму другу, / Ти другий, Першим стати хтів! Клянусь волоссям Голіафа – / Кричатиму із чорноти – / Лукавий, підлий я – Каяфа! / Каяфа, чуєш?! Юда – ти!!!*» (Чупіс, 2007: 102). Як зазначала О. Бондарева, «...традиційна рецептивна семантика імені, подій, конотацій тяжіє над протагоністом Лідії Чупіс, постійно нагадуючи йому, що “тоді” і “тепер” не мають кордонів, що фактура Вічності плинна і проникна, і від її присуду сховатися неможливо навіть у розмитому часі» (Бондарева, 1989: 179).

### **Наукова новизна**

Новизна наукової розвідки полягає у дослідженні особливостей втілення «Юдиної історії» у драмі Л. Чупіс «Плач над Юдою», вияві

спільних та відмінних ознак образу Юди та Ісуса у творі Л. Чупіс та у драматичній поемі Лесі Українки «На полі крові». Уперше здійснено порівняльний аналіз жанрового визначення, тематики та проблематики, окреслено сюжетно-композиційну та образну специфіку втілення авторської концепції Юдиної зради у творах Л. Чупіс та Лесі Українки.

### Висновки

Драматична поема «На полі крові» Лесі Українки – досі одна з найактуальніших п'єс авторки, яка мотивує до мистецького діалогу наступні покоління драматургів: високий рівень творчої реалізації власної концепції «Юдиної історії» створив неабиякий виклик для наступників. «Поетична інтерпретація теми» Л. Чупіс є своєрідним продовженням історії зрадника, що опинився на полі тіней Пекла і змушений вічно проживати у снах своє минуле, що перетворилося на безкінечне теперішнє. Драматичний діалог як замаскована містерія, «вбрана у буденні шати» у Лесі Українки – драматичний полілог як прихований сюрреалістичний міраклі у Лідії Чупіс. Обидві п'єси демонструють циклічний сюжет з оберненою хронологією, втілюють образ «фантомного Ісуса». Леся Українка та Л. Чупіс реалізують образ Юди як людини, що не здатна була досягнути велич задумів Ісуса: виявилася дрібною і прагматичною, втім складнішою, ніж просто корисливий зрадник, що і зумовлює багатовекторний внутрішній конфлікт творів. Втім, образ Юди у п'єсі «Плач над Юдою» почасти оприявнює концепцію «благородного зрадника», який виявився неготовим до глобального світоглядного повороту. Л. Чупіс майстерно вибудовує сюрреалістичні діалоги, у які вміщує філософські підтексти, та вдається до активних інтертекстуальних перегуків.

### Література

- Бондарева, О. (2007). Гончарне коло Лідії Чупіс. *Лідія Чупіс. Танці гончарного кола*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 176–228.
- Когут, О. (2011). Інтерпретація та трансформація християнських містерійних сюжетів сучасною українською драматургією. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 15, 143–146.
- Коментарі та примітки (2021). *Українка, Леся. Повне академічне зібрання творів* (Т. 1-14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. Т. 3, 337–652.

Лавринович, Л. (2009). Юда Іскаріот в українській та польській драмі початку ХХ ст.: версії Лесі Українки та К. Г. Ростворовського. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 8, 116–128.

Ненадкевич, Є. (1929). На полі крові. *Леся Українка. Зібрання творів* (Т. 1–12). Київ–Харків : Книгоспілка.

Смотрицький, М. (2015). Плач Єдиної Святої Помісної Апостольської Східної Церкви з поясненням догматів віри. Київ : Талком.

Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 3). Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки.

Чупіс, Л. (2007). Плач над Юдою. *Танці гончарного кола*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 57–106.

Шерех, Ю. (1998). Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. (Т. 1-3). Харків: Фоліо.

### References

Bondareva, O. (2007). Honcharne kolo Lidii Chupis. [Lydia Chupis' pottery wheel]. Chupis, L. *Tantsi honcharnoho kola*. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa, 176–228 (in Ukrainian).

Kohut, O. (2011). Interpretatsiia ta transformatsiia khrystyianskykh misteriiinykh siuzhetiv suchasnoiu ukrainskoiu dramaturhiieiu. [Interpretation and transformation of Christian mystery plots by modern Ukrainian drama]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. 15, 143–146 (in Ukrainian).

Komentari ta pryमितky (2021). [Comments and notes]. *Lesia Ukrainka. Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 1-14). Vol. 3. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. 3, 337-652 (in Ukrainian).

Lavrynovych, L. (2009). Yuda Iskariot v ukrainskii ta polskii dramii pochatku ХХ st.: versii Lesi Ukrainky ta K. H. Rostvorovskoho. [Judas Iscariot in Ukrainian and Polish drama of the early twentieth century: versions by Lesia Ukrainka and K. G. Rostvorovsky]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. 8, 116–128 (in Ukrainian).

Nenadkevych, Ye. (1929). Na poli krovy. [In the field of blood]. *Lesia Ukrainka. Zibrannia tvoriv* (Т. 1–12). Kyiv–Kharkiv : Knyhospilka (in Ukrainian).

Smotrytskyi, M. (2015). Plach Yedynoi Sviatoi Pomisnoi Apostolskoi Skhidnoi Tserkvy z poiasnenniam dohmativ viry. [The Lamentation of the One Holy Local Apostolic Eastern Church with an explanation of the dogmas of the faith]. Kyiv : Talkom (in Ukrainian).

Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 3) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

Chupis, L. (2007). Plach nad Yudoiu. [Lamentation over Judas]. *Tantsi honcharnoho kola*. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa, 57–106 (in Ukrainian).

Sherekh, Yu. (1998). Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri? [Lesya Ukrainka Theater or Lesya Ukrainka in the theater?]. U : *Porohy i Zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii*. (Т. 1-3). Kharkiv: Folio (in Ukrainian).

**Zhanna Bortnik. «Judas History» in the national dramatic narrative: Lesya Ukrainka («In the Field of Blood») and Lydia Chupis («Lamentation over Judas»).** Lesya Ukrainka's original interpretation of «Judas History» was a challenge for the next writers' generation to try to creatively rethink the plot of Judas' betrayal. L. Chupis's «Poetic Interpretation of the Theme» appeared almost 100 years later: it is a kind of continuation of the story of a traitor who found himself in a symbolic field of shadows and punished by endless memories of the past.

The aim of the article was to study the peculiarities of the embodiment of «Jewish History» in L. Chupis's drama «Lamentation over Judas» and in Lesya Ukrainka's dramatic poem «In the Field of Blood». A comparative analysis of the peculiarities of the genre of works, themes and issues is carried out, the plot-compositional and figurative specifics of the embodiment of the author's concept of Judas' betrayal in the works of L. Chupis and Lesya Ukrainka are outlined. Lesya Ukrainka interpreted Judas not as a noble traitor for the sake of a great idea, but as a complex person with a painful inner dialogue in his soul, although the betrayal took place due to selfish motives and disappointment in the Teacher. The concept of «noble betrayal» is close to L. Chupis, but it is interpreted as a problem of personality, which was too pragmatic and petty to understand the greatness of the idea, but able to realize the abyss of his fall and the unattainable greatness of Jesus. Researchers use the term «dramatic poem» to describe the genre of Lesya Ukrainka's «In the Field of Blood», and use the term «dramatic dialogue» and «masked» mystery to describe the specifics of the play. L. Chupis defined the genre of the play as «a poetic interpretation of the theme». The title of the play by L. Chupis contains the word «lamentation», which can be considered as the author's reference to the genre variety of *trenos*. However, the work of L. Chupis contains signs of a surrealist miracle, consisting of inversion-dreams.

The external conflict of Judas with the Pilgrim and the multi-vector internal conflict in the dramatic poem «In the Field of Blood» are expressed by the motive of duality: Judas / Pilgrim, Judas as the Other Pilgrim, Disciple / Teacher, etc.

L. Chupis realizes the inner conflict in the work through the images of characters who embody the voices of the Other Self: Judas / Fool, Judas / Boy, Judas / Drunkard, Judas / Elderly man, 1st young man, 2nd young man, Judas / Anna, Caiaphas, Judas / Mother, Wife, Magdalene, Woman in white. Both plays show a cyclical plot with an inverted chronology, embodying the image of the «phantom Jesus».

**Key words:** drama, image, plot, genre, conflict, Lesya Ukrainka.

---

Бортнік Жанна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3461-791X>; [bortnikzhanna@ukr.net](mailto:bortnikzhanna@ukr.net)



## **«Сліпий я чи видющий»: інтерпретація мотиву сліпоти у творчості Моріса Метерлінка («Сліпі») та Лесі Українки («Сліпець»)**

П'єса М. Метерлінка «Сліпі» (1890) та нарис Лесі Українки «Сліпець» (1902) показові в контексті актуалізації письменниками кінця ХІХ – початку ХХ ст. архетипного образу сліпця та мотиву сліпоти. Мета нашого дослідження – аналіз творів бельгійського драматурга та української письменниці крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоти. З огляду на порівняльне спрямування роботи використано як основні компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний методи літературознавчого аналізу. Окрім того, застосовано елементи культурно-історичного, семіотичного, структуралістського, інтертекстуального методів аналізу художніх текстів. Теоретичним базисом дослідження стали наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню доби Декадансу, епохи Модернізму, символізму як модерністського художнього напрямку.

У результаті дослідження з'ясовано, що рецепція Лесею Українкою творчості М. Метерлінка спрямована в різні площини – літературно-критичну, теоретичну, перекладацьку і власне художню. Діалогічні відносини пов'язують п'єсу «Сліпі» М. Метерлінка та нарис «Сліпці» Лесі Українки на естетико-філософському та поетикально-стильовому текстуальних рівнях. Між творами багато спільних проблем, образів, алюзій, ґрунтованих на мотиві сліпоти. Водночас вони набувають специфічних форм у процесі авторської інтерпретації, що найперше зумовлено світоглядними чинниками – М. Метерлінк на рівні світогляду закорінений у песимістично-декадентську філософію (А. Шопенгауер), натомість Леся Українка – у постдекадентський вимір «філософії життя» (А. Бергсон). П'єса «Сліпі» М. Метерлінка – своєрідна «притча» про долю людства; сліпота спроектована автором на людську цивілізацію в глобальному історичному дискурсі. Ця ж універсальна всеохопна проекція визначає специфіку розгляду автором ґрунтованих на мотиві сліпоти проблем свободи, вибору, самотності. Леся Українка осмислює сліпоту в проекції на окрему особистість, яка усвідомлює свою винятковість / інакшість. Згідно декадентсько-символістських поглядів М. Метерлінка, сліпота (гносеологічна, душевна, духовна) спричинює і посилює трагізм людського світовідчуття; це невиліковна «хвороба»; людство приречене бути «сліпим». Сліпота в інтерпретації Лесі Українки подана в символістсько-модерністському

ключі без декадентських віянь: це ознака «живого» духу, дар обраних. М. Метерлінк та Леся Українка через призму сліпоти розкривають тему мистецтва. Вона осмислена на рівні «триад»: Юна Сліпа, Божевільна, Дитина – образи-символи, які розкривають суть Метерлінкової концепції мистецтва; Сліпець, сестра милосердя і дитина – символічне осердя мистецької концепції Лесі Українки. Концепція М. Метерлінка ґрунтується на ідеї діалектичного зв'язку між класичною та модерною мистецькими парадигмами; Лесі Українки – на ідеї індивідуалістського утвердження творчої особистості. Митець в рецепції обох авторів – шукач світла й істини. Це митець-символіст, світоглядно прив'язаний до філософії інтуїтивізму. «Сліпі» М. Метерлінка і «Сліпець» Лесі Українки – символістські тексти на рівні поезики (хронотоп, персонаж, композиція, нарація; проблема, конфлікт, колізія; образи-символи) та естетики (філософія «двох світів»).

**Ключові слова:** діалог текстів, компаративістика, мотив сліпоти, декаданс, модернізм, символізм, інтуїтивізм, «філософія життя», мистецька концепція.

### Вступ

Моріс Метерлінк (1862–1949) та Леся Українка (1871–1913), представляючи різні національні культури – бельгійську та українську, перебували в спільному «силовому полі» естетико-філософських ідей та літературних пошуків кінця XIX – початку XX ст. Для обох письменників інтуїтивізм став найбільш певним світоглядним орієнтиром, а символізм – органічним художнім напрямом, домінантою авторського ідіостилю.

Леся Українка добре знала і високо цінувала творчість М. Метерлінка, про що свідчать кілька показових фактів. По-перше, драматургія бельгійського письменника – важливий складник теорії «нової європейської драми», обґрунтованої Лесею Українкою у статті «Новейшая общественная драма» (1900 – 1901 рр.) та незавершеному огляді «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» (1901 р.). Письменниця виокремила два домінантних шляхи розвитку «нової драми»: реалістичний «відкрив» Г. Гауптман, а модерністський, власне символістський – М. Метерлінк. На позначення метерлінківсько-символістської драми Леся Українка використала поняття «драма настрою», гауптманівської / реалістичної – «драма юрби» (Українка, 2021, т. 7: 226). Теорія Лесі Українки перевірена часом, адже драматургія впродовж XX ст. рухалася окресленими дослідницею магістралями, трансформуючись та набираючи нових форм.

По-друге, Леся Українка усвідомлювала перспективність символістської драми та тонко відчувала специфіку драматургії бельгійського сучасника, що знайшло вияв у перекладі його п'єси «L'intruse» («Непрохана») (уперше було надруковано в «Літературно-науковому віснику», № 9 від 13 вересня 1900 р.). Причини звернення до перекладацької роботи над твором М. Метерлінка, викладені Лесею Українкою в листі до В. М. Гнатюка від 30 травня 1900 р.: *«Хотілось би мені дуже, щоб наша публіка русько-українська познайомилась би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в укр[аїнськiм] перекладі»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Показова Лесина оцінка «Непроханої»: *«...ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Детальний аналіз цього перекладу Лесі Українки в порівнянні з оригіналом здійснила Л. Бондарук (Бондарук, 2015: 191–276). Дослідниця зробила висновок, що *«Леся Українка намагалася... дослівно передати новаторство авторських форм, зберігаючи їх оригінальний варіант. Однак... іноді урізноманітнювала контекст архаїчною лексикою, українськими реаліями, емоційно-забарвленою лексикою, заміною літературно-піднесеного реєстру на розмовний, очевидно, з тим, щоб зробити переклад максимально наближеним і зрозумілим для українського читача»* (Бондарук, 2015: 276).

По-третє, Леся Українка переклала і в статті «Утопія в белетристиці» (1906 р.) проаналізувала «Оливне гілля» М. Метерлінка, відводячи йому важливе місце в літературному утопічному дискурсі як тексту, який розкриває зміни в світогляді людини ХХ ст. і написаний *«особливим стилем Метерлінка»* – *«мовою поета-філософа з пророчими нахилами, мовою, повною художніх образів, ліричного нестяму»* (Українка, 2021, т. 7: 300).

Окрім того, М. Метерлінк фігурує в різних контекстах в епістолярії Лесі Українки: у зв'язку з літературною дискусією, спричиненою оглядом С. Єфремова «В поєсках нової красоти» (1902 р.)<sup>1</sup>; у процесі обґрунтування хибності уявлень М. Євшана про

<sup>1</sup> Показові листи до Олени Пчілки від 27 січня (Українка, 2021, т. 13: 192–200) та 7 лютого 1903 р. (Українка, 2021, т. 13: 205–208): Лесею Українку обурюють категоричні твердження С. Єфремова про модернізм як занепадницьке мистецтво, негативно марковані відгуки про творчість західноєвропейських та українських символістів, термінологічна плутанина (хибне взаємонакладання термінів «символізм» та «декаданс») тощо. Вона розкриває власне бачення літературного процесу, невід'ємним складником і закономірним етапом якого є символізм – не закостенілий художній напрям, а здатний до трансформацій як реакції на світоглядні зміни. У

«старе» і «нове» в літературі<sup>1</sup>, серед переліку авторів, рекомендованих для читання<sup>2</sup> тощо. Знаково, що М. Метерлінк у рецепції Лесі Українки – завжди на достойному місці серед модерністів. Водночас, як свідчить згадуваний вище лист до В. М. Гнатюка (від 30 травня 1900 р.), вона не ідеалізувала драматурга-новатора: *«Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах цього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Безперечно, «Непрохана» – одна із цих *«трьох драм»*. Інша, швидше всього, п'єса «Сліпі», написана М. Метерлінком в одночасі з «Непроханою», згодом актуалізована Лесею Українкою в художній площині, зокрема в нарисі «Сліпець». У 1890 р. вийшла друком п'єса «Сліпі» бельгійського драматурга; нарис «Сліпець» Лесі Українки датується 1902 р., а в 1938 р. його було вперше надруковано в журналі «Життя і знання». Аналіз цих двох художніх творів – творів, які відносяться до різних літературних родів і жанрів, однак близькі на рівні назви, естетико-філософського та художнього вимірів – крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоти є **метою** нашого дослідження. Реалізація мети передбачає виконання низки **завдань**, серед яких: охарактеризувати в компаративному аспекті поетикально-стильові особливості текстів (хронотоп, герой-персонаж, композиція, нарративні стратегії) як формальні чинники, які розкривають специфіку втілення мотиву сліпоти; окреслити проблемно-ідейний вимір текстів, при цьому «розкодувати» домінуючі символи, з'ясувати суть конфлікту та фіналу; увиразнити уявлення про ідіостиль письменників у контексті національних варіацій

---

рецепції Лесі Українки М. Метерлінк – один із авторів, якому чужа стагнація: він *«змінив цілком свою manière d'écrire»* (Українка, 2021, т. 13: 195]. Лесею Українкою, викладаючи матері концепцію статті, яка мала би дати відсіч *«антимодерністам, “духа не розуміючим”»* (Українка, 2021, т. 13: 207), однак так і не була написана, серед модерністів, концептуально важливих у символістському дискурсі, називає М. Метерлінка (Українка, 2021, т. 13: 207).

<sup>1</sup> Лесею Українкою в листі до матері від 25 березня 1912 р. з Кутаїсі ділиться думками з приводу ідей М. Євшана – фіксує поверхнєве розуміння молодим критиком «новаторства» і при цьому зауважує: *«А у людей 50-літній Метерлінк все ще “молодий”»* (Українка, 2021, т. 12: 389).

<sup>2</sup> У приписці (P. S.) до листа Олені Пчілці від 27 січня 1903 р. Лесею Українкою радить матері (якщо в тої виникне бажання *«роздивитись “новітні напрями” у франц[узькій] літ[ературі]»*) серед інших письменників – М. Метерлінка, його твори «Le trésor des humbles» («Скарб смиренних»), «Le livre de la mort et de la pitié» («Книга смерті і милосердя»), «La sagesse» («Мудрість»), «Le silence» («Мовчання») (Українка, 2021, т. 13: 200). Ця приписка показова в кількох аспектах: по-перше, вкотре ілюструє важливість М. Метерлінка в літературно-критичній рецепції Лесі Українки та в її теорії модернізму; по-друге, презентує широту Лесиною ознайомлення з творчістю сучасника-модерніста.

європейського символізму; зробити висновок про особливості зв'язку між аналізованими творами.

Нарис «Сліпець» Лесі Українки викликає увагу літературознавців, однак розглядається головним чином у зв'язках зі «Сліпцем» О. Кобилянської. Власне, про «діалог» між цими текстами йдеться в листі Лесі Українки до О. Кобилянської від 14 квітня 1902 р.<sup>1</sup>, у коментарях до 12-томного (Українка, 1976, т. 7: 548) та нового 14-томного (Українка, 2021, т. 6: 527–529) видань творів Лесі Українки. О. Вісич доводить, що авторське жанрове окреслення – «нарис-pendant» – безпосередньо пов'язує ці тексти, адже «слово pendant в сенсі “жанровий різновид” варто перекласти як “пара”, “парна річ”, оскільки він передбачає тісний зв'язок з первісним твором та, що найважливіше, безпосередній діалог текстів, котрий простежується на кількох рівнях: окрім зазначеної жанрової спорідненості, існують паралелі в образній та метафоричній системі» (Вісич, 2007: 386). Аналіз міжтекстуальної взаємодії «Сліпця» О. Кобилянської та «Сліпця» Лесі Українки, здійснений свого часу Л. Міщенко в університетському лекційному курсі, актуалізовано у статті-спогаді А. Печарського (Печарський, 2013: 335–337). Про «діалог» між цими нарисами «посестер» йдеться в дослідженнях Т. Гундорової, М. Моклиці, М. Сулими та ін. Звісно, зв'язок між однойменними творами Лесі Українки та О. Кобилянської є. Водночас, на нашу думку, «Сліпець» Лесі Українки пов'язаний зі «Сліпими» М. Метерлінка. Аргументи стосуються не лише до рівня назви та спільного для обох авторів мотиву сліпоти. Важливо те, що Леся Українка, викладаючи суть теорії «нової драми» в згаданому огляді «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.», виокремлювала п'єсу «Сліпі» серед інших творів бельгійського драматурга як концептуально важливу в процесі пошуку автором «*“найкоротшого шляху до Індії”... через туманом вкрите море містики і легенди*» – етапну на шляху формування модерністсько-символістської «драми настрою»: «*відкрив... Метерлінк у своїх “Сліпцях” драму настрою*» (Українка, 2021, т. 7: 226). Крім того, аналізуючи утопію «Оливне гілля» М. Метерлінка (стаття «Утопія в

---

<sup>1</sup> Леся Українка писала: «Хоч ведмідь “Сліпця” не зрозумів, то це не значить, аби й ніхто не міг зрозуміти. Хтось думає, що зрозумів, а як зрозумів, то видно з того нарису-pendant, що тут приложений до листа. Чи так? Хтось не міг утриматись, щоб того не написати і ліг і не встав, поки не написав» (Українка, 2021, т. 13: 95).

белетристиці»), Леся Українка через призму «сліпців» охарактеризувала людину домодерної епохи: «*Ми були подібні до сліпців, що марять про вільний світ у замкненій хаті*» (Українка, 2021, т. 7: 301).

Отже, «Сліпі» М. Метерлінка – знаковий твір не лише в контексті обґрунтованих Лесею Українкою теорії «нової драми», теорії символізму та утопічного дискурсу, а і в проекції на ідейно-тематичне наповнення її нарису «Сліпець», увиразнення авторського ідіостилю та національної специфіки інтерпретації поширеного в європейському культурному просторі межі ХІХ – ХХ ст. мотиву сліпоти. Тим не менше зв'язок між п'єсою «Сліпі» М. Метерлінка та нарисом «Сліпець» Лесі Українки лише принагідно фіксується окремими літературознавцями: наприклад, М. Моклиця ділиться спостереженням про «спровоковані назвою» «перегуки» «Сліпця» Лесі Українки зі «Сліпцем» О. Кобилянської та «Сліпими» М. Метерлінка, однак «текстовий діалогізм з ними» не аналізує (Моклиця, 2022: 282). Показово, що в коментарях до «Сліпця» Лесі Українки, поданих до 12-томного (Українка, 1976, т. 7: 548] та нового 14-томного видань творів Лесі Українки (Українка, 2021, т. 6: 527–529), про «Сліпих» М. Метерлінка нема і згадки. Усі визначені фактори зумовлюють **актуальність** дослідження.

### **Методи й методики. Теоретичний базис**

З огляду на порівняльне спрямування нашого дослідження використано як основні компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний літературознавчі методи. Крім того, застосовано елементи культурно-історичного, семіотичного, структуралістського, інтертекстуального методів аналізу художніх текстів. Д. Наливайко характеризує специфіку компаративістської методології, підкреслюючи її перспективність у сучасному літературознавчому континуумі: «вивчення генетико-контактних зв'язків дає можливість встановити наявність обміну між певними літературами, його характер (однобічний чи двобічний) та інтенсивність, його мотивацію, збагачення контактуючих літератур (реципієнтів) тощо», порівняльно-типологічна методологія «центр ваги переносить на вивчення аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх систем і контактів як у синхронному, так і в діахронному зрізах» (Наливайко, 2009: 46).

Теоретичним базисом дослідження стали наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню доби Декадансу, епохи Модернізму, символізму як модерністського художнього напрямку. Це монографії А. Білої, Т. Гундорової, М. Моклиці, С. Павличко, Я. Поліщука, Р. Ткаченка та ін. М. Моклиця увиразнює уявлення про символізм, розглядаючи його як вияв у модерній мистецькій парадигмі інтуїтивного типу світовідчуття / психіки: «Символіст – психологічний тип, який утворився внаслідок процесу самоусвідомлення на основі інтуїтивного вектора інтенційності» (Моклиця, 2002: 82); у символістському творі «все виводиться з ролі інтуїції: з неї виростає ворожість до реальності з її вадами, набридливими деталями, завдяки їй формується відчуття, що, окрім видимого світу предметів, є ще й інший світ, про існування якого здогадується поет шляхом максимальної напруги внутрішнього слуху. <...> Інтуїція підказує про існування ідеального світу» (Моклиця, 2002: 54).

### **Виклад основного матеріалу**

Починаючи від античності, кожен культурно-історичний період пропонує власні «моделі» сліпоти та галереї сліпців. Доба Декадансу та епоха Модернізму в ранньому символістському вияві з іманентно властивою їм недовірою до матеріального світу та зримих образів актуалізувала сліпоту як особливий стан, спроектований за межі фізичної вади. Так, художній світ і в «Сліпих» М. Метерлінка, і в «Сліпцеві» Лесі Українки – це вирваний з конкретного часово-просторового дискурсу світ людей, які не бачать. Водночас в обох текстах умовний хронотоп – характерний для модерністської поетики спосіб універсалізації проблематики – у процесі наративного розгортання набуває специфічних форм. Бельгійський письменник максимально локалізує простір, схематизуючи його, – це острів у морі. Через призму обмеженого локусу М. Метерлінк актуалізує проблеми свободи і вибору. Його герої потрапили на острів не з власної волі: «*Нас прибило до берега випадково...*» (Метерлінк, 2007: 26). Покинути острова вони теж не можуть в силу зовнішніх обставин (через фізичну ваду не орієнтуються на місцевості; міфічний корабель невідомо чи колись причалить до їхнього берега тощо) та «внутрішніх» причин – світоглядних, психологічних (страх, зневіра, песимізм). Майже весь час сліпі проводили в притулку, оточеному муром. Спорадичні прогулянки за межі замкненого простору,

ініційовані священником-проводирем, не приносили відчуття свободи: одних сліпців вабив світ за мурами, інших лякав, однак ніхто не мав права обирати, чи залишитися на острові, чи покинути його. Сліпці не стали свобідними, опинившись серед лісу без наглядача-провідника. Вони – невільники у стінах монастиря-притулку (мікросвіт) та за його межами (макросвіт).

Леся Українка в нарисі «Сліпець» теж розгортає наратив у двох просторових площинах – в оточеному мурами шпиталі та за його межами, при цьому не замикає їх, немов відмовившись від метерлінківської умоглядності і схематизації. Письменниця не актуалізує і домінуючу в п'єсі М. Метерлінка проблеми неволі: її сліпець сам свідомо прийшов у шпиталь, а згодом добровільно покинув його. Лесина модель світу ґрунтується на двох локусах (мікро- і макросвіт), однак, на відміну від твору М. Метерлінка, вони не зливаються в однотипну монолітну картину «сліпого світу», а протиставлені на рівні «сліпоти» (шпиталь як мікросвіт – світ сліпих) – «видющості» (світ за межами лікарні як макросвіт – світ зрячих). У процесі їх інтерпретації авторка немов використовує «ефект дзеркала»: люди, які вважають себе зрячими, – втілення масової свідомості, прив'язаної до поверхневого сприйняття, стереотипів, стагнації, а відповідно і світоглядної сліпоти. Натомість Сліпець – виразник пошуку істини, духовного неспокою, спроможності плисти проти течії і бути Інакшим; він бачить більше, ніж зрячі. Таким чином, сліпота в інтерпретації Лесі Українки набуває конструктивності, на відміну від деструктивної сліпоти М. Метерлінка. До речі, схожу просторову модель авторка використовує в оповіданні «Місто смутку»: замкнений локус – лікарня для душевнохворих, відкритий – світ здорових, «нормальних» людей. Основна ідея цього твору – відсутність межі між свободою і неволею, нормою і ненормальністю, реальністю та ірреальністю (детальніше див. дослідження: Головій, 2011).

Звертаємо увагу й на те, що «хворобливі» локуси в «Сліпих» М. Метерлінка та у «Сліпцях» Лесі Українки, попри типологічну схожість (острівний притулок для людей із вадами зору в бельгійського автора та шпиталь для незрячих в української письменниці), виконують різні функції. Сліпі М. Метерлінка хворі на рівні самоідентифікації – вони підкреслюють свою хворобливість, повсякчас нарікають на ваду, сліпота не дозволяє їм відчувати життя



вповні та бути щасливими, навпаки – посилює песимістичні настрої. Сліпий Лесі Українки інакший – він не вважає сліпоту тавром хворобливості і неповноцінності; перебуває у процесі пошуку себе – не впевнений, сліпий він чи бачить: «*Я ніколи не знав напевне, сліпий я чи видючий*» (Українка, 2021, т. 6: 242), «*Я не знаю, чи я був видючий*» (Українка, 2021, т. 6: 242), – рефреном звучать його звіряння.

Хронотоп має ще одну особливість. Конкретний час не окреслений в обох творах, однак якщо нарис Лесі Українки позачасовий (у тексті нема згадок про час, окрім умовних «*колись*», «*якось*», «*тоді*», «*як тільки*»), то в п'єсі М. Метерлінка проблема часу на одному з доміантних місць. На питання Другого сліпого зроду: «*Котра година?*» – сліпці відповідають: «*Не знаю. Ніхто не знає*» (Метерлінк, 2007: 22); на його запитання: «*Хіба ми давно тут?*» – Найстарша сліпа каже: «*Схоже, ми тут справіку...*» (Метерлінк, 2007: 25). Репліки про час увиразнюють страх, посилений часовою дезорієнтацією. Водночас вони проектують проблематику у філософську площину – до осмислення швидкоплинності часу. Однак їхня головна функція – введення сліпих у глобальний контекст історичного дискурсу: сліпі на острові – це людська цивілізація в кризовий період існування – у «присмеркові часи». Носіями «часового коду» / «коду пам'яті» є Найстарший сліпий і Найстарша сліпа. Символічна часова прив'язка до пори року (осінь) та доби – дійство відбувається вночі після півночі: «*Правічний опівнічний ліс...*» (Метерлінк, 2007: 17), «*Вдалечині годинник б'є дванадцятку*» (Метерлінк, 2007: 25). Це межовий час: осінь завершує життєдайний цикл природи, а північ – це кінець доби. Попереду – холод і непроглядна темінь, що підкреслено як у ремарках («*На сцені дуже темно...*» (Метерлінк, 2007: 17)), так і в репліках героїв («*Я змерз*», «*Земля така холодна*» (Метерлінк, 2007: 37), «*Чути: кресне крига...*» (Метерлінк, 2007: 38)). Єдине джерело світла – місяць, та його промені із труднощами пробиваються крізь гілля лісових дерев. Як тут не пригадати знакові для модерної парадигми «Присмерк Європи» О. Шпенглера та антологію «Сутінки людства» К. Пінтуса? Доміантні образи-символи п'єси теж спрямовані в річище сутінок, безвиході, трагічного фіналу / смерті (кипарис, асфоделі, опале листя, нічні птахи, камінь тощо).

Отже, на рівні хронотопу, характерного для символістської естетики й поезики, очевидно, що «Сліпі» М. Метерлінка просякнуті ідеями А. Шопенгауера та Е. Гартмана, які жили Декаданс: людство приречене на пасивне існування, постійне перебування в ситуації «без вибору»; кожна людина – невольник, заручник Усесвіту; зміна локусу не змінить ситуації – і мікросвіт (притулок), і макросвіт (острів) – в'язниця для людини; людська цивілізація – хвора, у часовому дискурсі невідворотно наближається до кінця, у присмерковому світі очікує на фінал «історії». Апокаліптичність п'єси М. Метерлінка передають утверджені в літературознавстві жанрові визначення «драма Фатуму», «драма жахів» тощо. Натомість Лесі Українці чуже шопенгауєрівсько-песимістичне уявлення про світ і людину; вона закорінена в питомо-модерністську світоглядно-філософську парадигму, витоки якої сягають ідей А. Бергсона і скеровані на осмислення метафізичних питань: «Хто я?», «Де істина?», «Як її пізнати?».

Герої М. Метерлінка – 12 сліпців (6 чоловіків та 6 жінок) і мертвий священник – представляють модерний тип героя, підкреслено нереалістичний / нежиттєвий / штучний. Це герої-схеми, ідейно спроектовані на все людство, що виявлено на різних текстуальних рівнях – кількість героїв (сакральне число: 12+1); відсутність індивідуалізації в процесі персонажетворення (герої – не соціально-психологічні типи чи характери, а індивіди без біографії / минулого / життєвого дискурсу) та на рівні візуалізації (однотипний мішковинний одяг, що приховує індивідуальність, підкреслює схематизм та універсальність образів) – не випадково дослідники називають драми М. Метерлінка «театром маріонеток»; представлення різних вікових категорій чоловіків і жіноцтва (юні, середнього віку, старі) як проекція на універсальний віковий зріз людства тощо. Герої статичні, застигли, монолітні – концентрують у собі незмінну домінуючу ідею. Вони оприявнюють суть художньої концепції М. Метерлінка, згідно якої сліпота – невід'ємна риса людини: люди приречені бути сліпими в силу того, що вони – земні істоти. Сліпота розкрита драматургом в декількох аспектах, що закономірно для естетики символізму. На глобальному рівні сліпота втілює характерний для постпозитивістського часу крах раціоцентричного культу, на якому оманливо трималася класична парадигма, виражає базове для модерної епохи релятивістське

уявлення про пізнання: людство сліпе, бо не здатне здобути абсолютного знання, не спроможне бачити і осягати Всесвіт в усіх його проявах. У цьому аспекті сліпота накладається на образи всіх без винятку героїв М. Метерлінка, і, відповідно, на все людство. Це всеохопна тотальна сліпота, невиліковна вселюдська хвороба. На інших смислових рівнях сліпота диференційована, як розрізнені і сліпці в переліку дійових осіб та в розгортанні наративу. Так, будучи спроектованою у виміри світоглядних орієнтирів, психологічних доміант, духовних цінностей сліпота ґрунтується на опозиціях, які протиставляють *«сліпонароджених»* і тих, які *«бачили сонце»* (Метерлінк, 2007: 27): матерія – дух, фізіологія – психологія, земля – небо, статика – рух, егоїзм – альтруїзм, мить – вічність, сучасність – майбуття тощо. Одні сліпі *«волюють сидіти біля полум'я печі в ідальні»* (Метерлінк, 2007: 24), інші люблять *«гуляти в полудень»*, адже тоді *«ввижається яскраве саяво, а очі силкуються розкритись»* (Метерлінк, 2007: 24). Одні чують *«лише запах землі»*, інші – квітів: *«Квіти є, довкола є квіти!»*, *«Війнуло запахом квітів...»* (Метерлінк, 2007: 30). Одні прагнуть руху і змін (*«Потрібно буде дістатись берега... Зі мною хтось піде?»*) (Метерлінк, 2007: 26), інші бояться ступити крок: *«Я не наважуюся встати»* (Метерлінк, 2007: 18), *«Посидьмо ще тут. Зачекаймо, зачекаймо...»* (Метерлінк, 2007: 26). Одні звертають очі до неба, інші спускають погляд додолу.

Вирізняється на фоні всіх метерлінківських сліпих Юна сліпа, причому її образ типологічно споріднений із образом Сліпця Лесі Українки, який теж контрастує з оточенням / «натовпом» / «масою». Як і Лесин Сліпець, Юна сліпа опинилася в притулку-шпиталі з власної волі, шукаючи зцілення. Вона не єдина бачила в минулому, однак вона одна пам'ятає чимало з баченого. Її спогади нечіткі, фрагментарні, проте концептуально важливі (виділені візуально – це чималий абзац, на відміну від лаконічних реплік усіх інших героїв), адже спрямовані в інший локус – світ поза островом. Це автономний світ, складниками якого є 4 стихії (небо, вода, вогонь, земля), людина (*«обличчя»*) і *«чудернацькі квіти»* як символ краси і мистецтва (Метерлінк, 2007: 27). Квіти Юна сліпа відчуває і на острові сліпих – насолоджується їхнім ароматом, піклується, аби сліпці їх не витоптували. Квіти – архетипний образ-символ, втілення краси і мистецтва. Юна сліпа, будучи *«прибульцем»* з мистецького світу, втілює ідею мистецтва – якісно нового, автономного, сміливого. Воно

прийшло на зміну старому провідникові – священникові / християнству / класичній мистецькій парадигмі. Зв'язок між образами Юної сліпої і мертвого священника оприявлений на рівні візуалізації уже в початковій ремарці: священникові *«прямі пасма рідкого сивого волосся, які спадають на обличчя»* контрастують з волоссям *«прекрасної юнки»*, яке *«розсипається по всьому тілу»* (Метерлінк, 2007: 17). Саме священник (уособлення Віри / Розуму) мав зцілити дівчину, але не зміг. По його смерті естафету провідника і рятівника перейняла вона, засвідчивши вихід в епоху Модернізму на провідні позиції митця і мистецтва. Зауважимо: саме Юна сліпа першою почула таємничі кроки і вирушила назустріч Невідомому. Нове мистецтво ґрунтується на культурі краси (про вроду дівчини йдеться в ремарках та в репліках сліпих), однак і морально-етичних принципів воно не ігнорує: Юна сліпа відкрита, довірлива, співчутлива (ілюстрацією до просвітленого образу дівчини може слугувати картина *«Сліпа»* Д. Е. Мілле). Водночас це мистецтво, базоване на принципі синестезії: світ відкривається дівчині через запахи, дотики, слух. Нове мистецтво не претендує на роль *«всевидючого божества»*; воно напівсліпе, у сутінках намагає шляхи в пошуках істини. Однак воно має *«живі очі»* (слова Юної сліпої: *«я відчуваю: очі – живі...»*) (Метерлінк, 2007: 27) і передає свою життєдайність сліпцям із *«бідолашними мертвими очима»* (Метерлінк, 2007: 36).

У кульмінаційній фінальній частині троє героїв – Юна сліпа та Божевільна з немовлям – зближуються у процесі пізнання: дівчина бере на руки дитину і з її допомогою хоче з'ясувати хоч щось про Невідоме, яке наближається. Згідно спостережень Д. Чистяка, поданих у коментарях до збірки п'єс М. Метерлінка, у зарубіжному літературознавстві цю символічну трійцю образів традиційно розглядають у такій мистецькій проекції: Юна сліпа – митець, Божевільна – натхнення / муза, дитина – нова форма світобачення (Метерлінк, 2007: 228). Образи Божевільної і дитини не обмежуються цими мистецькими кодами. Звертаємо увагу на те, що об'єднані ці образи на генетичному рівні (мати – дитя) та на рівні мовного дискурсу: ані божевільна, ані дитя не говорять. Дитина надто маленька і ще не вміє спілкуватися, а її матір втратила дар мови після народження немовляти. На нашу думку, образи Божевільної та її дитини на рівні ієрархічних текстуально-сміслових відношень не доповнюють один одного, а протиставляються як опозиції *«батьки /*

діти», «старість / молодість», «традиція / новаторство» тощо. Божевільна – втілення «старої музи», яка в координатах «присмеркової доби» неспроможна діяти: вона сліпа, не говорить (хоч раніше говорила), у катастрофічний момент наближення Невідомого боїться найбільше з-поміж усіх сліпців (тремтить на камені). Вона не може нічим допомогти Юній сліпій, окрім як передати їй своє Дитя – нову музу. Юна сліпа в парі з музою-дитям ідуть назустріч Невідомому, уособлюючи нову мистецьку парадигму. Дитя бачить (муза / натхнення є своєрідним провідником митця до таємниць вищого світу), однак повідомляє про побачене лише криком і нерозбірливими звуками. Образ дитини-музи, по-перше, виявляє закономірне для антипозитивістського світогляду покладання на інтуїцію як шлях до істини / вищого світу; по-друге, розкриває суть характерної для символізму «поетики натяку» (результат недовіри до слова як носія правди). Звісно, ці образи мають шлейф значень (до прикладу, їх варто трактувати через призму світогляду, доміант психіки, проблеми «митець і суспільство» тощо), які об'єднуються в ланцюги символів.

Увиразнюють мистецьку концепцію М. Метерлінка образи Найстаршого сліпого, Найстаршої сліпої та Шостого сліпого. Вони типологічно близькі з Юною сліпою: у минулому бачили сонце, а Шостий сліпий і тепер не втратив здатності вирізняти саяво; люблять квіти, відчують їхній запах, а Шостий сліпий зірвав асфоделі і подарував їх дівчині. У кульмінаційний момент зустрічі з Невідомим вони не покидають Юної сліпої, допомагають їй «порадами». Ці герої втілюють ідеалістичний / суб'єктивний / ірраціональний тип світовідчуття (відповідно, і тип творчості у проекції в мистецьку площину), який став основою для нової модерністсько-символістської естетики. Найстарша сліпа втілює християнський ідеалізм епохи Середньовіччя (слова молитви час від часу зринають з її вуст, на відміну від Трьох старих сліпих, які моляться постійно), Шостий сліпий – метафізичний світогляд епохи Романтизму (він молодший, захоплений красою Юної сліпої, найближчий до неї світоглядно). Отже, окреслюючи суть модерного / «юного» мистецтва, М. Метерлінк увиразнював діалектичну природу зв'язків між класичною та модерною парадигмами: звертав увагу на опозиційність «старого» / «нового» та на тяглість світоглядних доміант і художніх тенденцій. Художній світ М. Метерлінка,

розгортаючись у вимірі всезагальної сліпоти, окреслює єдино можливий шлях «одужання» – мистецтво; мистецтво новаторське, закодоване, сугестивне, нюансоване, яке не претендує на статус «всезнаючого деміурга»; мистецтво «напівсліпе».

Звернення М. Метерлінка, як багатьох інших письменників кінця XIX – початку XX ст., до теми мистецтва не випадкове. Серед причин Р. Ткаченко називає «дуже високий статус мистецтва» (Ткаченко, 2010: 25), утверджений у період «кінця віку». Представники «філософії життя», відображаючи світоглядні ідеї модерного часу, розглядали мистецтво як «засіб звільнення від гону світової волі», доводили, що на прорив до вищого світу / непізнаних істин та «протистояння буденному прагматизму» здатен лише митець-геній (Ткаченко, 2010: 25).

На відміну від М. Метерлінка, який у п'єсі «Сліпі» осмислює проблему мистецтва в контексті колізій, пов'язаних із глобальними цивілізаційними процесами, Леся Українка свій нарис «Сліпець» ґрунтує всуціль на проблемі мистецтва. Головний конфлікт нарису осмислений через призму сліпоти – це конфлікт «мистецтво – дійсність», «реальність – ірреальність». «Сліпець» – своєрідна сповідь митця, звірвання своїх найпотаємніших думок, пов'язаних із пошуками себе як творчої особистості. До речі, ці відмінності підкреслюють назви творів: виведення колізій на вселюдський обшир передає множинна метерлінківська назва «Сліпі», індивідуалістичне спрямування твору увиразнює назва «Сліпець».

Здатність бачити для героя-оповідача – це спроможність осягнути небо в усій його повноті, включно із сонцем. Небо – знаковий локус у контексті символізму, ґрунтованому на філософії інтуїтивізму / філософії «двох світів». До неба прямував П. Верлен, шукаючи «*нову блакить, нову любов*» («Мистецтво поетичне»), до небес спрямовував свій візуально-звуковий ланцюжок А. Рембо у пошуках «*блиску Його фіалкових Очей*» («Голосівки»), небеса проклинав С. Малларме через їхню віддаленість і закритість («До блакиті»), а Г. Чупринка дослухався до «*тиховійно-релігійної*» гри янголів «*на небі перед Троном*» («Звуки небесні»). Небесний локус виводить «Сліпця» на вертикальний рівень двосвіття, оприявнюючи прірву між Небом і Землею, Світлом і Темрявою, Духом та Матерією. Герой-оповідач хоче здолати цю прірву і осягнути світ вищий, символом якого є сонце: «*Я пробував дивитись на нього крізь*

*різнобарвні скельця і бачив часом його обриси, але де́ на нім плями, а де чиста поверхня, я не пізнавав, шкельця збивали мене, бо все окрашували инакше»* (Українка, 2021, т. 6: 242), при цьому окуляри *«...разили мене (і то дуже), а сонця не показували»* (Українка, 2021, т. 6: 242). Типологічно близьку ситуацію моделює С. Малларме у вірші «Вікна»: хворого ліричного героя вабить світ за вікном, однак осягнути його він не може, бо натрапляє на скляну перепону, яка прирікає його на «сліпоту» (неповне розуміння світу). Характерний для межі ХІХ – ХХ ст. розпач героя оповідача, спричинений неможливістю осягнути сонце (тобто докопатися до істини шляхом безпосереднього «вдивляння» / «бачення») із гносеологічної сфери переміщено в мистецьку. Слепець, усвідомивши, що не зможе зорovo осягнути сонця, почав шукати його відблиск в земному / нижчому світі: *«на білій мармуровій статуї»* (згодом вона почала *«критися плямами цвілі та павутини»*), *«на білому з ніжними відтінками снігу»* (з часом *«він мінився, мінився, ставав сивим, далі чорним... і в болото обернувся»*), *«на сріблясто-рожевій західній хмарці»* (вона раптово зникла, *«тільки темна-темна і понура ніч була надо мною»*) (Українка, 2021, т. 6: 242–243). Три форми наземних проєкцій сонця співвідносяться з трьома типами творчості / доміантними художніми напрямками, які представляють класичну мистецьку парадигму: класицизм (статуя), реалізм (сніг, який став болотом), романтизм (рожева хмаринка). Митці попередніх епох задовольнялися *«можливістю бачити хоч само світло, без сонця, але таки соняшне світло»* (Українка, 2021, т. 6: 242); перебуваючи в полоні наївного гносеологічного оптимізму, вони замітники сонця сприймали за небесне світило. Сліпця ці сурогати не влаштували. Він усвідомив, що ніхто йому *«просто правди не скаже»* (Українка, 2021, т. 6: 243), пошуки власної *«правди»* розпочав зі шпиталю – локусу, що поєднав його із *«хворою дитиною, що зроду сонця не бачила»* (Українка, 2021, т. 6: 243) та сестрою милосердя. Образ дитини, представлений з неодмінним атрибутом музи – срібною арфою, на рівні алузії прив'язаний до натхнення: дитина норовлива, однак слухаючи її гру Слепець заспокоюється і тамує біль. Терапевтично-рятівна функція, закріплена за творчим процесом, увиразнюється в тексті Лесі Українки: відчувши приплив сил, Слепець покидає шпиталь і вирушає у широкий світ – він знову самотній, він знову шукає сонце. У важкі

хвилини митець кличе музу, яка *«вже підросла»* (Українка, 2021, т. 6: 247), аби та грала.

Образ сестри милосердя потребує більш детального аналізу. Як стає відомо, вона теж втратила зір – стала *«посестрою»* героєві-оповідачеві. Знаходячись за межами шпиталю, Сліпець мріє про зустріч зі сліпою, аби забрати в неї з рук *«важкий, колючий костур, що дали їй добрі “товариші”»*, разом *«слухати душу»* і, можливо, таки побачити сонце – *«сонечко наше Боже, святе!»* (Українка, 2021, т. 6: 246–247). Т. Гундорова розшифровує підтекст цього фрагмента таким чином: *«Ліричний герой-оповідач марить про майже андрогинну зустріч із посестрою, і єдність, яка виникне при цьому, буде особливим порозумінням, чимось таким, як „слухання-душі”»* (Гундорова, 2002: 73–74). О. Вісич додає, що в *«Сліпцеві»* Лесі Українки (як і однойменному нарисі О. Кобилянської) *«відбувається відторгнення так званих товаришів і усвідомлення, що ті, хто прагнуть сонця, можуть бути або самітниками, або духовними двійниками»* (Вісич, 2007: 388). Показово, що Юна сліпа М. Метерлінка – теж митець-самітник на острові, вона згадує про своїх *«духовних двійників»* з рідного острова: *«Я бачила також братів і сестер...»* (Метерлінк, 2007: 27). Водночас Юна сліпа – *«духовний двійник»* Лесиних Сліпця та сестри милосердя: Юна сліпа відчуває квіти, сестра милосердя теж: *«вона і вночі квітки знаходить»* (Українка, 2021, т. 6: 247); Юна сліпа згадує, як у минулому *«дивилася на сніг із гірського верхів'я»* (Метерлінк, 2007: 27), у відблисках снігу намагався вгледіти сонячне світло Сліпець. Усі троє, будучи *«духовними двійниками»*, усвідомлюють, що аби *«бачити»*, треба навчитися *«слухати душу»* (Українка, 2021, т. 6: 247) – так у фіналі твору Лесі Українки резонує мотто: *«Душі ніхто не бачить, а чує – не кожний»* (Українка, 2021, т. 6: 242). Про здатність *«слухати душу»* як ознаку *«видющості»* йдеться і в М. Метерлінка: *«Для любові потрібно бачити!»* (Метерлінк, 2007: 28), *«Аби плакати треба бачити...»* (Метерлінк, 2007: 30) – репліки Найстаршого сліпого; *«Які ж бідолашні ці глухі!...»* (Метерлінк, 2007: 29) – вигукуює Третій сліпий зроду.

Метерлінківські локуси Леся Українка використовує, окреслюючи шлях до здатності *«слухати душу»* як найвищої форми *«видющості»*: він пролягає через уміння *«почути всю красу моря, всю розкіш лісу»* (Українка, 2021, т. 6: 247). Цього уміння бракувало



сліпцям бельгійського драматурга. Цікаво, що ці ж образи Леся Українка використовує у статті «Утопія в белетристиці», характеризуючи світогляд сучасників: *«ми й тепер ще сліпці, але вже нас веде якийсь мовчазний поводатар то в ліс, то в поле, то на берег моря...»* (Українка, 2021, т. 7: 301).

Як було зауважено вище, у «Сліпцеві» Лесі Українки через призму сліпоти актуалізовано проблему самотності митця. Але це не трагічна екзистенційна самотність, а вияв сили духу обраних. Сліпець, уявляючи зустріч із сестрою милосердя, зауважує: *«...і буде нам так, наче ніхто нікого не провадить, а що просто ми йдемо – сами, але поруч»* (Українка, 2021, т. 6: 246). Творчі особистості свідомо обирають самотність, вони автономні і не потребують провідників. Водночас це не «ескапістське утвердження его поза реальним життям» (Ткаченко, 2011: 25): Сліпець свідомо здолав *«звичку ховатись по всяких темних закутках та печерах»* (Українка, 2021, т. 6: 243).

У п'єсі М. Метерлінка через призму образу Юної сліпої теж актуалізовано проблему самотності митця, однак звучить вона трагічно: метерлінківський митець приречений на самотність. Разом з тим бельгійському драматургові, як і Лесі Українці, чужий радикальний мистецький ескапізм, про що свідчить промовиста алузія на образ «вежі зі слонової кості»: Найстарший сліпий не вірить, що *«люди з великого маяка»* допоможуть сліпцям, адже вони ніколи *«не сходять зі своєї вежі»* (Метерлінк, 2007: 37).

У «Сліпцях» осмислена проблема самотності і в характерному для М. Метерлінка вселюдському масштабі – усі сліпі М. Метерлінка самотні. Вони віддалені один від одного на просторовому рівні (у ремарці вказано, що чоловіки від жінок *«відмежовані уламками скелі й поваленим деревом»*) (Метерлінк, 2007: 17); репліки теж промовисті: *«Щось таки нас розділяє», «І нащо нас розділили?»*, *«Ми не можемо торкнутись один одного»* (Метерлінк, 2007: 18), самотні і на рівні душевному, світоглядному. Найстарший сліпий фіксує: *«Ми... живемо вкупі, ми завжди поруч, але ж не знаємо, хто ми!..»*, *«Здається, ми завжди самі...»* (Метерлінк, 2007: 28). Численні спроби здолати самотність невдалі через пасивність і страхи: *«Гадаю, ми сидимо задалеко одне від одного... Сядьмо трішечки ближче – я змерз»*, *«Я боюсь підвестись. Краще вже не сходити з місця...»* (Метерлінк, 2007: 29). Тим не менше «песиміст» М. Метерлінк у

фіналі «розбавляє» екзистенційно-трагічний вимір самотності: у критичний момент люди зближуються – всі разом, підтримуючи один одного, на камені очікують Невідоме («Тримаймося купи! Не відходьмо одне від одного! Візьмімося за руки! Сядьмо всі на один камінь...») (Метерлінк, 2007: 37). Попри інтенсивний вияв у світогляді та художньому світі М. Метерлінка песимістичних декадентських настроїв, фінал «Сліпих» відкритий і амбівалентний, оскільки, за спостереженням Д. Чистяка, Невідоме може бути як Фатумом-Смертю, так і Вірою, яка дає життя, світло, зір. Дослідник упевнений, що є всі підстави розглядати «Сліпі» не як «пересторогу людству, і як “драму жаху”», а як «параболу, не обов’язково макабристичну» (Метерлінк, 2007: 228). Чи не цей Метерлінковий «трагічний оптимізм» вабив Лесю Українку? Власне, фінал її «Сліпця» теж відкритий як до оптимістичної, так і до песимістичної інтерпретації.

### Наукова новизна

У статті вперше в компаративному аспекті проаналізовано нарис «Сліпець» Лесі Українки та п’єсу «Сліпі» М. Метерлінка крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоті. Доведено, що між цими текстами діалогічні відносини на естетико-філософському та поетикально-стильовому рівнях, водночас «Сліпець» Лесі Українки – оригінальний твір з елементами антиметерлінківських поетикальних ходів і смислових нюансів. Оригінальність авторських інтерпретації найперше зумовлено світоглядними чинниками: М. Метерлінк на рівні світогляду закорінений у песимістично-декадентську філософію (А. Шопенгауер), натомість Леся Українка – у постдекадентський вимір «філософії життя» (А. Бергсон).

### Висновки

Нарис «Сліпець» Лесі Українки та п’єса «Сліпі» М. Метерлінка, перебуваючи в контексті парадигми європейського символізму, представляють оригінальні інтерпретаційні моделі сліпоті як символічного стану людини / людства. Обидва автори осмислюють сліпоту на індивідуальному та всезагальному рівнях, однак першочергово М. Метерлінком сліпота спроектована на все людство (його «Сліпі» – «притча» про долю людства), Лесею Українкою – на окрему особистість, яка усвідомлює свою винятковість / інакшість (це знайшло вияв у назвах: «Сліпі» – «Сліпець»). М. Метерлінк і Леся Українка суголосні: людина не здатна бачити цілісної картини світу,

відповідно розуміти суть всіх тих процесів і явищ, які огортають її «дискурс існування». Однак, згідно декадентсько-символістських поглядів М. Метерлінка, сліпота (гносеологічна, душевна, духовна) спричинює і посилює трагізм людського світовідчуття; це невиліковна «хвороба»; людство приречене бути «сліпим». Сліпота в інтерпретації Лесі Українки подана в символістсько-модерністському ключі без декадентських віянь: це ознака «живого» духу, дар обраних.

Письменники через призму сліпоти презентують власні мистецькі концепції. Щоправда, М. Метерлінк розкриває проблему мистецтва як одну із вселюдських проблем «присмеркових часів» (хоча покладає надію саме на мистецтво як на нового провідника на шляху до світла), натомість у нарисі «Сліпець» Лесі Українки тема і проблема мистецтва – центральна. В обох творах вона осмислена на рівні «тріад»: Юна Сліпа, Божевільна, Дитина – образи-символи, які розкривають суть Метерлінкової концепції мистецтва; Сліпець, сестра милосердя і дитина – символічне осердя мистецької концепції Лесі Українки. Концепція М. Метерлінка ґрунтується на ідеї діалектичного зв'язку між класичною та модерною мистецькими парадигмами; Лесі Українки – на ідеї індивідуалістського утвердження творчої особистості. Митець в рецепції обох авторів – шукач світла й істини. Це митець-символіст, світоглядно прив'язаний до філософії інтуїтивізму.

Автори по-різному осмислюють проблему свободи та вибору: у рецепції М. Метерлінка людство – невольники; єдиний, хто здатен робити власний вибір – митець. Леся Українка представляє вільного митця, не актуалізуючи проблеми неволі. Проблема самотності розкрита М. Метерлінком в екзистенційному ключі: люди самотні і самі прирікають себе на самотність; зближуються лише в екстремальній ситуації. Метерлінківська самотність – ще одна іпостась духовної сліпоти. У Лесі Українки проблема самотності спроектована на творчу особистість: митець – самітник, утвердження якого відбувається в двох площинах – у реальному житті і в метафізичній реальності. Ескапістська проекція самотності чужа обом письменникам.

«Сліпі» М. Метерлінка і «Сліпець» Лесі Українки – символістські тексти на рівні поетики (хронотоп, персонаж, композиція, нарація; проблема, конфлікт, колізія; образи-символи;

фінал) та естетики (філософія «двох світів»). «Трагічний оптимізм» як світовідчуття об'єднує авторів і їхніх героїв.

Отже, між проаналізованими текстами багато перегуків на рівні проблем, конфліктів, мотивів, образів, алюзій, що дозволяє зробити висновок про діалогічні відношення між п'єсою «Сліпі» М. Метерлінка та нарисом «Сліпець» Лесі Українки: одні ідеї бельгійського письменника резонують у тексті Лесі Українки, інші авторка відкидає або заперечує, при цьому пропонує власну оригінальну концепцію сліпоти, ґрунтовану на трансцендентному питанні: «Сліпий я чи видючий?».

### Література

- Бондарук, Л. (2015). *Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк*. Луцьк: Твердиня.
- Вісич, О. (2007). Однойменні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської «Сліпець»: діалог текстів. *Леся Українка і сучасність*. Луцьк, 4 (1), 84–389.
- Головій, О. (2011). Тема божевілля в малій прозі Антона Чехова та Лесі Українки. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 13, 28–35.
- Гундорова, Т. (2002). *Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Київ: Критика.
- Метерлінк, М. (2007). *П'єси*. Київ: Пульсари.
- Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: деконструкція прочитань*. Київ: Кондор.
- Моклиця, М. (2002). *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк: Вежа.
- Наливайко, Д. (2009). Французька літературна компаративістика в європейському континуумі. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ: Стилос, 19–80.
- Печарський, А. (2013). У полоні творчого дивоцвіту Лесі Українки (світлій пам'яті професора Леоніли Міщенко). *Українське літературознавство*. Київ, 77, 333–338.
- Українка, Леся. (1975 – 1979). *Зібрання творів* (Т. 1–12). Київ: Наукова думка.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

### References

- Bondaruk, L. (2015). *Symvol u bahatorivnevii strukturi tekstu: Marsel Prust, Moris Meterlink* [A symbol in a multi-level text structure: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck]. Lutsk: Tverdnyia (in Ukrainian).
- Visych, O. (2007). *Odnoimenni narysy Lesi Ukrainky ta Olhy Kobylianskoi «Slipets»: dialoh tekstiv* [Essays of the same name by Lesia Ukrainka and Olga

- Kobylyanska "The blind": a dialogue of texts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 4 (1), 84–389 (in Ukrainian).
- Holovii, O. (2011). Tema bozhvillia v malii prozi Antona Chekhova ta Lesi Ukrainky [The theme of madness in short prose by Anton Chekhov and Lesya Ukrainka]. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. Lutsk, 13, 28–35 (in Ukrainian).
- Hundorova, T. (2002). *Femina Melancholica: Stat i kultura v hendernii utopii Olhy Kobylyanskoï* [Femina Melancholica: Gender and Culture in Olga Kobylyanska's Gender Utopia]. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
- Meterlink, M. (2007). *P'iesy* [Plays]. Kyiv: Pulsary (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2022). *Lesia Ukrainka: dekonstruktsiia prochytan* [Lesya Ukrainka: deconstruction of readings]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2002). *Modernizm yak struktura: Filosofïia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: Vezha (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (2009). Frantsuzka literaturna komparatyvistyka v yevropeiskomu kontynuumi [French literary comparative studies in the European continuum]. *Natsionalni varianty literaturnoi komparatyvistyky*. Kyiv: Stylos, 19–80 (in Ukrainian).
- Pecharskyi, A. (2013). U poloni tvorchoho dyvotsvitu Lesi Ukrainky (svitlii pam'ïati profesora Leonily Mishchenko) [Captivated by the creative genius of Lesya Ukrainka (in bright memory of Professor Leonila Mishchenko)]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Kyiv, 77, 333–338 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (1975 – 1979). *Zibrannia tvoriv* (T. 1–12) [The collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

**Oksana Goloviy. "I'm blind or sighted": Interpretation of the Motif of Blindness in the Work of Maurice Maeterlinck ("Blind") and Lesia Ukrainka ("Blind Man").** M. Maeterlinck's play "The Blind" (1890) and Lesya Ukrainka's essay "The Blind Man" (1902) are indicative in the context of actualization by writers of the late 19th and early 20th centuries the archetypal image of the blind man and the motif of blindness. The purpose of our research is to analyze the works of the Belgian playwright and the Ukrainian writer through the prism of the specificity of the author's interpretation of the blindness's motive. In view of the comparative direction of the work, the main comparative (typological-comparative, genetic-contact, thematic, recipe) and hermeneutic methods of literary analysis were used. In addition, elements of cultural-historical, semiotic, structuralist, intertextual methods of analysis of artistic texts are applied. The theoretical basis of the study was the scientific works of Ukrainian literary critics, devoted to the understanding of the age of Decadence, the era of Modernism, symbolism as a modernist artistic direction.

As a result of the research, it was found out that Lesya Ukrainka's reception of M. Maeterlinck's work is aimed at different levels – literary and critical, theoretical, translational and actually artistic. Dialogue relations connect M. Maeterlinck's play "The Blind" and the essay "The Blind" by Lesia Ukrainka on the aesthetic-philosophical and poetic-stylistic textual levels. Between the works there are many common problems, images, allusions based on the motive of blindness. At the same time, they acquire specific forms in the process of the author's interpretation, which is determined primarily by worldview factors – M. Maeterlinck, at the worldview level, is rooted in pessimistic-decadent philosophy (A. Schopenhauer), on the other hand, Lesya Ukrainka – in the post-decadent dimension of the "philosophy of life" (A. Bergson). The play "The Blind" by M. Maeterlinck is a kind of "parable" about the fate of mankind; blindness projected by the author on human civilization in the global historical discourse. The same universal comprehensive projection determines the specifics of the author's consideration of the problems of freedom, choice, and loneliness based on the motive of blindness. Lesya Ukrainka makes sense of blindness in the projection of a separate personality, which is aware of its exceptionality / otherness. According to the decadent-symbolist views of M. Maeterlinck, blindness (epistemological, mental, spiritual) causes and intensifies the tragedy of human worldview; it is an incurable "disease"; humanity is doomed to be "blind". Blindness in the interpretation of Lesya Ukrainka is presented in a symbolist-modernist style without decadent trends: it is a sign of a "living" spirit, a gift of the chosen ones. M. Maeterlinck and Lesya Ukrainka reveal the subject of art through the prism of blindness. It is understood at the level of "triads": Young Blind, Crazy, Child – images-symbols that reveal the essence of Maeterlinck's concept of art; Blind man, a sister of mercy and a child are the symbolic heart of Lesya Ukrainka's artistic concept. M. Maeterlinck's concept is based on the idea of a dialectical connection between classical and modern artistic paradigms; Lesya Ukrainka – on the idea of individualistic affirmation of the creative personality. The artist in the reception of both authors is a seeker of light and truth. He is a symbolist artist, worldview attached to the philosophy of intuitionism. "The Blind" by M. Maeterlinck and "The Blind Man" by Lesia Ukrainka are symbolist texts at the level of poetics (chronotope, character, composition, narration; problem, conflict, collision; images-symbols) and aesthetics (philosophy of "two worlds").

**Key words:** dialogue of texts, comparative studies, motive of blindness, decadence, modernism, symbolism, intuitionism, "philosophy of life", artistic concept.

---

Головій Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-0092-0259>; [Oksana.Golovij@vnu.edu.ua](mailto:Oksana.Golovij@vnu.edu.ua)

## «Юдина зрада» в художніх інтерпретаціях А. Кримського, С. Черкасенка та Лесі Українки. Компаративний аспект

У статті творчість Агатангела Кримського, Спиридона Черкасенка та Лесі Українки розглядається у зіставних (національна література) та порівняльних (інонаціональне середовище Біблії) контекстах. Інтертекстуальні зв'язки у дослідженні взято за основу розбудови художнього тексту, специфіки його функціонування у системі першоджерело – письменник – інтерпретація. Відтак **метою** праці постає виявлення особливостей поетики чільних українських митців порубіжної епохи, зокрема визначальної у модернізмі сюжето- та сенсотвірної самопроекції творчої особистості через «посередництво» сакрального міфологічного тексту-донатора. **Теоретико-методологічну базу** дослідження склали здобутки компаративістики, зокрема у царині історичної та порівняльної типології, жанрології і тематології. Важливими з огляду на сакральний текст-донатор виявилися напрацювання біблеїстики і, відповідно, методи «аналізу дискурсу» та «історії ідей».

До **результатів** наукових пошукувань у заявлених напрямках належить: зіставне окреслення способів роботи митців із фактологічним матеріалом; виявлення особливостей стилю й художньої манери письменників; визначення провідних для трьох митців ідейно-сюжетних моделей у взаємодії з першоджерелом; аналіз механізмів розбудови та функціонування персонажної сфери; вивчення авторських рішень головної колізії євангельського «сюжету зради»; оприявлення алгоритмів впливу тексту на читача. **Висновки** статті увиразнюють окреслені результати, зокрема вдале фронтальне застосування методів компаративістики для дослідження художніх явищ мононаціонального регістру. Успішним також виявилось і застосування порівняльної методики у роботі з біблійним матеріалом. Посутніми тут видаються виокремлені авторські потрактування вічного сюжету, де кожен із митців зумів оприявити його власну оригінальну версію.

**Ключові слова:** Біблія, текст, герой, письменник, свідчення, зрада, сюжет, життя, смерть.

### Вступ

Інтерес порубіжного українського письменства до Євангельських історій закорінене не тільки в особливостях часу всеєвропейської переоцінки цінностей. Також і приватніше

визначався цей інтерес не винятково особистими уподобаннями митця. Відпочатково пояснень можна пошукати у специфіці саморуку літературних епох, що у національних обширах визначає коли не все, то багато чого. Якщо придивитися до періоду реалізму, то на рівні етосу й сенсозмістової матриці виразним постане домінування старозавітного прототексту. Урешті головний твір головного письменника доби – Франків «Мойсей» – якнайкраще відповідає соціально-політичні, психологічні, й, допевно, естетично-стильові інтенції другої половини ХІХ ст. Натомість ранньомодерний злам віків у своєму антропологічному повороті (іноді його означають «переворотом») відновлює самодостатність індивідуального простору. Простору, де передовсім важить окремішність і самоцінність людського в його сакральних, профанних та, річ ясна, інфернальних проявах.

Історико-літературні й загальні теоретичні грані заявленої проблеми, так сказати, процесуальну й ідеологічну концептологію літпроцесу зламу віків, українська гуманітаристика почала відпрацьовувати ще із середини 1990-х рр. Отож закономірно, що останні роки у цьому напрямі позначено дослідженнями, які присвячено творчим особистостям, ба навіть окремим творам в усьому спектрі їхньої «поліфункціональності». Проте ще відчувається брак аналітико-синтетичних праць, де б наріжними виступали зіставні (національні) та порівняльні (міжнаціональні) рівні художньої реальності. Перспективним під цим оглядом постає біблійний універсум у справді невичерпній потузі генерованих ним сюжетів, постатей і сенсів. Такою, зокрема, бачиться євангельська історія Христа і Юди, актуалізована митцями раннього українського модерну. Ті з учених, хто брався міркувати над такими творами, переважно робили це, так би мовити, монологічно, себто концентруючись на одному тексті. У випадку Агатангела Кримського можна згадати, скажімо, статтю Т. Гундорової (Гундорова, 2021) або відповідний розділ кандидатської дисертації Ю. Горблянського (Горблянський, 2021). Вагомим кроком у дослідженні спадщини Спиридона Черкасенка видається праця О. Кузьми (Кузьма, 2020). Щодо Лесі Українки, то цікавим і під літературознавчим, і під теологічним оглядом є діалоги О. Забужко зі Святославом Шевчуком, предстоятелем УГКЦ. Саме співрозмовнику сучасної письменниці належить спостереження,



котре стосується не тільки спадщини дискутованого класика. Сказане цілком можна поширити й на твори її сучасників. Отож, резюмує отець Святослав, «Для Лесі Українки Христос є не ідеєю, а особою. До ідеї не можна молитися, ти її або приймаєш, або відкидаєш, – а з особою можна спілкуватися, можна розмовляти. <...> В постаті Ісуса Христа вона бачить Бога, який зближається до людини, і якого часами годі зрозуміти. Ті чи інші способи, якими, наприклад, Христос спілкується зі своїми учнями, – вони незрозумілі, це є виклик, це щось подібне до *вламуння* божественного світу в ментальні схеми і стереотипи навіть релігійного життя, світу людини. <...> В чому полягає велика драма Юди, – що Бог, який до нього зближається, той самий Ісус Христос, – Він є щось більше, ніж тільки проект твого життя: це є жива істота, якої Юда не розуміє. Він краще зрозуміє себе, свої уявлення про Христа, ніж саму особу Христа. Христос тут показується ніби провокатором: тим, хто провокує тебе постійно змінювати свою життєву схему, провокатором, за яким потрібно йти, – і дуже часто виявляється, що йти цілком не туди, куди спочатку уявлялось» (Леся Українка, 2020: 532).

Таким чином, запроєктована у двох методологічних (зіставному й порівняльному) планах праця і концептуально, й ідейно розгортатиметься у векторах профанного / людського та сакрального / божественного вимірів пізнання вічної історії. Очевидно, що до завдань пропонованої студії належатиме не тільки «взаємонасвітлення» обраних текстів та їхнє «просвічування» на відповідність євангельському першоджерелу. Важливим бачиться акцентування особливостей авторських інтерпретацій священних текстів у співвіднесені векторів (чи версій) «канон» – «апокриф».

### **Теоретико-методологічна база**

У теоретичні основи праці покладено, заявлені вже самою темою, напрацювання компаративістики. Зокрема визначальними постають типологічні та історико-генетичні методи. Важливо уточнити, що типологія тут єднатиме конгломерат різнопорядкових рівнів: від тематологічного до інтертекстуального. Також, як бачиться, необхідними для такого типу роботи будуть історико-культурний і структурно-семантичний методи, а також методи «аналізу дискурсу» та «історії ідей».

### Виклад основного матеріалу

Запроектвані на державотворчі стратегії – головний наратив літератури колоніальної доби – світоглядно-стильові патерни реалізму та модернізму, під цим кутом, позиціонували спільну мету. Тільки в першому випадку йшлося про побудову дому-держави, а в другому – формування його мешканця-громадянина. У просторіні біблійних універсальї образу пророка-будівничого Мойсея, кодифікатора юдаїзму, відповідав, доповнював його і в певному сенсі продовжував образ месії-душпастиря Христа, засновника християнства. Кореляція позначилася й на ідейному / ідеологічному рівні. Так, старозавітний герой наріжником своєї «програми» покладав релігію як інституціоналізований сегмент державного організму. І найважливішою особистою чеснотою у цій системі робилася відданість усталеним приписам. Учення новозавітного героя на релігію (релігії) було обернуто людьми вже після «виходу» Учителя із земного часоплину. Відтак його «програма» й невіддільний від неї життєвий сюжет відкриті для значно ширших інтерпретацій. Напрямною лінією таких пошукувань, зокрема й художніх, слугувала певність у можливостях індивідуального осягнення «первинного досвіду». Власне, досвіду перебування утіленого божества в людському світі, а отже, «взаємодії» з його мешканцями.

У певному сенсі у «взаємодію» неминуче вступають і митці, котрі беруться до інтерпретації таких «історій». Річ ясна, що від того як інтерпретатор сприймає історію – як сакральну, лінійну чи просто вигадану, – залежатиме його творіння. Однак чинник, що також має ідейний, а для когось то й ідеологічний сенс, не може направляти наукові рефлексії, принаймні визначати їхню валідність. Тому питання релігійності, а чи точніше віри письменника, цілком ігнорувати не випадає. Однак і прямо узалежнювати від неї або її відсутності написане автором також не слід. Таку стратегію зумовлено самою динамікою світоглядного розвою митців порубіжжя.

Усі троє українських авторів мали непрості стосунки з панівною на ті часи релігією – російським православ'ям. Так, чоловіки, вже силою самого входження у соціальний простір, мушили ініціюватися удержавленим культом, який, зокрема, був неодмінним складником освітнього процесу. Однак не рідко зовнішніми спонуками

досягалося зворотного ефекту. С. Черкасенко, скажімо, здобував саме духовну освіту. Але перебування у семінарії тільки розчарувало, ба навіть знеохотило його релігійні поривання. І як на ті часи в цьому немає парадоксу. Коцюбинський-семінарист свою стежу так само завершив атеїзмом. Натомість колегія П. Галагана, яку закінчував А. Кримський, не була надміру задогматизованою. Однак і його юначі шукання вивели на шляхи безбожництва. Точніше це можна визначити не тільки вільнодумством, а й своєрідною антирелігійною, навіть «антипопівською» (термін епохи) фрондою. Власне, клерикальна опора держустрою – Уваровська тріада «Православія. Самодержавія. Народності» – почала просідати одночасно з не менше сакралізованим монархізмом. Траєкторія світоглядного становлення Лесі Українки, збавленої досвіду офіційного шкільництва, загалом теж улягає окресленій тенденції. Прикладом учителя, і то, на відміну колегам-чоловікам, прикладом позитивним, тут виступав Михайло Драгоманов. Антиклерикальні переконання дядька поза сумнівом позначилися на світогляді небоги. Як слід вказати, і його жага до інтелектуального й морального пізнання релігії як соціокультурного феномену.

Інша річ, що «релігія» далеко не завжди дорівнювала «вірі», тим паче духовним запитам і потребам. Хай яким нігілістом у цих питаннях показувався молодий Кримський, внутрішні шукання таки вивели його згодом на, сказати б, трансцендентні начала. У листі галицькому професору Омеляну Огоновському він знайшов сили щиро зізнатися, що після періоду шукань і блукань «увірував у Бога» (Кримський, 1972–1974: 3, 118). Очевидно, що розуміти таке запевнення слід найперше у сенсі індивідуально-особистісного вибору чи, точніше, відкриття / прийняття ідеї Творця безвідносно до церковних приписів. Але важливо, що цей своєрідний саморух свідомо відбувався у руслі ідеалістичної християнської традиції, вочевидь, на власний розсуд, очищеної від намулу такого відразливого «попівства».

Менш «канонічними» були шукання товаришів цитованого автора. Зокрема свій інтерес до теми Леся Українка заявляє якраз у листі до А. Кримського. Звернулася вона у згаданім посланні з проханням фахової рецепції кількох своїх нових творів, серед яких і апокриф «Що дасть нам силу?..» (1903). Твір цей супроводжували примітні в усіх виявах пояснення: «Либонь, він Вам не дуже

сподобається, – зауважує авторка, – бо се ж ідеалізація такої великої “неволі” людської, як співчуття, і добровільної покути за “безвинну провину”... Та се належить до моєї “релігії” – і коли я не вмію викладати свого credo в стислій, консеквентній і догматичній формі, то хочеться мені часами хоч у “притчах” вимовити свою “віру”, а надто хочеться, щоб мої товариші її знали, бо інакше вони не знатимуть мене» (Українка Леся, 2021: 13, 212). Цей акцент на етичних вимірах християнського учення прехарактерний для авторчиного розуміння підвалин буття. У схожому просторі універсального гуманізму виявлено й етос С. Черкасенка. Він хоч і не визначав себе віруючим, однак моральні імперативи християнства (засвоєні з дитинства), приймав і утверджував особистим досвідом. Цікавим штрихом до його світоглядного портрету може стати тут інтерес до релігійних піснеспівів і багаторічна участь у церковних хорах.

Дієві способи пізнання глибин сакрального досвіду людства для незарошеного розуму відкривала робота з фактологічним матеріалом. А. Кримського й Лесю Українку насамперед цікавили витoki релігійного світопочування, а відтак і його оформлення та догматизація в традиції, культи, ритуальні практики. Тут обоє рухалися кількома напрямками. Філологічні аспірації, реалізовані штудіюванням Біблії – аж до спроб перекладати Новий Завіт, поєднувалися із порівняльним вивченням історії людства викладеної у Старозавітних джерелах та пам’ятках інших давніх культур. Не менше уваги привертав і світанок нової ери – часи, коли слово Христове утверджувалося в світі й народжувалася нова релігія. Також ґрунтовно у ці матерії був ангажований і С. Черкасенко. Закономірно, що окреслені зацікавлення знаходили яскраве вираження й на художньому рівні.

Написані в межах трьох десятиліть (а отже, в різні літературні періоди), віршовані твори письменників, попри хронологічну прив’язку, презентують свою епоху – ранній модернізм. В осязі поколінневої тяглости вони проєктуються своєю моделлю духовно-мистецького потрактування вічного сюжету. Є навіть можливість розгорнути ці тексти в історико-літературній площині. Це допоможе ретельніше відстежити особливості розгортання означеного дискурсу в напрямках полеміка – наслідування – продовження. Однак у пропонованій студії реалізувати це доведеться

хіба лейтмотивом, і то передовсім засновком до компаративної рефлексії.

Написана 1909 р. драматична поема Лесі Українки «На полі крові» свій шлях до читача почала зі скандалу. За поданням цензури грудневе число «ЛНВ», де опубліковано текст, було конфісковане, а редактор часопису втрапив під суд. Примітно, що відповідне подання зробив саме церковний цензор, який розгледів у літературному творі богохульство й викривлення Святого Письма. Між тим, коли ретельно приглянутись, то драма якраз дуже надійно опирається на канонічне першоджерело – Новозавітні тексти.

Натомість свою в автоозначенні «поемку» «Іуда Скаріотський» А. Кримський розбудував із виразно апокрифічних позицій. Твір подано вставним епізодом до контроверсійного (іноді його називають декадентським) роману письменника «Андрій Лаговський». Повністю, себто у чотирьох частинах, роман було відредаговано й віддано до друку лишень 1919 р. (хоч у масовий наклад книга не пішла). Однак чотирнадцятьма роками перед тим окремим виданням побачили світ дві перші частини, означені як «повість». Книжку, на прохання автора, уважно перечитала Леся Українка. Більше того написала, знову ж на авторський запит, розгорнуту листовну рецензію. Рецензію настільки некомпліментарну, що романіст не на жарт образився. І потім не водночас своїми критичними заввагами на доробок колеги ту свою уразу «сублімував». Леся Українка не мала змоги ознайомитися із двома іншими частинами тексту, які, вочевидь, на тоді теж були готові, принаймні чернетково. Зокрема ще 1910 р. сам прозаїк говорив про це із певністю. Отож поза увагою прискіпливої читачки лишилася третя, як уважав сам романіст, головна частина твору з промовистою назвою «За святим Єфремом Сіріним». Річ зрозуміла, що до неї і ввійшла згадана «поемка». А її зв'язок із драмою Лесі Українки проявляється не так узаємовпливами, хоч до певної міри і про це можна говорити, як полемікою, навіть протиставленням авторських концепцій.

Сказане можна поширити й на драму С. Черкасенка «Ціна крові», написану 1930 р. У цьому не буде сваволі навіть з огляду на те, що автор і тут, і в деяких інших драматичних спробах рухався у фарватері своїх великих сучасників. Приміром, головний здобуток митця у вказаному жанрі «Казка старого млина» постав як виразний pendant «Лісової пісні» та Олесевої «Весняної казки» («Над

Дніпром»). У такому ж стосунку до ще одного твору Лесі Українки «Камінний господар» позиціонується драма «Іспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта». Однак «Ціну крові» у наслідуванні, а тим паче епігонстві оскаржувати не випадає. І зумовлено це виразною диспозицією щодо двох попередників у розробці теми – оригінальною авторською концепцією.

Центральною для усіх трьох авторів у «Юдиному сюжеті» стає проблема зради, передовсім її мотивація у сприйнятті й викладі самого зрадника. Важливою також виявилася усемірна контекстуалізація учинку – етична, психологічна, історична, соціополітична тощо. Для Лесі Українки найцікавішим стало виявлення морально-світоглядних маркерів відступництва, запроектованого євангельським дискурсом у двоєдиній площині подієвої та сакральної історії. Юда у першому зі вказаних вимірів навітлений авторкою цілком реально. І його вчинок, як він сам переконує, теж зовсім звичайна і навіть логічна річ:

Як хто що зайве має,  
той може те продати. От я мав  
учителя, – як він зробився зайвим,  
то я його продав» (Українка Леся, 2021: 5, 131).

Так само логічними є і мотиви зради. Ісус не виправдав довір'я, не повернув вкладеного. Адже сподіваючись швидко сягнути Царства Небесного, Юда і роздав своє майно та пішов за Учителем. Проте мрія так і залишилася мрією. На свій подив, а потім і жах він виявив, що ніякої переваги і влади над іншими (а це для нього еквівалент Божественного дару) не передбачено. Так природно, що відчув себе ошуканим. І ким – людиною, якій щиро довірився, на яку покладав такі надії:

Нічого в світі я не мав, крім нього, –  
хіба ж не мав я права знов змінити  
його на те добро, що я втерав  
з його причини?» (Українка Леся, 2021: 5, 142).

Ось такою і постає філософія зради, якщо зрада має філософію. Звідси і особливе сприйняття зраженого. Намагання понизити, опустити до усереднено-безпечного рівня, накидаючи власну психологію світосприйняття, зрозумілі ціннісні орієнтації.

Через схожу еволюцію «переводить» свого героя і Кримський. Він так само намагається знайти пояснення учинкові христородавця

через його внутрішню сутність. Юда зраджує (власне, готовий це зробити) через заздрість і ненависть до Ісуса, якого вважає, як і герой «На полі крові», винним в особистій життєвій невдачі. «Історія озлобленої душі» – такий промовистий підзаголовок має написана Андрієм Лаговським «поемка» «Іуда Скаріотський». Варто знати, що в часі праці над романом Кримський займався перекладом українською Нового Завіту. Робота посувалася мляво й не в останнє через розчарування й навіть внутрішній спротив перекладача. Свій стан він опише у листі до Б. Грінченка: «Два рази був приступав до Євангелії – та й обидва рази знеохочено кидав; не лежить моє серце до тієї книжки, перекрученої попівством, та й частіше ніж колись знаходить у голову думка: “Ет! чи варто нам дбати, щоб народ мав у своїх руках тую книжку, де побіч ідеальних навчань є безліч небезпечної нісенітничі?”» (Кримський, 1972–1974: 5, 392). Власними сумнівами письменник наділить і героя, котрий теж переживатиме період світоглядно-релігійного становлення. Та зрештою Лаговський прийде до того, до чого прийшов і його автор – віри в бога.

Прикметно й те, що герой твору делегує героєві своєї «поемки» власні вагання та переживання. І тут не зайве буде нагадати як Кримський любляв такі, достоту постмодерністські, наративні стратегії-маски. А в цьому випадку може йтися про потрійне делегування чи маскування, або навіть (чому ні?!) гру з темою. Тема ця – узаємини статей – одна із ключових для переосмислення й переформатування у ранньому модернізмі. Так, невдачі з жінками Андрій Лаговський «успадковує» від свого автора й, відповідно, передає своєму герою. Тому Іуда, хоч як це, може, несподівано, а той для когось дражливо, приєднується до громадки апостолів через нерозділене, точніше зневажене кохання. І в ученні новопосталого Месії передовсім шукає зцілення від душевних ран, завданих легковажною дівчиною. Цілком у згоді зі словом Учителя він навіть вчиться любити ворогів і прощати кривду, бо:

<...> ти так проповідував, Ісусе!

Ти ставсь для Юди сонечко ясне.

Тебе він слухав, плакав щирим серцем,

Забув про зрадницю, забув любов, –

В твоїй науці мав єдину втіху,

В твоїй науці черпав силу знов (Кримський, 1972–1974: 2, 252).

Значною мірою компенсаторно Юда (автор паралельно вживає дві транскрипції імені) переносить свою прихильність з жінки на чоловіка. Притім перша, кохана Естер, у нього тілесна, зрадлива, недовершена, тоді як Учитель Ісус – духовний, постійний, досконалий. І відданість своєму новому «захопленню» він передовсім виявляє не через пильне засвоєння премудрого вчення наставника, а дбанням про його фізичний стан і самопочуття. Показовим тут постає епізод, що трапляється у Єрусалимі, куди примандрувала громадка апостолів і де її лідер несподівано захворів:

<...> А коло нього

Іуда поравсь більше од усіх

І руки грів слабому він Ісусу,

І прихилився до його груді.

– Який ти добрий, Юдо! – рік Учитель.

Який щасливий Юда був тоді (Кримський, 1972–1974: 2, 253).

Саме в Єрусалимі, де вивершується сакральна місія Христа, свого розв'язку добігає і любовна історія одного з його апостолів. До гурту залюбленого в Учителя жіноцтва пристає та сама Юдина Естерка. У такий спосіб перше захоплення нещасливого коханця «викрадає», позбавляє, забирає у нього його другу пристрасть. Отож у наративному полі твору відбувається чергове делегування ролей чи то пак зміна масок. А намагання запаленого давніми почуттями Юди повернути все на свої місця зазнає невдачі: попри весь задіяний арсенал засобів (щирість, благання, шантаж, самовивищення), серце дівчини лишається невмолимим.

Юдині спроби переконати дівчину у власній, якщо не перевазі, то принаймні рівності із суперником вельми показові. Робить він це, як упевнений, у найдієвіший спосіб, – нівелюючи сакральний статус Учителя через виявлення його тілесних слабкостей. Схожим шляхом у намаганні виправдатись рушає і герой Лесі Українки. Для нього Ісус не Месія, а тим більше не Син Божий, просто дурисвіт, інколи, глузливо-іронічно, учитель, а власне – ніхто. Такою, фактично головна дійова особа і відбивається у сприйнятті своїх антагоністів. Узагальнено – це своєрідне викривлене віддзеркалення процесу сприйняття й усвідомлення незбагненої сутності Творця, уособленої в ньому абсолютної істини. Учення Христове для Юди «царство глуму» зорієнтуватися в якому він може у єдино видимий і



приступний собі спосіб – самому, замістивши Учителя, стати в центрі й усе виміряти власною сутністю.

Дещо відмінною у засновках постає диспозиція героя С. Черкасенка. У його драмі Юда охоче визнає авторитет і духовну вищість Христа, зокрема уміння впливати на ближніх, підкорюючи їх своїй волі та ідеям. Саме здатність Учителя володіти душами людей він прагне «конвертувати» в реальну політичну владу. Виводячи «походження» Юди з середовища єврейського повстанського руху, письменник випозиціонує його таким собі революціонером-фанатиком, що живе заради високої мети – свободи Батьківщини. Мета ця ставиться над усе, а її реалізація виправдовується будь-якими засобами. Як не трудно здогадатися із назви драми заплата за досягнення омріяного може бути як завгодно велика. Бо ж, запевняє герой:

Ціни не має кров рабів таких,  
Як ми... Вона – ніщо, вона – вода,  
Якою можна виплисти на берег  
Свободи, з кров'ю ворогів її  
Змішавши (Черкасенко, 1991: 1, 817).

Прагнучи звільнення вітчизни з-під гніту язичників, Юда зовсім підставово хоче бачити на чолі повстання й здобутої держави саме релігійного лідера. Цілком підкоривши власне, як підкреслює, нікчемне існування найвищому чину, він готовий кидати в горнило борні й життя інших людей, навіть непересічних, навіть Месії. І то без вагань і без огляду на волю чи бажання «обраного»:

Але питать його ніхто не буде!  
Він мусить – розумієте?! він мусить!..  
Або він цар, а римляни загинуть,  
І пісню волі заспіва Ізраїль, –  
Або – най гине все із ним!.. (Черкасенко, 1991: 1, 817).

Отож Юда в Черкасенка постать допевне фатальна, рішуча й, на відміну од героїв Лесі Українки та Кримського, цілісна. Більше того, таким він постає і на фоні Христа, який, до речі в усіх трьох авторів, персонаж епізодичний чи навіть фантомний. Антиколоніальний і революційний пафос Черкасенка заданий уже самим типом художнього конфлікту історичної драми. Однак міфологічна основа й письменницька майстерність її «опрацювання» утримують твір від перетворення на ідеологічний шаблон чи агітку. Такого типу

літпродукція, що відомо, ширилася українськими просторами фактично, від початків ХХ ст.

Однак цілком визначати Юду через найактуальніший у тім часі профіль революціонера-повстанця не випадає з огляду принаймні на два мікросюжети, які виявляють його у стосунках з іншими. Як і в Кримського це взаємини з Учителем, тобто чоловіком / духом, та з Магдалиною, відповідно, жінкою / тілом. До певної міри означені вектори «зв'язків» з реальністю властиві й героєві Лесі Українки. Щоправда, апостольську громаду в «На полі крові» гендерно не персоніфіковано. Утім сексистські ескапади Юди щодо учениць Христа особливих варіантів для потрактувань його позиції не лишають.

У першому випадку осердям компаративного аналізу для усіх трьох творів виступає євангельський «ейдос» Христос – христопродавець. Подієво цей сюжет уже було розібрано, тож вартує подивитися на нього в заявленому розрізі сакрального дійства. За чинною в теодицеї аналогією «міфологічних двійників», Юда – це обранець Сатани, натхненний його чорним духом, і створений як полярна протилежність Ісусові, обраному і благословенному Святим Духом. І від початків між ними, як між полярними початками добра і зла, існує постійний таємний зв'язок.

Леся Українка розкриває означений зв'язок у координатах умовного вертепу: пекло – земля – небо, де перший та останній компоненти ідейно й символічно замкнуті на серединну домінанту тріади. Тому й триває історія у сакральному часі й просторі, власне, – у вічності. Таке сприйняття лише підсилює чи навіть легітимізує очевидний прототекст драми – Біблію. Відтак Книга Книг є своєрідним резонатором, а то й твором-двійником «На полі крові», доволі органічно вписуючи її в дискурс християнської екзегези. Водночас іншу, сказати б, жанрово рівноцінну вісь драми параметрує оригінальна інтерпретація канонічних подій та постатей увиразнена так званим модусом авторського апокрифу.

Великою мірою до апокрифічного належить і «тип» письма Агатангела Кримського чи, якщо вже бути точним, Андрія Лаговського. Обумовлюючи свій задум у частині характеротворення, він апелює до почуттів віруючих як виразно адресних читачів свого тексту: «Для християн ця особа (Юда) ненавидна, а мені він видається тільки дуже безталанною людиною, яку варто пожаліти і

якої Йсус навіть не зрозумів» (Кримський, 1972–1974: 2, 252). До постання задуму «поемки» належить пізнати й вихідні, сказати б методологічні позиції автора: «Християнство я попросту аж ненавидю, – запевняє Лаговський іншого героя роману, – і навіть усі особи євангельські мені хочеться розуміти навиворіт, на злість соборному християнству» (Кримський, 1972: 2, 251). Відтак зрозумілим постає і прагнення вивести біблійний сюжет на реалістичні, навіть натуралістичні основи, свідченням чому і первісна, в автоозначенні, «оригінальна» назва твору «Йошуа га-Ноцрі та Єгуда з Керйоту». Тож органічним чи так само «оригінальним» постає і його пафос, або, в термінах епохи, «тенденція: виразна, свідома провокація для християн» (Кримський, 1972–1974: 2, 252).

Годі навіть уявити якою «провокацією» уславився роман, коли б, зразком «На полі крові» вийшов друком за часів царської церковної цензури. Однак і без «рецензентів» з духовного відомства зрозуміло, що заявлений твором підхід сюжетно й наративом розходиться із першоджерелами. А з точки російського держправослав'я ішлося б не тільки про «хулу» і «єресь», що цензори закидали Лесі Українці. Велася б тут мова про гріхи куди важчі, а для автотеократичної імперії навіть непростимі – нігілізм і атеїзм. Утім, об'єктивно беручи, олюднення Христа й деінферналізація Юди загалом були властиві епосі переоцінки цінностей. І це, річ ясна, зовсім не дорівнювало войовничому безбожництву пізнішої радянської доби, за якої, до слова, роман любісінько надрукували в усіх чотирьох частинах. Якщо ж лишити осторонь ідеологічні конструкти, то в просторіні, сказати б, літературно-біографічній суперечливий пафос твору має пряме й очевидне пояснення. Андрій Лаговський, часу постання своєї «поемки», рівно ж як Агатангел Кримський часу написання роману, перебували якраз на тій стадії духовно-релігійного пошуку, котра передбачає сумнів, а то й зневіру. Відтак завважене Лесею Українкою – критиком роздвоєння автогероя позначилося і на рівні сприйняття та інтерпретації біблійного наративу.

Розглядаючи «Іуду Скаріотського» з окреслених позицій, можна відзначити ідейно-тематичну, моральну, психологічну, навіть сюжетну його валідність; не кажучи вже переконливість. Збережено, хоча й глибинно у підтекстах, і такий важливий для цілої оповіді сакральний рівень, на якому засадничим виступає одвічне

протистояння добра і зла. Недарма ж підзаголовком твору переведено конотацію саме цього, глибинного сенсу: «історія озлобленої душі». Тобто душі, котра *доброхить* і *назавжди* відпала од світла, перейшовши на бік темряви. Самої зради у тексті не описано, проте виразно розкрито її мотивацію, з якою майбутнього виконавця полишено «на порозі» вчинку, що згубить і знеславить його на всі потомні віки:

Так от чому на одшибі Іуда  
Сидить попід оливою в кутку  
І люту думу думає з собою  
Про люту кривду й самоту свою тяжку.  
Без любки... без Учителя... без віри...  
Він тоне, мов знеможений пловець...  
Ех, бідний Юдо! Сирітливий Юдо!  
Вже знаємо, який тобі кінець... (Кримський, 1972–1974: 2, 253).

Цитований розділ «поемки» – то її завершення, що логікою сюжету полишене абсолютно відкритим. У такий спосіб автор знов удається до свого улюбленого прийому: апелює, запрошує, долучає до гри читача. Притому читача рівного собі, тобто достатньо ерудованого, іронічного, із критичним мисленням – того, який знає і сам вирішить у *що, чому* і *як* вірити. Зрозуміло, що не йдеться тут про навернення до релігії (до чого, як відомо, прийде згодом автогерой), ані про утвердження атеїстичного світогляду, як було вирішили радянські літературознавці.

Так само полишав чимало простору читачевій волі й С. Черкасенко. Щоправда, заздрість, озлоблення, ненависть до Ісуса зовсім не властиві його героям, отож і не стають мотиваторами віроломства. Однак не йшлося у драмі й про т.зв. «благородну зраду», імовірність якої допускали митці, науковці та навіть богослови. Як на джерело тут посилалися на апокрифічне «Євангеліє від Юди», де саме зрадника називано найвідданішим учнем Христа, улюбленим сином Софії, Премудрості Божої. Бо нібито він, тямлячи, що Великому задуму протистоять сили зла, за домовленістю з Учителем пішов і видав його, так уможлививши викупну жертву, покликану врятувати світ.

С. Черкасенко свідомо оминає ці дві магістралі, творчо апробовуючи, хоч і не абсолютно новаторську, проте куди менш поширену версію давньої історії. Вірний ідеї визволення

батьківщини, його герой задумує використати віру (чи марновірство) народу й привести до влади популярного равві-пророка. Цікаво, що Юда розкриває свій план Христу, в такий спосіб закликаючи його у спільники. Коли ж у відповідь чує слова про мир, внутрішню свободу й хліб духовний – вартості, які месія несе у світ, то, озлившись, починає спокушати Ісуса земними пристрастями. Епізод цей, як відомо, у Новому Завіті «розіграно» поміж Ісусом і сатаною, однак Черкасенко, до речі, як і Леся Українка, делегує цю місію «сину диявола», як іноді означає Юду біблійний наратив. До Христової науки він байдужий, вважає її зайвою, навіть шкідливою. І цим, теж подобає до «дітей нечистого» – ославлених у Євангеліях фарисеїв. Та коли вони більше провокували Христа релігійно-обрядовою казуїстикою, то Юда випробовує реальними можливостями змін несправедливого світоустрою. Аргументація його тим переконливіша, що пропонує дієве та одночасне вирішення глобальних питань життя:

Лиш вільним мир потрібен – не рабам.

З неволі ж мир не визволить ніколи. <...>

Дай голодним цим ти хліб –

І всі вони посунуть за тобою...

А їх же безліч!.. Дай їм хліб – тоді

Вони свої глухі відкриють слухи

І для глаголів Божих. Дай їм хліб –

І будеш цар над світом всім! (Черкасенко, 1991: 1, 760–761).

Коли ж усі зусилля Юди-агітатора лишаються марними, він змінює стратегію, обираючи шлях маніпулятора й сірого кардинала. Однак, що підказує читачеві уже сама біблійна історія, задум зробити Христа земним володарем Ізраїлю також закінчується крахом. Божественний промисел не під силу змінити смертному, навіть сину тьми, навіть самому дияволу. Схожі почуття і так само в Єрусалимі переживає герой Лесі Українки. Він, щоправда, сподівався царського тріумфу одразу після в'їзду Учителя в місто. Однак тут він остаточно переконується в абсолютній некомпетентності очільника апостольської громади у сфері дієвої політики. І то за найвідповідніших для посідання влади умов, коли сповнений надій на визволення, місцевий пролетаріат створить реальні умови для швидкої зміни влади, бурхливо вітаючи довгоочікуваного царя і Месію.

Невдачі у Черкасенка Юда зазнає і в куди скромніших розрахунках. Ідеться про його спробу завоювати серце колишньої блудниці Магдалини, яка після зцілення од бісівського насланя увійшла до апостольської громадки. На відміну героєві Кримського, герой Черкасенка зумів добитися прихильності жінки. І знову ж досяг цього не принижуючи суперника й не вивищуючи себе. Навпаки, він доводить відданій Христові учениці, що собі нічого не прагне й діятиме винятково на благо Учителю, який єдино й гідний посісти трон царя Ізраїлю. Але Юда все втратив, коли не справдилася його обіцянка і замислена тріумфом зрада (у якій відкрився коханій), обернулася розп'яттям. Цілком у дусі волюнтаристських теорій міжвоєнного часу письменник завершує твір такими словами героя:

Народ... хе-хе... Раби... А я продав  
Його, щоб волю їм здобути... хе...

Раби на хрест ту волю почепили... (Черкасенко, 1991: 1, 867).

Загально беручи, це зведення в одвічному герці добра і зла, де в часі торжествує морок і тлін, а в надчассі перемагає світло і дух, є квінтесенцією ранньомодерної української «євангелістики». У художніх обширах заявлена онтологічна колізія реалізується через авторські інтерпретації вічної теми, де визначальними стають міфологічні, богословські, психологічні, гендерні, антиколоніальні вектори.

### **Наукова новизна**

Обраний ракурс наукового дослідження уможливив панорамний погляд на значущий в українській літературі порубіжної доби євангельський тематологічний кластер. У порівняльному ключі зведено визначальні для ранньомодерної традиції тексти, ідейно-сенсовою основою розгляду яких виступає біблійний наратив. Концептом, що об'єднує обрані твори, заявлено один із головних сюжетів великодньої християнської містерії – «Юдину зраду». У виокремленому «фокусі» вдалося не лише зіставити тексти українських митців із текстом-донатором, а й взаємонасвітлити їх у контекстуальних полях літпроцесу першої третини ХХ століття.

### **Висновки**

Новозавітна міфологія у своєму антропософському пафосі онови й переоблаштування сфери людських стосунків, цінностей та моралі, виявилася напрочуд суголосною завданням української літератури зламу віків. Літератури, що саме перебувала на етапі модерного

самоусвідомлення, а отже, шукала відповідних ідей, тем, героїв і загалом зображально-виражальних засобів. Багаторівневий біблійний наратив якраз виявився одним із найблагодатніших «силових полів» генерування творчої напруги. Для трьох заявлених темою статті письменників – людей різних походженням, досвідом, інтересами – на певному етапі життя «Юдина історія» відкрилася найбільш відповідними сюжетними гранями. Зрозуміло, що спосіб і загалом міра «обробки» міфологічного сюжету передовсім визначалася самим цим сюжетом: для Лесі Українки майже канонічно-стабільним, а для її колег, різною мірою для кожного, – апокрифічно-рухомим. Попри це, єдність «вихідного» матеріалу в усій варіативності його інтерпретацій дозволяє говорити про своєрідність українського ранньомодерного метадискурсу, твореного авторами одного покоління.

Хоча художні підходи в основах своїх лишалися суголосними, кожен з митців розробляв актуальні саме для нього вектори сюжету. Річ ясна, що центральним у ньому лишався мотив зради та супровідні йому перипетії і обставини. А. Кримський, згідно логіки характеру свого автора-двійника Андрія Лаговського, наріжними зробив особисті чинники, зокрема любовні переживання героя у його виборі / невиборі поміж Учителем та Естеркою. Любовну тему активно експлуатує і С. Черкасенко, хоча трикутник Юда – Магдалина – Христос, таки не вповні визначає художню дію його драми. Для цього автора головними виявилися соціополітичні чинники, де низький учинок героя знаходить пояснення у благородних волонтаристськи-патріотичних замірах. Лесю Українку, натомість, найменше цікавила гендерна проєкція теми (така завжди у неї присутня). Означивши сексизм героя його конститутивною рисою, письменниця зосередилася на моральних та метафізичних витоках учиненого Юдою. Саме цей, можна його означити сакральним, рівень вічної історії виявився найбільш контекстуально закритим, прихованим у всіх трьох творах. Та поза сумнівом, для кожного з них – він тією чи тією мірою визначальний. Зіставлення заявлених творів із Євангелієм як текстом-донатором уможливило прочитання і цього рівня оповіді. А перспективним в обраному компаративному ключі постає розширення дослідницького поля коштом залучення творів суголосної тематики українського та зарубіжного письменств.

## Література

- Горблянський, Ю. (2021). *Художня проза Агатангела Кримського*. Дис. ... канд. філол. наук. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка.
- Гундорова, Т. (2021). Вступне слово. *Кримський А. Андрій Лаговський. Роман*. Харків: Фоліо.
- Кримський, А. (1972–1974). *Твори* (Т. 1–5). Київ: Наук. думка.
- Кузьма, О. (2020). Біблійна концептосфера драми Спиридона Черкасенка «Ціна крові». *Наук. вісник Ужгородського ун-ту*, 2, 408–414.
- Леся Українка (2020). *Апокриф. Вибране. Чотири розмови про Лесю Українку*. О. Забужко, С. Шевчук. Київ: Комора.
- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Черкасенко, С. (1991). *Твори* (Т. 1–2). Київ: Дніпро.

## References

- Horblianskyi, Yu. (2021). *Khudozhnia proza Ahatanhela Krymskoho*. [Prose Fiction by Ahatanhel Krymsky] Dys. ... kand. filol. nauk. Lviv (in Ukrainian).
- Hundorova, T. (2021). Vstupne slovo. [Introduction]. *Krymskyi A. Andrii Lahovskyi. Roman*. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Krymskyi, A. (1972–1974). *Tvory* (Т. 1–5). [Writings]. Kyiv: Nauk. dumka (in Ukrainian).
- Kuzma, O. Bibliina kontseptosfera dramy Spyrydona Cherkasenska «Tsina krovi» [Biblical conceptsphere of Spyrydon Cherkasenko's «Price of blood» drama]. *Nauk. visnyk Uzhhorodskoho un-tu*. 2, 408–414 (in Ukrainian).
- Lesia, Ukrainka. (2020). *Apokryf. Vybrane* [Lesya Ukrainka. Apocrypha. Selected]. *Chotyry rozmovy pro Lesiu Ukrainku*. O. Zabuzhko, S. Shevchuk. Kyiv: Komora (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Т. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Cherkasenko, S. (1991) *Tvory* (Т. 1–2) [Writings]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).

**Serhii Romanov. «Judas' betrayal» in the artistic interpretations of A. Krymsky, S. Cherkasenko and Lesya Ukrainka. Comparative aspect.** The article considers the works of Agatangel Krymsky, Spiridon Cherkasenko and Lesya Ukrainka in comparative (national literature) and comparative (non-national environment of the Bible) contexts. Intertextual connections in the research are taken as the basis for the development of the literary text, the specifics of its functioning in the system of primary source – writer – interpretation. Thus, the aim of the work is to identify the features of the poetics of leading Ukrainian artists of the frontier era, in particular the defining in modernism plot and sensory self-projection of creative personality through the «mediation» of the sacred mythological donor text. The theoretical and methodological basis of the study were the achievements of



comparative studies, in particular in the field of historical and comparative typology, genre and thematics. The work of biblical studies and, accordingly, the methods of «discourse analysis» and «history of ideas» proved to be important in view of the sacred donor text.

The results of scientific research in the stated areas include: comparative delineation of the ways of work of writers with factual material; identifying the artistic style of writers; identification of leading ideological and plot models for three artists in interaction with the original source; analysis of the mechanisms of development and functioning of the character sphere; study of the author's understanding of the main conflict of the evangelical «plot of betrayal»; detection of algorithms of text influence on the reader. The conclusions of the article emphasize the outlined results, in particular the successful frontal application of the methods of comparative studies for the study of artistic phenomena of the mononational register. The use of comparative methods in working with biblical material was also successful. Separate author's interpretations of the eternal plot seem to be present here, where each of the artists managed to reveal his own original version.

**Key words:** Bibles, text, hero, writer, plot, life, death, betrayal, evidence.

---

Романов Сергій Миколайович – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1404-4584>; [sergmr@ukr.net](mailto:sergmr@ukr.net)

## The Creed for the Ukrainians and Poles: linguocultural histories of texts <sup>1</sup>

The paper is dedicated to the retranslations of the Creed which, in the textual perspective, have to deal with two branches of religious translation: liturgical and biblical. The Creed is the fundamental text of Eastern and Western Christianity, that is why it has a long history of retranslations in Ukraine and Poland. The scope of the analysis covers two variants of the Creed: the Apostles' Creed and the Niceno-Constantinopolitan Creed which share some phrasing. The novelty of the paper lies in the astonishing fact that these texts have been studied scrupulously by theologians, but no translation critic and historian have ever considered these texts seriously from the viewpoints of societal history and textual criticism. The methodology of historiographical description and textual analysis is applied to elucidate and validate the historical dynamics and reception of retranslated texts. Historiographical analysis involves the interpretive study of vocabulary from the point of view of semantics, language history and sociolinguistics, which allow to characterize the reasons and effects of textual and lexical diversity. The theoretical significance of this academic enterprise lies in the application of its outcome for the literary and cultural histories of Ukraine and Poland, especially for the situation when religious texts were the best tools of nation-shaping and state-building. Typologically, the conditions of supporting the search for a new text in the target language can be grouped in four clusters: political reasons, social motives, cultural life and historical background. The history of translation shows how important the preservation and elaboration of cultural codes is for the perception of believers and for the education and evangelization of the nation. The prospects of this study include the ecclesiastical values and societal ideals of other prayers for private, public and monastic worshipping. Besides, a motivating topic is the acceptable limits of a translator's licence and lingual experimenting which are usually feared because of possible misinterpretations and heresies, though they can offer more successful equivalents for overcoming numerous linguistic pitfalls in religious discourse.

**Key words:** religious translation, liturgical translation, retranslations, Creed, cultural code.

*Dedicated to the Ukrainian Soldiers  
who unshakably believe in Our Victory  
and will bring freedom to Ukraine.*

---

© Shmiher T., 2022

<https://zenodo.org/badge/DOI/10.5281/zenodo.6992083>

<sup>1</sup> This publication is part of the project which was made possible through Scholarship Grant No. 52110864 from the International Visegrad Fund. The project is implemented at the Maria Curie-Skłodowska University (Lublin) under the supervision of Dr Habil. Magdalena Mitura.

## Introduction

The Creed is one among three most recited prayers along with the Lord's Prayer and the Hail Mary. The Lord's Prayer and the Hail Mary are formed on the basis of biblical texts and can be considered the domain of biblical translation; the Creed which exists in two main variants – the Apostles' Creed and the Niceno-Constantinopolitan Creed, is a product of Christian theology and part of the Liturgy. The Byzantine Rite uses only the Niceno-Constantinopolitan Creed, while the Roman Rite peruses both variants: the most popular version is the Apostles' Creed, and the text used during the Mass is the Niceno-Constantinopolitan Creed. The Apostles' Creed has some common phrases with the Niceno-Constantinopolitan Creed, so it may look that the Apostles' Creed is incorporated the Niceno-Constantinopolitan Creed with slight modification, though these texts have different histories.

The paper is dedicated to the retranslations of the Creed which, in the textual perspective, have to deal with two branches of religious translation: liturgical and biblical. Researchers (theologians) have mainly paid attention to the historical circumstances and dogmatic interpretation of these texts, but they have not been explored from the viewpoint of the societal significance of these texts as well as from that of the translation quality assessment of religious texts.

## Methodology

The methodology of historiographical description and textual translation studies involves the application of three key principles: the study of the academic climate, immanence and correspondence. They make it possible to explain and substantiate the historical dynamics and reception of retranslated texts. Historiographical analysis involves the interpretive study of vocabulary from the point of view of semantics, language history and sociolinguistics, which allow to characterize the reasons and effects of textual and lexical diversity.

The theoretical novelty of this academic search lies in the probable application of its outcome for writing the literary and cultural histories of Ukraine and Poland, as the both nations experience situations when texts were the best actors of nation-shaping and state-building.

### **Statement regarding the basic material of the research**

*Liturgical texts between politics and people.* The texts of the Creed were popular and authoritative in Ukraine and Poland. In 1248, the synod of Wrocław even decreed to recite the Lord's Prayer and the Creed in

Polish during the Mass (*Średniowieczna pieśń*, 1980:xiii): this official recognition of Polish liturgical translation was a reaction to the German expansion which endangered Poland's Church and nation. The earliest extant Polish texts circulating in manuscripts are 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-century translations of the Apostles' Creed (*Bystroń*, 1886:352-353). The German and Polish translations were published in the first book printed in Poland (1475), the Synodal Statutes, which were published in Latin, but also contained the Lord's Prayer, the Hail Mary and the Apostles' Creed both in German and Polish that designated the main languages of believers in Silesia (*Synodalia statute*, 1475:f. 13-14). In 1577, the Roman Church in Poland shifted to the Tridentine Mass which included the Niceno-Constantinopolitan Creed as part of the Mass. This opened way for receiving it in Polish translations at first in the form of catechisms and finally in the first Polish complete translations of the Mass (*Ceremonie*, 1780: 2:198-199).

In Ukraine, the sacred Church Slavonic version was dominant for a much longer time, but it was also much more understandable among the Ukrainians than the Latin sacred text among the Poles. The text of the Creed was fundamental not only for religious praxis but also for primary education: it was included in primers for teaching reading, e.g. Ivan Fedorovych's Primers of 1574 and 1578 (*Федорович*, 1574:52-54; *Федорович*, 1578a:11-14; *Федорович*, 1578b:52-55) and Lavrentiy Zyzaniy's Primer of 1596 (*Зизаній*, 1596:7-8). Some excerpts of the translated Creed are found in catechisms.

The allegedly first translation into Middle Ukrainian appeared in 1620 during the peak of theological polemics between the Catholics and the Orthodox in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The translation of the Niceno-Constantinopolitan Creed was published in Zakhariya Kopystenskyi's 'Book on the True Faith and the Holy Apostolic Church' (*Копистенський*, 1620:165-167), and this fact is one of many that characterize the flourishing translation activities of early 17<sup>th</sup>-century Kyiv Orthodox Metropolitanate whose translation heritage has not enjoyed much attention from translation experts. Zakhariya Kopystenskyi was a notable figure in the Ukrainian polemical literature of the early 17<sup>th</sup> century. Besides, he was a connoisseur of Greek and Latin and translated several Greek religious books, including the 'Horologion' (1617), 'Nomocanon' (1625), and the writings of St John Chrysostom. This is why

the translation of the Creed was not an occasional translation but a powerful tool in the Orthodox-Catholic polemics.

The 19<sup>th</sup> century brought more bright liturgical translations in both countries. The four-volume Missal was published in Berlin, the capital of Prussia (*Roczne Nabożeństwo*, 1844-1845). It was a mostly bilingual Latin-Polish edition whose function was both liturgical (the Latin part) and educational for Poles (the Polish part). It contains the Latin and Polish texts of the Niceno-Constantinopolitan Creed (*Roczne Nabożeństwo*, 1844:1:vii-viii). Latin was still the dominant language of liturgical praxis, and this bilingual edition helped to follow the Mass in full detail. It was not the only edition in the 19th century: in 1874, the bilingual edition for believers was already called the Roman Missal (*Mszał Rzymski*, 1874). Meanwhile, the authority of Latin as a sacred language was also supported in other ways. For example, a number of Polish-language prayer-books offered meditative adaptations of the Creed which was to be prayed by a believer during the priest's praying the Latin Creed at Mass (e.g. *Książka modlitw*, 1830:28-33; *Aniół Stróż*, 189-?:53). The fact of publishing this type of prayer-books testify that Polish believers did not comprehend the Latin Mass well and often opted for an alternative way of praying and following the Mass. Another bilingual Missal was published in the 20<sup>th</sup> century: in 1920, it was prepared by Rev. Gaspar Lefebvre with the French translation by Rev. Louis-Claude Fillion as a version for France and Belgium which was translated into Polish and published in 1932 (*Mszał Rzymski*, 1932). It was later revised and translated again in 1949 (republished in 1956) (*Mszał Rzymski*, 1956). The texts of the Niceno-Constantinopolitan Creed are different (*Mszał Rzymski*, 1932:109-111; *Mszał Rzymski*, 1956:872-873). The events of the 1960s – the last revision of the Tridentine Mass and the introduction of the Mass of Paul VI (*Novus Ordo Missae*) – made a large-scale project of translating liturgical books happen. The 'typical editions', resulted from the Second Vatican Council, shaped new standards which also influenced the text of the Creed, later used in wide public and published in numerous prayer-books (e.g. *Spotkanie z Bogiem*, 1983:55-57).

In Ukraine, a wave of polemics between the supporters of the exclusive usage of Church Slavonic as a liturgical language and those of the introduction of New Ukrainian into liturgical praxis occurred at the turn of the 1870s. In 1869, the eminent Ukrainian physicist (by trade) as well as theologian (by education), Ivan Puliui, published a very abridged

edition of a prayer-book (Молитвослов, 1869). Two years later, he published the first full-fledged prayer-book in New Ukrainian (Молитовник, 1871) which started a new period of the history of publishing prayer-books in Ukraine. The emergence of the independent state – the Ukrainian National Republic –influenced the restoration of Ukraine’s ecclesiastical independence. The new efforts started with the Ukrainian-language Liturgy and prayerbooks, which continued after priests had to emigrate and work in the Diaspora. Thus, the Creed was translated by Rev. A. Herashchenko (Молитовник, 1917:12-13), by exiled minister I. Ohiyenko (Свята, 1922:59-60), by the Ukrainian Greek-Orthodox Church in Canada (Добрий пастор 1952:12-14) or by the Ukrainian Catholic (Greek-Catholic) Church in exile (Священна, 1988:50-51). In 2021, two years after the proclamation of the autocephaly of Ukraine’s Orthodox Church (2019), its Synod adopted a new version of the Creed with some ‘minor’ changes (Офіційне, 2021). This fact signifies the importance to maintain the high authority of this text.

***Theory and text.*** One of the views of retranslations is that it helps to build “a gradual move from an initial rejection of the foreign, via a tentative but nevertheless appropriating foray into the source culture, culminating in an idealized move which privileges the source text and all its alterity” (Deane-Cox, 2014:3). Religious texts hold a separate place among other texts: their high status is unquestioned. The authoritative power is sealed by the emotionality of worshippers who treat prayers as a dialogue with God, thus, these texts cannot be foreign. To understand Christianity and God was a very successful motto for the most recent liturgical reforms.

A stimulus claimed for new retranslations is ageing. In religious translation, it is reversed. Tradition is sanctified by time. The Greek and Latin texts were shaped in the early 1<sup>st</sup> millennium, and the Church Slavonic ones were written in the late 1<sup>st</sup> millennium. At the turn of the 3<sup>rd</sup> millennium, they are still practiced that gives them such a particular sense of life and power.

Translating the texts of power should turn a translation analyst’s attention from the spectrum of gradually approximation to the complicated nexus of social, cultural and theological visions. Can we consider the adding of the Filioque as a unique fact of translation from Orthodox into Catholic? Nevertheless, “the most recent retranslation strives towards a reconfiguration of the field by asserting the value of the source text”

(Deane-Cox, 2014:78), but this happens only when the whole translation program is realized.

Multiple retranslations were the consequence of complicated real-life conditions and attitudes. These conditions always aimed at resolving problems of the domination and legitimization of a nation and its institutions like the Church and the language. Typologically, the conditions of supporting the search for a new text in the target language can be grouped in the following way:

first, political reasons show how a military invasion (Poland, the 13<sup>th</sup> century) or the defence of a ‘national’ church (Ukraine, the early 17<sup>th</sup> century) can stimulate the necessity to refer to the Creed as a text being fundamental both for the Church and a nation;

second, social motives reveal that a nation survives different boons and crises, but when a necessity of search for national self-identity arises, main efforts initially focus on religious text as the reflections of a nation’s worldview (the 19<sup>th</sup> century when Poland was divided between Prussia, Russia and Austria, and Ukraine was divided between Russia and Austria);

third, cultural life pushes new challenges when the Church has to introduce some religious revisions of its fundamentals both for the better perception and reception of Christian dogmas (esp. Poland after the 1960s and the Second Vatican Council) and for the additional legitimization of its authority (esp. Ukraine after 2019 and the proclamation of the autocephaly of Ukraine’s Orthodox Church);

fourth, historical background cannot be avoided as every language develops and deviates from its older standards, and this objective mutability is not usually radical (see Polish texts from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries), but chaotic existence do create space for lingual experimenting (see Ukrainian texts during and after the 1917-1920 Ukrainian Revolution).

***Christian and cultural dogmas.*** Although dogmas definitely belong to theology, some theologians ignore the fact that any language is a system of codes, and their believing in very peculiar – dogmatic – senses of a word does not mean that this belief is shared by the whole community. This actually has raised a lot of heresies in ecclesiastical history. This is why the connection between dogmatics and culture is no sheer occasion, but a tight and mutually dependent influence.

The biblical vocabulary is a core issue for liturgical translation. In general perspective, the discrepancies between biblical and liturgical texts

are not permissible because they do not only change the codes of religious communication (allowing space for additional and unnecessary interpretation), but may cause some dogmatic turmoil. The verse “φῶς ἐκ φωτός” is rendered “свѣтлость з свѣтлости” (1620) which is contradictory to today’s “світло від світла” (1871 and all later translations). In the Polish texts of the Creed this formula sounds in the version “światłość ze światłości” which correlates with the biblical statement: „Bóg jest Światłością i nie ma w Nim żadnej ciemności” (1 J 1, 5). The 1581 Ostroh Bible fixes the lexeme “свѣтъ” which could have been used in the Creed’s translation as well. The question is open if any pre-1620 Polish text (e.g. the Polish translations of the Bible or the translation of the Niceno-Constantinopolitan Creed) influenced the Middle Ukrainian text, as neither the Early Polish dictionary (Słownik staropolski, 1982: t. 9, z. 1:51-54) nor the Early Ukrainian dictionary (Тимченко, 2003:313) substantiates the advantage of the lexeme ‘światłość / світлість’ over the lexeme ‘światło / світло’, though the first variant was much more widely used. In New Ukrainian, the lexemes ‘світло’ (light) and ‘світлість’ (lightness) are clearly differentiated in use.

The epithet ‘Παντοκράτωρ’ created a dogmatic difference in translation back in the time when it was translated into Latin. Power can be interpreted twofold: strength or sovereignty. Western Christianity followed the way of strength as it is in the Latin form ‘omnipotens’ which has been retranslated into Polish as ‘wszechmogący’ since the earliest manuscripts. The same tradition is recorded in the English-language Missal: ‘almighty’ (Roman Missal, 2011:527). However, the Patristic Greek speak more in the direction of authority and supremacy, which was literally rendered in Church Slavonic as ‘вседержитель’ (1574). The authority and tradition of Church Slavonic defined that the major translation variant in New Ukrainian was ‘вседержитель’ (1871, 1988, 2021). Meanwhile, in the revolutionary times influencing lingual matters, interesting translation variants also emerged. A. Herashchenko suggested ‘Вседержавець’ (1917) which elegantly renders the political tradition of presenting the authority: the supreme ruler. I. Ohienko initiated a translation tradition which tends more to powerfulness and, thus, is even more Catholic: ‘Всемогучий’ (1922, 1952). Slight lingual experimenting was observed in Polish Orthodox prayer-books from the 1930-1940s: ‘Wszechdzierzyciel’ (1931), ‘Wszechwładca’ (1937), ‘Wszechdzierzący’ (1944).



One more case of lingual experimenting is connected with the epithet ‘Ζωοποιών’ (‘the giver of life’) whose translations ranged from a very Church-Slavonic-like option (‘Господь Животворящий’ 1917) via rather a domesticated form (‘Господь оживляющий’ 1922, 1952) to a well-balanced morphological solution (‘Господь животворний’ 1988; ‘Господь Животворчий’ 2021). A hard phrase was ‘became man’ which was rendered in Church Slavonic as one word ‘въчеловѣчшасѧ’ (1574). The Ukrainian translations hesitated between a Church-Slavonic-like but artificial form ‘стався’ (‘self-became’: ‘людиною стався’, 1917; ‘стався людиною’ 1922, ‘стався чоловіком’, 1952) and a normative form ‘став’ (‘became’: ‘став чоловіком’, 1988; ‘став людиною’, 2021). The hesitation between ‘чоловік’ (‘man’, 1952, 1988) and ‘людина’ (‘human’, 1917, 1922, 2021) overlaps with two tendencies: one is deliberate digression from Church Slavonic where ‘чловѣкъ’ means both a man and a woman; another is an undeliberate pro-feminist trend of incorporating gender-free lexis. The Polish translation do not show similar ideological discrepancies, but some minor ones, like the semantic and grammatical rearrangements in the phrase ‘things visible and invisible’: ‘widomych i niewidomych rzeczy’ (1780), ‘rzeczy widomych i niewidzialnych’ (1932), ‘rzeczy widomych i niewidomych’ (1874), ‘rzeczy widzialnych i niewidzialnych’ (1956, 1983).

The Ukrainian text cannot exist independently from the Church Slavonic version. Some important dogmatic notions-terms had been incorporated into the vernacular and considered as typically Ukrainian back in the time of Middle Ukrainian: “Богъ Отець”, “вседержитель”, “въскресеніє”, “грѣхъ”. The 1620 text contains some evident Polish words or those changed under the influence of Polish: “королевство”, “збавеня”, “правдивий”, “вшистки”. The origin of these words is – as of today – unknown and, thus, possibly remains between two options: firstly, the Ukrainian text could have been influenced by the existing – and unknown today – Polish translations; or, secondly, it was defined by the lingual praxis of the then Ukrainian speakers living in the polylingual society where Polish had an official status. Thus, the 1620 Ukrainian text emerged as a node of many lingual practices: Ukrainian vernacular which claimed for the necessity of translations into it; Church Slavonic which donated a number of dogmatic terms; Polish vernacular which influenced the choice of some lexemes (perhaps, motivated by the existing Polish and Czech translations or by common lingual practices).

The influence of the common lingual praxis is a reliable explanation of the use of some Polish words in the Middle Ukrainian text. The earliest texts, however, indicate a very essential terminological feature which can be considered antidogmatic in today's Polish Catholic texts: this is the usage of the word 'cerkiew'. According to the dictionaries of contemporary Polish, 'cerkiew' designates a number of notions ('group of people', 'institution', 'place for worship') connected with Orthodoxy. Meanwhile, the 'Early Polish Dictionary' does not register any specific sense connected with Orthodoxy (Słownik staropolski, 1954: t. 1, z. 4:218-219). While the Middle Polish translations were influenced by the Czech or – less probably – Church Slavonic translations, the standard term in newer Polish translations is only 'Kościół'.

The choice for the lexeme 'cerkiew' claims for reconsidering some ideas about the New World Translation of the Bible (by Jehovah's Witnesses) which is criticized, for example, because of the substitution of the well-acquired 'Kościół' for 'ogólne zgromadzenie' (Zajac). Here one discrimination is to be borne in mind – between biblical and liturgical vocabulary. The patristic writings developed the new sense of the Christian institution for the Greek 'ἐκκλησία', but in the time of the New Testament, the sense 'assembly duly summoned' dominated.

The interesting difference between the current Polish translations of the Apostles' Creed and the Niceno-Constantinopolitan Creed refers to the Greek 'ἀνάστασις' or the Latin 'resurrectio' which sounds identically in both texts in the two languages. In the Polish translations of the Apostles' Creed and those of the Niceno-Constantinopolitan Creed done from the earliest times to the mid-20<sup>th</sup> century, the resurrection of the dead is called 'zmartwychwstanie' which is a rather exact rendering of the Greek original lexeme connected first of all with 'rising up'. The very lexeme can be viewed a key to Jesus Christ's success story when after trouble and obstacles, i.e. falling down, He could 'rise up' to success and glory. The Ukrainian 'воскресіння' as well as other Slavonic terms of this root mean first of all 'returning to life': this word signifies God's mystical act where humans are not involved. This is why the aim of involving believers for repenting for sins and deserving an eternal life is better promised in the term 'zmartwychwstanie' which remind them that they should follow and appreciate Jesus Christ's path from sufferings to happiness. In the newer Polish translations of the Niceno-Constantinopolitan Creed (1956, 1983), the idea of resurrecting is translated as 'wskrzeszenie' which limits the

rich variety of means for obtaining life after death to the bare process of revivification.

### Conclusions

Summarizing the lines of historical development in two superficially opposite Christian traditions, we face a lot of striking similarities. The texts of the Creed functioned as tokens of extreme authority sharing the same importance for the nations and the national churches: retranslation activities got active in the times of national and societal crises (foreign expansions and occupations). The major ecclesiastical reforms also coincide more or less in temporal periods: Ukraine's claim for its autocephalous church at the turn of the 1920s and Poland's reflections of the liturgical movement finalized during the Second Vatican Council in the 1960s. The historical changes of the target languages did not play a decisive role in stimulating new retranslations, but the results were sometimes bright and unusual from the viewpoint of lingual reception and interpretation.

The prospects of this study can be extrapolated on exploring the ecclesiastical values and societal ideals of other prayers for private, public and monastic worshipping. The especially thought-provoking part of research can be the conditions of how and why believers' and priests' mentality changed and requested a distinct attitude towards translation strategies of liturgical texts. A future topic is the possibly acceptable limits of a translator's licence and lingual experimenting in religious translations. In ecclesiastical milieus, lingual experiments are usually feared as they are believed to be sources of heresies and misinterpretations, though the very attempts can help find better equivalents for many linguistic pitfalls in religious texts.

### References

- Aniół Stróż chrześcianina katolika: zbiór modłów i pieśni dla dusz pobożnych*. [189-?]. 10-e wyd., nanowo przejrzone i poprawione. Grudziądz: Wyd-wo Dzieł Katolickich G. Jalkowskiego.
- Bystroń, J. (1886). Rozbiór porównawczy znanych dotąd najdawniejszych tekstów Modlitwy Pańskiej, Pozdrowienia Anielskiego, Składu Apostolskiego i Dziesięciorga Przykazań. *Prace filologiczne*, 1, 2/3, 345-390.
- Ceremonie czyli obrządki y zwyczaje ktore bywaią w Kościele Katolickim w przypadaiących rożnych okolicznościach zazywane: w 2 t.* (1780). Kalisz.
- Deane-Cox, Sh. (2014). *Retranslation: translation, literature and reinterpretation*. London et al.: Bloomsbury.

- Książka modlitw dla pobożnych Chrześcian wyznania katolickiego w celu wzbudzenia ich ducha w bogoboyności.* (1830). Nowe wydanie. Wrocław: Wilhelm Bogumił Korn.
- Mszał Rzymski dla użytku wiernych obejmujący całoroczne nabożeństwo poranne.* (1874). Kraków.
- Mszał Rzymski: z dodaniem Nabożeństw Nieszpornych.* (1932). Oprac. G. Lefebvre; przekład pol. poprawiali S. Świetlicki i H. Nowacki. Lophem lez Bruges: Opactwo Św. Andrzeja,
- Mszał Rzymski z dodaniem nabożeństw nieszpornych.* [1956]. [Oprac.] G. Lefebvre; przekład pol. oprac. mnisi opactwa w Tyńcu. Tyniec: Opactwo ŚŚ. Piotra i Pawła; Bruges: Opactwo Św. Andrzeja.
- Roczne Nabożeństwo według obrządku świętego Rzymsko-katolickiego Kościoła: w 4 cz.* (1844-1845). Berlin.
- The Roman Missal.* (2011). English translation according to the third typical edition; Approved by the United States Conference of Catholic Bishops and Confirmed by the Apostolic See. Washington, D.C.
- Słownik staropolski: w 11 t.* (1953-2002). PAN. Warszawa.
- Spotkanie z Bogiem: Modlitewnik dla osób starszych, samotnych i cierpiących.* (1983). [Oprac.] S. Pruś. Wyd. 15-e, popraw. i uzupeł. Warszawa.
- Średniowieczna pieśń religijna polska.* (1980). Oprac. M. Korolko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław et al.: Ossolineum.
- Synodalia statuta episcoporum Wratislaviensium.* (1475). Wratislavia.
- Zajac, R. *Na drogach i bezdrożach przekładów Pisma Świętego* // [http://www.bu.kul.pl/art\\_15512.html](http://www.bu.kul.pl/art_15512.html) [accessed on October 5, 2021].
- Добрий пастор: Укр. православ. молитовник.* (1952). Вид. 4-е, доп. Вінніпег. [Зизаній, Лаврентій]. *Наука ку читаню.* [1596]. Вільнюс.
- Копистенський Захарія. (1620). *Книга о вірі единой, святои апостолскои церкве.* Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
- Молитвослов и коротка наука о християнсько-католицької вірі.* (1869). Відень: Вид. оо. Мехітаристів.
- Молитовник для руського народу.* (1871). 2-е вид., побільшене. Відень.
- Молитовник: Ц.-славянський та український тексти (з поясненням).* (1917?). Пер. А. Геращенко. Вид. 2-е, без одмін. Б.м.
- Офіційне повідомлення про засідання Священного Синоду 27 липня 2021 р.* / Православ. церква України // <https://www.pomisna.info/uk/vsi-novyny/ofitsijne-povidomlennya-pro-zasidannya-svyashhennogo-synodu-27-lypnua-2021-r/> [Accessed on 7 February 2021].
- Свята Служба Божя Св. Отця нашого Іоана Золотоустого мовою українською.* [В 2 ч.]. (1922). Ч. 1 / на укр. мову з грец. пер. І. Огієнко. [Тернів], [Львів].
- Священна і божественна Літургія святого отця нашого Іоана Золотоустого.* (1988). / Синод Ієрархії Укр. Католич. Церкви. Торонто: Basilian Press.
- Тимченко, Є. *Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV-XVIII ст.* (2003). Київ; Нью-Йорк, Кн. 2.
- [Федорович, Іван]. [1574]. [Азбука]. Львів.

[Федорович, Іван]. [1578]. [Азбука]. Острог.

[Федорович, Іван]. [1578]. *Начало ученія дѣтемь*. Острог.

### References

*Aniół Stróż chrześcjanina katolika: zbiór modłów i pieśni dla dusz pobożnych*. [A Protecting Angel of a Catholic Believer: a prayer-book] [189-?]. 10-e wyd., nanowo przejrzone i poprawione. Grudziądz: Wyd-wo Dzieł Katolickich G. Jalkowskiego. (in Polish)

Bystroń, J. (1886). Rozbiór porównawczy znanych dotąd najdawniejszych tekstów Modlitwy Pańskiej, Pozdrowienia Anielskiego, Składu Apostolskiego i Dziesięciorga Przykazań. [A comparative analysis of the earliest texts of the Lonrd's Prayer, the Hail Mary, the Apostoles' Creed and Ten Commandments] *Prace filologiczne*, 1, 2/3, 345-390. (in Polish)

*Ceremonie czyli obrządki y zwyczaie ktore bywaią w Kościele Katolickim w przypadaiących rożnych okolicznościach zazywane: w 2 t.* [Ceremonies or rites in the Catholic Church] (1780). Kalisz. (in Polish)

Deane-Cox, Sh. (2014). *Retranslation: translation, literature and reinterpretation*. London et al.: Bloomsbury.

*Książka modlitw dla pobożnych Chrześcjan wyznania katolickiego w celu wzbudzenia ich ducha w bogoboyności*. [A book of prayers for pious Catholics] (1830). Nowe wydanie. Wrocław: Wilhelm Bogumił Korn. (in Polish)

*Mszał Rzymski dla użytku wiernych obejmujący całoroczne nabożeństwo poranne*. [The Roman Missal, including the Matins of the whole year] (1874). Kraków. (in Latin and Polish)

*Mszał Rzymski: z dodaniem Nabożeństw Nieszpornych*. [The Roman Missal with the Vespers] (1932). Oprac. G. Lefebvre; przekład pol. poprawiali S. Świetlicki i H. Nowacki. Lophem lez Bruges: Opactwo Św. Andrzeja. (in Latin and Polish)

*Mszał Rzymski z dodaniem nabożeństw nieszpornych*. [The Roman Missal with the Vespers] [1956]. [Oprac.] G. Lefebvre; przekład pol. oprac. mnisi opactwa w Tyńcu. Tyniec: Opactwo ŚŚ. Piotra i Pawła; Bruges: Opactwo Św. Andrzeja. (in Latin and Polish)

*Roczne Nabożeństwo według obrządku świętego Rzymsko-katolickiego Kościoła: w 4 cz.* [The Yearly Worship of the Roman Catholic Rite] (1844-1845). Berlin. (in Latin and Polish)

*The Roman Missal*. (2011). English translation according to the third typical edition; Approved by the United States Conference of Catholic Bishops and Confirmed by the Apostolic See. Washington, D.C.

*Słownik staropolski: w 11 t.* [An Old Polish Dictionary] (1953-2002). PAN. Warszawa. (in Polish)

*Spotkanie z Bogiem: Modlitewnik dla osób starszych, samotnych i cierpiących*. [Meeting God: a prayer-book] (1983). [Oprac.] S. Pruś. Wyd. 15-e, popraw. i uzupeł. Warszawa. (in Polish)

- Średniowieczna pieśń religijna polska.* [Mediaeval Polish Religious Songs] (1980). Oprac. M. Korolko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław et al.: Ossolineum. (in Polish)
- Synodalia statuta episcoporum Wratislaviensium.* [Synodal Statutes of Wrocław Bishops] (1475). Wratislavia. (in Latin)
- Zajac, R. *Na drogach i bezdrożach przekładów Pisma Świętego.* [On the good and bad roads of biblical translation] [http://www.bu.kul.pl/art\\_15512.html](http://www.bu.kul.pl/art_15512.html) [accessed on October 5, 2021]. (in Polish)
- Добрий пастор: Укр. православ. молитовник.* [Good Shepherd: a Ukrainian Orthodox prayer-book] (1952). Wyd. 4-е, dop. Winnipeg. (in Ukrainian)
- [Zyzaniy, Lavrentiy]. *Nauka ku chytaniu.* [A reading primer] [1596]. Vilnius. (in Church Slavonic)
- Kopystenskyi, Zakhariya. (1620). *Knyha o viri yedynoy, sviatoy apostolkoy tserkve.* [A book on the united faith of the Holy Apostolic Church] Kyiv: Caves Monastery. (in Ukrainian)
- Molytvoslov y korotka nauka o khrystyansko-katolytskoy viri.* [A prayer-book a short Catholic catechism] (1869). Vienna: Fathers Mekhitarists. (in Ukrainian)
- Molytovnyk dlia ruskoho naroda.* [A prayer-book for the Ukrainian people] (1871). 2-е вид., побільшене. Vienna. (in Ukrainian)
- Molytovnyk: TS.-slavianskyi ta ukrayinskyi teksty (z poyasnennian).* [Prayer-book: Church Slavonic and Ukrainian texts (with explanations)] (1917?). Пер. А. Геращенко. Вид. 2-е, без одмін. S.l.. (in Church Slavonic and Ukrainian)
- Ofitsiynе povidomlennia pro zasidannia Sviashchenoho Synodu 27 lypnia 2021 r.* [An official information on the session of the Holy Synod of 27 July 2021] Pravoslavna Tserkva Ukrayiny // <https://www.pomisna.info/uk/vsi-novyny/ofitsijne-povidomlennya-pro-zasidannya-svyashhennogo-synodu-27-lypnua-2021-r/> [Accessed on 7 February 2021]. (in Ukrainian)
- Sviata Sluzhba Bozha Sv. Otsia nashoho Ioana Zolotoustoho movoyu ukrayinskoyu.* [V 2 ch.]. [The Liturgy of St John Chrysostom in Ukrainian] (1922). Ch. 1 / na ukr. movu z hrets. per. I. Ohiyenko. [Tarnów], [Lviv]. (in Ukrainian)
- Sviashchenna i bozhestvenna Liturhiya sviatoho ostia nashoho Yoana Zolotoustoho.* [The Liturgy of St John Chrysostom] (1988). / Synod Yerarhiyi Ukr. Katol. Tserkvy. Toronto: Basilian Press. (in Ukrainian)
- Tymchenko, Ye. *Materialy do slovnika pysemnoyi ta knyzhnoyi ukrayinskoyi movy 15-18 st.* (2003). Kyiv; New York. Kn. 2. (in Ukrainian)
- [Fedorovych, Ivan]. [1574]. [Azbuka]. [Primer] Lviv. (in Church Slavonic)
- [Fedorovych, Ivan]. [1578]. [Azbuka]. [Primer] Ostroh. (in Church Slavonic)
- [Fedorovych, Ivan]. [1578]. *Nachalo ucheniya ditem.* [Primer for children] Ostroh. (in Church Slavonic)

**Тарас Шмігер. Символ віри серед українців і поляків: мовнокультурні історії текстів.** Статтю присвячено множинності перекладів Символу віри, які в текстологічній перспективі об'єднують дві галузі релігійного перекладу: літургійну й біблійну. Символ віри є основоположним текстом східного та

західного християнства, а тому має тривалу історію повторних перекладів ув Україні та Польщі. Аналіз уключає два варіанти Символу віри: Апостольський символ віри та Нікейсько-Константинопольський символ віри, які мають певні спільні формулювання. Новизну статті визначає той дивовижний факт, що ці тексти ретельно вивчали богослови, але жоден критик перекладу та історик ніколи не розглядав ці тексти серйозно з погляду суспільної історії й текстової критики. Методологію історіографічного опису й текстового аналізу використано для з'ясування та перевірки історичної динаміки й рецепції повторно перекладених текстів. Історіографічний аналіз передбачає інтерпретаційне вивчення лексики з погляду семантики, історії мови й соціолінгвістики, що дає змогу охарактеризувати причини та наслідки текстової й лексичної різноманітності. Теоретичне значення статті полягає в застосуванні її результатів до літературної й культурної історії України та Польщі, особливо у ситуації, коли релігійні тексти були найкращим знаряддям для формування нації та державотворення. З типологічного погляду умови для творення нового тексту цільовою мовою можна укласти в чотири групи: політичні причини, суспільні мотиви, культурне життя та історичне тло. Історія перекладу показує, наскільки важливе збереження та вироблення культурних кодів для сприйняття серед вірян та для освіти й євангелізації нації. Перспективи продовження цього дослідження охоплюють церковні цінності та суспільні ідеали інших молитов для приватного, публічного та чернечого богослужіння. Крім того, темою-стимулом є вивчення прийнятних меж свободи перекладача та мовних експериментів, яких зазвичай побоюються через можливі неправильні тлумачення і ересі, хоча саме вони можуть допомогти знайти вдаліші еквіваленти для подолання численних мовних пасток у релігійному дискурсі.

**Ключові слова:** релігійний переклад, літургійний переклад, множинні переклади, Символ віри, культурний код.

---

Шмігер Тарас Володимирович – доктор філологічних наук, доцент кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура Львівського національного університету імені Івана Франка, <http://orcid.org/0000-0002-4713-2882>; [taras.shmiher@lnu.edu.ua](mailto:taras.shmiher@lnu.edu.ua)

## Аналіз художнього тексту

УДК 821.162.1-322.1.09"2018"О.Токарчук

Оксана Вишневська

### Просторова організація збірки Ольги Токарчук «Opowiadania bizardne»

**Метою статті** є аналіз просторової організації збірки «Opowiadania bizardne» Ольги Токарчук, дослідження впливу замкнутого та відкритого просторів на формування світогляду та індивідуальних потреб героїв оповідань.

**Методи й методики.** Для досягнення поставленої мети було використано текстологічний та історико-літературний методи.

**Результати.** У статті вперше здійснено просторових параметрів збірки «Opowiadania bizardne», що дає змогу більше дізнатися про манеру письма авторки, зрозуміти її творчість як невід'яну частину сучасної польської літератури.

**Висновки.** У науковій розвідці визначено роль особливої манери письма Ольги Токарчук при творенні просторової структури у збірці «Opowiadania bizardne», окреслено способи побудови простору в оповіданнях «Pasażer», «Zielone Dzieci», «Przetwory», «Wizyta», «Góra Wszystkich Świętych», «Transfugium».

У збірці оповідань «Opowiadania bizardne» авторка концентрує увагу на просторі фізичному і духовному, його впливах на людину. Для кожної людини характерний свій власний простір, за допомогою якого вона сприймає світ. Проаналізувавши зображення простору в збірці оповідань Ольги Токарчук «Opowiadania bizardne», ми підсумували, що письменниця більше уваги зосереджує на зображення духовного простору людини, ніж фізичного. Простір в оповіданнях є неоднотипним, подається або у вигляді закритого приміщення, де дія відбувається в кімнаті, або відкритим, на території якоїсь країни, міста, вулиці, на периферіях. Авторка створює такий простір, який відповідає індивідуальним потребам героя, тому крізь цю призму кожен сприймає світ по своєму. Простір в тексті виконує роль пізнання світу, в тому числі вихід за його межі, за межі комфорту. Особливістю оповідань є наявність елементів художньої геопоетики. Це дає можливість письменниці розкрити в творах глобальні екологічні проблеми, до яких вона не байдужа і які мають місце в сучасному світі. Як результат – у ролі широкого і відкритого простору



виступає природне середовище. Простір у даних оповіданнях можна сприймати за метафору цілого світу – реального і міфологізованого. Авторська ідея виходу за межі дійсного є спробою подолання стереотипів раціоналізованого сприйняття світу і людського буття у ньому.

**Ключові слова:** оповідання, збірка оповідань, геопоетика, замкнутий простір, просторова реалія, міфологізація.

### Вступ

Ольга Токарчук – одна з найвідоміших прозаїків сучасної польської літератури, лауреат літературної премії «Nike», Нобелівської премії за 2018 рік та Міжнародної Букерівської премії. Вона належить до тих митців, які своїми текстами торують шлях вітчизняній літературі. Будучи психологом за освітою, Ольга Токарчук постає неординарною і яскравою постаттю в сучасній польській літературі. Для розуміння особистості важливо змінити перспективу її сприйняття. В одному з інтерв'ю письменниця зауважує, що не має власної виразної біографії, яку могла б цікаво розповідати, а складається лише з тих образів, які створила у своїй творчості, і це формує віртуальний та багатогранний її життєпис (Токарчук, 2011).

**Мета дослідження** – з'ясувати особливості зображення простору як індивідуального світу людини у збірці «Opowiadania bizarne». Досягнення мети передбачає виконання наступних завдань: визначити специфіку зображення відкритого та замкнутого простору в оповіданнях збірки, з'ясувати вплив просторових реалій на поведінку героя, продемонструвати геопоетичний аспект збірки.

### Теоретичний базис

Літературні критики, проаналізувавши прозову спадщину Ольги Токарчук, дійшли висновку, що вона вмilo поєднує речі, які, зазвичай, є непоєднуваними. Пшемислав Чаплінський, оцінюючи творчість письменниці, називає її змінною і незмінною. Незмінність полягає в тому, що її література усвідомлюється як центр вразливості та сприйняття. Натомість змінними є інтереси авторки (Czaplinski, 1996). Літературознавець виділяє три етапи її творчості: «Pierwszy – to są bardzo piękne opowieści o poszukiwaniu wyjścia z pułapki tożsamości. Potem jest drugi etap na którym Olga Tokarczuk dokłada następne pytania: czy uda się stworzyć inne więzi, rozluźnić tożsamość. I przychodzi etap trzeci na którym aktualnie pisarka jest» (Czaplinski, 1996: 7).

Завдяки умінню бути різною, Ольга Токарчук у своїх творах звертається до кожного читача особисто. В одному з українських видань її метод сприйняття індивідуальності трактується таким чином: «Сама ж письменниця пояснює, що її метод схожий із «точкою зору жаби». Це коли дивишся на людину не збоку, не згори, а саме знизу, помічаючи деталі, які зазвичай не сприймаються зором» (Сняданко, 2009).

Дослідники творчості Ольги Токарчук відзначають неординарність її постаті: «Токарчук ніколи не розглядає реальність як щось стабільне або вічне. Вона конструює свої романи в напрузі між культурними протилежностями; природа проти культури, розум проти божевілля, чоловік проти жінки, дім проти відчуження» (Хруслінська, 2019).

Польський літературний критик Станіслав Буркот підкреслює два полюси прози літераторки – теперішній і минулий: «Proza ta – powieści i opowiadania – ma swoje dwa bieguny: jeden skupia się wokół współczesności, drugi – cofa się w przeszłość. W tym drugim wypadku nie powstają jednak tradycyjne powieści historyczne, bo mamy do czynienia z fabułami umieszczonymi poza czasem, a ściślej – w niezmiennym, stałym, wiecznym czasie mitu» (Burkot, 2014: 397). Дослідник зазначає, що її творчість базується на міфологізації та втечі від реального світу, єдине реальне – це оповідач, за яким ховається автор.

Польська дослідниця Анна Пшибильська виділяє головні аспекти, які принесли успіх та усталили в каноні польської літератури. Найперше, це те, що «...Tokarczuk nie zamierza rewolucjonizować literatury, pisze tradycyjnie..., dając czytelnikowi porządnie i do końca opowiedzianą powieść» (Przybylska, 2005). Вказуючи на манеру письма Ольги Токарчук, як одне з нововведень мисткині називає гру з читачем: «Kolejną rzeczą jest gra z czytelnikiem poprzez proste, może zbyt encyklopedyczne odwołania do psychologii i antropologii. Daje to czytającemu możliwość rozszyfrowywania tych odniesień, odgadywania ich» (Przybylska, 2005). Саме гра, яка дає змогу перевірити самого себе, приваблює читача у творах письменниці. Незважаючи на енциклопедичні знання з психології, які використовує у своїй творчості, ця гра є легка і відповідає вимогам масового читача.

### Виклад основного матеріалу

Одним із останніх видань Ольги Токарчук, яке датується 2018 роком, є збірка 10 оповідань під назвою «Opowiadania bizarne». Сполучною ланкою і провідною лінією цих оповідань є атмосфера здивування, спричинена невеликими, несподіваними переміщеннями, призначеними для посилення тривоги та введення читача в стан інтенсивної настороженості.

Польський літературний критик Павел Качмарський у своїй рецензії збірки зазначає: «Autorka skacze od obyczajowej groteski i moralitetu do klasycznych fantastyczno-naukowych tropów i konspiracyjnej grozy. I chociaż gdzieś pojawia się sugestia, że przynajmniej kilka z opowiadań osadzonych jest w tym samym, alternatywnym do naszego uniwersum, ostatecznie są one związane ze sobą bardzo luźno: jeśli możemy mówić o jakimkolwiek spoiwie gatunkowym czy formalnym, to w tym tylko sensie, że wszystkie wychodzą poza konwencję ściśle realistyczną» (Kaczmariski, 2018).

Світ, який зображено в цих оповіданнях, здається розмитим і сповненим неспокою, він «тремтить» під поверхнею реальності, щоб вийти назовні. Це приклад творчості пограниччя, де автор перебуває на межі між світом реальним та ірреальним. Саме так літературні критики трактують манеру письма Ольги Токарчук.

У своїй нобелівській промові Ольга Токарчук звертає увагу на те, що світу чогось не вистачає. Спостерігаючи за ним через скло екранів, через комп'ютерні програми, людина бачить його якимось нереальним, далеким, двовимірним, невизначеним, незважаючи на те, що кожен конкретну інформацію можна отримати надзвичайно просто: «W natłoku informacji pojedyncze przekazy tracą kontury, rozwiewają się w naszej pamięci i stają się nierealne, znikają» [Tokarczuk, 2018]. Аналізуючи твердження письменниці, можна зробити висновок, що в потоці інформації світ втрачає свої чіткі контури, межі, вони перестають існувати в людській свідомості, адже кожен існує у своїй зоні комфорту, яку, власне, вважає світом і боїться поглянути за її межі.

Ольга Токарчук трактує оповідання однією з найдосконаліших форм прози. На її думку, з точки зору читача роман слугує введенням у транс, де події пов'язуються і тягнуться одна за другою, а оповідання – це просвітлення розуміння, спосіб здобування знань, прозріння. Розуміння – це природний синтез чогось, що відбувається

за мить секунди, і ніщо не є таким, як було раніше. В оповіданні кожне слово і речення несе в собі певний сенс, саме тому вони не повинні бути складними і обов'язково містити кульмінацію. На думку авторки, завданням оповідання є ввести читача в незрозумілість, щоб після прочитання він міг роздумувати над ним та самостійно інтерпретувати (Tokarczuk, 2018).

Важливим є те, що письменниця дозволяє читачеві бути співавтором, тобто після прочитання читач інтерпретує текст, виходячи з власного бачення, можливо, навіть такого, яке автор не мав за намір вводити у текст.

«Opowiadania bizardne» складається з окремих історій, які змушують читача вийти із зони комфорту і вказують на те, що світ все дедалі більше стає незрозумілим. Цей жанровий мікс, який містить фантастичні, історичні, реалістичні тексти, пробуджує читача до їх інтерпретації, а спільний для всіх оповідань епітет «bizardne» походить від «bizarre», що в перекладі з французької означає дивний, незвичний, смішний.

Спочатку авторка хотіла назвати свої оповідання «niesamowite», але від XIX століття значення цього слова змінило свій початковий зміст, його вже багато раз інтерпретували й обігрували. Виникла потреба використати таке слово, яке могло би виконувати нову функцію в польській мові, звучало би по сучасному, гротескно та могло передавати чутливість і дивність цього світу. Власне те, що авторка хоче донести до читача – це гра із реалізмом, із фантастичним світом, але все це не має чіткого окреслення, а відбувається на межі пограниччя. «Bizarre» – це щось естетично приголомшливе, неочікуване, яке відбувається в цій дивній атмосфері.

Сама ж письменниця в коментарях говорить про те, що не зовсім задоволена використанням слово «bizardne» у назві: «bo «bizarność» można raczej stosować do marginalnych doświadczeń. Kiedyś rozmawiałam z profesorem Jerzym Bralczykiem i próbowałam od niego wyciągnąć, co myśli o słowie «bizarny», ale niespokojnie, nieuważnie odpowiedział «fajne słowo». Chwyciłam się tego, użyłam słowa w tomie opowiadań, ale mam połowiczną satysfakcję» (Tokarczuk, 2018).

Але водночас така назва збірки має на меті привернути увагу читача не лише до гротескно-фантастичного наповнення змісту оповідань, але й неординарного зображення просторових реалій.

Тлумачний словник української мови подає таку дефініцію простору: «Одна з основних об'єктивних форм існування матерії, яка характеризується протяжністю і обсягом; площа чого-небудь на земній поверхні; територія» (СУМ, 1975: 298). Загалом поняття «простір» не є одноманітним. Він може складатися із закритих місць, як наприклад, місто, село або гори, ліс, річка тощо, тобто пов'язаний із фізичною матерією. А з другого боку, простір – це щось реалістичне, внутрішнє, міфологічне, за допомогою якого зображується людський світ.

Вже назва першого оповідання «*Pasażer*» означає, що кожен є пасажиром у цьому житті і весь час мандрує просторами світу. «*Pewien człowiek, który siedział obok mnie podczas długiego nocnego lotu przez ocean, opowiedział mi o lękach, które miał nocą jako dziecko*» (Tokarczuk, 2018: 5). У цьому реченні авторка описує простір, але не земний, а повітряний – над океаном. Водночас тим вказує на тонку межу між світом-простором та духовним світом людини. Кожен знаходиться у своїй зоні комфорту, що письменниця передає словом «*lękach*», страхах. А покидаючи комфортну зону, людина втрачає орієнтир, не усвідомлює того, що відбувається довкола.

У наступному оповіданні – «*Zielone Dzieci*» – авторка концентрує увагу на зображенні конкретних територій, географічне розташування яких добре відоме читачеві. Оповідь подається у вигляді щоденника-розповіді шотландського лікаря Вільяма Дейвісона, який супроводжував польського короля до Львова. Письменниця вдається до наукової геопоетики, де образом виступає географічне місце: «*Król podążał do Lwowa, po drodze zaś spotykał się z wielmożami miejscowymi, zabiegając o wsparcie i napomnając, że są jego poddanymi, wierność bowiem tej szlachty wielce była wątpliwa, jako że zawsze baczyła ona na własną korzyść, a nie na dobro Rzeczypospolitej*» (Tokarczuk, 2018: 16). Далі в розповіді головного героя перед нами постає територія, яка розпочинається за Варшавою і яку він сприймає як дикий край: «*Dla mnie była to pierwsza wyprawa w ten peryferyjny dziki kraj, a zacząłem był jej żałować, już kiedyśmy opuścili przedmieścia Warszawy*» (Tokarczuk, 2018: 13). Тут простір

зміщується із конкретного місця – Варшави – до невідомої частини країни, її околиці. Лікар вимушено виходить зі своєї зони комфорту, він волів би краще спокійно сидіти вдома і проводити наукові дослідження, ніж подорожувати незнайомими місцями.

Зображуючи у своїх творах простір, письменниця вдається до міфологізації реальності. Вона акцентує увагу на міфологічній географії, що є, на її думку, єдиною і справжньою, на противагу «світській» географії, яку можна назвати абстрактною і недостатньо важливою. Так звана «об'єктивна» географія – це теоретичне поєднання певного простору, що створює загальну картину зовнішнього світу, в якому живе людина і майже його не знає. Читач завжди потребує міфу, завдяки якому може інтерпретувати навколишню реальність. Представлений в оповіданнях світ, усі його елементи, місця, предмети, запахи здаються довершеними, а їх існування вважається необхідним.

Досліджуючи способи зображення простору в оповіданні «Zielone Dzieci», можна зауважити, що Ольга Токарчук не оминає проблему зв'язку людини і природи. Це дає підстави виділити такий художній напрям геопоетики, який порушує теми особливого еколого-містичного відношення до планети Земля та її територій.

Лікар Дайвінсон у своїй розповіді про подорож описує зустріч із зеленими дітьми, які його дуже здивували: *«Było to dwoje dzieci, drobnych i chudych, ubranych marnie, a nawet gprzej niż marnie, bo w jakieś grubo tkane płótno, podarte i umazane błotem. Włosy miały posklejane w postronki, które mnie żywo zajęły, jako to był doskonały przykład plica polonic»* (Tokarczuk, 2018: 19). *«Lecz to, co mnie w nich zajęło najbardziej, to ich skóra. Miała dziwny, niewidziany przeze mnie nigdzie odcień – ni to młodego groszku, ni to włoskiej oliwki. Włosy zaś, które w skołtunionych strąkach zwisały im na twarz, były jasne, ale jakby pokryte zielonym nalotem, niczym omszałe kamienie»* (Tokarczuk, 2018: 20). Дітей, що виявилися жертвами війни, зберегла і виростила природа: *«(...) że owe Zielone Dzieci, jak je zaraz nazwaliśmy, są to zapewne ofiary wojny, które natura wykarmiła w lesie, jak to się czasem słyszało choćby w historii o Romulusie i Remusie»* (Tokarczuk, 2018: 20). Розвиток людської цивілізації зазнав великих змін, еволюціонувала і сама людина. Але Ольга Токарчук підкреслює, що людина – це не «вершина творіння», а лише елемент великої цілісності. Якою б довершеною не була людська цивілізація, людство завжди

повертається до первісного, природного стану, бо такий закон природи. Від конкретних географічних країн і міст, замкненого простору авторка переносить читача до абстрактної країни, яку можна вважати ідеальним світом: «*W lesie, daleko za bagnami, jest kraina, gdzie księżyc świeci równym blaskiem ze słońcem ciemniejszym niż nasze. W krainie tej ludzie żyją na drzewach, a śpią w dziupłach. W ciągu księżycowego dnia wędrują na same szczyty drzew i tam wystawiają nagie ciała do księżyca, od czego ich skóra robi się zielona. Dzięki temu światłu nie muszą wiele jeść i wystarczają im leśnie jagody, grzyby i orzechy. A jako że nie trzeba tam ziemi uprawiać ani siedzib budować, praca wszelka wykonywana jest dla przyjemności. Nie ma tam żadnych władców ani panów, nie ma chłopów ani księży*» (Tokarczuk, 2018: 38-39). У цьому фрагменті продемонстровано тісний зв'язок людини із природою, яка вважається досконалою і цілісною, в ній завжди панує гармонія. Жителям цієї країни бридко дивитися на людський світ, де бушують війни, вони сприймають все як страшний сон, щось нереальне: «*Mają to za pewien miraż, jako że nigdy żadni Tatarzy ani Moskale do nich nie dotarli. Myślą, że jesteśmy nierealni, że jesteśmy złym snem*» (Tokarczuk, 2018: 39). Простежуємо чітке зіставлення світу реального і міфологічного, який існує у свідомості кожної людини. Міфологізація здійснюється за допомогою опису неймовірних явищ, які неможливо пояснити з точки зору розуму. Ольга Токарчук створила локальний міф, зробила універсальними місця, події, персонажів, предмети та помістила їх у нереальний простір.

Привертає увагу письменниці й замкнутий простір, який обмежує можливості людини. Так герой оповідання «Przetworu» добровільно «законсервував» себе у власному помешканні. Вся дія відбувається в закритому просторі: в кімнатах головного героя і його покійної матері, льосі та моргу. Спочатку авторка розповідає про те, що головний герой більшу частину свого життя проводив у своїй кімнаті. І лише після смерті матері він почав час від часу через побутову необхідність заходити до її кімнати. Поступово територія розширюється: герой змушений спустатися до льоху, аби дістати звідти їжу. А останнім простором перебування стає морг: «*Pojawił się pewien kłopot, bo nie było komu odebrać ciała z kostnicy i urządzić pogrzebu*» (Tokarczuk, 2018: 53). Історія життя героя тісно поєднана з описами замкнутого простору, який призводить до моральної та фізичної деградації, обмеженості людського не життя, а саме

існування, мета якого полягає в тому, щоб поїсти і подивитися телевізійні програми.

В оповіданні «Wizyta» Ольга Токарчук змальовує обмежений простір дому, в якому живуть чотири жінки і маленький хлопчик. Авторка стверджує, що життя людини має бути змістовним, гармонійним навіть у замкнутому середовищі. В цьому домі існують певні норми, яких повинні дотримуватись усі: «*Zasada numer jeden w psychofizyce symetrii jest zawsze taka, żeby nie patrzeć sobie zbyt długo w oczy*» (Tokarczuk, 2018: 73). «*Zasada numer dwa to swego rodzaju savoir-vivre. Chodzi o ustalenia, kto z kim się spotyka. Wszelkie towarzyskie spotkania nie odbywają się właściwie nigdy w pojedynkę*» (Tokarczuk, 2018: 76). «*Zasada numer trzy mówi bowiem, że nigdy nie powinniśmy się wywyższać nad egonami ani faworyzować jakiegoś i że grzecznie jest zacierać różnice w statusie*» (Tokarczuk, 2018: 78). «*Zasada numer cztery mówi, żeby nie wypytywać zbyt nachalnie o liczbę egonów żyjących w egotonie*» (Tokarczuk, 2018: 78).

Перед читачами постає простір ідеальної сім'ї, яку людина сама зможе створити відповідно до власних бажань і потреб. Вторгнення чужого у цей простір вважається неприпустимим: «*Ktoś obcy w domu. Nie potrzebujemy tu innych ludzi*» (Tokarczuk, 2018: 71). «*Gdy patrzy się nieustannie tylko na swoje identyczne twarze, przeżywa się coś w rodzaju szoku na widok odmienności. I wszystko, co jest inne, staje się brzydkie, nieporadne, dziwaczne*» (Tokarczuk, 2018: 72). В даних просторових реаліях вихід за межі також вважається виходом із зони комфорту й призводить до розгубленості.

Антиномію духовного і матеріального просторів можемо простежити в оповіданні «Transfugium». На початку перед читачем постає матеріальний простір – опис кімнати санаторію, куди приїхала головна героїня: «*Czekał na nią domek, drewniany, z czterema sypialniami i sporym salonem, zupełnie taki sam, jaki wynajmuje się dla rodziny na lato. Dom był perfekcyjnie przygotowany: pościelone łóżka, nakryty stół, pełny lodówka, świeże ręczniki, włączona klasyczna muzyka i butelka dobrego wina z życzeniami od firmy. Drewniany taras wychodził na jezioro, ku spokojnej teraz wodzie i ciemnej kresce tamtego brzegu*» (Tokarczuk, 2018: 125). Далі зображується будівля медичного центру та його навколишня територія: «*Gdzieś dalej, z tyłu, w głębi lasu dominowały wielkie bryły budynków ośrodka, ale ponieważ ich szklane ściany miały zdolność optycznego kamuflażu, bardziej się czuło ich*



*obecność, niż się je widziało. Było cicho, pachniało leśnym poszyciem, opadłymi igłami, grzybnią, żywicą i trudno było uwierzyć, że nie jest to jakiś prowincjonalny szpital odwykowy, ale jedno z największych centrów transmedycznych na świecie»* (Tokarczuk, 2018: 126). Медичний центр – закрита територія, що знаходиться за межами міста в лісі, про яку знають тільки обрані, тобто, закритий, обмежений до доступу простір.

Все, що знаходиться поза межами медичного центру, по другу частину озера, є непридатним для життя, там немає людей, це якийсь дикий світ: «*Woda niosła ich słowa ku ciemnej części lasu po drugiej stronie jeziora, gdzie żaden człowiek nie miał dostępu»* (Tokarczuk, 2018: 129). Про цей дикий світ читач дізнається зі слів лікаря Хої. Він є прикладом простору, який власне існує в індивідуальному уявленні людини: «*Dziki świat. Bez ludzi. Nie możemy go zobaczyć, bo jesteśmy ludźmi. Sami się od niego oddzieliliśmy i żeby teraz tam wrócić, musimy się zmienić. Nie mogę ujrzyć czegoś, co mnie nie zawiera. Jesteśmy więźniami samych siebie. Paradoks. Ciekawa perspektywa poznawcza, ale i fatalny błąd ewolucji: człowiek widzi zawsze tylko siebie»* (Tokarczuk, 2018: 129). Ці слова можна трактувати як відокремлення людини від природи і мізерність людського існування. Людина сама закривається у своєму світі, де бачить тільки себе і дбає лише про себе. Те, що існує зовні, довкола, для неї не має ніякого значення. Кожен зосереджується лише на тих проблемах, які стосуються його, ставить їх пріоритетними. Така поведінка, на думку авторки, визначає ментальну складову будь-якого народу: «*Ludzie Zachodu są przekonani, że dramatycznie i radykalnie różnią się od innych ludzi, od innych istot, że są wyjątkowi, tragiczni. Mówią o «rzuceniu w byt», o rozpacz, samotności, histeryzują. Lubią się samoumartwiać. A to jest po prostu zmienianie małych różnic w wielkie dramaty. Dlaczego mielibyśmy zakładać, że przepaść między człowiekiem a światem jest donioślejsza i ważniejsza niż przepaść pomiędzy dwoma innymi rodzajami bytów?»* (Tokarczuk, 2018: 132).

Ольга Токарчук переносить читача у світ майбутнього, в якому людина порушує межу природи. Письменниця ставить питання, яке нікого не може залишати байдужим – це співіснування людини та природи, сутність та якість цих взаємин, людська безпорадність у пізнанні самих себе. Можливо, перевтілення – це спосіб втечі від людської спільноти або прокладання містка через прірву, яку людина

створила між собою та природою. Напевне саме це пояснює фінал оповідання: перевтілення людини в тварину.

Контраст у зображенні замкнутого та відкритого простору можемо спостерігати в оповіданні «Góra Wszystkich Świętych». Замкнутий простір – це монастир, у якому тимчасово поселяється героїня. Відкритий – це довколишня природа. В описі просторових картин авторка вдається до прийому градації. На початку оповідання читач дізнається про погану місцеву екологію та її негативний вплив на мешканців: «Świat stanął na głowie. Niech pani spojrzysz. – Pakując mój bagaż do samochodu, wskazał na ciemniejące niebo. – Podobno tym nas trują, wypuszczają gazy z samolotów, które zmieniają naszą podświadomość» (Tokarczuk, 2018: 152). Наступний епізод – опис міста – лише посилює непривабливу картину: «... wszędzie były korki samochody buksowały i poruszały się w ślimacznym tempie po mokrym śniegu. Na poboczach tworzyła się grząska breja. W mieście pełną parą pracowały odśnieżarki, ale dalej, w górach, w które wjechaliśmy bardzo ostrożnie, okazało się że dróg nikt nie odśnieżał» (Tokarczuk, 2018: 152). І завершує градаційний ланцюжок кімната старого, темного монастиря: «Znalazłam się oto w ogromnym pomieszczeniu, pośrodku którego stał duży, masywny drewniany stół, noszący ślady wielowiekowego użytkowania, a wokół niego siedziało sześć starych kobiet w strojach zakonnych» (Tokarczuk, 2018: 153-154). Усі елементи замкнутого простору є гнітючими.

Частиною відкритого простору в оповіданні є місце поховання «святих корів». На цьому кладовищі героїня сподівається побачити шкіру та кістки тварин, але натомість перед нею постає зовсім інша картина: «Z bliska jednak widać było co innego: skręcone, na wpół nadtrawione torebki plastikowe, z widocznymi wciąż napisami sieciowych marek, sznurki, gumki, nakrętki, kubeczki. Żaden organiczny sok trawienny nie dawał rady zaawansowanej ludzkiej chemii. Krowy zjadały śmieci i niestrawione nosiły je w swoich żołądkach. Tyle zostaje z krów, powiedziano mi. Ciało znika, zjedzone przez owady i drapieżniki. Zostaje to, co wieczne. Śmieci» (Tokarczuk, 2018: 195-196). У такий спосіб авторка підіймає ще одну нагальну суспільну проблему – засмічення довкілля.

Характерним для творчості Ольги Токарчук є використання простору-лабіринту: «Pozwoliłam posłusznie poprowadzić się labiryntami starego budynku do wyjścia, żałując niedopitej kawy»

(Tokarczuk, 2018: 157). Лабіринт у творчості письменниці всюдисущий, виражається прямим посиланням або через метафорику, та й сама побудова текстів часто нагадує лабіринт. Лабіринт – це насамперед просторова фігура із магичною функцією. Своєю складною структурою лабіринт створює безпеку тим, хто знаходиться всередині. Таким простором-лабіринтом в оповіданні виступає монастир, у якому зберігалися прикрашені дорогоцінностями мощі святих. І черниці докладали максимум зусиль, аби зберегти їх.

### **Наукова новизна**

Наукові дослідження життєтворчості Ольги Токарчук у польському літературознавстві нараховують чимало ґрунтовних робіт, предметом аналізу яких були вибрані твори видатної польської письменниці та її світоглядні позиції. Оскільки збірка оповідань «*Opowiadania bizarne*» є одним із найновіших видань, вона дотепер не була предметом окремих наукових розвідок. Вперше у роботі зроблено аналіз збірки з огляду на історію її написання та охарактеризовано особливості зображення просторової організації оповідань.

### **Висновки**

У результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що проблема просторової організації художнього тексту є важливою складовою при аналізі збірки «*Opowiadania bizarne*» Ольги Токарчук. Письменниця розглядає простір у двох вимірах: топографічному (коли йдеться про країни, міста, вулиці та ін..) та психологічному (стосується поведінки людини, її фізичного та емоційного стану). Топографічний простір є різноплановим: конкретне місто і держава ( оповідання «*Zielone Dzieci*»), приміщення будинку (оповідання «*Przetwory*», «*Wizyta*»), медичний центр, санаторій (оповідання «*Transfugium*») тощо. Географічний простір є як відкритим, що дає можливість героям реалізувати себе, так і замкнутим, який обмежує можливості людини. В зображенні просторових реалій Ольга Токарчук найперше враховує потреби своїх героїв, індивідуалізує їх. Тому в кожному з оповідань вони по-різному сприймають світ, що їх оточує. Також письменниця акцентує увагу на духовному світі персонажів, творячи в такий спосіб психологічний простір. Простір – це межа комфортних або ж некомфортних умов проживання людини. Вихід за межі комфорту може призвести до смерті, як в оповідання «*Przetwory*». Ще однією

особливістю просторової організації оповідань є наявність елементів художньої геопоетики, що дозволяє авторці порушити актуальні й сьгодні проблеми захисту довкілля.

### Література

- Словник української мови в 11 томах (1970–1980). Київ: Наукова думка.
- Сняданко, Н. (2009) *Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і» (Частина I)*. URL: <http://litakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i>.
- Токарчук, О. (2011). *Моє покоління дуже сильно відчуває свою некоріненість: [інтерв'ю з польською письменницею О. Токарчук про її творчість]*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/10/19/olha-tokarchuk>.
- Хруслінська, І. (2019). *Нобелівська лауреатка Ольга Токарчук солідарна з українцями в Польщі*. URL: [https://espresso.tv/news/2019/10/11/izabella\\_khruslinska\\_nobelivska\\_laureatka\\_olga\\_tokarchuk\\_solidarna\\_z\\_ukrayincyamy\\_v\\_polschi](https://espresso.tv/news/2019/10/11/izabella_khruslinska_nobelivska_laureatka_olga_tokarchuk_solidarna_z_ukrayincyamy_v_polschi).
- Burkot, S. (2014). *Literatura polska 1939 – 2009*. Warszawa: PWN.
- Czaplinski, P. (1996). Milknaća saga. *Ex Libris*, 98, 7–8.
- Kaczmarek, P. (2018). *Opowiadania mizerne*. URL: <http://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne>.
- Przybylska, A. (2005). *Czego szukają, o czym marzą i kim są? Kobiety w prozie Olgi Tokarczuk*. Wrocław. URL: <https://snauka.pl/kobiety-w-prozie-olgi-tokarczuk.html>.
- Tokarczuk, O. (2018). *Opowiadania bizarne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk, O. (2018). *Opowiadania bizarne: [wywiad z polską pisarką Olgą Tokarczuk o «Opowiadaniach bizarnych»]*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nPjmqSgBQ>.
- Tokarczuk, O. (2009). *Kiedyś będę pisarką: [wywiad z polską pisarką Olgą Tokarczuk o jej twórczości]*. URL: <https://nto.pl/olga-tokarczuk-kiedys-bede-pisara/ar/4108279>.
- Tokarczuk, O. (2018). *Wszystko boli: [wywiad z polską pisarką Olgą Tokarczuk o jej twórczości]*. URL: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-olga-tokarczuk-rozmowa>.

### References

- Slovník ukrajinškoj mowy v 11 tomakh* [Dictionary of the Ukrainian language in 11 volumes] (1970–1980). Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Sniadanko, N. (2009) *Tvorchist Olhy Tokarchuk: kilka krapok nad «i» (Chastyna I)* [Works of Olga Tokarchuk: a few points above "i" (Part I)]. URL: <http://litakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i> (in Ukrainian).
- Tokarchuk, O. (2011). *Moie pokolinnia duzhe sylno vidchuvaie svoiu nevkorinenist: [interview z polskoiu pysmennytseiu O. Tokarchuk pro yii tvorchist]* [My generation

- feels very unrooted: [interview with Polish writer O. Tokarchuk about her work]]. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/10/19/olha-tokarchuk> (in Ukrainian).
- Khruslinska, I. (2019). *Nobelivska laureatka Olha Tokarchuk solidarna z ukraintsiamy v Polshchi*. [Nobel laureate Olga Tokarchuk is in solidarity with Ukrainians in Poland] URL: [https://espresso.tv/news/2019/10/11/izabella\\_khruslinska\\_nobelivska\\_laureatka\\_olga\\_tokarchuk\\_solidarna\\_z\\_ukrayincyamy\\_v\\_polschi](https://espresso.tv/news/2019/10/11/izabella_khruslinska_nobelivska_laureatka_olga_tokarchuk_solidarna_z_ukrayincyamy_v_polschi) (in Ukrainian).
- Burkot, S. (2014). *Literatura polska [Polish literature] 1939 – 2009*. Varshava: PVN (in Polish).
- Chaplinski, P. (1996). Milknotsa saga [A silent saga]. *Ex Libris*, 98, 7–8. (in Polish).
- Kachmarski, P. (2018). *Opowiadania mizerne* [Poor stories]. URL: <http://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne> (in Polish).
- Pshybylska, A. (2005). *Chego shukayo, o chym mazho i kim so? Kobiety v proznie Olhi Tokarchuk* [What are they looking for, what do they dream about and who they are? Women in the prose of Olga Tokarczuk]. *Wroslav*. URL: <https://snauka.pl/kobiety-w-prozie-olgi-tokarczuk.html> (in Polish).
- Tokarchuk, O. (2018). *Opowiadania bizarne* [Bizarre stories]. Krakuv: Wydawnictwo Literatskie (in Polish).
- Tokarchuk, O. (2018). *Opowiadania bizarne: [vyviad z polsko pisarko Olho Tokarchuk o «Opowiadaniach bizarnykh»]* [Bizarre stories [interview with a Polish writer Olga Tokarchuk about Bizarre stories]]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nPjmqsSBgBQ> (in Polish).
- Tokarchuk, O. (2009). *Kiedysh bende pisaro: [vyviad z polsko pisarko Olho Tokarchuk o yey tvurchoshchi]* [One day I will be a writer [interview with a Polish writer Olga Tokarchuk about her works]]. URL: <https://nto.pl/olga-tokarczuk-kiedys-bede-pisara/ar/4108279> (in Polish).
- Tokarchuk, O. (2018). *Wshystko boli: [vyviad z polsko pisarko Olho Tokarchuk o yey tvurchoshchi]* [Everything hurts [interview with a Polish writer Olga Tokarchuk about her works]]. URL: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kingadunin-olga-tokarczuk-rozmowa> (in Polish).

**Oksana Vyshnevska. A Spatial Organization of the Collection *Bizarre stories* by Olga Tokarchuk.** The aim of the article is to analyse the spatial organization of the collection *Bizarre stories* by Olga Tokarchuk, to study the influence of closed and open spaces on the formation of worldview and individual needs of the heroes of the stories. **Methods.** Textual, historical and literary methods were used to achieve this goal. **Results.** In the article, the spatial parameters of the collection *Bizarre stories* are analysed for the first time, which allows to learn more about the author's style of writing, to understand her work as an integral part of modern Polish literature. **Conclusions.** The role of Olga Tokarchuk's special style of writing in the creation of spatial structure in the collection *Bizarre stories* is determined in scientific research, the ways of constructing space in the stories

*Passenger, Green Children, Conservations, Visit, Mountain of All Saints, Transfugium* are outlined. In the collection of short stories *Bizarre stories*, the author focuses on the physical and spiritual space, its effects on man. Each person has his own space through which he perceives the world. Analysing the image of space in Olga Tokarchuk's collection *Bizarre stories*, we concluded that the writer focuses more on the image of human spiritual space than physical. The space in the stories is heterogeneous, presented either as a closed room, where the action takes place, or open, in a country, city, street, on the outskirts. The author creates the space that suits the individual needs of the hero, therefore everyone perceives the world in his own way. Space in the text plays the role of cognition of the world, including going beyond it, beyond comfort. One of the main features of the stories is the presence of elements of artistic geopoetics. This gives the writer the opportunity to reveal global environmental problems, to which she is not indifferent, and which take place in the modern world. As a result, the natural environment acts as a wide and open space. The space in these stories can be taken as a metaphor for the whole world – real and mythologized. The author's idea of going beyond the real is an attempt to overcome the stereotypes of a rationalized perception of the world and human existence in it.

**Key words:** story, collection, geopoetics, closed space, spatial reality, mythologization.

---

Вишнеvsька Оксана Антонівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-9442-9593>; o.vyshnevsk@ukr.net

Юлія Васейко, Наталія Касянчук, Андрій Моклиця

### **Авторська інтерпретація концептів сум та самотність у романі Я. Л. Вишневського «Самотність у мережі»**

XXI століття у польській літературі співвідносять із поширенням постмодернізму. Майстри художнього слова для вираження свого погляду на світ, зображення минулого й сучасного, опису прийдешнього звертаються до різних жанрів, вдаються до синтезу їхніх типових рис. Все більшої ваги набуває роман – соціально-психологічний, інтелектуальний, мелодраматичний та ін., у центрі смислової структури якого лежать як традиційні теми (кохання, протистояння добра і зла), так і нові, роками заборонені владою, етичними нормами (секс, одностатеві стосунки). Сучасна польська романістика представлена низкою яскравих авторів, серед яких особливою популярністю користується творчість Януша Леона Вишневського загалом, його роман «Самотність у мережі» («*S@motność w Sieci*») зокрема. Читачів захоплює тонкий психологізм твору, орієнтація автора на дослідження душевної організації особистості, чоловічий погляд на жіночу природу. Метою статті є аналіз специфіки інтерпретації Янушем Леоном Вишневським концептів сум та самотність у його романі «Самотність у мережі». Досягнення вказаної цілі передбачає апелювання до методики концептуального аналізу. У розвідці звернено увагу на концептуальний рівень змістової структури твору, смисловий потенціал якого найповніше реалізує система ключових понять, знаків, котрі формують базові сегменти індивідуально-авторської картини світу, що повною мірою зображає специфіку чуттєво-емоційної категоризації реальності польського письменника. З-поміж великої кількості концептів, які детермінують людське існування, митець концентрує свою увагу на тих, котрі, на його думку, мають найбільшу вартість, знаходяться на вершині ієрархії цінностей, а такими він вважає почуття кохання, страждання, заздрощів, суму, самотності й т.д. Саме вони стають головними героями роману «Самотність у мережі». Джерелом основних предметно-логічних та емоційно-експресивних інформаційних ланцюгів як фактуального, так і концептуального рівнів прочитання твору є поняття сум та самотність. Саме перший концепт реалізує потужне функціональне навантаження, що виявляємо у вираженні емоційного стану героїв, окресленні специфіки їхнього світосприйняття. Сум в авторській інтерпретації асоціюється водночас з негативними й позитивними емоціями, він неодмінно пов'язаний з категорією «самотність», якій митець теж надає важливого значення. Лексема *samotność*, присутня у заголовку твору, для

Я. Л. Вишневського має від'ємну конотацію, адже прирівнюється до страждання, горя, втрати, духовної порожнечі, що з'являється, як приступ астми та породжує депресію, водночас додатню – стає джерелом внутрішньої гармонії. Аналіз семантичного наповнення згаданих концептів, їхньої ролі дозволяє зробити висновок, що польський письменник об'єднує *сум* та *самотність* в емоційну цілісність амбівалентного характеру і показує їхню детермінуючу роль у житті сучасної людини загалом, його власному світі зокрема.

**Ключові слова:** сучасний роман, польська література, Януш Леон Вишневський, концептуальний рівень прочитання художнього твору, концепт, амбівалентність, сум, самотність.

### Вступ

У сучасній польській літературі особливою популярністю серед авторів та читачів користується роман – соціально-психологічний, інтелектуальний, мелодраматичний, детективний та ін. Послуговуючись згаданим жанром, майстри художнього слова порушують як традиційні теми (кохання, боротьба добра й зла), так і нові, роками заборонені владою, костелом, неакцептовані етичними нормами (секс, одностатеві стосунки), концентрують свою увагу на внутрішньому світі людини, пірнають у глибину взаємин між чоловіком і жінкою, батьками й дітьми, друзями, колегами, показуючи багатовекторність таких реляцій, неможливість їхньої однозначної оцінки.

Польські романісти крізь призму досліджень поведінки осіб у різних життєвих ситуаціях намагаються пізнати психологію сучасного індивіда. На сторінках їхніх творів часто звучать мотиви розчарування, втрати власного місця у хаотичному сьогоденні, зневіри у кращому майбутньому. Згадані тексти надзвичайно інформативні, подекуди суперечливі, провокаційні, адже переоцінюють загальнолюдські цінності, протестують проти замовчування правди, для опису котрої вдаються до епатажу та глибокого психологічного аналізу.

У ХХІ столітті польська література збагатилася творчістю Януша Леона Вишневського – доктора інформатики, розробника програмного забезпечення для хіміків, який присвятив своє життя науці і ніколи не збирався заробляти на хліб письменництвом (Галаур, 2012). Його унікальна художня особистість увірвалася в національний й світовий літературний процеси романом «Самотність



у мережі» («S@motność w Sieci»), оповіданнями, які захопили читача своєю відвертістю, концептуальністю, актуальністю. «Творчу манеру письменника вирізняє багата тематична палітра, незначна концентрація на зовнішніх вимірах, натомість заглибленість у внутрішнє, тонкий психологізм, ретельний добір вербальних одиниць, активне послуговування номенами з імпліцитним змістовим потенціалом, чітка внутрішня структура, у якій центральний сегмент займають концепти «жінка», «кохання», «самотність», «чоловік», «сім'я» та ін.» (Васейко, 2017: 8). Польський автор не вигадує реальність, він пише про сьогоднішнє правдиво, не просто змальовує, а подає глибокий аналіз життєвих обставин, що генерують, вдосконалюють, деформують, руйнують чуттєву організацію особистості. Популярність Я. Л. Вишневського «не означена кордонами чи то Польщі, де народився автор, чи Німеччини, де зараз проживає. Твори майстра слова читають далеко за межами цих країн, адже митець порушує теми, котрі близькі сучасному реципієнтові» (Васейко, 2014: 23).

Літературний дебют Януша Леона Вишневського виявився дуже вдалим. Роман «Самотність у мережі» перевидавали багато разів, перекладали різними мовами світу, він довго утримував верхні позиції у списках бестселерів, був екранізований. Проте і сьогодні бракує його комплексного дослідження, зокрема вивчення ключових елементів концептуальної структури твору як компонентів індивідуально-авторської картини світу, що й зумовлює актуальність цієї розвідки, мета якої – аналіз специфіки інтерпретації Янушем Леоном Вишневським семантико-функціонального наповнення категорій «сум» та «самотність» у його романі «Самотність у мережі».

### **Теоретичний базис**

Досягненню поставленої цілі сприяло використання методу концептуального аналізу. Теоретико-методологічною базою нашої роботи стали праці Ю. Васейко «Вербальний портрет жінки в оповіданнях Януша Вишневського» (Васейко, 2014), «Специфіка функціонування концепту «чоловік» в оповіданнях Я. Л. Вишневського» (Васейко, 2017), С. Галаур «Письменник Януш Леон Вишневський: «Якби не було нещасливого кохання – не було б і літератури» (Галаур, 2012), О. Кагановської «Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ

сторіччя)» (Кагановська, 2002), О. Палій «Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів)» (Палій, 2013), О. Радченко «Види концептуальної метафори: підстави класифікації» (Радченко, 2003), А. Домбровської «Sposoby wyrażania emocji w wybranych dziewiętnastowiecznych podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców» (Dąbrowska, 2006), Р. Гжегорчикової «Z badań nad porównawczą semantyką leksykalną: nazwy „tęsknoty” w różnych językach» (Grzegorzczkowska, 1999), А. Кжижановської «Pole semantyczne pojęcia smutku w języku polskim i francuskim» (Krzyżanowska, 2008), І. Новаковської-Кемпни «Konceptualizacja uczuć w języku polskim» (Nowakowska-Kempna, 2000), Ю. Пузиніної «Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim» (Puzynina, 2000), Д. Рубене «Semantyka leksemu smutek w powieści J. L. Wiśniewskiego S@motność w Sieci oraz w jej łotewskim przekładzie» (Rubene, 2012), С. Сковронка «Strategie czytania powieści J. L. Wiśniewskiego „S@motność w sieci”» (Skowronek, 2009) та ін.

Інформаційне наповнення літературного твору має свою специфіку у порівнянні з текстами інших функціональних стилів, що зумовлено особливістю відображення навколишнього світу. Письменник відтворює дійсність через конкретно-чуттєві образи, подає суб'єктивно-авторську модель реальності. Крім семантичної інформації, у художньому творі активно функціонують естетична й емоційна. Для адекватного сприйняття усіх її видів читачеві необхідно виявити та витлумачити імпліцитні компоненти змістової структури тексту (Васейко, 2014: 51). Потужним джерелом вербально невиражених відомостей є елементи змістово-концептуальної інформації.

Концептуальність літературного твору якнайповніше реалізує система ключових для творця понять, котрі стають центром як змістово-фактуальної, так і підтекстової площин прочитання художнього тексту, відображають специфіку індивідуально-авторської картини світу. З-поміж великої кількості категорій, котрі детермінують існування індивіда, майстер слова обирає ті, що, на його думку, мають більшу вартість. Такими для польського письменника Януша Леона Вишневського є почуття кохання, страждання, заздрощів, суму, самотності й т.д. Саме вони стають головними героями роману митця «Самотність у мережі».

### Виклад основного матеріалу

Свій перший роман, що відразу став бестселером, Я. Л. Вишневецький творив для самого себе. В інтерв'ю С. Галаур автор зізнався: «...добре пам'ятаю, що мені було сумно. Щоб дати раду цьому смутку, викликаному особистими переживаннями, написав історію з мого життя, але не про себе, а про людей, яких я любив, ненавидів і яких знав дуже близько. Головна героїня твору була моєю подругою, а головний герой – товаришем. Я слухав їхні сповіді як третя особа, але писав від себе, і складається враження, що це моя власна історія (Галаур, 2012). Отож, досвід друзів й знайомих, власні емоції, подекуди песимістичні, бажання окреслити причину їхнього виникнення, передбачити наслідки спонукали митця створити твір про почуття.

У тексті роману «Самотність у мережі» потужне функціональне навантаження, що виявляємо у передачі емоційного стану персонажів, окресленні специфіки їхнього світосприйняття, виконує концепт «сум», виражений іменником *smutek* у різних граматичних формах: *Ile smutku i bólu można opowiedzieć w ciągu niespełna dwóch minut? – myślał; Dostycь było smutku na dzisiaj;...odczuwał na przemian smutek i dumę; Odkąd zakładasz, że mężczyźni wiedzą, co powoduje smutek kobiet? To, co przeczytasz, jest czasami wstrząsające, a z pewnością zatopione w smutku; Nigdy nie próbował jej rozbawić dowcipem, gdy podejrzewał, że jej smutek nie jest akurat odwrotnością śmiechu; Drugie, jakie nasuwało się zaraz po wrażliwości, to „smutek”.* Цей продуктивний елемент вербальної організації твору часто трансформується у прикметникові, прислівникові, рідше дієслівні форми *smutny, smutno, zasmucić*: *Gdy wróciła po chwili z winem, miała świeży makijaż, była opanowana i wyjątkowo smutna; Życie jest przeważnie smutne; Ale ja przecież chcę być teraz smutny; Znowu robiło się mu smutno; Będę musiała przyjechać jutro – pomyślała i zrobiło jej się nagle smutno. Ten wiersz mnie wzrusza i zasmuca.*

Традиційно сум відносять до негативних емоцій, пов'язаних з роздратуванням, трактують як психічний стан, що є наслідком неприємного досвіду, пережитих страждань, особливо моральних, відчуття неспокою, втрати, прикрих спогадів (Krzyżanowska, 2008: 63), «uczucie przygnębienia; smutne przeżycia, kłopoty, zmartwienia» (Słownik języka polskiego PWN. R-Z. 1996: 249). Про багатовимірність смутку сигналізують синоніми *beznadzieja, depresja,*

*apatia, zniechęcenie, melancholia, tęsknota, rezygnacja, desperacja, markotność, przygnębienie, obojętność, pasywność, otepienie* та ін.

Герої роману сприймають почуття суму як стан пригнічення, незадоволення, байдужості в оцінці того, що відбувається навколо, аж до появи депресивних настроїв, страхів. Такі емоції непокоять, навіть викликають сором: *Mało kto przyzna się, że jest pełen smutku*. Виникає нестримне бажання їх позбутися, припинити свої страждання, уникнути хвороби, що вербально передають дієслова *modlić się, prosić, rozgonić, podzielić się, zmniejszyć* та ін.: *Zaraz rozgoniłby ten cholerny smutek; Ale mimo to nie opowiadaj mi, proszę, nic smutnego dzisiaj; Podzielić się z kimś smutkiem przeszłości i zmniejszyć go w ten sposób? Modlił się, aby minął mu ten smutek*, з негативною семантикою іменники, фразеологічні одиниці *depresja, lęk, ociężałość, odrętwienie, bezsens, nastrój mszy za zmarłych: Nie umiał [...] nie wpaść w depresję. Ze wszystkimi symptomami: smutkiem, lękiem, uciskiem w klatce piersiowej, ociężałością przechodzącą chwilami w odrętwienie, poczuciem bezsensu i nastrojem mszy za zmarłych*.

У романі сум, біль, страждання, рівноцінні за своєю конотацією, творять синонімічні пари *smutek – ból, smutek – płacz, smutek – tęsknota, smutek – żal: Ile smutku i bólu można opowiedzieć w ciągu niespełna dwóch minut? – myślał; Ta strona była pełna smutku. Smutku i tęsknoty; Cały smutek i rozpacz tego aktu mogła wyrazić takim jednym krótkim zdaniem tylko Asia; Ogarnął ją nieskończony smutek i żal*. В тематичному полі від'ємних душевних станів поруч зі *smutkiem* фіксуємо також лексеми з інтенсивнішим негативним значенням: *W tym bagnie smutku, absurdu, nienawiści i żalu do świata były jak lina, za którą można się kawalek po kawalku podciągać do góry*.

Герої роману часто не в силі контролювати, приховати від оточення сум, адже його видно навіть зовні, він живе в очах персонажів. Слова часто зайві. Аби відчуті емоційний стан особи, варто просто придивитися до неї пильніше. Вербальними виразниками ідентифікаторів смутку є іменники *twarz, oczy*, дієслова *wpatrywać się, spojrzeć* та ін.: *Jest delikatny, wrażliwy, wpatruje się w moje oczy z takim smutkiem; Jego twarz wyrażała smutek; Wdowa jest blondynką o smutnych oczach, które mają, głównie na skutek wielu operacji, niedefiniowalny kształt; Odwrócił się twarzą do wnętrza przedziału i spojrzął na nią smutno. Miał smutne, zmęczone, zielonkawe oczy*.

Сум з огляду на силу відчуття і пережиття героями не одноплановий, його концентрація може досягати дуже високих показників, котрі автор вербально увиразнює прикметниками, дієприкметниками й прислівниками *nieskończony, ściskający, wielki, cholernie, wyjątkowo, ostatecznie, często*: *Ogarnął ją nieskończony smutek i żal; Potem trochę smutku ściskającego za gardło; To jest tak cholernie smutne; Nigdy nie mówił o smutku, a wiedziałam, że przeżył smutek ostateczny; Gdy wróciła po chwili z winem, miała świeży makijaż, była opanowana i wyjątkowo smutna; Nikt nie zaprzeczy, że Kopciuszek miał wyjątkowo smutne dzieciństwo; Po pewnym czasie smutek był tak wielki, że nie mogłam sobie poradzić ze wstawaniem rano*. Свідченням того, наскільки це сильна емоція, є заява героя, що для подолання того стану потрібна аж ціла доба: *Daję sobie radę ze smutkiem przeciętnie w 24 godziny*.

Януш Леон Вишневський задля акцентування інтенсивності відчуття суму вдається до тавтологій, повторів лексем на його означення. Наприклад, в одній синтаксичній конструкції фіксуємо накопичення слів *smutek, smutne, smutniejsze, smutny*: *Drugie, jakie nasuwało się zaraz po wrażliwości, to „smutek”. Ta strona była pełna smutku. Smutku i tęsknoty; To jest tak cholernie smutne, że szczerze mówiąc, płaczę, gdy Ci o tym piszę. To pewnie przez to wino i B. B. Kinga, którego słucham. „Three o'clock blues”. To na pewno przez to. Chyba nie ma nic smutniejszego u B. B. Kinga niż ten blues. Ale ja przecież chcę być teraz smutny. Blues komponuje się ze smutku*. Такий прийом дозволяє майстрові художнього слова підкреслити значущість згаданої емоції в житті його героїв, водночас виокремити для неї особливе місце у власній картині світу.

Характер смутку, його глибина в трактуванні Януша Леона Вишневського різняться і через природу свого виникнення. Почуття, генеровані спогадами, асоціаціями, зокрема запахами, музикою, здебільшого легкі, нетрагічні. Наприклад, блюз для Наталії та Якуба створює ауру мінорного настрою: *Blues komponuje się ze smutku*. Творчість польської виконавиці співаної поезії Едити Гепперт для головної героїні також співвідноситься з сумом: *Dzisiaj mogła słuchać tylko Geppert. Chciała całkowicie zapaść się w smutek. Geppert była na to najlepsza. Wybrała „Zamiast”*. Натомість інтенсивність почуття зростає, коли його причиною стає втрата близької людини. Тоді сум набуває драматичного наповнення, викликає появу нервових і

психічних розладів, наприклад, депресії. Такий стан характеризує Дженніфер після її розставання з Еліотом: *Po pewnym czasie smutek był tak wielki, że nie mogłam sobie poradzić ze wstawaniem rano. Miałam endogenną depresję.* Схожі емоції переживає і Якуб після смерті Наталії: *Nie umiał po czymś takim jak to ostatniej nocy nie wpaść w depresję.*

Специфіку індивідуально-авторської інтерпретації категорії «суму» виявляємо в її відкритості, різновекторності, адже вона співвідносна не лише з негативними пережиттями, натомість генерує і появу нейтральних, а подекуди й приємних станів, в які герої прагнуть поринути: *Chciała całkowicie zapaść się w smutek.* Автор нівелює негативну конотацію смутку, включаючи номен на його означення до переліку таких позитивних емоцій, як здивування, захоплення, радість, зацікавленість, вербально відтворених іменниками *podziw, zdumienie, ciekawość, wzruszenie, radość, duma: Teraz jest dopiero 17.15 w Warszawie, a zdążyłeś już wywołać we mnie podziw, zdumienie, ciekawość, zazdrość, wzruszenie, smutek i radość; ...odczuwał na przemian smutek i dumę.* Отож, смуток в трактуванні Я. Л. Вишневського має амбівалентний характер, не є однозначним, перебуває на межі позитивних і негативних емоцій (Dąbrowska, 2006: 445).

У внутрішній змістовій організації твору категорія «суму» взаємодіє з «самотністю». Про центральну позицію останньої у концептуальній структурі роману свідчить наявність її вербального знака у назві «*S@motność w Sieci*». Як відомо, заголовок літературного тексту виконує символічну, типізаційну, художньо-узагальнювальну роль, у стислій формі подає читачеві основну суть повідомлення. Про особливе смислове навантаження лексеми *samotność* у розкритті смислу роману свідчить також висока частотність її вживання у класичній дефініції: «*życie, przebywanie w odosobnieniu, brak towarzystwa, rodziny; bycie samotnym*» (Słownik języka polskiego PWN. R-Z. 1996: 165): *W Nowym Jorku tak samo jak na Nowej Gwinei ludzie truchleją ze strachu przed samotnością i opuszczeniem; Kiedyś, paląc w swoim biurze, wyjątkowo w zupełnej samotności – marihuana jest jak alkohol, człowiek woli zatruwać się nią w towarzystwie – przeżył stan, w którym wydawało mu się, że nie musi oddychać; ... cały ten zgiełk jego życia nie są przypadkiem tylko formą*

*ucieczki przed pustką i samotnością; Czuł coś, co stanowiło chyba mieszaninę rozgoryczenia, pretensji do niej, rozczarowania i samotności.*

Самотність у романі Я. Л. Вишневського асоціюється зі страхом, внутрішньою пусткою, стражданнями й навіть хворобами, наприклад, астмою чи депресією, співвідноситься з темними кольорами: *Przecież samotność to najgorszy rodzaj cierpienia! Tutaj, na tym szarym, opuszczonym dworcu, skazany na bezczynność, nie mógł zająć się niczym innym, by zapomnieć, i samotność pojawiła się jak atak astmy. W Nowym Jorku tak samo jak na Nowej Gwinei ludzie truchleją ze strachu przed samotnością i opuszczeniem; Znikając, oddalał się od bliskich mu ludzi i nie dając sobie rady z samotnością, wpadał w tę swoją czarną dziurę depresji.*

В авторській перцепції самотність – то горе, втрата, сум, пустка: *Gdy zniknęła na tym swoim wózku za drzwiami samolotu, poczuł nagłą pustkę, smutek i samotność.* Означення *dokuczliwy, najgorszy* підкреслюють негативну семантику цього відчуття: *Dopiero po miesiącu zauważył, że zdarzają mu się coraz częściej chwile, gdy odczuwa dokuczliwą samotność; Samotność jest najgorsza.*

В індивідуально-емоційному образі дійсності польського письменника, попри свою традиційну первинну негативну конотацію, концепт «самотність» має амбівалентну природу, адже не належить лише до простору від'ємних почуттів, оскільки може мати позитивний вплив на індивіда, наприклад, спонукає змінюватися, шукати вихід з прикрої ситуації: *Gdy była bezgranicznie nieszczęśliwa z powodu swojej samotności, jej spódniczki stawały się krótsze.* Часто такі трансформації лише зовнішні, проте вони підкреслюють некомфортність для певної особи існувати в ізоляції, несприйняття нею усамітнення, констатацію відсутності щастя. Водночас Я. Л. Вишневський як прекрасний психолог добре усвідомлює, що для окремих людей самотність є бажаним станом, котрий їх стабілізує, наповнює життя гармонією. Тому семантичне поле лексеми *samotność* збагачується дієсловами, прикметниками, дієприкметниками, прислівниками, які генерують позитивні конотації (*lubi najbardziej, uwielbiała, harmonijna, wypielęgowana, ustabilizowana, sprzyjający*): *W takich momentach właśnie Alicja przyłapywała się na mroźce w żyłach myśli, że tak naprawdę to ten facet leżący obok w łóżku zakłóca jej to, co ona lubi najbardziej: harmonijną, wypielęgowaną i ustabilizowaną samotność; Uwielbiała tę*

*samotność w biurze, odkąd go sobie znalazła; To on z samotności sprzyjającej rozmowie i jedności z Bogiem uczynił swoją filozofię.* Через самотність, на думку одного з героїв роману, можна сподобатися Богу, що дозволяє трактувати її як особливий душевний стан: *Oprócz samotności także wiedzę traktował jako coś, czym można przypodobać się Bogu.* Амбівалентністю цього концепту Я. Л. Вишневський акцентує притаманне людині бажання й навіть потребу почуватися комусь потрібною, перебувати у товаристві рідних, знайомих, водночас підкреслює природність вибору індивідом ізоляції, усамітнення як єдиного правильного виходу із певної складної ситуації, шляху у свій внутрішній світ, дороги до злагоди з самим собою.

### Наукова новизна

Попри увагу науковців до сучасної польської романістики загалом, творчості Я. Л. Вишневського зокрема, окремі аспекти концептуальності творів останнього вивчено не у повному обсязі. Наукова новизна дослідження полягає у спробі визначення засад категоризації світу Янушем Леоном Вишневським на основі концептуального аналізу індивідуально-авторського наповнення категорій, що більшою чи меншою мірою детермінують життя індивіда, як-от «суму» й «самотності», котрі формують ядро смислової структури роману митця «Самотність в мережі».

### Висновки

Отже, концептуальний рівень смислової структури роману популярного польського письменника Януша Леона Вишневського «Самотність у мережі» є складним цілим, котре об'єднує у собі поняття, вагомі у внутрішній організації особистості, які визначають її взаємини з навколишнім світом та ставлення до самої себе, де важливе місце займають концепти «суму» та «самотність». Попри високу інтенсивність сучасного життя, людина досить часто відчувається самотньою, емоцією, що детермінує її духовний стан, є смуток. Хоча кожен з названих концептів має власну семантичну й вербальну структуру з домінуванням іменників, прикметників, дієприкметників, прислівників, дієслів на означення різних душевних станів (*smutek, tęsknota, ból, samotność, depresja, lęk, ociężałość, odrętwienie, bezsens, uwielbiać, lubić, smutny, smutnie*), які формують багаті синонімічні ряди (*smutek – ból, smutek – opuszczenie*), в авторській перцепції вони досить часто межують або ж становлять одне ціле (*smutek i samotność*), єднає їх амбівалентна природа, котру



виявляємо в тому, що вони генерують як негативні, так і позитивні конотації, підкреслюють складність внутрішньої організації людини, її неоднозначність. Для повноцінної перцепції індивідуальної концептуальної картини світу Януша Леона Вишневецького необхідно проаналізувати авторську інтерпретацію семантичного наповнення й інших ключових понять, наприклад, «родина», «зрада», «біль», що і стане предметом нашої наступної розвідки.

#### Література

- Васейко, Ю. (2014). Вербальний портрет жінки в оповіданнях Януша Вишневецького. *Типологія та функції мовних одиниць*, 2, 23–32.
- Васейко, Ю. (2017). Специфіка функціонування концепту «чоловік» в оповіданнях Я. Л. Вишневецького. *Україна та Польща: минуле, сьогодення, перспективи*, 6, 8–12.
- Васейко, Ю. (2014). Структурно-функціональні параметри вертикального контексту художнього твору. *Дивослово*, 10 (691), 47–52.
- Галаур, С. (2012). Письменник Януш Леон Вишневецький: «Якби не було нещасливого кохання – не було б і літератури». *Урядовий кур'єр*. [Електронний ресурс]. URL: <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/pismennik-yanush-leon-vishnevskij-yakbi-ne-bulo-ne/> (дата звернення 25.05.2022).
- Кагановська, О. (2002). *Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя)*. Київ.
- Палій, О. (2013). Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів). *Літературознавчі студії*, 39 (2), 278–288.
- Радченко, О. (2003). Види концептуальної метафори: підстави класифікації. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*, 586, 141–144.
- Dąbrowska, A. (2006). Sposoby wyrażania emocji w wybranych dziewiętnastowiecznych podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców. *Wyrażanie emocji*, 445–456.
- Grzegorzczak, R. (1999). Z badań nad porównawczą semantyką leksykalną: nazwy „tęsknoty” w różnych językach. *Semantyka a konfrontacja językowa*, 199–204.
- Krzyżanowska, A. (2008). Pole semantyczne pojęcia smutku w języku polskim i francuskim. *Pojęcie, słowo, tekst. Z zagadnień semantyki leksykalnej*, 61–78.
- Nowakowska-Kempna, I. (2000). *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*. Warszawa.
- Puzynina, J. (2000). Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim. *Język a Kultura*, 14, 9–14.
- Rubene, D. (2012). Semantyka leksemu smutek w powieści J. L. Wiśniewskiego S@motność w Sieci oraz w jej łotewskim przekładzie. *Folia Linguistica*, 46, 103–111.

Skowronek, B. (2009). Strategie czytania powieści J. L. Wiśniewskiego „S@motność w sieci”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria*, 9, 40–50.

*Słownik języka polskiego PWN. R-Z.* (1996). Warszawa.

### Джерела ілюстративного матеріалу

Wiśniewski, J. L. (2017). *Samotność w sieci* (e-book).

### References

Vaseiko, Yu. (2014). Verbalnyi porter zhinky v opovidanniakh Yanusha Vyshnevskoho [Verbal portrait of a woman in the stories of Janusz Wisniewski]. *Typolohiia ta funktsii movnykh odynts*, 2, 23–32 (in Ukrainian).

Vaseiko, Yu. (2017). Spetsyfika funktsionuvannia kontseptu «cholovik» v opovidanniakh Ya. L. Vyshnevskoho [The specifics of the functioning of the concept of «man» in the stories of J. L. Wiśniewski]. *Ukraina ta Polshcha: mynule, sohodennia, perspektyvy*, 6, 8–12 (in Ukrainian).

Vaseiko, Yu. (2014). Strukturno-funktsionalni parametry vertykalnoho kontekstu khudozhnoho tvorcu [Structural and functional parameters of the vertical context of a work of art]. *Dyvoslovo*, 10 (691), 47–52 (in Ukrainian).

Halaur, S. (2012). Pysmennyk Yanush Leon Vyshnevskiy: «Iakby ne bulo neshchaslyvoho kokhannia – ne bulo b i literatury» Uriadovi kur'ier [Writer Janusz Leon Wisniewski: «If there was no unhappy love – there would be no literature»]. Available at: <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/pismennik-yanush-leon-vishnevskij-yakbi-ne-bulo-ne/> (in Ukrainian).

Kahanovska, O. (2002). *Tekstovi kontsepty khudozhnoi prozy (na materialii frantsuzkoi romanistyky seredyny KhKh storichchia)* [Textual concepts of fiction (based on French novels of the mid-twentieth century)]. Kyiv (in Ukrainian).

Palii, O. (2013). Poetyka postmodernistskoho romanu (do teoretychnykh aspektiv) [Poetics of the postmodern novel (to theoretical aspects)]. *Literaturoznavchi studii*, 39(2), 278–288 (in Ukrainian).

Radchenko, O. (2003). Vydy kontseptualnoi metafory: pidstavy klasyfikatsii. In: *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazina* [Types of conceptual metaphor: the basis of classification], 586, 141–144 (in Ukrainian).

Dąbrowska, A. (2006). Sposoby wyrażania emocji w wybranych dziewiętnastowiecznych podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców [Ways of expressing emotions in selected 19th-century Polish language textbooks for foreigners]. *Wyrażanie emocji*, 2006, 445–456 (in Polish).

Grzegorzczak, R. (1999). Z badań nad porównawczą semantyką leksykalną: nazwy „tęsknoty” w różnych językach [From the study of comparative lexical semantics: the names of "longing" in different languages]. *Semantyka a konfrontacja językowa*, 199–204 (in Polish).

Krzyżanowska, A. (2008). Pole semantyczne pojęcia smutku w języku polskim i francuskim [The semantic field of the concept of sadness in Polish and French]. *Pojęcie, słowo, tekst. Z zagadnień semantyki leksykalnej*, 61–78 (in Polish).

- Nowakowska-Kempna, I. (2000). *Konceptualizacja uczuć w języku polskim* [Conceptualization of feelings in Polish]. Warszawa (in Polish).
- Puzynina, J. (2000). Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim [Feelings and attitudes in modern Polish]. *Język a Kultura*, 14, 9–14 (in Polish).
- Rubene, D. (2012). Semantyka leksemu smutek w powieści J. L. Wiśniewskiego *S@motność w Sieci* oraz w jej łotewskim przekładzie [Semantics of the lexeme sadness in the novel by J. L. Wiśniewski *S@motność w Sieci* and in its Latvian translation]. *Folia Linguistica*, 46, 103–111 (in Polish).
- Skowronek, B. (2009). Strategie czytania powieści J. L. Wiśniewskiego „*S@motność w sieci*” [Reading strategies of J. L. Wiśniewski's novel “Loneliness in the network”]. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria*, 9, 40–50 (in Polish).
- Słownik języka polskiego PWN. R-Z.* (1996). [Dictionary of the Polish PWN language. R-Z.]. Warszawa.

#### *List of Sources*

- Wiśniewski, J. L. (2017). *Samotność w sieci* [Loneliness on the Net], (e-book) (in Polish).

**Yuliia Vaseiko, Nataliia Kasianchuk, Andrii Moklytsia.** The author's specifics of the interpretation of the concepts «sadness» and «loneliness» in the novel «Loneliness on the Net» by Janusz Leon Wiśniewski. The 21st century in Polish literature is associated with the spread of postmodernism. To express their views on the world, to reflect the past and present and to describe the future, writers turn to different genres and synthesize them. Social, psychological, intellectual, melodramatic, female novels are becoming extremely popular. It is this genre that helps the modern writer to touch on both traditional topics (love, confrontation of good and evil) and new ones, which for years have been banned by the authorities, human ethical norms (sex, homosexual relationships). Modern Polish novels are represented by a number of prominent authors, among them is Janusz Leon Wiśniewski and his novel «Loneliness on the Net». Readers are fascinated by the subtle psychology of the work, the author's focus on the study of human mental organization of the person. The aim of the article is to analyze the specifics of Janusz Leon Wiśniewski's interpretation of the concepts of «sadness» and «loneliness» in his novel «Loneliness on the Net». Achieving this goal involves appealing to the methodology of conceptual analysis. The conceptual levels of the semantic structure of the novel «Loneliness on the Net» have been analyzed in the article. The semantic potential of which is most fully realized by a system of key concepts, signs that form the basic segments of individual-authorial picture of Wiśniewski's world. It was found that among a large number of concepts, the writer chooses those that, in his opinion, have more value, and as such he considers feelings of love, suffering, envy, sadness, loneliness, etc. The source of the main subject-logical and emotionally-expressive information chains are the concepts of «sadness» and «loneliness». In the text of the novel «Loneliness on the Net» a powerful functional load in the expression

of the emotional state of the characters performs the concept of «smutek» («sadness»), which in the author's interpretation is associated with both negative and positive emotions. The feeling of sadness in the text is inevitably connected with loneliness, to which the artist attaches great conceptual significance. The lexeme *samotność* («loneliness») in the title of the work, for Janusz Leon Wiśniewski has a negative connotation, because it is equated with suffering, grief, loss, spiritual emptiness, which appears as «an asthma attack» and causes depression, but also positive – is a resource of harmony. An analysis of the semantic content of these concepts, their functional load, allows us to conclude that the Polish writer combines «sadness» and «loneliness» in emotional integrity with ambivalent character and shows the determining role in modern life in general and his world in particular.

**Key words:** contemporary novel, Janusz Wiśniewski, conceptual level of reading a text, concept, ambivalence, sadness, loneliness.

---

Васейко Юлія Святославівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5227-1097>; [jvaseyko@gmail.com](mailto:jvaseyko@gmail.com)

Касянчук Наталія Миколаївна – асистент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-4421-6906>; [nataliakasianchuk@gmail.com](mailto:nataliakasianchuk@gmail.com)

Моклиця Андрій Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3707-2863>; [Moklytsya.Andrij@vnu.edu.ua](mailto:Moklytsya.Andrij@vnu.edu.ua)

## Одяг у романі С.-М.-М. Каземі «Жахливий Тегеран»

Іранський письменник поч. ХХ ст. Сейєд Мортаза Мошфек Каземі (1904-1978) увійшов у історію літератури як фундатор першого соціального роману в перській літературі «Жахливий Тегеран» 1922 р. Абсолютно кардинально новим для іранських творів було введення жіночих образів і розкриття їхнього проблемного існування в патріархальній культурі, з одного боку, та зображення національної ментальності в традиційній соціальній системі, яка взагалі знищує людину, не дає жити, з іншого. Науковою проблемою є осмислення характерів у романі «Жахливий Тегеран», що допоможе краще зрозуміти східну ментальність. Метою є виокремлення деталей одягу, які є елементом портрету, що розкривають психологію світосприйняття героїв. Відповідно ісламській культурі, жінку заборонено бачити. Для створення характерів жінок у композиції автор використовує портрет. У перській літературі це новаторський крок, навіть скандальна (епатажна) провокація. Образи С.-М.-М. Каземі індивідуалізовані, однак деталі одягу допомагають формувати соціалізацію, встановлювати зв'язки з середовищем та статусом особи. Деталі одягу жінок і чоловіків розкривають їхню психологію, нюанси світосприйняття. Відповідно іранській традиції деталі одягу скупі та нечислені, у порівнянні з європейськими творами цього періоду. Інтерпретацію художніх образів здійснено на засадах феміністичної критики, імагології. Це дозволяє пізнати «чуже», висвітлює емоційність, традиційність та східну ментальність. Деталі одягу увиразнюють суть характеру героїв, підкреслюють їхню національну самобутність, що, якоюсь мірою, заповнює лакуни в глибшому розумінні східних традицій і культури. Виокремлено художні деталі одягу, що, з одного боку, входять у портрет, а з іншого, висвітлюють прагнення героїв. Деталі одягу вказують на спроби іранців увійти в європейський дискурс, долучитися до європейських цінностей, та роблять акцент на неможливість цієї інтеграції на поч. ХХ ст. У С.-М.-М. Каземі деталі одягу одиничні, вони концентрують інтенсивність і промовистість.

**Ключові слова:** Каземі, портрет, одяг, ідентичність, художні образи, деталь.

### Вступ

Конфлікт Схід / Захід особливо загострився після вибуху 11 вересня 2001 року в США та підкреслив: є відмінності

ментальності, з якими не можливо не рахуватися. Для того, щоб краще розуміти специфіку східного сприйняття, усвідомити «спільні» та «відмінні» точки перетину, доречно звернути увагу на літературу поч. ХХ ст. – це період спроби «відкриття» та інтеграції арабських країн у європейський культурний, політичний, історичний та економічний дискурс. Важливою є найдавніша література фарсі, серед представників якої є іранські письменники, що намагалися представити свій народ як віддзеркалення тенденцій часу – поч. ХХ ст. **Наукова проблема.** Інтерпретація деталей у літературному творі дає глибинне розуміння нюансів характеру художніх образів, зокрема, та східного світосприйняття взагалі. Одяг як деталь дає можливість усвідомити відтінки ментальності героїв, щоб виявити суть національного іранського колориту та духу народу. Творчість іранського письменника Сейєда Мортази Мошфека Каземі є репрезентацією спільноти Тегерану поч. ХХ ст., дослідження якої заповнить лакуни в конфлікті схід / захід.

**Мета статті** – виявлення деталей на рівні одягу героїв у романі Сейєда Мортази Мошфека Каземі «Жахливий Тегеран» (1922) на засадах розкриття владних стосунків, співвідношення чоловік / жінка через інструментарій феміністичної та постколоніальної критики.

Поставлена **мета** зумовлює зосередження уваги на **завданнях**: виокремити деталі одягу, усвідомити місце жінки в патріархальній іранській культурі, сформувані уявлення про національну іранську самобутність.

Увага до жіночих художніх образів у літературних творах вплинула на становлення феміністичної критики у 2 пол. ХХ ст., фундаторкою якої стала С. де Бовуар, коли в есе «Друга стаття» досліджувала феномен жінки на матеріалі, в тому числі, літературних героїнь. Окремо вона підкреслила інтерес до одягу як знак меншинності жінки по відношенню до чоловіка, оскільки метою одягу є покращення себе, що, на її думку, робить жінку «річчю», яка «продається» умовно. Ці орієнтири я застосувала при аналізі творів самої С. де Бовуар (Kryvoruchko, 2019: 400-407; Kryvoruchko, 2021: 245–251). Українська дослідниця Г. Хоменко при аналізі оповідання сучасної української письменниці Лелі Арей також виявляє інтерес до жіночих образів, в яких деталі одягу якоюсь мірою розкривають характер (Arey & Khomenko, 2021). Теоретик Ф. Штейнбук аналізує українського письменника к. ХХ ст. Ульяновка, герої якого

відчувають глибинні емоційні сплески як реакції на соціальні події часу (Штейнбук, 2020).

Пропоноване осмислення творчості С.-М.-М. Каземі є першою спробою в українському літературознавстві, здійснене відповідно до сучасних методик.

### **Теоретичний базис**

У ході дослідження поетики роману «Жахливий Тегеран» я буду звертати увагу на художні образи людей: жінок і чоловіків (особливо жінок – відповідно засадам феміністичної критики та імагології в сенсі пізнання «чужого»), зокрема, на емоційність і ментальність. Це допоможе зрозуміти суть характеру героїв, їхню національну самобутність, що, якоюсь мірою, заповнить лакуни в кращому розумінні східних традицій і культури. Я виокремлю художні деталі одягу, що, з одного боку, входять у портрет, а з іншого, висвітлюють прагнення героїв.

### **Виклад основного матеріалу**

Іранський письменник поч. ХХ ст. Сейєд Мортаза Мошфек Каземі (1904–1978) увійшов в історію літератури як фундатор першого соціального роману в перській літературі. Роман «Жахливий Тегеран» написано 18-річним автором 1 1922 р. Важливою є ідея готовності Сходу «відкритися» перед Заходом. 20-ті роки ХХ ст. є переломними в світовій історії: революції, знищення імперій, війни. Ці події вплинули і на Іран. Абсолютно кардинально новим для іранських творів було введення жіночих образів і розкриття їхнього проблемного існування в патріархальній культурі, з одного боку, та зображення національної ментальності в традиційній соціальній системі, яка взагалі знищує людину, не дає жити. Роман «Жахливий Тегеран» є «криком» про жахливий стан, про неможливість і далі так існувати.

Особливо актуальним виявляється цей роман у 2022 р., після політичних подій у Афганістані 2021 р. Це є знаком: там так нічого і не змінилося. Ортодоксальність не дає можливості розвивати особистісний потенціал індивіда. Система знищує людину біологічно, на фізичному рівні, знущаючись над нею, як над твариною. С.-М.-М. Каземі зображує, що не лише жінка, а й чоловік не може повноцінно існувати. Отже проблема культури фарсі не лише в патріархальності, а й в міцних традиціях, які сковують і чоловіка і жінку.

С.-М.-М. Каземі у романі розкриває еволюцію героїні Ефет, яка проходить за сюжетними вузлами шлях: 1) від неграмотної дочки заможного владного батька до 2) дружини впливового чоловіка, який робить із неї наложницю для своїх різних покровителів через 3) повію у будинках побачень 4) повернення в батьківській дім, здобуття освіти 5) щастя з коханим мужчиною, якого емоційно та фізично скалічила система.

Відповідно ісламській культурі, жінку заборонено бачити. Письменник у романі відмовляється від традицій, коли вводить художні образи жінок, розкриває проблеми їхнього існування, наділяє сильними характерами. Для створення характерів жінок у композиції автор використовує портрет. У перській літературі це новаторський крок, навіть скандальна (епатажна) провокація. Образи С.-М.-М. Каземі індивідуалізовані, однак деталі одягу допомагають формувати соціалізацію, встановлювати зв'язки з середовищем та статусом особи. Одяг автор зображує досить скупо (у порівнянні з європейськими творами), але навіть ці невеличкі характеристики дозволяють встановлювати перетин та взаємовплив східної та західної культур.

Перші деталі портрету – одяг – автор вводить у характері прогресивної освіченої активної дівчини Меїн, яка прагне сама вирішувати хід власної долі, робити самостійно вибір, протистояти волі батька, йти за покликанням свого серця, діяти на свій розсуд: «На ній була рожева сукня, злегка відкрита з переду, на голові мереживна косинка чаргад; вона була без чадри» (Каземі, 1922: 16). Цією деталлю письменник розкриває красу і молодість дівчини, яка народжена для щастя та кохання, та якій батько забороняє бути з коханою людиною, оскільки ставиться до доньки як до інструменту, який можна використати для розвитку його кар'єри. Так він планує «продати» дочку, віддати заміж за шехзаде разом із її великим посагом, та отримати підтримку й посаду депутата.

Зображуючи матір дівчини – темну неосвічену жінку, яка в усьому покладається на розсуд чоловіка та завжди підкоряється його волі, письменник також вводить деталь-одяг: «Вона була в блакитній шовковій сукні, волосся її було ретельно причесане й вкрите тонким чаргадом. Очі її якимось особливо блищали» (Каземі, 1922: 19). Одяг і матері і дочки вказує на заможність жінок, які знаходяться на утриманні батька / чоловіка-тирана.



Особливо багато деталей одягу С.-М.-М. Каземі вводить, коли зображує жінок із публічного дому. Одяг особливо важливий для них, оскільки від дозволяє краще «продавати» себе як живий товар. Героїня Ешреф «... одягнена в сукню лимонно-жовтого коліру з дуже короткими рукавами» (Каземі, 1922: 28); друга жінка Екдес «На ній небесно-блакитна шовкова сукня, що вишита білим бісером» (Каземі, 1922: 28); третя Ефет «Сукня на ній рожева з широкими рукавами» (Каземі, 1922: 28); четверта Ахтер «На ній яскраво-жовта сукня, із блакитного вирізу якої випирають повні білі груди» (Каземі, 1922: 28). Ешреф дуже велику увагу надає одягу, який для неї є сенсом життя. Згадуючи про своє дитинство, вона усвідомлює, що відчувала заздрість по відношенню до дівчат, у яких були красиві сукні: «Я побачу... на сусідських дівчатах нові сукні, так усю ніч і плачу» (Каземі, 1922: 29). Ешреф із бідної родини м'ясника, тому одяг для неї представлявся капіталом, символом заможності та добробуту: «Я весь час мріяла про красиві та шикарні сукні». Батьки розуміли бажання своєї дочки, та намагалися піклуватися про неї як могли. Ці спроби піклування символічно передаються також через одяг: «батьку з матір'ю доводилося іноді навіть необхідні речі закладати, щоб зробити мені сукню» (Каземі, 1922: 29).

Отже одяг для східної жінки є знаком статусу, заможності, успіху. Успішність передається кольором одягу: він є з художньої точки зору висловленим – блакитний, рожевий, жовтий (яскравий або ніжний). Ешреф заради красивого одягу сама здатна стати річчю – продавати себе: «... у передбаннику для мене лежить прекрасніша сукня, правда широка,... але коли я одяглась і поглянула в дзеркало, сама себе не впізнала: в цьому вбранні у мене було наче нове обличчя» (Каземі, 1922: 30). Так розмірковує заміжня жінка, чоловік якої є не заможним. Вона не може залишатися вірною, оскільки він не може забезпечити для неї красиве життя, тому вона думає про те, як продати себе, та отримати бажане: «І все, бувало, я думаю про цю шикарну сукню, про цього молодого чоловіка й красиве ліжко, про цю солодку ніч» (Каземі, 1922: 32).

Письменник зображує заміжню жінку, що стає повію. Вона за власним вибором стає річчю, її ніхто не примушує, просто лише завдяки продажу себе вона може отримати матеріальний комфорт, який для неї є найціннішим. І сукня (одяг) у цій шкалі цінностей є домінантою успіху та отримання бажаного. Повія у цьому сюжетному

вузлі не зображена як жертва. Одяг і їжа є предметами мрії в кар'єрі повії, яка робить усвідомлений крок: «І будеш завжди зустрічатися з такими молодими людьми й отримувати задоволення, будеш гарно одягатися та гарно їсти» (Каземі, 1922: 33).

Ешреф і до чоловіка висуває такі самі критерії. На її думку, він має бути певного вигляду, щоб підходити їй, одягнений у певний одяг. Очікуючи майбутнього нареченого вона мріє: «... ось зараз увійде прекрасний юнак у модному костюмі» (Каземі, 1922: 33). Однак замість цього вона бачить: «Одягнений він був у хлопковий лабаде, підпоясаний широкою білою шаллю. Скинувши свої м'які черевики, взяв їх під пахви...» (Каземі, 1922: 33-34). Героїня розчаровується, коли бачить, що її обранець одягнений у простий традиційний народний недорогий одяг, але поводить себе відповідно традиціям східної ментальності: «Але пізно вже було висловлювати свою думку: у мріях про прекрасного юнака я вже сказала "так". І тому мені довелося поцілувати цю огидну фізіономію. А він тойчас же одягнув мені на палець дешеву каблучку» (Каземі, 1922: 34).

Інша повія Ахтер так само значну увагу приділяє одягу чоловіка: «І був він одягнений в синій сердарі, а під сердарі синя рубаша з блискучими гудзиками у ворота і підпоясаний кольоровою шовковою шаллю. Брюки у нього з синього ж сукна і білі малеки широнської роботи з загнутими носками. І весь напрасований, точно зараз же з-під праски. А на голові войлоковий капелюшок, і серединка у нього злегка всередину втиснута» (Каземі, 1922: 53). Ахтер – сирота, і письменник зображує через деталі одягу особливість чоловіка, який став першим в її житті. Одяг, його охайність, напрасованість і створюють художній образ, який залишився в пам'яті із усієї тринадцятирічної кар'єри повії, що розпочалася у віці дванадцятирічної дівчини-сироти, оскільки після ночі з ним «більше вже в житті зі мною нічого особливого не ставалося» (Каземі, 1922: 53), зауважує Ахтер.

Складається враження, що жовтий колір у одязі є знаком доступних жінок: «якусь-то "легку" жінку в лимонно-жовтій сукні» (Каземі, 1922: 228).

За допомогою одягу письменник розкриває погляди своїх героїв: дотримання перським традиціям, або сучасна орієнтація на європейські здобутки, освіту, ймовірні реформи в Ірані. У портрети чоловіків вводяться деталі одягу: «... двоє чоловік, одягнених по-

європейськи: тільки капелюшки на головах видавали в них персів... Один ... був одягнений в короткий чесучовий піджак із широким чорним із білими горошинами галстуком, в білих туфлях і капелюшку на військовий зразок» (Каземі, 1922: 98). На іншому «... був піджак із білої фланелі, чорні в білу смужку штани і галстук коліру фіалки» (Каземі, 1922: 98).

Вводячи деталі одягу, письменник хоче показати, що до європейських реформ перси можуть бути здатні лише зовні, на рівні одягу, а ментально вони міцно пов'язані з патріархальними традиціями Ірану, де використання жінки як речі продажу є нормою, а батько, що віддає дочку заміж за угодою задля власної кар'єри депутата, є розповсюдженим випадком, якому не буде чинити опір навіть рідна мати цієї дочки, оскільки сама дружина звикла завжди скорятися волі чоловіка, навіть якщо він завдає шкоду її дитині.

Ці чоловіки в європейському одязі – потенційні свати, що намагалися домовитись про майбутнє весілля, яке так і не відбулося, тому що опір стала чинити сама дочка. Під час передвесільної церемонії письменник також вводить деталі одягу: гостей-жінок, самої нареченої, щоб передати колорит сходу та зобразити культуру Ірану й ментальність його громадян, які дотримуються традицій та відсторонюються від західних нововведень, не зважаючи на те, що вони полегшують життя. Одна із гостей «... досить прихильного віку дама, в старомодній сукні в складку, із матерії з крупними квітами, усіяній від шиї до пояса гудзиками, й у білому накрохмаленому чаргаді...» (Каземі, 1922: 156). «Старомодний одяг» є ключевим знаком застарілості, сталості, що заважає сприймати прогрес: ця жінка «... оплакувала ... повільність паломництва ... і проклинала френгі, що понабудували залізних шляхів». Тут акцентується увага на протиставленні: схід / захід (Іран / Франція) та повільність / швидкість (паломництво / залізні дороги).

Письменник дає зрозуміти, що Іран опирається всіма силами інтеграції в європейський дискурс. Деталі одягу вказують на посадові функції, які здійснює «Мелек-Тадж-ханум у блакитній поясній чадрі, що виконує обов'язки господині» (Каземі, 1922: 156). Найжахливішим є зображення нареченої, яку силоміць батько намагається видати заміж за некоханого, де письменник теж застосовує деталі одягу: «Меїн, бліда, з пожовклим обличчям. Біля неї кинуто заручальне її вбрання – біла шовкова сукня, чудово зшита

за останньої модою. Обличчя у Меїн зовсім жовте, а очі червоні від сліз... » (Каземі, 1922: 156). С.-М.-М. Каземі створює контраст одягу з зовнішністю нареченою – модний одяг та замучена дівчина, яка мусить коритися патріархальним стандартам та відмовитися від себе. Страждання Меїн є провідним: «... жовтизна обличчя. Меїн схудла, і на ніжних руках її виступили сині жилки» (Каземі, 1922: 156).

Суперечливість характеру нареченого письменник передає також у деталях одягу, які вказують на намагання бути сучасним і передовим: «Сіавуш Мірза в чорній парі та лакірованих туфлях» (Каземі, 1922: 159), оскільки він носить європейський одяг, та ментальну іранську застарілість, тому що він погоджується взяти дружину за наказом батька, яку сприймає як річ – атрибут досягнення матеріального добробуту та успіху, а не як людину.

Одяг навіть ставиться в центр політичних дебатів, навколо яких наче фарс розгортаються реформи, він віддзеркалює конфлікт – старого і нового, іранського та європейського, мусульманського та християнського: «... одягнувши куцу сукню, він тим самим робиться наче френгі, робиться іновірцем. Людина, хто б вона не була, чим би вона не займалася, мусить бути в довгій сукні... І якщо ми бачимо, що хто-небудь від жару приробив собі до шапки козирьок, спереду там або ззаду... потрібно таку шапку розідрати та і голову цю розбити, тому що в шапці без козирька наша народність... і ця народність попирається» (Каземі, 1922: 176). Обговорення зовнішнього вигляду та одягу і стає головним при прийнятті рішення заборони реформ, які можуть вивести країну на інший рівень. Разом із одягом перекреслюються і права людини, права свободи, права жінки, технічний розвиток, можливість отримувати освіту, яка теж стає символом західного впливу, від якого слід відсторонитися. Однак тут простежується неоднозначність, оскільки герої, хоча і дотримуються національних традицій в одязі, не завжди мають повагу серед оточуючих. Це залежить від соціального прошарку, до якого вони належать: «... людина базарного вигляду в чалмі кольору молока, якого називали “потрясателем кабінетів”» (Каземі, 1922: 177). «Базар» як національна традиційна справа не створює її представнику гідну репутацію, оскільки надто розповсюджена серед народу. Отже атрибути народності мусять бути лише знаком досить поверховим, на рівні дорогого одягу, а не глибинним, якщо ж ведеться про простий люд, то до нього ставляться як до «матеріалу»,

який можна використовувати у власних інтересах, і жодної мірою не піклуватися про відчуття народу та його добробут.

Про представників, які політику сприймають як засіб самореалізації, що дає можливість досягти успіху та грошей, впливу, а не як складну роботу навколо правової законодавчої системи, яка покращує життя та виводить країну на рівень еволюції, письменник дає враження через деталі одягу: «Люди це були різні, одне на одного не схожі: ахонд в своїх туфлях, білих шальварах і коротких панчохах, торговець у довгому лебаде і в амаме коліру “цукрового піску з молоком”, торговець у великому хутрянному капелюсі, сеїд в маленькій зеленій амаме, чиновник міністерства юстиції – з передових – у димчатих окулярах, у чорному сюртуку і в капелюшку усіченим конусом, чиновник – із напівпередових – у сердарі з “арабським” воротом, в білому воротничку без галстука і в чорних туфлях, студент – іступленого вигляду, в хутрянному капелюсі, з опущеними вусами і з револьвером у кишені» (Каземі, 1922: 258). Предмети традиційного іранського одягу (шальвари, панчохи, лебаде, амаме, хутрянний капелюх) вказують на невисокий соціальний стан (торговець), предмети західного одягу (окуляри, сюртук) – на високий соціальний стан (чиновник), поєднання предметів східного і західного – на бажання героя покращити своє місце (чиновник, студент).

Головний герой Ферох – інтелектуал, який отримав освіту, і розуміє, що Іран потребує кардинальних змін. Саме він страждає від несправедливої соціальної ієрархії та неможливості подолати забобони і перешкоди, які знищують його життя, незважаючи на міцний потенціал і можливість бути корисним. Письменник через одяг передає візуальні зміни, які здатні вплинути на соціальне становище: «Ферох, облачившись у селянську сукню із матерії, що зіткали у тому ж самому селі, й у войлоковий капелюшок, і перетворившись на дійсного селянина, прийнявся під керівництвом Курбан-Алі за роботу... Нікчемному, злиденному селянину, яким він був зараз, смішно було і мріяти про Тегеран» (Каземі, 1922: 295). З одного боку, Ферох врятувався, коли з арестанта став селянином, з іншого, перспектив для нього не було, хіба що доводилось радіти, що герой взагалі залишився живим, а не помер.

Поворот автор створює у сюжетному вузлі, коли Сіавуш закохується у бідну дівчину на вулиці, після того як зневажливо (як

до м'яса) ставився до повій і своєї нареченої. Контраст підкреслюється одягом. У повій і нареченої був дорогий одяг, а кохана, що викликала гаму глибоких відчуттів у непорядного чоловіка, навпаки, одягнена дуже бідно і погано: «Чадра на ній була вилиняла і потерта, а під чадрою – кофтинка з м'якої матерії з білими горошинами. Туфлі у неї були тегеранської роботи, а про грубі сірі панчохи її, навіть дивлячись здалеку, можна було сказати, що вони зв'язані в Тегерані» (Каземі, 1922: 229). Однак цей неказситий одяг не заважає звернути увагу на героїню. Окрема увага приділяється національному іранському виробництву «зв'язані в Тегерані», яке є знаком поганого, незважаючи на пафос загальних орієнтирів підтримувати традиції. С.-М.-М. Каземі і далі загострює увагу читача на бідності дівчини через деталі одягу: «На ній була тонка чорна кофтинка – така тонка, що скрізь неї провсичувала її чудова ніжна грудь. Голова її була прикрита чорним чаргадом (Каземі, 1922: 221-222). Окрім бідності через одяг у цьому фрагменті демонструється і сексуальність «... провсичувала ... ніжна грудь...».

Через деталі одягу письменник зображує характер наркомана, який намагається приховувати від оточення свою слабкість: «... рослий красивий молодий чоловік у потрепаній сукні... одяг його лише на перший погляд здавався потрепаним і бідним, придивившись же можна було побачити рукава тонкої сорочки з запонками, що виглядали з-під сердарі, зробленими із золотих монет. Весь вигляд видавав у ньому тегеранського франта, навмисне нап'ялившого цей скромний сердарі» (Каземі, 1922: 123).

Напівперевдягаючись у бідний одяг герой намагається приховати свою соціальну приналежність, стати непомітним для свого кола, з одного боку, з іншого, він залишає дороге вбрання, яке вказує на його статус. Відсилка до дорогого вбрання створює дистанціювання персонажа від бідних людей і дає підґрунтя для підлабузництва тих, хто заробляє на його наркозалежності.

### **Наукова новизна**

Інтерпретація прагнень героїнь у романі «Жахливий Тегеран» репрезентує місце жінки поч. ХХ ст. в іранській спільноті, висвітлює національні ментальні орієнтири, які не дуже добре зрозумілі «західному» та українському читачу і на поч. ХХІ ст. Відбувається пізнання «чужого» українським читачем. Деталі одягу дають уявлення про прагнення жінок і чоловіків. Жінка представлена як

«річ», з якою ніхто не рахується, думку якої ніхто не питає. Однак письменник окреслює ймовірну еволюцію жінки в іранській культурі, коли завдяки освіті та коханню живіє надія на вірогідне щастя разом із коханим мужчиною.

Для жінки, що погоджується бути «річчю», одяг є сенсом існування. Для жінки, яка прагне самореалізації, одяг лише доповнює її прагнення до освіти, кохання, розуміння самої себе та усвідомлення своїх переконань. Трагічна доля жінок у романі привертає увагу до проблемних владних стосунків, до взаємопорозуміння жінки та чоловіка.

### Висновки

С.-М.-М. Каземі у романі «Жахливий Тегеран» досить скупко зображує одяг героїв, що на поетикальному рівні формується в ряд художніх деталей, які репрезентують яскраві подробиці художніх образів жінок і чоловіків, що увиразнюють роман, встановлюють переконливу комунікацію автора та читача, оскільки передають підсвідомі ментальні традиційні переконання іранського народу. Деталі одягу жінок і чоловіків розкривають їхню психологію, нюанси світосприйняття. Відповідно іранській традиції деталі одягу скупі та нечислені, у порівнянні з європейськими творами цього періоду. Деталі одягу вказують на спроби іранців увійти в європейський дискурс, долучитися до європейських цінностей, та роблять акцент на неможливість цієї інтеграції на поч. ХХ ст., і навіть, сьогодні ми можемо відмітити, і ХХІ ст. теж, виходячи із історичної ситуації, яка сьогодні простежується в цій країні. У С.-М.-М. Каземі деталі одягу одиничні, вони концентрують інтенсивність і промовистість.

### Література

- Баррі, П. (2008). *Вступ до теорії: літературознавство та культурологія*. Київ: Смолоскип.
- Каземі С.-М.-М. (1922). *Жахливий Тегеран*. URL: <https://libking.ru/books/prose/prose-history/364396-morteza-kazemi-strashnyy-tegeran.html>
- Ковалів, Ю. (2007). Деталь. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* Т. 1. Київ: Академія, 271.
- Штейнбук, Ф. (2020). *Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко: монографія. Ч. 1*. Київ. Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Arey, L., & Khomenko, H. (2021). For Elizabeth Rudinesco's Triumph. Third wheel. *Astraea*, 2(1), 115-126. <https://www.doi.org/10.34142/astraea.2021.2.1.07>

- Kryvoruchko, S., & Fomenko, T. (2019). The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir "Magic Pictures". *Journal of Social Sciences Research*, 2(5), 400-407. <https://doi.org/10.32861/jssr.52.400.407>
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., Harmash, L., & Rudnieva, I. (2021). Genre transformation in Simone de Beauvoir's work "Force of Circumstance". *Amazonia Investiga*, 10 (38), 245-251. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.38.02.24>
- Kryvoruchko, S., Rychkova, L., & Karpenko, O. (2021). Trends of literature of the second half of the 20-th century: "workers' novel", minimalism, "new wave". *Philological Treatises*, 13, 44-49. [https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13\(1\)-4](https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13(1)-4) (in Ukrainian)

### References

- Barri, P. (2008). *Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturologiya* [Introduction to theory: literary and cultural studies]. Kyiv: (in Ukrainian).
- Kazemi S.-M.-M. (1922). *Zhakhlyvyi Teheran*. [Terrible Tehran]. Rezhym dostupu: <https://libking.ru/books/prose-/prose-history/364396-morteza-kazemi-strashnyy-tegeran.html> (in Russian).
- Kovaliv, Yu. I. (2007). Detal. *Literaturoznavcha entsyklopediia : u 2 t.* [Detail. Literary encyclopedia]. T. 1. Kyiv: Akademiia, 271 (in Ukrainian).
- Shtejnbuk, F. (2020). M. *Pid «Znakom Savaofa», abo «Tam, de...» Ulianenko : monohrafiia*. [Under the "Sign of Savaof ", or "There, where... " Ulyanenko.] Ch. 1. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho (in Ukrainian).
- Arey, L., & Khomenko, H. (2021). For Elizabeth Rudinesco's Triumph. Third wheel. *Astraea*, 2(1), 115-126. <https://www.doi.org/10.34142/astraea.2021.2.1.07> (in Ukrainian)
- Kryvoruchko, S., & Fomenko, T. (2019). The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir "Magic Pictures". *Journal of Social Sciences Research*, 2(5), 400-407. <https://doi.org/10.32861/jssr.52.400.407> (in English)
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., Harmash, L., & Rudnieva, I. (2021). Genre transformation in Simone de Beauvoir's work "Force of Circumstance". *Amazonia Investiga*, 10(38), 245-251. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.38.02.24> (in English)
- Kryvoruchko, S., Rychkova, L., & Karpenko, O. (2021). Trends of literature of the second half of the 20-th century: "workers' novel", minimalism, "new wave". *Philological Treatises*, 13, 44-49. [https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13\(1\)-4](https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13(1)-4) (in Ukrainian)

**Svitlana Kryvoruchko. Clothes in the novel S.-M.-M. Kazemi "Tehran casemates"**. Iranian writer of the early 20-th century Seyed Mortaza Mosfek Kazemi (1904–1978) entered the history of literature as the founder of the first social novel in Persian literature "Terrible Tehran" in 1922. Absolutely new for Iranian works was the introduction of female images and the disclosure of their problematic existence in a patriarchal culture, on the one hand, and the revelation of the national mentality in



the traditional social system, which destroys people in general, does not allow to live, on the other hand. The scientific problem is the understanding of the characters in the novel "Terrible Tehran", which will help to better understand the Eastern mentality. The aim is to highlight the details of clothing, which are an element of the portrait, revealing the psychology of the worldview of the characters. According to Islamic culture, it is forbidden to see a woman. The author uses a portrait to create the characters of women in the composition. In Persian literature, this is an innovative step, even a scandalous (outrageous) provocation. S.-M.-M. Kazemi`s images are individualized, but the details of the clothes help to form socialization, establish connections with the environment and the status of the person. Details of women's and men's clothing reveal their psychology, the nuances of worldview. According to Iranian tradition, the details of clothing are sparse and few, compared to European works of this period. I interpreted artistic images on the basis of feminist criticism and imagology. This allows you to know "alien", highlights the emotionality, traditionalism and oriental mentality. The details of the clothes indicate the attempts of the Iranians to enter the European discourse, to join the European values, and emphasize the impossibility of this integration at the early 20-th century. S.-M.-M. Kazemi`s details of clothing are single, they concentrate intensity and eloquence.

**Key words:** S.-M.-M. Kazemi, portrait, clothes, identity, artistic images, detail.

---

Криворучко Світлана Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди; <http://orcid.org/0000-0002-1123-9258>; [serka7@ukr.net](mailto:serka7@ukr.net)

## Imbalance and Harmony in the Female Characters in D.H. Lawrence's "The Lost Girl"

The problem of women's place in the community is exacerbated at the turn of the 19-th and 20-th centuries, that is reflected in literary works in the depiction of female images. This is due to the emergence of new views on the problems of women's existence in this period of time, that significantly affects the development of world literature. The voice of this era is very loud for one of the brightest writers of the 20-th century, who is also considered a key figure in British literature of this period - David Herbert Lawrence. He is a modernist writer who was not afraid to go beyond genres and highlighted the problems that prevailed in society and worried people. The aim of the article is to reveal the formation of Alvina's character in Lawrence's novel "The Lost Girl" on the basis of revealing relationships, the correlation between man / woman through the tools of feminist criticism. This aim determines the focus on the tasks: to identify conflicts in the plot circumstances, to understand the place of women in the English community 1-st half XX century.

D. H. Lawrence is one of those writers who are beginning to introduce images of women into the plots of his works, putting them in a dominant position. That is, the patriarchal system is being rethought, gradually receding into the background; the main ideas, themes and conflicts are now related to the woman, she is the central image of the work. We entered the aesthetic principles of D. H. Lawrence in the historical and literary process of the 20-th century, we traced the development of feminist landmarks in his works, we analyzed the author's creation of new key female images in the context of the novel. D. H. Lawrence portrays in the novel the peculiarities of the characters of different women, who in certain periods of life open up in a new way. From the numerous cohort of female images, he singles out emancipated views on life and desires of the main character, making the girl special, unlike others.

**Key words:** D. H. Lawrence, women's images, conflicts, ideas, feminist criticism.

### Introduction

The problem of women's place in community is exacerbated at the turn of the 19th and 20th centuries, which is reflected in literary works in the depiction of female images. Researcher M. Obykhvist in her work "The Representation of Femininity in the Novels of Gabriel García Márquez,

Salman Rushdie and Mo Yan” noted that the fight for women's rights is developing very actively; the place and role of women in society is widely discussed (Obykhvist, 2018: 14). Also, the issues of woman`s existence and problems are gradually reflected in the context of literary works.

There were many modernist writers who took the problem of the evolution of female images really seriously. The works of one of the most famous writers of the 20th century stand out especially. These works are by David Herbert Lawrence.

A large number of scientists still believe D. H. Lawrence was one of the key figures in 20th-century British literature. The writer was concerned about the prevailing problem of human alienation at those times, so the themes and problems of his works were aimed to protecting human from the civilization that enslaved him. D. H. Lawrence was one of those writers who began to introduce images of women into the plots of his works, putting them in dominant positions. In this way, the patriarchal system of thinking is rethought, gradually fades into the background; the main ideas, themes and conflicts now are related to the woman; she is the central image of the work.

**Scientific problem.** The study of female images as a form of socialization in the novel "The Lost Girl", 1920 gives an understanding of the nuances formation character a young girl. The evolution of a strong and independent woman, created by D. H. Lawrence, becomes a role model for the reader, and clarifies the dominance of poetics.

**The aim** of the article is to reveal the formation of Alvina's character in Lawrence's novel "The Lost Girl" on the basis of revealing relationships, the correlation between man / woman through the tools of feminist criticism.

This **aim** determines the focus on the **tasks**: to identify conflicts in the plot circumstances, to understand the place of women in the English community 1-st half 20-th century.

Attention to women's artistic images in literary works influenced the formation of feminist criticism in the second half 20-th century. In Ukrainian literary studies of the 20-21-st centuries female images in the works of prominent writers have been studied. In the Kharkiv school Kryvoruchko S. comprehended the achievements of the founder of feminist criticism, S. de Beauvoir (Kryvoruchko, 2012), including on the material of art works by the French writer (Kryvoruchko, 2019; Kryvoruchko, 2022). Also Kryvoruchko S. explored the specifics of

female images in the works of writers of the 20-th and 21st centuries: A. Notomb (Kryvoruchko, 2017), Guo Xiaolu (Kryvoruchko, 2016), Shan Sa (Kryvoruchko, 2015), M. Kundera (Kryvoruchko, 2015), Nikolai Khvylov (Kryvoruchko, 2022). Ukrainian researcher H. Khomenko in analyzing the story of modern Ukrainian writer Lela Arey also shows interest in female images (Arey & Khomenko, 2021). Belarusian researcher V. Sudliankova draws attention to the traumatized consciousness in the novel "Daguerreotype" by the modern Belarusian writer Lyudmila Rublevskaya (Sudliankova, 2021).

Comprehension of female images in D. H. Lawrence's novel "The Lost Girl" is the first attempt in Ukrainian literary criticism, which will be carried out in accordance with modern methods of feminist criticism, applied by Ukrainian literary critics to other works.

### **Theoretical basis**

In the study of women's artistic images of D. H. Lawrence 's novel "The Lost Girl" will pay attention to the circumstances of the work, problems, conflicts that reveal the formation of characters, including the main character – Alvina: according to feminist criticism. This will help to understand the evolution of strong women, their emotionality and focus on self-realization, which, to some extent, will fill the gaps in understanding the legacy of D. H. Lawrence and the modernist discourse of the 20-th century.

### **Body Article**

The study of female images in a literary work is a deep and long process, the foundations of which are based on the use of the method of feminist criticism. Ukrainian professor S. Kryvoruchko in her book "Simone de Beauvoir's Literary work: the evolution of artistic images" notes the following: Feminist critique focuses on the image of women in literature, because the aspirations and vocations of heroines, according to its representatives, is a form of "socialization" at the level of probability of imitation. I. M. Pfizer considers common to American and French (European) feminism attention to "the women's fate and their role in the institutional life of society" (Kryvoruchko, 2012: 22). Feminist critique, that was created on the basis of the feminist movement, distinguishes woman and her interests, explores her role (calling this role significant) in the development of society. S. Kryvoruchko also emphasizes: The development of Anglo-American feminism was influenced by S. de Beauvoir's works, who in her essay "The Second Sex" showed the interest

to history, to life and literary “experience” of women (Kryvoruchko, 2012: 22). It would be appropriate, as suggested by S. Kryvoruchko, to apply a combination of psychoanalytic criticism and feminist criticism (Kryvoruchko, 2015). So the researcher does when she analyzes the heroine Simone de Beauvoir (Kryvoruchko, 2019).

P. Barry is the systematizer of the principles of feminist criticism: Therefore, the main efforts of feminist criticism in the 1970s were aimed at discovering what could be called mechanisms of patriarchy, or cultural “instruction” of men and women, which legitimized gender inequality (Kryvoruchko, 2019: 145). From the point of view of feminist criticism, we have the opportunity to trace in what way the writers of the 20th century, in particular D.H. Lawrence, try to solve the problem of gender inequality, noting that the female image, as well as the male one, may be at the center of a literary work; a woman can also show her intentions, not hide them; do what she wants, not blindly follow her man's instructions.

“The Lost Girl” (1920) is a work that focuses on the image of a young girl. The author tells the story about the gradual formation of the girl Alvina – the way her becoming strong and independent. But, despite the fact that Alvina is the main character of the novel, the author actively includes images of other women in the plot of the story.

From the first chapter of the novel “The Lost Girl” we can pay attention to the fact that D. H. Lawrence draws close attention to the images of the female population in Woodhouse town, calling them oldmaids, that means ‘old virgins’. The writer records their mentality in details: In Woodhouse, there was a terrible crop of old maids among the “nobs”, the tradespeople and the clergy. The whole town of women, colliers` wives and all, held its breath as it was a chance of one of these daughters of comfort and woe getting off. They flocked to the well-to-do weddings with an intoxication of relief. ...They all wanted the middle-class girl to find husbands (Kryvoruchko, 2015: 12). The harvest of old maidens - this is the name given to the female population by the author. The goal of almost every girl was to find a good husband. Not only the mothers of young ladies, but those girls themselves have been concerned about this problem; from the early ages they were dreaming about a future wedding and marriage with a representative of the upper class of Woodhouse society: Everyone wanted it, including the girls themselves (Lawrence, 2021: 12). We will study the

images of women's secret desires that have not previously received much attention.

D. H. Lawrence portrays in details individual female characters that are closely associated with the main character of the novel. In this way, we can recall the image of the heroine's mother, when Alvina's father, after the wedding, brought her home: But the poor, secluded little women, older than he (Lawrence, 2021: 14). It seems that with the help of these details of Mrs. Houghton's image, the author is trying to arouse the reader's sympathy for her. Small, poor and secluded – with these epithets D. H. Lawrence manages to portray not only a part of the woman's appearance; it also affects her inner state. The woman, despite the fact, that she has a husband, is lonely. The writer highlights the problem of a woman's loneliness, her hurt feelings for possible discussion, which were not previously the object of understanding in the context of literary works. His wife was left alone with her baby and the built-in furniture. She developed heart disease, as a result of nervous repressions (Lawrence, 2021: 14). The situation did not change even after Alvina's birth. It seems that the appearance of a small child in the family gave Mr. Houghton a reason not to appear in his wife's bedroom – The little child was born in the second year. And then James Houghton decamped to a small, half-furnished bedroom at the other end of the house (Lawrence, 2021: 14).

We should pay attention to another important female image, which was depicted at the beginning of the novel - the image of the governess Mrs. Frost. Miss Frost was a handsome, vigorous young woman of about thirty years of age, with grey-white hair and gold-rimmed spectacles. The white hair was not at all tragical: it was a family trait (Lawrence, 2021: 17). It is important that the author introduces a portrait of the heroine by usual image of a woman's appearance and complements it the characteristics of her inner world, individual characteristics, behavior and attitudes: The governess was a strong, generous woman, a musician by nature. She had a sweet voice, and sang in the choir of the chapel. She disliked and rather despised James Houghton, saw in him elements of a hypocrite (Lawrence, 2021: 17-18). The image of the woman's feelings and thoughts about a man's behavior characterizes the female image in a completely new way for the beginning of the 20th century. She kept her distance, did not let close a man whom she considered a hypocrite, thus entering into a so-called silent conflict with him. We can assume that by such behavior she defends her boundaries, interests and does not betray her position. This

image of the novel is significant because it was Mrs. Frost who was an important person in the life of the main character: Miss Frost mattered more than anyone else to Alvina Houghton, during the first long twenty-five years of the girl's life (Lawrence, 2021: 17).

The main central image of the novel is a young girl Alvina Houghton. For the first time the emphasis on the image of the character was made by the author only at the beginning of the second chapter of the novel "The Rise of Alvina Houghton". It can be assumed that D. H. Lawrence deliberately mentions the main character only briefly in the first chapter in order to acquaint the reader with her childhood and the conditions in which the girl grew up, relationships and the atmosphere in the Houghton family. The author conveys the first detailed image of Alvina by portrait: She was a thin child with delicate limbs and face, and wide, grey-blue, ironic eyes. Even as a small girl she had that odd ironic tilt of the eyelids which gave her a look as if she were hanging back in mockery (Lawrence, 2021: 33). Perhaps such a vague image of the girl gives reason to think that it was the unusual relationships in the family that affected Alvina and her appearance. The formation of her character and, of course, her appearance was influenced by the fact that the girl grew up in a family where the father, trying in all possible ways to save his business, pays almost no attention to his wife, who spends most of her time in her room because of bad health, and the child in this period is taken care only by a governess, who meant more than anyone to Alvina: It was doubtful which shadow was greater over the child: that of Manchester House, gloomy and a little sinister, or that of Miss Frost, benevolent and protective. Sufficient that the girl herself worshipped Miss Frost: or believed she did (Lawrence, 2021: 33). The common detail for both childhood and adulthood is the tilt of the body.

A reader has the impression that the fact that Mrs. Frost was raising the girl, who did not even go to school, influenced the further formation of the girl's character and appearance. D. H. Lawrence describes adult Alvina as follows: She grew up a slim girl, rather distinguished in appearance, with a slender face, a fine, slightly arched nose, and beautiful grey-blue eyes over which the lids tilted with a very odd, sardonic tilt (Lawrence, 2021: 34). The image of adult Alvina is very different from her image as a child. The reader has the opportunity to trace the formation of a beautiful, delicate lady, who previously did not have outstanding features of appearance. Also, the author draws attention to the formation of her character and

personality: She was ladylike, not vehement at all. In the street her walk had a delicate, lingering motion, her face looked still. In conversation she had rather a quick, hurried manner, with intervals of well-bred repose and attention. Her voice was like her father`s, flexible and curiously attractive. Sometimes, however, she would have fits of boisterous hilarity, not quite natural, with a strange note half pathetic, half jeering (Lawrence, 2021: 34). It seems that this image singles out Alvin among all the other members of Woodhouse female population, among virgins who dreamed only of a couple, who were no longer interested in anything. Alvina is special – D. H. Lawrence portrays her so that a reader understands that she is not like all the other women in the novel. Even when she meets Graham, at the age of 23, she doesn't fall in love with him or respond to his feelings, she immediately outlines the kind of relationship between them: He went along walk with her one night, and wanted to make love to her. But her upbringing was too strong for her. “Oh no,” she said. “We are only friends” (Lawrence, 2021: 36).

### **Scientific innovation**

The article for the first time in Ukrainian literary studies comprehends the problem of the women place in the community, which is exacerbated by D. H. Lawrence in the work "The Lost Girl". Emphasis is placed on the emergence of new views on the problems of women's existence in the early twentieth century, which significantly affects the further development of world literature. It is noted that D. H. Lawrence is one of those writers who began to introduce the women images into the plots of his works, putting them in a dominant position. That is, the patriarchal system is being rethought, gradually receding into the background; the main ideas, themes and conflicts are now related to the woman, she is the central image of the work.

Alvina's research is transmitted in the motives of loneliness, love, addiction, spiritual kinship, indifference, sadness, alienation, depression, which are formed by the psychological moods of the heroine.

### **Conclusion**

D. H. Lawrence portrays the strong influential girl who does not follow the rules and does not share the views that dominated in society. Alvina is active and capable to act. She does not follow the fashion blindly; she has her own intentions and desires that no one can change.

Defending her own position and focusing on her own intentions and desires make the main character a strong and independent woman.



D. H. Lawrence singles out her views on life and her desires, making them the center of the story. Thus, the writer reveals the evolution of women, changes in community and mentality in the early 20 th century.

### Literature

Криворучко, С. (2015). До проблеми сучасної методології: концептуальне поєднання феміністичної і психоаналітичної критики. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 20, 31–40.

Криворучко, С. (2019). Ідені рівні тілесності в романі Яня Мо «Великі груди широкі сидниці». *Сучасні літературознавчі студії*, 16, 101–105. URL: <http://literature-studio.knlu.edu.ua/>

Криворучко, С. (2016). Конфлікт Схід / Захід у романі Го Сяолу «Короткий китайсько-англійський словник коханців». *Вісник Львівського університету. Серія іноземна філологія*, 24, I, 128–136.

Криворучко, С. (2015). Специфіка жанру оповідання «Симпозиум» М. Кундери. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*, 2 (81), 139–149.

Криворучко, С. (2015). «Інша» у жіночих образах роману Шань Са «Гравчиня в го». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2015): матеріали II міжнародної конференції*. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір В. Г., 246–249.

Криворучко, С. (2012). *Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів: монографія*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого.

Обихвіст, М. С. (2018). *Репрезентація фемінності в романах Г.-Г. Маркеса, Салмана Рушді, Мо Яня*. Дис. ... канд. філол. н. Харків.

Areu, L. & Khomenko, H. (2021). For Elizabeth Rudinesco's Triumph. Third wheel. *Astraea*, 2(1), 115–126. <https://www.doi.org/10.34142/astraea.2021.2.1.07>

Barry, P. (2002). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural studies*. Manchester University Press.

Kryvoruchko, S., Fomenko, T. (2019). The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir "Magic Pictures". *Journal of Social Sciences Research*. Academic Research Publishing Group. Pakistan. Punjab. 400–407 DOI: [doi.org/10.32861/jssr.52.400.407](https://doi.org/10.32861/jssr.52.400.407) <https://arpgweb.com/journal/7/archive/02-2019/2/5>

Kryvoruchko, S. (2017). Educational system in the work of Amélie Notomb "Glossary of proper names". *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(1), 22–32.

Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., Harmash, L., & Rudnieva, I. (2021). Genre transformation in Simone de Beauvoir's work "Force of Circumstance". *Amazonia Investiga*, 10(38), 245–251. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.38.02.24>

Kryvoruchko, S., Rychkova, L., & Karpenko, O. (2021). Trends of literature of the second half of the 20-th century: "workers' novel", minimalism, "new wave". *Philological Treatises*, 13, 44–49. [https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13\(1\)-4](https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13(1)-4)

- Kryvoruchko, S. (2022). Lost Future. Mykola Khvylovyi "Tram Letter" *Balkanistic Forum*, 2/32, 215–226. <http://www.bf.swu.bg/BF-eng.html>
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., & Rudnieva, I. (2022). Time Trends in Simone de Beauvoir's memoirs 'Force of Circumstance'. *Amazonia Investiga*, 11(52), 115–122. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.52.04.12>  
<https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/1973/2612>
- Lawrence, D.H. (2021). *The Lost Girl*. Middletown, DE.
- Sudliankova, V., (2021). Traumatized Consciousness in Lyudmila Rublevskaya's novel *The Daguerrotype*. *Astraea*, 2 (2), 105–119. <https://doi.org/10.34142/astraea.2021.2.2.06>

### References

- Kryvoruchko, S. (2015). Do problemy suchasnoi metodolohii: kontseptualne poiednannia feministychnoi i psykhoanalytychnoi krytyky [To the problem of modern methodology: a conceptual combination of feminist and psychoanalytic criticism.]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 20, 31–40 (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, S. (2019). Ideni rivni tilesnosti v romani Yania Mo «Velyki hrudy shyroki sydneytsi» [There are levels of corporeality in Yan Mo's novel "Big Breasts and Wide Hips"]. *Suchasni literaturoznavchi studii*. Kyiv. № 16, 101–105. <http://literature-studio.knlu.edu.ua/> (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, S. (2016). *Konflikt Skhid / Zakhid u romani Ho Siaolu «Korotkyi kytaisko-anhliiskyi slovnyk kokhantsiv»*. [East / West Conflict in Guo Xiaol's Novel "Short Chinese-English Dictionary of Lovers"]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya inozemna filolohiia*, 24, Ch. I, 28–136 (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, S. (2015). Spetsyfika zhanru opovidannia «Sympozyum» M. Kundery [Specifics of the genre short story "Symposium" by M. Kundera]. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Literaturoznavstvo*, 2 (81), 139–149 (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, S. (2015). «Insha» u zhinochykh obrazakh romanu Shan Sa «Hravchynia v ho» ["Other" in the female characters of Shan Sa's novel "The lady-player "Go"']. *Suchasni doslidzhennia z linhvistyky, literaturoznavstva i mizhkulturnoi komunikatsii (ELLIC 2015): materialy II mizhnarodnoi konferentsii / Ivano-Frankivsk: Vydavets Kushnir V. H.*, 246–249 (in Ukrainian).
- Kryvoruchko, S. (2012). *Literatyrnoe tvorchestvo Simony de Bovuar: evolucionia hydozhestvennykh obrazov* [Simone de Beauvoir's Literary work: the evolution of artistic images]: monograph. Kyiv: Isdatelskiy dom Dmitria Byrago (in Ukrainian).
- Obykhvist, M. S. (2018). *Representacia feminnosti v romanah G.G. Markesa, Salmana Rushdi I Mo Yania* [The Representation of Femininity in the Novels of Gabriel García Márquez, Salman Rushdie and Mo Yan]: dis. cand. phil. Science. Kharkiv (in Ukrainian).
- Arey, L. & Khomenko, H. (2021). For Elizabeth Rudinesco's Triumph. Third wheel. *Astraea*, 2(1), 115–126. <https://www.doi.org/10.34142/astraea.2021.2.1.07>

- Barry, P. (2002). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural studies*. Manchester University Press. 360 p.
- Kryvoruchko, S. & Fomenko, T. (2019). The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir "Magic Pictures". *Journal of Social Sciences Research*. Academic Research Publishing Group. Pakistan. Punjab. 400–407 DOI: doi.org/10.32861/jssr.52.400.407 <https://arpgweb.com/journal/7/archive/02-2019/2/5>
- Kryvoruchko, S. (2017). Educational system in the work of Amélie Notomb "Glossary of proper names". *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. № 1(1), 22–32.
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., Harmash, L., & Rudnieva, I. (2021). Genre transformation in Simone de Beauvoir's work "Force of Circumstance". *Amazonia Investiga*, 10(38), 245-251. Retrieved from <https://doi.org/10.34069/AI/2021.38.02.24>
- Kryvoruchko, S., Rychkova, L., & Karpenko, O. (2021). Trends of literature of the second half of the 20-th century: "workers' novel", minimalism, "new wave". *Philological Treatises*, 13, 44-49. Retrieved from [https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13\(1\)-4](https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2021.13(1)-4) (in Ukrainian)
- Kryvoruchko, S. (2022). Lost Future. Mykola Khvylovyi "Tram Letter" *Balkanistic Forum*. (2); Issue No. 2/32, 215-226. <http://www.bf.swu.bg/BF-eng.html>
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., & Rudnieva, I. (2022). Time Trends in Simone de Beauvoir's memoirs 'Force of Circumstance'. *Amazonia Investiga*, 11(52), 115–122. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.52.04.12> <https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/1973/2612>
- Lawrence D.H. (2021). *The Lost Girl / D. H. D.H. Lawrence*. Middletown, DE. 394 p.
- Sudliankova, V., (2021). Traumatized Consciousness in Lyudmila Rublewskaya's novel *The Daguerrotype*. *Astraea*, 2 (2), 105–119. <https://doi.org/10.34142/astraea.2021.2.2.06>

**Анна Рогожа. Дисбаланс і гармонія в жіночих образах роману «Згублена дівчина» Д. Г. Лоуренса.** Проблема місця жінки у спільноті загострюється на межі ХІХ–ХХ ст., що віддзеркалюється в літературних творах у зображенні жіночих образів. Це пов'язано з появою нових поглядів на проблеми буття жінок саме в цей проміжок часу, що значною мірою впливає на розвиток світової літератури. Голос цієї епохи звучить дуже голосно для одного з найяскравіших письменників ХХ ст., якого також вважають ключовою фігурою британської літератури цього періоду – Девіда Герберта Лоуренса. Він є тим письменником-модерністом, який не боявся вийти за рамки жанрів і виокремлював проблеми, які панували в суспільстві і хвилювали людей. Метою статті є розкриття формування характеру Альвіни в романі Лоуренса «Згублена дівчина» на засадах розкриття стосунків, співвідношення чоловік/жінка за допомогою інструментарію феміністичної критики. Ця мета визначає зосередженість на завданнях: виявити конфлікти в сюжетних обставинах,

зрозуміти місце жінки в англійській спільноті 1-ї половини ХХ ст. Д. Г. Лоуренс є одним із тих письменників, які починають вводити до сюжетів своїх творів образи жінок, ставлячи їх в домінуючі позиції. Тобто, патріархальна система переосмислюється, поступово відходить на другий план; головні ідеї, теми і конфлікти тепер пов'язані саме з жінкою, вона є центральним образом твору. У статті досліджено естетичні засади Д. Г. Лоуренса в історико-літературному процесі ХХ ст., простежено розвиток феміністичних орієнтирів у його творах, проаналізовано створення автором нових ключових-жіночих образів у контексті роману. Письменник Д. Г. Лоуренс зображує у романі особливості характерів різних жінок, які у певні періоди життя відкриваються по-новому. Із численної когорти жіночих образів він виокремлює емансиповані погляди на життя і бажання головної героїні, роблячи дівчину особливою, не схожою на інших.

**Ключові слова:** Д. Г. Лоуренс, жіночі образи, конфлікти, ідеї, феміністична критика.

---

Рогожа Анна Олександрівна – аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов імені професора Михайла Гетманця ХНПУ імені Г. Сковороди, <https://orcid.org/0000-0002-7589-3857>

## Дифузія стилів як ознака модерністської поезики: натуралізм й експресіонізм в поезії Тодося Осьмачки

У статті простежено сполучення елементів експресіонізму й натуралізму в поезії Т. Осьмачки. Наукові джерела фіксують протилежність цих явищ, тому їхня дифузія в індивідуальній поезиці має конкретні завдання, з'ясування яких і стало метою розвідки. Теоретичний базис розвідки склали праці М. Слабошпицького, М. Моклиці, В. Барчан, Ю. Шереха. У розгляді предмета дослідження використано структурно-функційний аналіз.

**Результати.** Осмислено одну з провідних світоглядних засад експресіонізму – ідею Апокаліпсису й автентичну їй проблему есхатологізму. На основі аналізу окреслених мотивів змодельовано танатологічну картину поезій Т. Осьмачки з чітко окресленими горизонталлю і вертикаллю та образами-символами: похмурі яри й гори; море, ріка, криниця як шляхи у потойбіччя; птахи, що віщують лихо; моторошний місяць. У зображенні домінує червоно-чорна колористика. Поет акцентує увагу на конотаті *смерть* (її атрибутах та інтенціях) як центрорганізуючому образно-структурному елементі художньої дійсності.

Частотними в поезіях Т. Осьмачки є картини кровопролиття: або тілесно-реалістичні, або гіперболізовано-символічні. Соматичний образ крові об'єднує глобальний (*експресіонізм*) і локальний (*натуралізм*) плани художнього зображення.

Образи світової безодні, нездоланної кручі, фатального сонця, всепоглинаючого океану іноді в контексті поєднано з дрібними реаліями світу, створено за допомогою досить скромних стилістичних засобів. Поет вдається до опису побуту, прямого називання, моделює натуралістичні картини у змалюванні української материкової та діаспорної дійсності.

**Висновки.** Поетична творчість Т. Осьмачки, що входить у дискурс українського експресіонізму, має відверто апокаліптичний характер. Есхатологізм поета виростає з традиційно християнських коренів і якнайтісніше пов'язаний з його танатофобією. Головне завдання митця – глоболізувати зло шляхом звернення до деталізації, побутової описовості, загалом негативної естетики. Т. Осьмачка, як і інші письменники, використовував натуралістичні елементи для загострення домінантного стилю – експресіонізму.  
**Ключові слова:** експресіонізм, елементи натуралізму, есхатологічні мотиви, танатофобія, кров

## Вступ

Оригінальність поезій Т. Осьмачки визначається, з-поміж інших чинників, сполученням різних, здавалося б, взаємовиключних мистецьких тенденцій. Дослідники сходяться у твердженні, що стильова палітра письменника поєднала в собі неоромантизм, символізм, імпресіонізм, екзистенціалізм, сюрреалізм, натуралізм, експресіонізм. У назві нашої розвідки акцентуємо зближення елементів двох останніх стилів, чиє протистояння вже стало класичним й зафіксовано в провідних фахових словниках.

«Оксфордський словник літературних термінів» дає таке визначення експресіонізму: «загальний термін для позначення способу літературного чи образотворчого мистецтва, який, виступаючи проти реалізму або натуралізму, представляє світ, насильно спотворений під тиском інтенсивних особистих настроїв, ідей та емоцій» (Baldick, 2015: 141).

Авторитетне довідкове джерело українського літературознавства також визначає експресіонізм через «заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне переосмислення досвіду романтиків і символістів» (Літературознавча енциклопедія, 2007: 322).

Як складний рух, експресіонізм одночасно відкидав і сприймав чимало елементів попередніх і сучасних європейських інтелектуальних і мистецьких явищ; і тому будь-яке дослідження експресіонізму неминуче включає дискусію про натуралізм.

Мета розвідки – простежити поєднання засобів експресіонізму й натуралізму в поезіях Т. Осьмачки в контексті модерністської поезики та визначити художню функцію такої дифузії.

### Теоретичний базис

Методологічною основою дослідження стали різноманітні концепції модернізму, зокрема українського. У поліфонічній художній системі Т. Осьмачки визначальним є експресіонізм, що підтверджено у ґрунтовних літературознавчих розвідках Н. Зборовської, М. Слабошпицького, М. Моклиці, В. Барчан, С. Маринкевич та ін. Серед основних прикмет його поетичного стилю – натуралізм як художній засіб. Аналізуючи тематику та пафос творів митця, Ю. Лавріненко, В. Барка, Ю. Шерех торкалися й проблеми стилю. Над поезикою прямого називання принагідно працювали М. Скорський, А. Загнітко та ін.

Розвідка ґрунтується на структурно-функційному аналізі поезій Т. Осьмачки.

### Виклад основного матеріалу

Стиль є однією з універсальних категорій, що охоплює всі рівні творчості, насамперед індивідуальної, але також поширюється на надособистісні процеси, зокрема епохальні. Подібно до інших великих стилів, які виражають певні типологічні якості творчості й водночас становлять окремі художні системи, експресіонізм також має конкретний історико-територіальний вияв, але насамперед виступає головною засадою художньої творчості – виражає емоційне ставлення до зображуваної дійсності. Ще однією – формалістичною – гранню є експресивність мовлення, притаманна будь-якому стилю. Натуралізм також багатогранний: це і філософська концепція, метод і течія, стильовий акцент.

Поєднання таких протилежних за світоглядною суттю стилістичних явищ в індивідуальній творчості має конкретні завдання. У випадку Т. Осьмачки узгоджує несприйняття світу (глобально – експресіонізм) і водночас відображення його недоліків (локально – натуралізм).

Т. Осьмачка – поет апокаліпсису. Масштабні образи світової безодні, нездоланної кручі, фатального сонця, всепоглинаючого океану письменник іноді поєднує в контексті з дрібними реаліями світу, творить із використанням досить скромних стилістичних засобів. Таке сполучення – типове для поетичної творчості митця.

У ранній творчості, поезика якої насичена грандіозними картинами персоніфікованої природи, Т. Осьмачка поєднує земні, щоденно-сентиментальні картини із символічно-поетичними в руслі фольклорного архетипу. Він стилізує жанри, тональність, використовує народнопоетичні засоби. У сюжетно-композиційній панорамі вірша «Війна» (зб. «Круча», 1922) картини мирної праці змінюються сномказкою з елементами трагічної фантастики і далі зображенням глобальної катастрофи. У колористиці твору сплітаються світлі («Мила ненько, біла вишне!», «золота пашня») та криваві («в ріку криваву, // що полоще черети і кістяки»; «кров котилась у криницю»; «вовки грали, // над кривавою рікою – // білі зуби полоскали // віковою глибиною») (Осьмачка, 1991: 27–28)<sup>1</sup> барви, зміна тональності іноді дуже різка.

---

<sup>1</sup> Покликаючись на це видання далі, у дужках вказуємо сторінку.

У пізніших творах патетика й натуралізм поєднуються у меншою мірою фантастичних сюжетах, наприклад, «Дезертир» (зб. «Сучасникам», 1943). Солдат російської армії українець Діброва тікає «з армії рабів» додому. Замерзаючи, він просить вовка згризти його тіло, і навіть не залишати на московській землі кісток:

На щелепи візьми їх ти  
Та й волочи їх – не в траву,  
А на Славутицю пусти:  
Я тихо в вічність попливу... (148)

Досить правдоподібна, але гіперболізована картина поїдання хижаком людини («і аж до ночі ребра гриз, // ламаючи в зубах громи») переходить у фантастичне усвідомлення вовком солдатового бажання бути хоч після смерті на рідних берегах.

Недосконалий людський світ («казав колись Господь, що я людина, // бо в мене совість і душа глуха») протиставлено тваринному. Ліричний герой швидше обирає побратимом пса, орла-каліку, аніж рівного собі. Думка про благородність тварин прочитується й в образі України, у структурі якого проводиться паралель між батьківщиною і самицями, які за будь-яких умов доглядають і не кидають дітей.

Образи диких і свійських тварин часто трапляються у віршових текстах Т. Осьмачки. Півень, кури, бики, корови – персонажі його творів. У поезії «Труни у гаях» подибуємо красномовний повтор: «ревуть вихри від сіл та до сіл» – «худоба реве з дворів на яри». Цей прийом урівнює природну стихію та свійську худобу. Таке «заземлення» поезії Т. Осьмачки геніально «виправдовує» Ю. Шерех, звертаючись до народної пісні (неодноразово цитоване, бо абсолютно переконливе). «Народна пісня оспівувала поезію вечора словами:

*Йшли корови із діброви  
А овечки з поля.*

І це не шкодило поезії» (Шерех, 1964: 219).

Саме поезію сільського вечора, а не зображення вечора в поезії. Т. Осьмачка естетизує буденні речі, проявляє поезію у звичному, часто й низькому. Така позиція митця суголосна з романтичними концепціями цілісного світу, кожна дрібниця якого має поетичну потенцію. Але коли в романтизмі неприваблива буденність поглинається екзотичними чи казковими образами, то в модернізмі відображенню реалій слугують натуралістичні деталі. Очевидно, що



це й мав на увазі Ю. Шерех, акцентуючи, що в Т. Осьмачки «речі грубого побуту знову входять в поезію» – «життя вдирається в царство мертвої “краси”» (Шерех, 1964: 219).

Усі засоби художнього відображення в поета спрямовані на гіпертрофію переживань, постійно триває пошук способів максимально повно виплеснути бурхливі емоції. Мовнообразний рівень художнього змісту суб'єктивується насамперед, що характерно для модерністської поетики.

Переслідуючи мету якнайвлучнішого відтворення життя, Т. Осьмачка вдається до детального побутописання, прямого називання тощо. Ретельний опис місця подій в «Прощанні», який дещо нагадує сентиментальну прозу ХІХ ст., створює живу картину, допомагає відчутти атмосферу розпачу перед розлукою, коли людина дійсно зупиняє свій погляд на окремих речах аби заспокоїтися. Ще більшу описовість і всебічне змалювання подій та персонажів спостерігаємо у поемі «Міщани».

Найпотужнішої експресивної сили набувають картини кровопролиття, до опису яких часто вдається поет. «Криваві» сцени або реалістичні (*«він кров'ю ліжко все залянав, // і на підлогу потекла там // густа, гаряча, темна кров»*; *«вовк у степу на забитого зліг, // зуби до сонця в крові підійма!»*), або гіперболізовано-символічні (*«і бризкає кров аж у стелю світів; // із крапель кривавих зростають зірки»*; *«Білі діти мої, утікайте із площ, // бо вас мочить давно тепла кров, наче дощ...»*).

Кривавий знак в поезії Т. Осьмачки не завжди фатальний. Наприклад, у вірші «На зрубаній акації» цей соматичний чинник став посередником між ідеальним і матеріальним:

Та, ніби блискавка вечірне небо оре,  
Давно на пальці бачу кров  
І почуваю на душі пекуче горе,  
Що, може, й мрію проколов... (130)

Але у більшості випадків образ крові має значно глибше смислове значення, пов'язане насамперед із есхатологізмом поетового світовідчуття. Виявляючи свою емоційну природу, кров найчастіше уособлює зло:

Як собак табуни: і ворони й круки  
через гору летять аж на Київ злотий...

О, як страшно кричать!.. А із чорних дзьобів  
краплі – кров лопотить об залізо домів... (66)

Серед споріднених з образом крові – символи смерті й води, які в текстах Т. Осьмачки виявляють різні взаємозв'язки, найперше з архаїчним минулим. Наприклад, море дуже віддавна знаменувало шлях у світ мертвих. У старожитніх текстах (та й не тільки) казок та замовлянь море асоціюється з «іншим буттям» – антисвітом, позбавленим ладу й структурованості. Ця первісна стихія, окрім її життєдайного характеру, несе в собі ще й загрозу руйнування.

Море Т. Осьмачки – це узагальнений образ водойми масштабних розмірів, що ввібрала в себе ріки крові й страждання, як-от у знаковому вірші «Хто» (1921).

Порівняно зі стихійно-безформним морем ріка має виразні ознаки структурованості: витоки (початок), течія (середина), гирло (кінець). Отже, це вже хоча б частково підлягає осягненню, однак руйнівна здатність ріки (розливи, повені), як і моря, викликає асоціації, що мають виразне танатологічне забарвлення. У вірші «Війна» (1921) постають образи кривавої ріки й криниці. На перший погляд парадоксально, а насправді органічно – у міфічно-фольклорній традиції – картину смерті в поезії Т. Осьмачки поповнює образ криниці як спосіб контакту між «нижнім» і «верхнім» світами.

Вирвав серце тобі тепле  
й до криниці, що під лісом,  
поніс яром, далі – степом...  
На високім сів горісі,  
що над цямрину схилився.  
Наче зорі вночі в кручу  
кров котилась у криницю –  
у безодню неминучу (27).

Поет-експресіоніст послідовно творить танатологічну картину світу, у якій є місце й урбаністичним пейзажам. Місто – складний образ у творчості Т. Осьмачки, суголосний зі смертю, найперше тому, що воно чуже поету. Він називає сучасне місто «*лжезязичим*», таким, що «*дух відкинуло у тінь...*» (144).

Т. Осьмачка населяє будівлі сичами та кажанами – нічними істотами, таким чином, вказуючи на «нічне» (страшне, темне) життя міста. Орнітологічний рівень образності поезій Т. Осьмачки виходить за межі і міських, й рустикальних ландшафтів, сягаючи знову ж таки

фольклорних глибин. Міркування про те, що душа після смерті людини перетворюється в пташку, дуже розповсюджене. Птахи виступають також зв'язковими між світами живих та мертвих, окремі з них провіщають смерть і нещастя. Ворони, круки, сичі сповнюють візійний простір Т. Осьмачки голосами смерті, насичують художнє полотно митця чорним кольором, стаючи важливими «пунктами» його кольорової концепції.

Як на дощ ворони крячуть,  
крильми небо чорно мрячуть.  
за Батиєм хижо плачуть,  
у долинах клюють очі, мертві очі парубочі... («Колісниця»)  
(25).

Танатологія Т. Осьмачки включає в свою систему образи журавля й вирію, а також такий передосінній символ, як жнива. Сама дія – жати – тотожна смерті. Косовиця – час смерті (образ-архетип).

Композиційно завершує (точніше, формує вертикаль) картини смерті в Т. Осьмачки образ нічного світила – кривавого ока неба (у поета місяць – лише з негативним забарвленням): «...до того ока на горі, // що степ купає у крові...»; «...а ми, дурні, гадаєм: нам // то місяць світить із-за хмар...» («Легенда») (64).

Кров, море, ріка, криниця, ворон, крук, вирій, косовиця, місто, місяць – ключові образи-конотати, що грають роль емоційно-сміслових віх на шляху усвідомлення феномену смерті в поезії Т. Осьмачки. Черепи, кістяки, громи, чорні яри, криваві тумани, бурі – емоційна парадигма поетових уявлень, викликаних страхом смерті.

Смерть як естетична й філософська категорія посідає чільне місце в структурі експресіонізму. У творах українських митців цього напрямку мортальні мотиви й образи знайшли найрізноманітніші втілення. Смерть у Т. Осьмачки не була казково прекрасною юною дівчиною, перед якою у захваті впав на коліна герой етюду В. Підмогильного з однойменною назвою. Не була це також і трансцендентність, де вільно ширяє вигартуваний в боротьбі з самим собою дух, як у В. Стуса. То був страх непрожитого життя. Не прожитого тілом. Недарма в Т. Осьмачки була ще одна манія – одружитися.

Нереалізована енергія Еросу – також одна з причин, які породжували страх смерті. Цю тезу підтверджують й останні інтерактивні дослідження: «одружені люди більш оптимістичні щодо

проблеми смерті і, отже, менше бояться смерті» (Rezpour, 2022: 7). У згаданому джерелі вказано й на інші фактори страху смерті: релігійність, вік, фізичне й психічне здоров'я, сенс життя. Джерелом страху смерті в Т. Осьмачки був, найперше, Біос (тіло). Знаючи, що таке холод, голод, поневір'я, відсутність елементарного побутового комфорту, поет прагнув уникнути повторення відчуттів больового характеру, а те, що смерть і біль (так само й самотність) він ототожнював, очевидно.

Самотність була важким тягарем для Т. Осьмачки. Як ніхто інший, він мав право констатувати, що людина приречена на самотність: *«І підступа жорстокий, дикий: // Лишайся сам і жди ворон...»* («Байдужість») (129). Самотність мислилася поетом як прокляття і неминучість: *«І виглядає щохвилини // У мене з серця самота, // І, наче, в мертвої людини, // Навіки зціплені уста...»* («Утома») (136).

Образ самоти як смерті звучить у поезії «Елегія» (зб. «Сучасникам», 1943). Каїн, Юда, тупі ножі, темні трави, здохлий гад, фосфорні заграви – усе це образи й атрибутика пекла. Дослідниця модернізму М. Моклиця пише: «Авторами пекла в усіх його найжахливіших деталях є експресіоністи: вони неодноразово переживають його у своєму житті і бачать у сновидіннях» (Моклиця, 1998: 101). Самотність і пекло – тотожні в свідомості Т. Осьмачки. Надзвичайно влучну назву дав своїй книзі про письменника М. Слабошпицький – «Поет із пекла» (Київ, 2003).

У поезії Т. Осьмачки розвалювались гори, здіймалися велетенські хвилі кривавих рік і морів, світло боролась тьма, розверзалась глибінь мороку – і серед усього цього громаддя годі було побачити людину або хоч вчути її голос. Лише кров, на яку зліталися вороння та круки, текла і цим засвідчувала наявність життя, хоч і спотвореного болем і близькою чи й уже присутньою смертю.

Наявність таких макабричних картин стає зрозумілою у світлі есхатологічного християнства, в якому вловлюється жорстокість і своєрідне торжество від загибелі обтяженої гріхами планети людей. Світові релігії містять елементи садизму. У християнстві це насамперед пов'язане з насильницькою смертю Христа, яку Е. Фромм трактує як моральну необхідність, що виявляє надприродну сутність месії та передбачає неминуче покарання його катом («Догмат про Христа»). Результативною в контексті нашої розвідки є концепція

Е. Фромма про наявність садистських і мазохістських тенденції особистості внаслідок «непрожитого або нездійсненого» життя (також понівеченого). На думку психоаналітика, такі прагнення допомагають індивіду позбавитися почуттів самотності й безсилля (Буряк, 2018).

Якщо у В. Стуса, наприклад, садизм спрямований на себе самого і має багато спільного з аскетичною есхатологією, проповідуваною монахами, то в Т. Осьмачки він має іншу природу: це своєрідна втіха від того, що хоча б таким чином поет змусить здригнутися від жаху інших, аби вони відчували, що за тягар лежить на душі автора «Ротонди душогубців». Це – своєрідна компенсація за власні страждання, спосіб нейтралізувати образу на людство, що не чує його стогонів і не прислухається до його пророцтв щодо світу, який агонізує. М. Слабошпицький зауважив, що Т. Осьмачка «пише біль, страх, розпач, передчуття» (Слабошпицький, 1995: 28), що слова поета «корчаться від болю й невтишимої муки» (там само: 29).

Біль, страх, розпач, мука – конотати смерті як контрапункту апокаліптичної епопеї Т. Осьмачки, в якій елементи садизму проявляються на рівні образності через натуралізацію та перебільшення. Гіпербола як одна з основних тропів образної системи експресіоністичного тексту сприяє нагнітання емоцій до межі божевілля, до масштабів глобальності. Біль людини – біль планетарний.

...із ран людини –  
стікає кров.  
Ріками рине з  
горя по стегнах,  
по ребрах землі  
в моря криваві –  
вщерть («Хто») (20–21).

Апокаліптичні мотиви особливо виразно звучать у поезії Т. Осьмачки, що проявляється на всіх рівнях твору, включно до звукопису. Підтримує такі емоції й колористика, насамперед кривава. Лексема *кров*, окрім семантично-конотаційної, відіграє ще й роль «барвника» його поезії. М. Моклиця вважає, що певний стиль супроводжує певна кольорова гама (Моклиця, 1998: 106).

Улюблений колір експресіоністів – червоний, особливо з домішкою чорного. Якщо в романтиків червоний колір функціонував

на, так би мовити, особистісному рівні, рівні мікрокосму, то в мистецтві ХХ ст., а особливо в творчості експресіоністів, функційний простір цієї барви значно розширюється, набираючи вселенських масштабів.

Чорний – ще одна кольорова домінанта стилю Т. Осьмачки, який традиційно виступає антитезою білому і означає завершення будь-якого явища. Це – колір кінця, могили, смерті: *«Крики чорні, крики птиці // в рідній, бідній стороні // разом з голосом черниці не забути вже мені»* («Присвята») (153).

«Кольорова» концепція Т. Осьмачки – типowo експресіоністична, витримана, в основному, в чорно-червоних тонах із вкрапленнями білого й сірого, що теж має стосунок до танатографії поета.

Ліричні сюжети Т. Осьмачки дуже часто мають у своїй основі різні варіації тілесності. Митець вдається до широкого використання образу закривавленого тіла (у широкому розумінні цього слова). Простежується замилювання потворним аж до його культивування.

Низку натуралістичних картин продовжує змалювання української материкової та діаспорної дійсності. Наприклад, побут у колоніальній дореволюційній руській армії поет подає через зображення казарм, де *«Висока стеля капа мокра, // бо люди дихають, сопуть...»*, *«од поту мокрі раби ... люди... // Шукають вошей і хропуть»* («Пісня з півночі»). Не надто кращими змальовані будні емігранта в багатолюдних бараках: *«В кімнаті душно, і в повітрі висне // накурений тягучий чад, // і хлопці, лежні, голосно навмисне // говорять про масних дівчат»* («У таборі»). Нужда й хвороби долають людей, яким фізично не доступні пахощі поетичних квітів, бо немає органів нюху: *«Аж вилізла якась рука // Істота з льоху, наче лис; // У неї там стирчала вата, // Де з ніздрями був ніс колісь»* («Байдужість»). У цитованому вірші зринає образ поета, чия творчість нікому не потрібна.

У поезіях Т. Осьмачки постає образ недосконалого, вартого засудження світу, де *«панує боротьби давно відомий жах»* (188). Конфлікт духовного й матеріального схиляється на користь другого:

Гей, мрії, демони лукаві,  
Нащо терзаєте мій дух –  
важкі примари дня криваві  
спиняють часу вічний рух  
 *(«Пісня з Півночі»)* (45).

Єдиним Божим благословінням у цьому грішному земному світі є талант, який щодня посилається нам, але не потрапляючи до занедбаного храму людської духовності, вертає назад. У вірші «Неминучість» Т. Осьмачка змальовує саме такий храм у Куцівці: *«в огряді наслися і кози, й вівці // і будяки росли з-під брам. // Середина ж без свічок і без рути // стояла навстіж горобцям»* (169). Святість ікон знищується під комсомольським квачем. Поет вбачає причини катастрофи в свавіллі радянської влади, яку ненавидів усім серцем, однак проблема значно глибша.

Відштовхуючий ефект створюють як поодинокі слова неестетичного звучання (*морда, гад, домовина, гроб, труп, мертвяк*), так і тропи з використанням таких лексем. Наприклад, порівняння та метафори: *«і черепицю, неначе пилка // зубами, в сонці блискали хати»*; *«і шляхом, похожим на жовтий язик»*; *«і стоїть тихий бір у сипучій глуші // ще сумніший, як білі мерці»*; *«серце з грудей // ломить ребра безумно собою»*; *«із хатини тії, що в гаю // свої двері в поріг увалила»*.

У своїх поезіях Т. Осьмачка намагався бути самим собою, зрозуміло, що мова творів – жива, експресивна: *«Я унікав, щоб поглядом стороннім дивитися на сонце та зорю, мов на каструлю в себе на долоні, в якій щоденно снідати варю»* («Немає») (180).

Танатографія письменника, будучи закоріненою в особистісний ґрунт, водночас свідчить про те, що поету властиве і есхатологічне відчуття глобальної катастрофи, що загрожує кінцем світу. Експресіоністичне мислення, з огляду на свою морально-етичну парадигму, характеризується есхатологізмом, що, природно, єднає його з Апокаліпсисом, визначальною ідеєю якого є кінець (смерть) гріховного світу – Страшний суд.

### **Наукова новизна**

Авторки розвідки намагалися показати, як Т. Осьмачка підпорядковує елементи різних стилів. Вироблення авторської манери має свою формулу, яка вимагає домінанти та складників, що їй підпорядковуються. За інших умов – еkleктика.

### **Висновки**

Поетична творчість Т. Осьмачки, хто входить до пантеону українських експресіоністів, має відверто есхатологічний характер, що виростає з традиційно християнських, особливо православних коренів і якнайтіснішим чином пов'язаний з його танатофобією.

Призначені для створення портрета смерті образи свідчать про те, що поет боїться її, хоч нема підстав твердити, що й життя викликає в нього радісні відчуття.

Звернення до деталізації, побутової описовості, загалом негативної естетики має свої імпульси та створює ефект приземленості, закоріненості, зрештою, життєвості з усіма її проявами. Спеціальний погляд на проблему натуралізму як елементу поезики Т. Осьмачки актуалізовано низкою моментів: у площині натурального зображення перетинаються реальне та абстрактне, близьке й далеке; він виражає експресивність стилю, повнокровніше розкриває образи творів письменника.

Головним завданням як митця поет вважав глобалізацію зла притаманними його психотипу засобами. Т. Осьмачка, як і інші письменники, використовував натуралістичні елементи як загострення домінантного стилю – експресіонізму.

### Література

- Буряк, Н. (2018). Еріх Фромм про насильство у релігіях світу. *Гілея*, 128, 250–255. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/21940>
- Літературознавча енциклопедія: у двох томах.* (2007) Т. 1 / авт.-упоряд. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія».
- Моклиця, М. (1998). *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика.* Луцьк: Редакційно-видавничий відділ ВДУ ім. Лесі Українки.
- Осьмачка, Т. (1991). *Поезії.* Київ: Рад. письменник.
- Слабошпицький, М. (1995). *Тодось Осьмачка: Літ. профіль; Никифор Дровняк із Криниці: Роман-колаж (фрагменти).* Київ: Рада.
- Шерех, Ю. (1964). *Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї.* Нью-Йорк: Пролог.
- Baldick, Ch. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms.* <https://play.google.com/books/reader?id=s4FMCAAAQBAJ&pg=GBS.PP1.w.3.0.0&hl=uk&q=expressio>
- Rezapour, M (2022). The Interactive Factors Contributing to Fear of Death. *Front. Psychol.* 13:905594. doi: 10.3389/fpsyg.2022.905594

### References

- Buriak, N. (2018). Erikh Fromm pro nasylystvo u relihiiakh svitu [Erich Fromm on violence in world religions]. *Hileia*, 128, 250–255. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/21940> (in Ukrainian).
- Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh.* (2007) Т. 1 [Literary encyclopedia: in two volumes] / avt.-uporiad. Yu. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiia» (in Ukrainian).



Moklytsia, M. (1998). *Modernizm yak struktura: Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: Redaktsiino-vydavnychi viddil VDU im. Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

Osmachka, T. (1991). *Poezii* [Poetry]. Kyiv: Rad. pysmennyk. (in Ukrainian).

Slaboshpytskyi, M. (1995). *Todos Osmachka: Lit. profil; Nykyfor Drovniak iz Krynytsi: Roman-kolazh (frahmenty)* [Todos Osmachka: Lit. profile; Nikifor Drovniak from Krynytsia: Novel-collage (fragments)]. Kyiv: Rada (in Ukrainian).

Sherekh, Yu. (1964). *Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statti i esei* [Not for children. Literary and critical articles and essays]. Niu-Iork: Proloh. (in Ukrainian).

Baldick, Ch. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. <https://play.google.com/books/reader?id=s4FMCAAQBAJ&pg=GBS.PP1.w.3.0.0&hl=uk&q=expressio> (in English).

Rezapour, M (2022). The Interactive Factors Contributing to Fear of Death. *Front. Psychol.* 13:905594. doi: 10.3389/fpsyg.2022.905594 (in English).

**Galina Yastrubetska, Tereza Levchuk. Diffusion of Style as a Sign of Modernist Poetics: Naturalism and Expressionism in Todosya Osmachka's Poetry.** The article deals with the connection of Expressionism and Naturalism elements in the T. Osmachka poetry. According to the scientific data, there is a certain antithesis within these phenomena, respectively, their diffusion in the individual authorial poetics are **the study's objectives**.

Within the research a strong **theoretical basis** is applied, that comprises scientific studies of M. Sloboshpytskyi, M. Moklytsia, V. Barchan, Yu. Sherekh. In the course of investigation, the structural-functional analysis is used.

**The findings.** One of the key philosophical Expressionism principle is viewed, namely the apocalypse concept and relevant to it eschatological issues. Based on the analysis of the outlined motives the T. Osmachka Thanatos framework, with well-defined horizontal, vertical, symbols and images, is created: gloomy ravine and mountains, sea, river, well symbolize the ways of the Underworld penetration; birds predicting scourge; spooky moon. In the depiction, the red-black coloring prevails. The poet emphasizes the death connotation (its attributes and intentions) as the core image and structural base of the artistic reality.

The pictures of bloodshed in the T. Osmachka's poetry are frequent: either body-realistic or hyperbolic and symbolic. Somatic blood image combines global (Expressionism) and local (Naturalism) contexts of artistic representation.

The images of the world's abyss, irresistible cliff, fatal sun, all-consuming Ocean are occasionally blended in the text with the tiny realities of the world, created by means of modest stylistic means. The poet portrays everyday life, describes the naturalistic pictures while depicting Ukrainian mainland and diaspora reality.

**Conclusions.** T. Osmachka poetic heritage that refers to the Ukrainian Expressionism, has strongly pronounced apocalyptic semantic loading. The poet's Eschatology stems from the traditional Christian roots and is closely related with his

Thanatos-phobia. The main author's purpose is to globalize evil by means of appealing to the detailing, domestic descriptiveness and negative esthetics in general. T. Osmachka as the other writers uses naturalistic elements to aggravate the prevailing style – Expressionism.

**Key words:** Expressionism, Naturalism elements, eschatological motives, Thanatos-phobia, blood

---

Яструбецька Галина Іванівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки; <http://orcid.org/0000-0003-1470-9232>; [iastrubetska.galina@vnu.edu.ua](mailto:iastrubetska.galina@vnu.edu.ua)

Левчук Тереза Петрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки; <http://orcid.org/0000-0002-0277-3280>; [Tereza.Levchuk@vnu.edu.ua](mailto:Tereza.Levchuk@vnu.edu.ua)

## Читаємо роман В. Голдінга «Володар мух»

**Теоретичний базис.** Дослідження є спробою заповнити прогалини у методичних розробках уроків та в підручниках з історії світової літератури ХХ ст. Ідеться про суперечності у рецепції дебютного роману-притчі «Володар мух» англійського класика ХХ століття Вільяма Голдінга, які у практиці вітчизняного шкільного та вишівського викладання призводять до очевидних спрощень його актуального змісту. Тиражуються стереотипи, які не дозволяють побачити його філософську глибину, викликають читацьке розчарування. Найбільш поширений стереотип – нібито в романі йдеться про «одвічну боротьбу добра і зла», показаних через деградацію дітей на острові. Нібито автор показав присутність Звіра в людській душі, витоки людської жорстокості тощо. Пропонуємо трактування твору В. Голдінга як гостроактуальної для свого часу (середина ХХ ст.) антиутопії, коли постала загроза ядерної світової війни, було очевидним домінування тоталітаризму у світовій політиці. Роман залишається актуальним повсякчас, оскільки показує відповідальність кожної людини за суспільний устрій, у якому живе суспільство. **Мета** дослідження – уважне відчитування підтексту у творі через розуміння авторського наміру, вираженого завдяки поетиці філософського роману-притчі.

**Результати, висновки.** Перерахунок найважливіших рис поетики сучасного роману-притчі «за Голдінгом» включає такі характеристики (перші дві характеристики притаманні притчі від початків її жанрової еволюції, наступні характеризують конкретний роман і показують, що цей перелік можна розширити, якщо порівняти з іншими творами притчової форми): 1) присутність інакомовлення: увесь сюжет «Володаря мух» є алегорією розвитку людської цивілізації, відзначається подвійним характером (пряме зображення дітей на острові й універсальне – у підтексті читаємо про все людство); 2) повчальність / однозначність розв'язки, якою завершується розвиток сюжету, характерного для антиутопій (розв'язка є авторським попередженням для людства про небезпеку самознищення); 3) архетипний характер головних образів-персонажів: вони представляють людське суспільство в мініатюрі; 4) локалізація хронотопу: дія зосереджена на острові та стиснута в невеликий проміжок часу, щоб читач легко охоплював універсальне зображення – людство в мініатюрі; 5) символічний або алегоричний характер деталей в авторській розповіді.

**Ключові слова:** роман-притча «Володар мух», В. Голдінг, антиутопія, читацька рецепція, актуальність філософського твору, поетика, підтекст, алегорія.

## Вступ

Найперше, що доводиться чути від учителів-словесників про дебютний роман англійця Вільяма Голдінга «Володар мух» (1954), – що вона складна і «не для дітей». Може, із цієї причини у зміненій (укотре?) програмі світової літератури, де вона вивчалася то в 6-му, то у 12-му класі, наразі повість фігурує лише у списку для додаткового читання для 9-го класу. Переглядаючи відгуки на онлайн-сторінках сучасного книжкового ринку та методичну літературу для вчителів, можна побачити передусім вияв характерних стереотипів її сприймання.

### Теоретичний базис

Про роман та його автора – Нобелівського лауреата 1983 р. – неодноразово писали відомі фахівці з англійської та світової літератури ще в радянський час (В. Івашова, Р. Самарін, Н. Жлуктенко, Б. Мінц, А. Нямцу, С. Павличко, котра також є автором найвідомішого українського перекладу, уперше виданого в 1988 р., та ін.). Вони посилалися на представників зарубіжної голдінгіани: монографії М. Кінкід-Вікс і Я. Грегора, С. Бойда, Д. Кромптона, В. Тайгер, В. Редпата, наукові розвідки Ф. Кермоуда, Д. Андерсона, Д. Лоджа, С. Медкафа тощо. Різноманітність літературно-критичних оцінок і суперечливі коментарі щодо роману «Володар мух» пояснюються різницею методологічних та філософських позицій дослідників. Беручи до уваги їхні ідеологічні настанови, розрізняють декілька принципово відмінних підходів до трактування роману, а саме:

- 1) це релігійний твір, що розвиває християнську доктрину первородного гріха та гріхопадіння;
- 2) твір втілює настанови екзистенціалістської філософії, тобто філософії відчуженого людського існування;
- 3) твір є ілюстрацією до вчень З. Фрейда та К. Юнга, адже автора цікавить співвідношення свідомого та несвідомого, індивідуального та колективного в людській поведінці;
- 4) роман є продуктом індивідуальної міфотворчості автора, пов'язаної з античними традиціями (див. докладніше: Нямцу, Литвинюк, 2011: 54–69).

Жодна з інтерпретаційних версій не дає вичерпного прочитання, оскільки окремо від інших веде до спрощень. Про англійського автора неодноразово захищені дисертації українських учених

(Н. Ліщинської, Л. Мірошніченко, О. Литвинюк), публікувалися розділи в підручниках та посібниках (Т. Кушнірової, І. Помазана), розробки уроків та методичні матеріали за цим твором (до прикладу, публікації Л. Безобразової, А. Градовського, О. Єременко, О. Каніболоцької, С. Квік, З. Савченко, С. Ярошовець).

Однак усе це практично не зачіпає увагу більшості читачів. У читацьких відгуках повторюються оцінки на кшталт: «Я уявляю, як це дітям читати. Взагалі не годиться. Для дітей вона не годиться»; «...книга... депресивна й жорстока»; «...після прочитання цієї книги, я так і не усвідомив, чому “світовий бестселер”»; і т. п. (Купити книгу, 2021). На додачу українська Вікіпедія визначає зміст книги досить спрощено: «Ця книга про суперечливість людської натури, про зло, що може прокинутись в людині» (Володар мух, 2021). Перед молодим читачем неминуче постає питання: чи варто ради такої банальної ідеї читати роман, написаний майже три чверті століття тому?

Чимало студентів, з якими обговорюємо твір Голдінга на практичних заняттях, мають від книги враження, не відповідні авторському намірові та не підтвержені поетикою твору. Доцільно спершу зупинити потік стереотипних упереджень, наголосивши деякі неточності у читацькій рецепції, а потім добиратися до суті тексту, з яким і фахівці не одразу дають собі раду. Відомий перекладач та літературознавець Т. Гаврилів у рецензії на чергове українське перевидання книги Голдінга у перекладі С. Павличко зауважив: «Більшість дослідників, які займалися цим літератором, закликають до обережності. Рухаючись на запалені ним вогники, всякчас розставляють віхи обумовленостей, так наче вони роблять це не з думкою про читача, а в побоюванні самим обпектися, засліпитися, збитися на манівці. Й можливо, постаті Голдінга та його романам щедріше вділили б мовчання, якби не рішення нобелівського комітету вісімдесят третього року, наче завбачливо запрограмованого на те, аби його доробок не підпав забуттю. Комфортніше Голдінга не згадувати. Голдинг – один з найдискомфортніших, згенерована ним незатишність, незручність, викличність сягає далеко за межі звичних напруг між митцем і суспільством» (Гаврилів, 2016).

Найхарактерніші читацькі стереотипи охоче тиражуються видавцями та авторами методичних розробок і підручників. Для прикладу візьмемо найпоширенішу анотацію, яка повторюється у

перевиданнях: «Внаслідок авіакатастрофи кілька дітей потрапляють на безлюдний острів, дуже схожий на райський куточок. Безмежний океан, тропічні пальми, кришталеве джерело, таємнича печера... Тут є все, крім дорослих. У маленькій громаді відразу визначаються два лідери. Починається боротьба за владу. І надто скоро діти забувають не тільки про дружбу й порядність, а навіть про людську подобу... Межа, яка відділяє людину від тварини, дуже тонка. І боятися треба не того звіра, що десь зовні. Набагато страшніший той, що всередині в кожного...» (Голдинг, 2015)<sup>1</sup>.

### Виклад основного матеріалу

Отже, при знайомстві з книгою найперше зустрічаємо чимало спрощень, щоб привернути увагу «наївних» читачів. Розкішне місце із тропічними пальмами на райському острові – не реалістична картина дії; це алегорична декорація, котра у підтексті асоціюється з біблійним раєм, з якого людей було вигнано за первородний гріх пізнання добра і зла. Боротьба двох підлітків за лідерство – не головний конфлікт, а лише одна з ліній складного протиборства цінностей у свідомості героїв «Володаря мух». Дітей на острові не «кілька», а кілька десятків, хоча точна кількість не вказана, і це важливо. Роман не сфокусований на психологічному зображенні боротьби добра і зла в людській душі, оскільки головні персонажі показані епізодично й лише настільки «психологізовані», наскільки авторові було потрібно, щоб вони сприймалися читачами як живі реальні хлопчаки, хоча втілюють універсальні типи характерів, притаманні практично кожній людській спільноті (культурний герой, аутсайдер, мудрець, трикстер тощо) – і через те «не працює» так званий аналіз образів-персонажів як «позитивних» / «негативних», котрий досі тримається у шкільній методичній практиці. Та й чимало літературознавців пишуть про «поляризацію персонажів на позитивних та антигероїв» (Нямцу, Литвинюк, 2011: 77). Однак щодо серйозної літератури ХХ ст. метод не придатний і шкідливий, адже моралізаторство їй не притаманне, а спрощення заважають побачити важливе. Зокрема одразу варто підкреслити: внутрішні конфліктні лінії у романі (тобто притаманні психологічній прозі) розгорнуто значно менше, ніж головний філософський конфлікт, який стосується

<sup>1</sup> Надалі цитати з перекладеного тексту роману подаємо за цим виданням.

«колективного героя» (О. Зверев) – група дітей є алегоричним образом людства в екстремальних умовах виживання.

Стереотипним є і твердження про «найкращий роман» Голдінга. Насправді письменник не був автором єдиного роману-бестселера, на якому нібито й досі тримається його гучна слава, – наступні його книги написані значно майстерніше (принаймні, із точки зору психологічного зображення людських характерів). Це важливо розуміти, щоб не виникали хибні уявлення, чому автор (для одних – «шедевра», а для інших – «слабкого твору») був так високо поцінований нобелівським комітетом; Нобелівська премія, до речі, не присуджується за конкретний твір – Голдінг нагороджений «за романи, котрі з ясністю реалістичного оповідного мистецтва у поєднанні з розмаїттям та універсальністю міфу допомагають осягнути умови існування людини в сучасному світі» (цит. за Вікіпедією).

Ще один приклад стереотипного сприймання сформулювала у своєму відгукові читачка (від 18.07.2017), котра добросовісно намагалася пояснити, що ж її розчарувало: «У книжці також є значні недоліки. Наприклад, мені не зрозуміло чому неповнолітні діти летіли без дорослих. Я прекрасно розумію задум автора, але хотілося б більшої логічності. Багато подій описується дуже абстрактно, без персоналізацій і конкретики, через що доводиться перечитувати по декілька разів, щоб зрозуміти про що йдеться» (Купити книгу, 2021)<sup>1</sup>.

Справді, у сюжеті «Володаря мух» чимало шитого білими нитками. І відповіді на питання, чому автор зробив так, а не інакше, допомагають прочитати його задум. «Голдінг – з тих авторів, котрі не обмовляються. Якщо в нього певне слово на певному місці, то так воно й має бути», – вважає Т. Гаврилів (Гаврилів, 2016). Зрештою, набагато важливіше прочитати те, що автор вклав у свій твір, ніж приписувати йому те, що ми й без нього знаємо, накладаючи якусь стереотипну «схему аналізу» з обов'язковими «недоліками».

Найперше поставимо питання про сюжетні нібито «недоліки» / невідповідності / лакуни. Чому після авіатроці не залишилося жодного дорослого, на острів потрапили лише діти, усі цілі й неушкоджені, а спогадів про пережиту катастрофу в їхній пам'яті майже не було? Чому у групі евакуйованих дітей були лише

---

<sup>1</sup> Стилiстику та орфографiю у цитатах зберiгаємо.

хлопчики, і чому саме англійські? Хіба така евакуація (на тропічний острів!) у Великобританії проводилася? Автори методичних розробок не раз повторюють, що події в романі стосуються часів Другої світової війни, хоча це не так – час дії умовний. Чому, за винятком незначних деталей, не показане минуле дітей, їхні взаємини ні до, ні під час розвитку дії, ні переживання катастрофи літака, а лише наростання страху перед неіснуючим Звіром? Адже у психологічному романі «про боротьбу добра і зла в людських душах» без докладного аналізу стосунків та переживань годі обійтися.

Найвірогідніша відповідь, яка є точкою відліку для нашого прочитання: бо твір не є реалістичним зображенням дійсних (чи вигаданих, але достовірно показаних) пригод, стосунків тощо. Не є психологічним романом про добрих-поганих хлопчиків та «звіра в людині». Автор задумав щось інше. Хтось із читачів сприймає це як алогічне, очікуючи, що автор мав би все пояснити достеменно, шукає недоліки і через те не довіряє зображенню. Такі упередження і блокують читацьке розуміння. Однак маємо до діла зі старими, як сама світова культура, засобами художньої умовності, які треба сприймати саме як умовність, як своєрідний «договір» із читачем: алегорія, міфологізація, авторське повчання-попередження у непрямій (притчовій) формі, полемічний підтекстовий (через інтертекстуальні зв'язки) діалог із попередниками тощо. І лише прочитавши їх, зрозуміємо, що хотів сказати письменник.

У цій розвідці будемо говорити про риси поетики філософського роману-притчі В. Голдінга та закладений у них актуальний авторський смисл. Аналіз тексту ґрунтується на герменевтичному прочитанні українського перекладу у контексті з його критичними інтерпретаціями та трактуванням у викладацькій практиці.

Різночитання «Володаря мух» починається вже тоді, коли читачам довільно подають найбільш інтегральну рису поетики – жанрову природу Голдінгового роману, хоча від початку творчої біографії митця ішлося про притчові структури в його інтелектуальній прозі. Проте й досі як тільки не визначають «Володаря мух»: «науково-фантастичний твір», пригодницький роман», «психологічний трилер», «антиутопія», «повість про / для дітей і підлітків», «молодіжна повість», «любителям пригод, гострих історій і телешоу “Останній герой”» (визначення беремо зі вказаних методичних статей та читацьких відгуків), «пародія» тощо. Це



останнє має на увазі пародію на пригодницьку повість популярного у Великобританії автора дитячої літератури – шотландця Р. М. Беллентайна «Кораловий острів» (R. M. Ballantyne, “The Coral Island” 1858), дотепно визначену Т. Гаврилівим як «такий собі вікторіанський соцреалізм, в якому панують оптимізм, ідилічність, гармонія» (Гаврилів, 2016).

Перш ніж стати письменником, В. Голдінг (1911–1993) закінчив Оксфордський університет, де вивчав і природничі науки, й англійську філологію; був шкільним учителем у період із 1938 по 1961 рік; підробляв клерком, пробував себе в драматургії; у час Другої світової війни воював (як морський офіцер королівського флоту). Літературою цікавився і пробував писати з юних років, але повноцінні його романи написано після війни. Від публікації 1934 р. збірки віршів (про яку Голдінг потім неохоче згадував) до дебютного роману минуло два десятиліття. Перші чотири прозові твори не були опубліковані, а рукописи загубилися. Закінчивши наступну книгу, Голдінг сім місяців розсилав рукопис по видавництвах, звідусіль отримуючи відмови. Зокрема поважне видавництво Faber&Faber охарактеризувало роман як абсурдний, нецікавий, порожній та нудний. Проте пізніше новий редактор цього видавництва таки дістав рукопис зі сміттевого кошика та наполіг на його публікації.

У 1954 р., жорстко відредагований, роман побачив світ під назвою «Володар мух» (початкова авторська назва – «Незнайомці зсередини»). Деякий час книга не користувалася популярністю й отримала досить неоднозначні відгуки. Після перевидання у 1959 р. роман поступово став бестселером у Великобританії та США, був перекладений; відповідно ставлення літературних критиків до нього змінювалося. 1955 р. В. Голдінга прийняли до Королівської літературної спілки, а згодом прийшло світове визнання.

Показово, що й сам В. Голдінг не вважав «Володаря мух» своїм кращим романом та не погоджувався, щоб цей твір залишав у тіні набагато сильніші, на його думку, наступні твори – «Нащадки» / «Спадкоємці», «Злодюжка Мартин», «Шпиль» (“The Inheritors” 1955, “Pincher Martin” 1956, “The Spire” 1964) та ін. – усього півтора десятка книг великої та малої прози, які відзначаються глибоким психологізмом, складною нарацією та образною символікою.

В. Голдінг відхиляв спрощені інтерпретації свого роману, пропоновані представниками різних течій англійського

літературознавства, філософами та психологами. Цим пояснюється і його неоднозначне ставлення до визначення власних творів як притч, виявлене вперше у лекції «Притча», прочитаній 1962 р. у США, а згодом опублікованій як есей. В одному з інтерв'ю письменник зізнався, що хотів би, щоб його романи розглядали передусім як міфи, а не як притчі, оскільки, на його думку, міф багатозначніший за притчу: «Я сприймаю притчу як прояв творчого обдарування, тоді як міф – сутнісне в найбільш первинному сенсі буття, де є ключ до існування, сенс буття та загальний життєвий досвід» (цит. за: Ліщинська, 2007: 58). Однак ранні Голдінгові романи таки відповідають ознакам давнього жанру притчі за двома неодмінними упродовж його тривалої еволюції ознаками – інакомовність та прихована за нею повчальність (на відміну від байки, де повчання сконцентроване у «моралі»).

Роман “Strangers from Within” / «Незнайомці зсередини» був задуманий як іронічний коментар-відповідь на пригодницький роман XIX ст., у якому втілені уявлення про правильних англійських юнаків, котрі внаслідок кораблетрощі опиняються на безлюдному острові та, подібно до Робінзона Крузо, розумно влаштовують свій побут і щасливо долають усі небезпеки, щоб після доблесних пригод повернутися назад змушненими. Однак ветеранський досвід В. Голдінга позбавив його будь-яких ілюзій щодо розумної природи *homo sapiens*: «Я почав розуміти, на що здатні люди. Кожен, хто пройшов війну і не зрозумів, що люди творять зло подібно до того, як бджола виробляє мед, – або сліпий, або несповна розуму» (цит. за: Нямцу, Литвинюк, 2011: с. 76). На прикладі групи дітей, змушених виживати поза цивілізацією, Голдінг показує, чим це екстремальне виживання дуже швидко може закінчитися – спаленням райського острова, загибеллю всіх, кого не врятують випадково.

Замість повчальної оповідки для юнацтва (на кшталт «Коралового острова») під пером Голдінга з'явився самостійний художній твір, хоча пародійні елементи залишилися – на них вказують алюзії (назва твору-попередника, імена його головних героїв – Ральф і Джек, епізод полювання на свиню тощо). Розповідь починається тим, що група британських хлопців потрапляє на безлюдний тропічний острів. І... на цьому схожість закінчується. В. Голдінг спростовує не так ідеї роману Р. Беллентайна про доблесть цивілізованої людини, згідно з якими британські хлопці здатні

створити на дикому острові гуманну цивілізацію, дотримуючись кодексу поведінки юних джентльменів, а й полемізує з просвітницькою гуманістичною ідеологією, яка домінувала в Європі починаючи з XVIII до середини XX ст. Головний об'єкт полеміки Голдінга з попередниками – знаменита книга просвітницької доби «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, тобто твір автора XX ст. є однією з «антиробінзонад»-антиутопій, традиція яких пішла саме з утопій, написаних у Великобританії<sup>1</sup>, – він пригодницький лише за формою, однак апокаліптичний за духом. В антиутопіях, як відомо, головна риса – закладене в текст авторське попередження про небезпеки розвитку людської цивілізації.

Як зазначала С. Павличко, «в універсальності голдінговських героїв кореспондують і максимально розмиті контури історичного часу і простору. Та все ж у непрямій формі письменник торкнувся найважливіших соціальних проблем нашої епохи, котру не сприйняв і прийняв як епоху негуманну, небезпечну, апокаліптичну» (Павличко, 1993: 32).

На думку В. Голдінга, Друга світова війна показала, наскільки крихким є руссоїстський міф про природну доброту людини. Саме тому людське суспільство показане через групу дітей, до того ж чітко поділених за віком: підлітки 10–13 років та діти дошкільного й молодшого шкільного віку. Тим самим Голдінг руйнував ще один міф – про безгрішну природу дитячої душі. Головний умовний прийом у його оповіді – містка алегорія суспільної структури: перебування групи англійських хлопчиків на острові уособлює процес становлення суспільного устрою. У будь-якому суспільстві є дієздатні його члени й ті, якими спільнота мусить опікуватися; власне, якістю опіки – виховання, навчання, лікування, правозахисту, благоустрою спільного простору тощо – ми вимірюємо гуманність та ефективність суспільного ладу в сучасному світі. Тому й зображені діти двох вікових груп, хоча точна їхня кількість не названа, а докладніше показані лише кілька підлітків.

Усі разом діти на острові – мікромодель людського роду на Землі (не випадково острів схожий на корабель – давній символ людської спільноти у безбережному життєвому морі), де є все для виживання: благодатний клімат, вода та цілком безпечний ліс, їстівні

---

<sup>1</sup> Див. докладніше: (Нямцу, Литвинюк, 2011: 77).

плоди, тварини, на яких можна полювати, немає хижаків чи отруйних змій. Тобто ніщо не заважає людям жити. Усе є, крім доброї волі членів спільноти підтримувати той порядок, який забезпечить майбутнє та збереження людського образу «за подобою Божою», відповідно до природних людських прав, про які, до речі, хлопчики знають, але згодом втрачають орієнтацію щодо моральних цінностей.

Розвиток сюжетної дії показано в антиутопічному напрямку – до неминучого самознищення природного життя на острові. Власне, й почалося з катастрофи: через війну, розв'язану дорослими, від яких діти чекають порятунку, трапилася аварія (вона не показана: зав'язкою сюжетної дії є перша зустріч Ральфа та Рохи на березі біля лагуни), діти опинилися самі на острові. Захоплена своєю війною, доросла цивілізація згодом нагадує про себе мертвим тілом парашутиста з підбитого літака, якого в подальшому діти вважатимуть жахливим Звіром. А в розв'язці несподівана поява катера з офіцером у парадній формі англійського морського флоту – шанс на спасіння всупереч логіці реальних подій. Шанс урятуватися – як момент для осмислення помилок, про які щойно прочитано. Ще один аргумент щодо присутності притчової моделі у жанровій структурі «Володаря мух», адже така розв'язка хоча й не подає очевидної «моралі», однак досить однозначна.

Автор створює символ величезної сили – палаючий острів, на якому врятовані завдяки щасливому збігові обставин дітлахи настільки захоплені братовбивством (аналогія до цілого людства), що не думають про реальну небезпеку, а в фіналі усе, що пов'язує їх із рятунком та цивілізацією, сконцентровано в *«ошатний обрис далекого крейсера»* на обрії, з якого приплив катер з офіцером та озброєними моряками. Чи залишилася ще десь та гуманна цивілізація? – ставить питання Голдінг. «Хіба якби там було все прекрасно, звідти евакуювали б дітей? Хіба Ральф вертається не в світ, де точиться атомна війна? Хіба останнім словом роману не є слово “крейсер”? Хіба не парадоксально, що саме це слово – завершальне і єдине, обране випромінювати певність, надійність? Надійність останнього твердого виступу над незглибною прірвою?» – коментує Т. Гаврилів питання про те, чи є художній світ Голдінга безнадійним (Гаврилів, 2016).

А він такий, яким і мусить бути у філософському романі-антиутопії: без оглядки на читацькі очікування гепі-енду лунає

серйозне попередження про кінець, якого мусить очікувати людство, якщо воно й далі вестиме руйнівні війни. Прямого повчання автор не висловив, однак воно мусить бути прочитане реципієнтом у результаті інтелектуальних зусиль.

Щоб бути певним, чи правильно розуміємо авторське інакомовлення, звернімо увагу не лише на сюжет, а й на конфлікт. Хто та яким чином вступає у протиборство, котрим рухається сюжетна дія? І чи лише вчинки персонажів (зокрема головних конкурентів на роль лідера – Ральфа і Джека Меридью) виявлені як протиборство? Насправді розвиток подій у романі не стільки залежить від поведінки цих двох, скільки від дій чи бездіяльності всіх інших – усі діти є складовими «колективного героя», вони так чи інакше причетні до вибору – і того, який роблять самі, і того, який робиться поза ними. Як і в реальному суспільному житті. Ще й тому Голдінг показав саме англійських хлопчиків (а не з наміром найбільшої вірогідності зображення чи ще з якихось міркувань): англійська демократія уособлює класичний зразок політичного устрою, вона найстарша та найавторитетніша структура такого типу в реальній людській історії, і те, що всі персонажі сприймають традицію англійської демократії як найпридатнішу для наслідування, не раз підкреслено в тексті. *«Нам треба мати правила і підкорятися їм. Врешті, ми ж не дикуни. Ми англійці, а англійці завжди і в усьому найкращі»*, – каже Джек у перший же день, коли всі хлопці сповнені щирих намірів жити «за правилами».

Діти не допускають у свою свідомість сумніву, що спасіння прийде швидко, натомість захоплені перспективою володіння незайманим розкішним островом: *«Це наш острів»*; *«Все це наше»*, – захоплено повторює Ральф, а з ним радо погоджуються всі, крім Рохи. При найменшій Рошиній спробі спонукати до якихось раціональних дій підбадьорюють себе очікуванням райського відпочинку: *«Ждучи порятунку, можна чудово побавитися на острові»*. Але хіба не так живуть із дня на день більшість пересічних громадян, очікуючи від політиків обіцянок про неодмінні «покращення» й «реформи» та звітів про «досягнення»? Популізм – найупливовіший штиб політики в сучасному світі, особливо у країнах «молодих» демократій.

Напруження, а згодом ворожнеча і злочини на острові показані невідворотними не тому, що Джек Меридью бореться за місце лідера

з Ральфом (фактично він і так посідає місце неформального лідера – Голдінг показав закономірності стосунків у так званих неформальних групах, завдяки своєму учительському досвідові, досить реалістично й переконливо), а тому, що не приносять успіхів спроби налагодити життя «за правилами». Бо всі хлопці готові розважатися й відпочивати, але ніхто не поспішає робити необхідне, і немає жодних впливових способів проконтролювати роботу кожного, крім його власного сумління.

Те, що найкращі наміри дітей не справдилися, а зусилля організувати розумний лад провалилися, відлунює гіркою авторською іронією, коли у фінальну сцену вплітається трагічна нота – у словах про непоправні помилки, вчинені на острові, про *«темноту людського серця»*: діти плачуть, *«заражені тим самим почуттям»*, із яким Ральф згадує *«колишню невинність»* та загибель мудрого Рохи. А прибулий офіцер, прикро вражений і стривожений цим вибухом горя, не знаходить нічого більш втішного, як сказати: *«...здавалося б, англійські хлопчики – ви ж усі англійці, правда? – зможуть якось краще дати собі раду...»*.

Найважливіша та найактуальніша авторська думка, висловлена в романі у формі притчі-попередження, – про недосконалість і хисткість суспільної споруди, яку в сучасному світі вважаємо найбільшим досягненням людства – демократії. Хоч і знаємо афоризм відомого англійського політика Вінстона Черчилля: демократія – найгірша модель людського устрою, біда лише в тому, що кращої людство так і не вигадало. За Голдінгом, ця модель хистка іманентно, тобто навіть тоді, коли на неї ніхто не зазіхає (ніхто з персонажів не мав такого наміру). Задум хлопців провалюється, оскільки успіх і тривкість демократичної суспільної системи залежать не від окремого рішення чи лідера, а від повсякчасних зусиль кожного громадянина в системі та від вибору, який так само треба робити повсякчас, крок за кроком. Наступний крок уже буде залежати від попереднього, від здатності вибирати розумно, осмислювати зроблене, врахувавши помилки та спрогнозувавши наслідки. Натомість хлопці, котрі дружно підтримали Ральфа на перших зборах, скоро опиняються під жорстким керівництвом Джека та авторитарним тиском у його «племені», пішовши за ним добровільно. Чи не актуально в наш час, коли бачимо стрімке перетворення «керованих демократій» наших

північних та північно-східних сусідів у щось прямо протилежне демократії?

Власне, у творі Голдінга поворот відбувається у розділі 8-му («Темрява в дарунок») поза зовнішньою сюжетною дією, ніби непомітно для читача, бо автор-оповідач не повідомляє про чиєсь окреме рішення чи вчинок. Згодом дітям уже не доведеться вибирати, усі мусять лише підкорятися й часом іти проти власної волі та сумління (як Ерік-і-Сем). Усіма управлятиме страх: спочатку лише Роха інстинктивно лякається Джекової некерованої агресії та маленькі діти бояться Звіра, невдовзі Звір стане пострахом для всіх, не виключаючи й ватажка Джека. Той пропонує легший крок, ніж Ральф, – «забути звіра», віддавши йому частину мисливської здобичі: «*Може, він [Звір] нас за це не рушить*». Формується нова, об'єднана страхом перед зовнішнім ворогом спільнота, котра творить собі ідолів та ритуали поклоніння й підкорення. І жоден у цій спільноті вже не здатний думати – показані наслідки дій, а не наміри. Але й перед тим Голдінг повсякчас показував своїх героїв – Ральфа, Джека, Еріка-й-Сема, навіть Саймона – у стані розгублення, нездатності висловити думку та навіть сформулювати її у власній голові.

Жодна з практичних та розумних справ, намічених демократичним способом за підказками розумника Рохи, – запалити й підтримувати вогонь, який би привернув до острова корабель рятувальників, побудувати курені, які би захищали дітей у негоду, постійно наглядати за малюками (про хлопчика з родимою плямою на обличчі, який невідомо де подівся після першої пожежі, воліють не згадувати), – не увінчається справжнім успіхом. Щось необхідне для спільного виживання роблять лише кількоро із хлопців-підлітків – Ральф, Саймон, Ерік-і-Сем та гаряче підтримує Роха (нездатний працювати фізично через дихавицю та короткозорість, а потім майже сліпоту, на яку його прирекли сильніші хлопці, відібравши окуляри). Натомість Джек скеровує організовану колишньою дисципліною групу хористів на привабливіші для себе й загалу розваги – полювання (його необхідність у житті дітей не показана автором: хлопці не встигли по-справжньому зголодніти й виснажитися фізично, хоча дуже швидко занедбали гігієну), бенкети та жорстокі ритуали гри у «плем'я» з його Володарем Мух.

Автор не показав події на острові у якійсь логічній чи психологічній зв'язності й послідовності (включно з аварією літака, з

якої все почалося, але згадано про неї побіжно), оскільки до осмислення пережитого ніхто з героїв не здатний, розібратися у причині страху намагається лише Саймон. Обриси художнього часу досить розмиті, дія може тривати як кілька днів (у дослідженні Оксани Литвинюк указано вісім днів (Нямцу, Литвинюк, 2011: 167)) чи тижнів, так і місяці. Хіба хтось із читачів зауважує, за скільки часу тіло парашутиста встигло зігнати й розкластися так, що в 9-му розділі («Обличчя смерті») Саймон бачить оголений череп? Однак усі ці деталі й особливості належать до неодмінної для притчі художньої умовності, а не до авторських «недоліків», доки вони не заважають прочитати головного.

Образи-характери п'яти підлітків, яких автор змалював яскравіше за інших, теж цілком відповідають поетикальним характеристикам притчі: кожен із персонажів має архетипне ядро, на яке накладаються конкретні індивідуальні риси, щоб він став реальним у читацькій уяві. Ральф уособлює риси демократичного лідера, якими володіє або які йому приписують інші діти, дивлячись на «ясноволосого» спритного підлітка: розважливість, поміркованість, здатність не втрачати здорового глузду, відчуття відповідальності, дружелюбність, фізична привабливість та вправність. Його антипод Джек є втіленням лідера авторитарного – йому притаманні незалежність, агресія, амбіції щодо власної першості, ініціативність, швидкий, хоч і недалекий розум, здатність до безапеляційних жорстких рішень, наполегливість, нетерпимість до слабких та прагнення впокорювати їх, відсутність емпатії, – усе це досить швидко дає йому перевагу над Ральфом.

Щодо характеристик «позитивний» чи «негативний», то їх не варто застосовувати щодо психологічної прози Голдінга, оскільки вони відносні й цілком суб'єктивні: сила та вправність, які нібито для всіх є позитивними, обертаються агресією та злісним приниженням аутсайдерів групи (як зараз би сказали – булінгом, про який нарешті заговорили як про неодмінну рису реальної поведінки в дитячих колективах), але й легковажність Ральфа, сприйнята всіма як дружня відкритість та почуття гумору, приносить аутсайдерові Росі гірке розчарування. Саме Ральф дав усім хлопцям привід називати Роху дошкульним прізвиськом, у відповідь на його довіру навіть не спитавши про справжнє ім'я. Або Саймонові якості – вдумливість, чуйність, інтуїція, здатність до сумнівів та самоаналізу – це добре чи



погано? Через них усі діти, навіть розумний і чутливий Роха, мають Саймона за хлопця «*несовна розуму*».

На противагу спрощеній схемі «позитивні vs. негативні персонажі», образна структура філософського роману Голдінга сприймається рівноцінною його філософським ідеям, якщо визначити універсальні відповідники усім архетипним персонажам. Чому, крім Ральфа та Джека, докладніше показані всього кілька підлітків – Роха, Саймон, Роджер та близнюки Ерік-і-Сем? Бо вони займають відповідні місця у структурі не лише стихійного дитячого колективу, а й будь-якої людської спільноти.

Роха – єдиний із підлітків, хто повсякчас здатний до раціональної поведінки. Його знання та розум, однак, не очевидні для інших дітей або не приваблюють їх, натомість викликають агресію та бажання принизити розумнішого, але слабшого за себе. «*Заткни пельку!*» – постійно лунає в устах Джека, який не терпить переваг над собою. А хіба в будь-якому суспільстві не раді цькувати «розумників» із будь-якого приводу ті, хто належить до посереднього загалу? Фізичні вади (зайва вага, незграбність, короткозорість) роблять Роху вразливим та боязким, але й розум не приносить йому користі там, де на нього ніяк спиратися, коли все навколо стає ірраціональним.

Саймон міг би бути Росі найнадійнішим другом (та й будь-кому із хлопців), однак він – дивак і самотник, його хворобливість (епілепсія?) та індивідуалізм відділяють його від усіх і прирікають на роль жертви так само неухильно, як і Роху – його фізична незграбність та розум. В образі Саймона мало звичайних хлоп'ячих рис – це один із Голдінгових персонажів «не від світу сього», оскільки в ньому втілено рідкісний архетип людського Духу, а не природної посередньої людини. Чим виділяється Саймон серед хлопців? Емпатійність, відповідальність, інтуїція, альтруїзм, потреба і здатність дивитися в очі власному страхові та долати його – рідкісне поєднання рис, притаманних одиницям серед людей. Це дає підстави багатьом дослідникам порівнювати хлопчика з Ісусом Христом. Саймонові належать слова про те, що Звір – «*це ми самі*» (розділ 5 – «Звір з моря»), так і не почуті іншими хлопцями.

При обговоренні роману часом проводимо гру в асоціації: треба пов'язати з кожним з архетипних персонажів-підлітків лише одне-два ключові слова, але за найточнішою та наймісткішою асоціацією.

Асоціації зазвичай різні, найчастіше такі: Ральф – демократичний лідер, Джек – воля й агресія, Роха – раціональність, Роджер – ірраціональна жорстокість, Ерік-і-Сем – людина натовпу (без індивідуального обличчя, тобто схожа на будь-яку іншу людину)... Однак щодо Саймона, як правило, гравці не згадують найголовнішого слова – совість. Хоча основою людського Духу, який рухає суспільним прогресом, є індивідуальне сумління, тобто людська совість. Ідеальна міра людської відповідальності, притаманна лише поодиноким жертвним особистостям, стала такою несучасною, що рідко й згадується у повсякденному суспільному житті.

Роджер, як і Саймон, показаний у Голдінга скупими, але виразними штрихами, причому варто звернути увагу на наративні особливості. На початку сюжетної дії психологічне фокусування оповіді (тобто чийми очима автор-оповідач показує те, що відбувається) стосується переважно Ральфа, Рохи, Джека, але іноді й Саймона та Роджера. Роджера – принаймні в одному з епізодів 4-го розділу, де цей підліток спостерігає за малюком Генрі, не насмілюючись поцілити в нього камінцем: «...руку Роджерову скеровувала цивілізація, яка нічого про нього не знала і лежала в руїнах». Однак надалі Роджер показаний уже не «зсередини», а лише зовні: він виконує накази Джека або сам віддає жорстокі накази та проявляє злочинну ініціативу – саме він скотив той камінь, який розчавив Роху, і наказав «загострити палицю з обох кінців», коли «плем'я» полювало на Ральфа. А щό відбувається в його голові і щό керує його вчинками, читачі вже не бачать – цивілізація відступила перед темним мороком ірраціонального зла, яке розростається в цьому хлопцеві. Натомість Саймон майже до останньої своєї хвилини показаний саме крізь призму його свідомості, оскільки цей хлопчик і втілює сумління – ознаку духовності в людині.

Третьоособова авторська оповідь у романі – надзвичайно чутливий показник того, що відбувається на острові. Окрім змінного фокусування, яке наближає до читачів того чи іншого з персонажів, визначає освітлення епізодів та їх композицію, вона має ще й особливий рівень насичення деталями символічного характеру: прекрасна мушля, вогонь, Рошині окуляри, свиняча голова на палі, яка згодом «оживає» й перетворюється на страхітливого Володаря Мух (буквальний англійський переклад імені Вельзевула з гебрайської мови Старого Завіту), розмальовані машкари замість

дитячих облич, загострена з обох кінців палиця (символ насильства), обрис крейсера на обрії – далеко не повний перелік деталей, у які автор уклав, окрім прямого значення, ще й символічний або алегоричний зміст. Це й дозволяє філософському романові набувати актуального підтексту та водночас підкреслювати визначеність авторських висновків-попереджень, задавати читачеві орієнтири прочитання.

### **Наукова новизна**

Тиражовані в науково-критичній та методичній літературі стереотипи не дозволяють побачити філософську глибину роману «Володар мух», і в результаті твір викликає читацьке розчарування. Найбільш поширений стереотип – в романі йдеться про «одвічну боротьбу добра і зла», показаних через деградацію дітей на острові. Нібито автор показав присутність Звіра в людській душі, витоки людської жорстокості тощо. Натомість пропонуємо прочитання твору В. Голдінга як гостроактуальної для свого часу (середина ХХ ст.) антиутопії, коли постала загроза ядерної світової війни й очевидним було домінування тоталітаризму у світовій політиці. І водночас це прочитання роману-притчі, актуальної повсякчас, оскільки показує відповідальність кожної людини за суспільний устрій, у якому людина живе, за кожен свій крок як представника людської спільноти.

### **Висновки**

Якщо перерахувати найважливіші риси поетики сучасного роману-притчі «за Голдінгом», виходить досить короткий перелік (перші дві характеристики притаманні притчі від початків її жанрової еволюції, наступні характеризують конкретний роман і показують, що цей перелік можна розширити, якщо порівняти з іншими творами притчової форми):

- присутність інакомовлення: увесь сюжет «Володаря мух» є алегорією розвитку людської цивілізації, відзначається подвійним характером (пряме зображення дітей на острові й універсальне – у підтексті читаємо про все людство);
- повчальність / однозначність розв'язки, якою завершується розвиток сюжету, характерного для антиутопій (розв'язка є авторським попередженням для людства про небезпеку самознищення);
- архетипний характер головних образів-персонажів: вони представляють людське суспільство в мініатюрі;

- локалізація хронотопу: дія зосереджена на острові та стиснута в невеликий проміжок часу, щоб читач легко охоплював універсальне зображення – людство в мініатюрі;
- символічний або алегоричний характер деталей, якими насичена авторська розповідь.

### Література

Володар мух (2021). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Володар\\_мух](https://uk.wikipedia.org/wiki/Володар_мух) (доступ: 25.07.2021).

Гаврилів, Т. (2017). То було вбивство: рец. на: Вільям Голдинг. Володар Мух. Переклад з англійської Соломії Павличко. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 304 с. *Zbrucʹ* (31.01.2017). URL: <https://zbruc.eu/node/61662> (доступ: 25.07.2021).

Голдинг, В. (2015). Володар мух: роман / пер. з англ. С. Павличко. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».

Купити книгу Володар мух (2021). URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/volodar-muh.html#tab-reviews> (доступ: 25.07.2021).

Ліщинська, Н. М. (2007). *Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство*. Тернопіль. URL: [http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/1571/1/Dysertacia\\_Ліщинська.PDF](http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/1571/1/Dysertacia_Ліщинська.PDF) (доступ: 23.07.2021).

Нямцу, А., Литвинюк, О. (2011). *Міфопоетика Вільяма Голдінга: монографія*. Чернівці: Чернівецький національний університет.

Павличко, С. Д. (1993). *Лабіринти мислення: інтелектуальний роман сучасної Великобританії*. Київ: Наукова думка.

### References

Volodar mukh (2021). [Lord of the flies]. *Wikipedia*. Available at: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Володар\\_мух](https://uk.wikipedia.org/wiki/Володар_мух) (in Ukrainian).

Havryliv, T. (2017). To bulo vbyvstvo [That was a murder]. *Zbrucʹ* (31.01.2017). Available at: <https://zbruc.eu/node/61662> [in Ukrainian].

Golding, W. (2015). *Volodar mukh: roman*. [Lord of the flies. The novel] (S. Pavlychko, trans.). Kharkiv: Klub Simeinoho Dozvillia (in Ukrainian).

Kupyty knyhu Volodar much (2021). [To buy the book “Lord of the flies”]. Available at: <https://www.yakaboo.ua/ua/volodar-muh.html#tab-reviews> (in Ukrainian).

Lishchynska, N. M. (2007). *Paradyhma zla v suchasnomu ukrainskomu, polskomu y anhliiskomu romani (Valerii Shevchuk, Stefan Khvin, William Golding)* [Paradigm of Evil in modern Ukrainian, Polish and English novel (Valerii Shevchuk, Stefan Khvin, William Golding)] (PhD Thesis). Ternopil. Available at: [http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/1571/1/Dysertacia\\_Ліщинська.PDF](http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/1571/1/Dysertacia_Ліщинська.PDF) (in Ukrainian).

Niamtsu, A., Lytvyniuk, O. (2011). *Mifopoetyka Viliama Holdinha* [Mythopoeitic of William Golding]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet (in Ukrainian).  
Pavlychko, S. D. (1993). *Labirynty myslennia: intelektualnyi roman suchasnoi Velykobrytanii* [Labyrinths of thinking. Intelligent novel of modern Britain. Monograph]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

**Nadiia Koloshuk. Let's read the novel of W. Golding "Lord of the Flies".**

The research is an attempt to stop the gaps in methodical developments of lessons and in textbooks on the history of world literature of the 20th century. The speech goes about contradictions in the reception of the debut novel-parable "Lord of the flies" of William Golding, the English classic writer of the 20th century. They bring over to obvious simplifications of the actual content of the novel in our practice of the school and university study of world literature. We talk about stereotypes that do not allow us to see the philosophical depth of this novel. They are circulated in scientific and methodical literature and caused readers' disappointment. The most widespread stereotype is that allegedly the novel says about the abstract fight of good vs. evil, which is shown through children degradation on an island. Allegedly an author showed the being of Beast in the human soul, sources of human cruelty etc. But we offer reading of work of Golding as a sharply actual one for the time (middle of the 20th century), when the threat of nuclear world war appeared, when prevailing of totalitarianism became obvious in a worldwide policy. This work remains to be constantly urgent, as it shows everybody's responsibility for the framework of society, in which our society lives. An aim of this research is the attentive reading of the implication through the understanding of the authorial intention, expressed due to poetics of the philosophical novel-parable. Its most characteristic signs, on the example of "Lord of the flies", are such ones: 1) there is a hidden meaning, implication: all plot is the allegory of development of human civilization, an image has a double sense (a direct image is a history of the children on an island; universal one – an implication says about all humanity); 2) the homily is in that how the development of plot completes; such denouement is inherent to anti-utopias (it is the author's warning of the danger of self-destruction for humanity); 3) archetypical features of main characters-personages: they present human society in a miniature; 4) localization of chronotope: an action is concentrated on an island and compressed in the small interval of time, that a reader embraced the universal miniature of humanity; 5) symbolic or allegoric features of details by which an author's narration is saturated.

**Key words:** the novel-parable "Lord of the flies", William Golding, anti-utopia, reader reception, actuality of philosophical work, poetics, implication, allegory.

---

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-6656-2004>; [n\\_koloshuk@ukr.net](mailto:n_koloshuk@ukr.net)

## До проблеми концептуалізації поетики Василя Стефаника – новеліста (рівень персоносфери)

Статтю присвячено теоретичній проблемі авторської поетики В. Стефаника. До розгляду узято визначальний для ідіостилю митця персональний рівень. Отож **метою** праці запроєктовано вивчення алгоритмів взаємодії авторської свідомості та витворених нею світоглядно-психологічних «двійників» – літературних героїв. Акцент покладено на базовій «моделі» зв'язків «письменник – персонаж», реалізованих ідейно-проблемною та сюжетною сферами. Зрозуміло, що науковому аналізу підлягає і систематика функціонування означених зв'язків. **Теоретико-методологічну базу** дослідження заклали напрацювання теорії літератури як розділу літературознавства. Актуальними виявилися зіставно-типологічний і структурно-семантичний методи. Оскільки йшлося про роботу з великим масивом текстуального матеріалу, зокрема в такому його вияві як «особотекст», витребуваною постала і методика «аналізу дискурсу». Доречними в роботі виявилися практики формалістичного аналізу, рецептивної естетики та історико-культурологічної дискурсії.

До **результатів** наукових зусиль у визначених напрямках належить: виявлення джерел ідіостилю Стефаника в царинах етики, психології, естетики, історіософії; відакцентування стрижневого концепту поетики митця у вимірах «автор – герой»; виокремлення головних ідейно-сюжетних кластерів (моделей) зв'язків поміж письменником і персонажем із виявленням їхніх проблемно-сенсових та системно-поетикальних кодів; розкриття глибинно-онтологічних засад художнього мислення новеліста. **Висновки** статті увиразнюють заявлені результати, зокрема в аспектах актуалізації обраної методології в роботі зі складним текстуальним матеріалом. Результативним також виявився і запроєктований дослідницький ракурс в орієнтаціях на персоносферу як основу авторського «світобудування», адже саме її (персоносфери) поетика найповніше виявили своєрідність Стефаника-новеліста.

**Ключові слова:** автор, твір, герой, психологія, оповідь, контекст, суб'єктивність, об'єктивність

### Вступ

Творчість Василя Стефаника уже більше століття перебуває в обширі спеціального наукового інтересу. Зокрема присутніми є дослідження поетики новеліста. Зі зрозумілих причин тільки від часів

незалежності стало можливим вивчення спадщини митця з огляду на його модерні шукання. З огляду на це й відчувається брак теоретико-синтетичних праць, де б розглядалася специфіка трансформації (чи свого роду персональної трансгресії) стилю та образної системи. На магістральному рівні взаємодії «автор – текст» допевне ітиметься про «стосунки» оповідача й героя. Тека досліджень такого плану невпинно поповнюється. Зокрема серед новіших здобутків можна згадати працю Т. Вірченко (Вірченко, 2021), присвячену «розкодуванню художності» прози Стефаніка крізь призму кінопоетики – серіальності та мозаїчності. Повсякчас на увагу заслуговують і зусилля С. Хороба – багатолітнього дослідника покутського новеліста. Свою найновішу, хоч значною мірою підсумково-узагальнюючу студію він розбудовує на засновку, актуальному і для нашої праці. Так, визначальними для автора стали зусилля «закцентувати увагу на мало вивченій проблемі засадничих принципів художнього мислення прозаїка, що, зрозуміло, позначилося на концепції його творчості, стильових характеристик, врешті, на кореляції поетикальних засобів тощо. Адже саме Василь Стефанік належить до тієї генерації письменників зламу ХІХ –ХХ століть, які, подолавши етнографічний побутовізм, вивели українську літературу на найвищий рівень у своєму розвитку того часу» (Хороб, 2021: 15).

Приймаючи модерністську ідею життєтворчості письменника, слід погодитись і з усталеною в теоретичних напрацюваннях тезою «автогероя» як стрижневого концепту художнього персонотворення. Відтак метою пропонованої студії покладено вивчення системи зв'язків «автор – герой», де з-поміж низки завдань бачиться виокремлення центральних ідейно-сюжетних кластерів або ж моделей означених зв'язків та виявлення їхніх проблемно-сенсових та системно-поетикальних кодів та взаємопереплетень.

### **Теоретико-методологічна база**

Оскільки проблемним засновком праці постає теоретична парадигматика, то визначальними у її вивченні стануть методи й методики означеного реєстру. Зокрема головними тут будуть зіставно-типологічний і структурно-семантичний методи, а також методика «аналізу дискурсу». Не обійтися, ясна річ, і без практик формалістичного аналізу, рецептивної естетики, а також історико-культурологічної дискурсії.

### Виклад основного матеріалу

Противагою виробленому реалізмом «всевидящому оку» письменника-деміурга, на зламі століть в літературі формується й інший, суб'єктивно-синтетичний тип «узаємин» автора з реальністю. Окреслити його можна через дефініцію письменник-герой – герой свого твору. Герой, що перебуває у своєму творінні скрізь і ніде. У праці «Старе й нове в сучасній українській літературі», узявшись порівнювати художню практику старшого та молодшого поколінь, одним із перших це явище зауважив І. Франко. «Вони, – писав критик про молодих, – так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати» (Франко, 1982: 35, 108). І слід визнати, що для митців молодшої генерації така психологічна сугестія виявилася не лише природним способом подачі, а й освоєння, перетоплення матеріалу. В таких осягах змінювалася й точка «обсервації», і її способи, і наслідки. Щодо останнього, то молодь аж ніяк не схильна була до теоретизування, осуду та повчань.

Річ певна, що нова манера письма викликала нерозуміння (і не тільки це!) у читацького загалу. Навіть у професійній його частині. На що уже літературоцентричний чоловік Осип Маковей, а й той, окрім «знаменитої обсервації» (з якою міг би не гірше впоратися і умілий фотограф) у ранніх новелах Стефаника не побачив ані емоцій, ані художньої типізації та узагальнень, ані самого автора. І хоч як він – письменник з фаху і досвідчений редактор – намагався у своєму настановчому і поблажливому листі затерти гострі кути, адресат усе добре зрозумів. «Здається мені, – відписував за два дні Стефаник, – що я притертий фонограф, кепський стенограф і туалет мій не фаний. Чоловік – не чоловік, машина – не машина – середина з обоїх» (Стефаник, 2020: 1 (2), 84).

Мабуть, О. Маковей і не здогадувався, що своєю «делікатною» характеристикою зачепив молодого автора за живе. Адже відзначені якості – і творів, і митця – є, по суті, усім тим, проти чого обурювалася і, зрештою, повстала його вразлива натура: зверхність і бездушність у ставленні до світу та людей, а отже, й безлика, мертвотна їхня «обсервація» і, як наслідок, візія. Другий, але тепер



уже повністю свідомий закид стосувався художніх особливостей текстів. На думку Маковея, це не те що не література, але й навіть не публіцистика. Насправді читач має перед собою сирий, слабо «зашкіцований» матеріал над яким чомусь облишено працю. І от як глибокий естет, він, із цілком благими намірами, пропонує «заокруглити», артистично обробити ці грубі заготовки (докладає навіть варіанти такого покращення). Великим же очевидно виявився його подив, коли щирі поради було не просто відкинуто, а й гостро прокоментовано.

Та чи міг В. Стефаник сприйняти такі рекомендації інакше, як заялений рецепт приготування «легонької потравки». Зовсім не криючись, він визнає, що зумисне не чепурить власних творів: «не шліфував я їх з того powodu, що, правду кажучи, я не маю тепер часу творити делікатних фабрикатів. Але друга причина тому ще важніша. Ото я уважаю, що ті естетичні заокруглення, то є на то, аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи» (Стефаник, 2020: 1 (2), 84). І нижче, в улюбленій «гастрономічній» манері, автор уже втретє у цьому невеликому листі береться палко і, як може видатися, дещо самовпевнено боронити художню цінність написаного. «Одно ще скажу вам щиро, що мої образки, аби їх хто-будь прочитав, то чув би естетичне вдоволенє. Я таких оповідань буду сотки писати, я буду і повісті писати, але ніколи не буду давати їх публіці заокруглених. Як ме їх прожирати, най чує, що дре або скобоче» (Стефаник, 2020: 1 (2), 85). Примітно, що наведений уривок – то передостанній абзац відповіді Маковеєві. Той, нагадаємо, звертався до Стефаника від імені «Літературно-наукового вісника». У завершальному ж слові письменник просить повернути надіслані рукописи з обіцянкою більше не турбувати поважну редакцію. Проте невдовзі усі три новели, було опубліковано названим часописом у авторському варіанті.

Відстоявши у такий спосіб свою манеру, Стефаник і далі вперто утверджує, сказати б, ускладнює її. У багатьох своїх речах він рухався шляхом максимального опору матеріалу – через аналіз, узагальнення, інтерпретацію. То ж не дивно, що читачам його новелістика здавалася борінням художника й журналіста-нарисовця. Так, Стефаник слухав і спостерігав село. Але здобуті в такий «простий» спосіб знання лишилися б тільки мертвим вантажем, укладеним у вибагливі конструкції, якби митець не переживав, не

перепускав усе досягнуте крізь горнило душі, почуттів, інтелекту. «Я писав тому, – ніби підсумовував зроблене Стефаник 1924 р., – щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта – це література» (Стефаник, 2020: 1 (2), 387).

Прикінцеву заувагу не слід сприймати буквально, бо автор, окрім усього, вправний стиліст із тонким відчуттям довершеності. Але в нього своя естетика, котру треба вміти оцінити. Щоб сприйняти і «засмакувати» у новім мистецтві, як свідчить досвід навіть професійних літераторів, читачеві належить докласти неабияких зусиль, не в останню чергу пов'язаних і з подоланням особистих стереотипів та упереджень. Особливої ваги тут набирає емоційно-чуттєвий горизонт реципієнта, а ще його інтелектуальна спромога – здатність до синтезу, узагальнень, зрештою, освіченість. Ідеться про ті якості, котрі виводять письменника й читача на співпрацю, на співавторство. У Стефаника багато важить підтекст і недомовки, і паузи, і натяки, і півтони. Іноді здається, що з твору зумисне забирається усе, що може перешкодити його вільному, самостійному розвитку, а також завадити спостерігати за цим розвитком.

Зовнішня аскетичність новелістики Стефаника, разючіша, зважаючи на лаконізм вислову й темарій. У рефераті «Малорусские писатели на Буковине» Леся Українка – критик, спростовуючи думку про ідейно-стильову одноманітність, невиразність творів зібраних у «Синій книжечці», виходить на одну із ключових засад художньої манери новеліста. «Д[обродієві] Стефанику – читаємо в україномовному варіанті праці, – докоряють часом за односторонність, навіть однотонність його малюнків. Справді, темні барви у нього переважають, а при тому в сюжетах його нема нічого надзвичайного, романтичного. Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а *самий зміст його*; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраво *цілу драму*» (Українка Леся, 2020: 7, 95–96).

Акцент на головному об'єкті мистецької обсервації – основах людського буття – вельми промовистий і зроблений не випадково. Намагання вийти на універсальні закони світобудови, зрозуміти та описати їх визначало творчий саморух. І цей шлях виявився складним і болісним. Адже, щоб збагнути світ, то більше щось у ньому

спробувати змінити, потрібно зайти із ним у протистояння. І робити це слід не лише посередництвом своїх героїв, а передовсім особисто.

Одним із перших таку конфліктну природу Стефаникового обдарування, як і загалом психологічного типу, помітив М. Євшан. Своє бачення ситуації він проєктує на можливості художньої реальності коригувати, визначати реальність емпіричну. «І тут, може, й ціла трагедія творчості Стефаника, – припускає критик, – її трагізм: почуття страшної пустки і бажання знайти для себе органічну основу. Пекуча туга за живими людськими серцями, які розуміли б поетову мову. Артист тут тужить за тим, щоб слово його могло перейти в саме життя, промовляти безпосередньо до людини, віджити і стати плоттю і кров'ю в її серці. А з другого боку, свідомість, що <...> так не зрозуміє ніхто і його слова, його туги за з'єднанням з найпростішою душею, за перетопленням всіх своїх почувань в одну велику любов до раба!.. Свідомість, що гаряче, живе слово можуть взяти за насмішку, можуть їм бавитися» (Євшан, 1998: 215). Та глухота й ворожість світу до «живого слова», таке враження, тільки додавали завзяття й голосу його носіям, змушуючи з подиву гідною упертістю повторювати своє звернення.

Попри нехоть та спротив реальності В. Стефаник вірив у живлющу силу слова, здатність оприявнювати ним головне, нагадувати людині про її власне існування, про якусь його іншу мету і призначення, аніж буденне *перетікання* у часі. Розумів це який правомірно здобуття екзистенційної свободи не ставив у залежність від соціального, класового і навіть освітнього статусу. На його переконання, ближчим до звільнення був темний і злидений, але з живим, нескаламученим духом мужик, аніж освічена, матеріально забезпечена інтелігенція руська – інертна, заскоружла у власній дріб'язковості та амбіційках. Тому своє завдання письменник і вбачав у вивільненні цієї вітальної сили нації, приховуваної, а не рідко й зумисне стримуваної т. зв. чинниками іззовні. «Вони, ті мужики, – писав він К. Гаморакові, – були дітьми невинними, із-за достатку землі вони могли щось любити і носити повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хіба лишень їди, одежі вони прагнуть, аби душу погодувати. За сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я его винесу на світ Божий, і я буду його показувати яко силу і спасеня для нас» (Стефаник, 2020: 1 (2), 262).

На жаль, мало хто із сучасників, за звичайним сюжетним антуражем, зумів розгледіти, відчитати цей, сказати б, антропософський посыл Стефаника. Здобутися на це зумів хіба Франко. У коментарі до статті С. Русової, він досить переконливо спростовує тезу авторки про цілковиту перейнятність (а отже, обмеженість) творчості молодшого колеги соціальною аналітикою, тобто контекстом епохи. «Ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* (з певними змінами, лат) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» (Франко, 1982: 35, 114), – стверджував критик.

Універсалізм художньо-філософських осягнень і водночас гранична суб'єктивація й індивідуалізація викладової стратегії дозволяє виокремити кілька визначальних для Стефаника ідейно-сюжетних кластерів або ж моделей. Першим у цьому типологічному, взаємопов'язаному, а можливо, у чомусь й ієрархічному ряді доводиться говорити про концепт *протистояння*. І це не тільки і навіть не стільки особистісне, психологічне зведення персонажів у діалозі, агоні-боротьбі, як духовно-світоглядний, метафізичний антагонізм кардинально відмінних, а тому й непримиренних сутностей-структур.

І хоча від початків зрозуміло, що герої не здолають обставин і не зможуть перебороти світу, вони однак затято з ним борються; їхнє життя – це безкінечна боротьба. І часом видається, що таке існування немає ні радості, ні сенсу. Як каже господар Іван у «Кленових листках»: «що де у світі є найгірше, то він (мужик) має то спожити, що де у світі є найтежше, то він має то виконати» (Стефаник, 2020: 3, 43). У цій нібито й простій мужицькій філософії буття криється, насправді, велика істина – попри усе, що на нім трапляється, людина мусить іти своїм шляхом, виконувати й виконати своє призначення, котре, водночас, є і її покликанням.

Отже, ще однією, напрямую відповідною *протистоянню* сюжетною моделлю є *випростування*. Цей, запозичений у В. Стуса термін, а чи образ, якнайточніше передає стан саморозвитку більшості героїв В. Стефаника. Лише у борні особистість росте і міцніє, зрештою пізнає себе, власні можливості й межі. Ким би були без свого життєвого змагання пан Ситник («Такий панок») чи навіть

Тома Басараб («Басараби»)? Намагаючись протистояти світові, його сліпій волі й шаленій потузі, людина прибирає гордої, властивої собі «божественної» постави, осягає граничні, а отже, сутнісні виміри буття. Пробує, але далеко не завжди успішно, стати собою. Не рідко цього досягається тільки смертю, а то й у смерті як у випадку старого газди Леся з новели «Скін».

Спротив реальності, якою б нещадною й усевладною та не була, окрім індивідуальної схильності й потреби, має ще й загальний сенс. А означити й пояснити його можна як *випробування*. Цей ідейно-сюжетний кластер досить широкий, адже охоплює сприйняття й реакцію людини на світ за кількома засадничими вимірами. Однак далеко не у всьому визначальним тут бачиться зовнішній тиск, увиразнений соціально-економічною, політичною чи навіть національною дискримінацією. «То видите, – розраджують розбитого творчим безсиллям майстра (з однойменної новели Стефаніка) голоси “з народу”, – чоловік ба сеї, ба тої собі загадує, а то все Божа міць. У Бога нема, що цес файний, а цес старий, а цес бідний, у Бога всі однакі; що має Бог дати, то даст і найбіднішому, і найбогатшому» (Стефанік, 2020: 3, 62).

Іноді, щоб найповніше означити цей сенсобуттєвий момент, уводять концепт гріха. І справді, навіть на текстуальному рівні це пояснення животіння людини у світі, в письменника можна віднайти досить виразно: новели «Злодій» і «Басараби». Однак можливою бачиться спроба узагальнення не так на конкретно-сюжетному, подієвому, як духовному рівні. З точки зору Стефаніка-експресіоніста земне існування, як і загалом земний світоустрій і світопорядок, є не правильним, не справедливим, а отже, не справжнім. Тож зрозуміло, як у таких строго визначених координатах мусить почуватися кожен у них закинутий чи, можливо, замкнутий. Вражаюче пронизливу метафору дому-світу трапляється у новелі «Сама-саміська»: «подобала хатина (у котрій конала стара селянка) на якусь закляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку сьвіта та до суду-віку каратися буде» (Стефанік, 2020: 3, 96).

На перший погляд може здатися, що вибору поміж дилемою гріховного існування й існування в гріху в людини немає. Розважання над цим могло б перетворитися у безплідну схоластику, коли письменник не прийняв тези не так життя як покарання, а насамперед життя – великого випробування. А головне і, мабуть, єдине, що тут

приступне героям – це доведення права (і можливості!) за будь-яких умов залишатися собою, себто людиною. І хай би навіть усі сили земні й понадземні стали насупроти, однаково слід відстояти своє, хоч тільки для самого себе. І така боротьба, варто зауважити, це завжди боротьба, іноді оборона, але ніколи не утеча.

Відтак, ще однією ідейно-сюжетною моделлю слід уважати *самозбереження*. Під цим кутом, великим, справді неспокутуваним (можливо, і єдиним) гріхом виявляється відмова від власного приділення тотожна, фактично, самозапереченню, самознищенню. Отож катастрофою для Антіна («Синя книжечка») та Федора-палія (в молодості) обертається утеча від долі газди-хлібороба.

У новелі «Басараби» проблему випробування життям, його самоцінності та збереження актуалізовано у граничному, сливе філософському вимірі. Звертаючись до кривих, де чи не кожен чоловік уражений прокляттям самогубства, берегиня роду стара Семениха розпачливо поклікує: «У вас нема дітей, у вас нема нивки, ані худобинки! У вас є лишень хмара, і полуда, і довгий чорний чупер, що вам сонце закрив. А Бог вас карає, бо ви маєте на єго сонце дивитися, ви маєте дітьми тішитися і зеленим колосом по веселім лиці гладитися» (Стефанік, 2020: 3, 64). Та виявляється, що природне – в гармонії зі світом і собою – існування, то лиш ілюзія, мрія для того, кого «Бог покарав сліпотою» (Стефанік, 2020: 3, 64). Справжнє покликання людини – здолати обставини, піднятися над собою і спробувати, бодай у муках прозріння, усвідомити хто ти й навіщо. Отож іще одним ідейно-сюжетним осердям виступатиме *пізнання*.

Полишена наодинці, коли ані ближній, ані громада, ні навіть Бог не хоче або не може допомогти, людина змушена давати собі раду сама. Здається, автор зумисне моделює такі кризові ситуації, де б герой міг виявити усю ницість і велич своєї натури. «Тісні роки», як означає один із Стефанікових персонажів (новела «Засіданє») добу, точно окреслюють справді одвічно-закляту просторінь світу, де «є всього <...>, а біди найбільше...» (Стефанік, 2020: 3, 33). І щоб відчути, усвідомити це як власне, можливо, й природне, існування іноді замало буває життя. Хіба то життя постало стражденним.

Страждання, як переконує доля чи не всіх героїв Стефаніка, це не тільки випробування, очищення і випростування, а й пізнання і таке необхідне мислячій істоті самоусвідомлення. Чому вони не шукають щастя, а хочуть бодай справедливості? Очевидно свідомо чи

й неусвідомлено відчують ілюзорність, оманливість земного блага й блаженства. Чи жадає багатства (задоволення, самозаспокоєння) Іван Дідух?.. Усе-таки щось інше, вище рухає ним. Отож екзистенційний вибір мусить робити кожен, хто зрозумів своє життя як долю, як страшний, нездоланий, незбагнений фатум. І єдине, що людина може цьому протиставити – це власну волю.

Людська доля і доля як фатум уважаються однією з провідних тем і спонук художніх пошуків В. Стефаника. Переконливим й достатньо обґрунтованим видається і загальний висновок до якого, зрештою, приходять чи не всі дослідники: органічна потреба героїв письменника протистояти невмолимому й неминучому (навіть попри абсурдність такої боротьби) є іманентною і більшою чи меншою мірою свідомою. Без жодного наміру спростувати сказане, все ж видається можливим і доцільним дещо у ній уточнити. Імператив «пізнання», окрім необхідності зовнішнього спротиву, визначає ще й не менш присутні внутрішні стани і процеси. Оглянути їх можна посередництвом концепту *прийняття* – останньої із оприявлених ідейно-сюжетних моделей.

У цій випадку доводиться оперувати не так літературним чи літературознавчим, як філософським еквівалентом запропонованого поняття. Адже, коли, до прикладу, Іван Дідух усвідомлює доконечність утрати свого камінного хреста (Батьківщини), то чи обов'язково це означатиме погодження, то більше покору неминучому? Навіть якщо зважити на дієву безвольність, інертність героїв, відповідь усе одно буде достатньо очевидною. Натомість доречним тут видається говорити про трагічне (тому, що вимушене і вимучене) прийняття ситуації, світу, зрештою, буття. Чим би не видавалася доля – абсурдом, випробуванням, мукою – вона твоя і тільки твоя. І лише збагнувши це, індивід перетворюється на особистість з правом і можливістю свідомого існування.

### **Наукова новизна**

Апробований у статті науково-методологічний підхід уможливив панорамну типологізацію персоносфери Стефаникової новелістики. Стрижневою тут постає вісь світоглядно-психологічного зв'язку автора і його героя / героїв. Сила й переконливість виведених письменником характерів пояснюється не суто автобіографізмом чи граничною суб'єктивацією оповіді в імпресіоністичному, експресіоністському, символістському і т.п. «орнаментуванні».

Вирішальними, безперечно, стали зусилля делегувати своїм персонажам часточку власної душі, що в сакральних кодах дорівнює космогонічному акту світо- й людинотворення. Саме диспозицію «креатора» було обрано за наукову призму, посередництвом якої і виокремлено провідні для ідіостилю й свідомості митця ідейно-сюжетні кластери випозиціонування автора через- і в свого героя.

### Висновки

Цілеспрямовану послідовність художніх філософсько-етичних шукань Стефаніка, їхню переконливість, «забезпечувала» дивовижна єдність життя і творчості і життя як творчості; готовність підтвердити кожне своє слово жестом і дією. Сприйняте і прийняте як трагедія людське існування стало основним і, по суті, єдиним об'єктом художнього обсервування гідним і найвищих духовних зусиль, і найфіліграннішої мистецької техніки. Звідси й специфіка авторської поезики, уміння знімати, спалювати енергією самого творіння мистецькі риштування ідей, образів, почуттів. У такий спосіб здивованому, обуреному, приголомшеному читачеві й відкривалася уся прірва буття. Буття, сповненого страждань, але й прозрінь, болю, але й істини, зневіри, але й надії. Носіями важкої, однак єдино гідної людини долі й виступають персонажі Стефаніка, кожен з яких наділений часточкою «живої душі» свого творця.

За трагедією мужицької душі прозаїк розгледів вічно повторювану трагедію людини світу. А побачити в іншому себе й не зацікавити від жаху – хіба це не вищий здобуток мистецтва і, водночас, здобуток життя? І тому поліфонічний універсум героїв може бути єдино співвіднесений тільки з особистістю їхнього творця.

В. Оркан, з властивою йому категоричністю, називав новели Стефаніка «пеклом». Коли прийняти запропоновану польським митцем релігійну термінологію, то доречнішою і глибшою тут видавалася б усе ж метафора «чистилища». По-перше, вона не така безнадійна й похмура, а, по-друге, більше відповідає антропософськи-гуманістичним наставленням самого автора. Якраз його духовний непокій, намагання досягнути межі людського в людині й спонукає вести героя через протиставлення, випробування й самозбереження до випростування й прийняття своєї долі як істини. Чи може цей шлях бути легким і приємним, а завершення мандрівки щасливим? Допевне, що ні. Але ж і для шукача істини над усе важить



не щастя і не спокій. І навіть не мета. Найважливішим є шлях і рішучість та одвага цим шляхом іти.

### Література

- Вірченко, Т. (2021). «Синя книжечка» Василя Стефаника: поетика серіальності / мозаїчності. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 27(3), 136–140.
- Євшан, М. (1998). *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ: Основи.
- Стефаник, В. (2020). *Зібрання творів (Т.1–3 (у 4 кн.))*. Івано-Франківськ: Місто НВ.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів (Т. 1–14)*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Франко, І. (1976–1986). *Зібрання творів (Т. 1–50)*. Київ: Наук. думка.
- Хороб, С. (2020). Кореляція поетики новели в системі художнього мислення Василя Стефаника. *Журнал Прикарпатського університету імені Василя Стефаника*. 7(2), 15–22.

### References

- Virchenko, T. (2021). «Synia knyzhchka» Vasylia Stefanyka: poetyka serialnosti / mozaichnosti. [“Blue book” by Vasyl Stefanyk: poetics of seriality / mosaic] *Synopsys: tekst, kontekst, media*. 27(3), 136–140 (in Ukrainian).
- Yevshan, M. (1998). *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka*. [Critics. Literary studies. Aesthetics] Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Stefanyk, V. (2020). *Zibrannia tvoriv (T.1–3 (y 4 kn))*. [Collection of works]. Ivano-Frankivsk: Misto NV (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv (T. 1–14)* [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv (T. 1–50)*. [Collection of works]. Kyiv: Nauk. Dumka (in Ukrainian).
- Khorob, S. (2020). Koreliatsiia poetyky novelty v systemi khudozhnoho myslennia Vasylia Stefanyka. [The poetics of the novella in correlation to Vasyl Stefanyk’s artistic vision]. *Zhurnal Prykarpatskoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka*. (7)2, 15–22.

**Serhii Romanov, Iryna Konstankevych. To the problem of conceptualization of the poetics of Vasyl Stefanyk, a novelist (level of the personosphere).** The article is devoted to the theoretical problem of the author’s poetics of V. Stefanyk. The character level that determines the writer’s personal style is taken into consideration. The purpose of the work is to study the algorithms of the interaction of the author’s consciousness and the worldview and psychological “doubles” created by it – literary heroes. Attention is focused on the basic “model” of “writer-character” connections, which are realized by ideological-problematic and plot spheres. It is clear that the system of functioning of these connections is also

subject to scientific analysis. The theoretical and methodological basis of the research was laid by the development of the theory of literature as a section of literary studies. Comparative-typological and structural-semantic methods turned out to be relevant. Since it was about working with a large array of texts, in particular in such a manifestation as “personal text”, the technique of “discourse analysis” became relevant. The practices of formalistic analysis, receptive aesthetics, and historical and cultural discourse proved to be relevant in the work.

The results of scientific efforts in certain directions include: identifying the sources of Stefanyk’s individual style in the fields of ethics, psychology, aesthetics, history, philosophy; accentuation of the main concept of the writer’s poetics in terms of “author – hero”; highlighting the main ideological and plot models of connections between the writer and the character with the identification of their problem-content and system-poetic codes; revealing the deep-ontological foundations of the novelist’s artistic thinking. The conclusions of the article highlight the stated results, in particular through the actualization of the chosen methodology in working with complex texts. The research angle focused on the characters as the basis of the author's “world-building” also turned out to be effective, because it was her poetics that most fully revealed the originality of Stefanyk the novelist.

**Key words:** author, work, hero, psychology, story, context, subjectivity, objectivity.

---

Романов Сергій Миколайович – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1404-4584>; [sergmr@ukr.net](mailto:sergmr@ukr.net)

Констанкевич Ірина Мирославівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

## Аналіз драматургічного твору в параметрах категорії часу (на матеріалі драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан»)

У статті йдеться про необхідність розмежування хронотопу художнього твору на окремі категорії часу і простору. Ця необхідність виникла внаслідок надмірного використання категорії «хронотоп», яка увиразнює часопросторові зв'язки. Зосередженість на зв'язках стирає з поля зору дослідників важливі засоби організації тексту, наприклад, структуротвірні інтенції часової категорії. Особливо важливою є роль категорії часу у структуруванні драматургічного тексту. На матеріалі драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» показано, як працює категорія часу в композиції драми і форматуванні смислових полів події. Пропонується категорію часу використовувати як методологію дослідження, увиразнену герменевтичними, структуралістськими чи психоаналітичними ідеями. Це новаторський підхід. Наукова новизна праці полягає також в пропозиції виокремити категорію часу із концепту хронотоп; категорія часу вперше використовується для аналізу драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан». Важливим висновком аналізу тексту є доведення тези, що саме категорія часу структурує текст. Події драми вкладаються у добу, згідно класицистському правилу трьох едностей. Дотримується авторка також єдності місця і події. Разом з тим, низкою символістських прийомів, авторка досягає ефекту відкритості закритої класицистської форми. І головну роль у цьому процесі відіграють образи, пов'язані з часом. Сонячний і водяний годинники незмінно знаходяться у центрі сцени й обслуговуються глухонімим рабом. Погодинне відмірювання часу відбувається як урочисте ритуальне дійство. У ремарках драми і діалогах велика частина тексту виділяється на опис надто голосного і різкого звуку мідної дошки, з допомогою якої раб повідомляє про час усім мешканцям дому. Слова «сьогодні», «завтра», «колись» актуалізовані в усіх діалогах головних персонажів. Поступово час драми розділяється на профанний і сакральний. Між ними знаходяться герої драми і здійснюють свій вибір між земними і духовними цінностями.

**Ключові слова:** категорія часу, хронотоп, драма, сакральний час, профанний час.

### Вступ

Ще з античних часів драма усвідомлювала свій зв'язок з театром, а відтак і особливу роль часу, а саме: необхідність

узгоджувати умовний час віртуальної історії з реальним часом театрального дійства. Класицисти, чемні учні давньогрецьких драматургів, встановили правило, яке дозволяло таке узгодження здійснити. Це знамените і навіть сакраментальне правило трьох єдностей, якого дотримувались драматурги і раніше, але скоріше інтуїтивно, ніж свідомо. Класицисти збагнули, що подія, яка в умовному часі триває понад добу, в реальному часі зруйнує відчуття присутності при події, важливого для глядача вистави. Події тривалі, аби вони вмістились у реальний театральний час, треба подавати фрагментарно, з пропусками і ретроспективними заповненнями пропущеного, а це, у свою чергу, послабить драматичну напругу, інтригу, посуне драму в бік епосу, порушить структурну цілість твору, призначеного для театру.

Правило трьох єдностей було піддане критиці з боку романтиків і ними ж зрештою було скасоване. Щоправда, задля цього довелось винайти чимало прийомів, які епізували чи ліризували драму без шкоди для театру. Вже у столітті ХХ до окремих класицистських положень повернулись модерністи, зокрема неокласицисти. Правило трьох єдностей узгоджувало не лише умовний і реальний час, а й час і місце події. Можна припустити, що відома і популярна у другій половині ХХ століття концепція М. Бахтіна виникла як узагальнення довготривалих процесів і рефлексії над ними багатьох учасників. Зв'язок місця і часу (хронотоп) активно досліджували і осмислювали у ХХ столітті. Драматурги, і не тільки вони, а й письменники загалом, присвятили багато рефлексій часопростору. Французький дослідник П'єр Франц наголошує, що у драматургії трансформації драматичного простору та часу відіграють суттєву роль, надаючи нового значення візуальному виміру театру з позицій сенсуалізму. Простір і час цілком взаємопов'язані. Вони визначаються сценічним образом, збагаченим новим семіологічним функціонуванням. У новій драматургії хронотоп посідає центральне місце (Frantz, 1998: 197-227).

Знаковим твором літератури модернізму стала лірична епопея Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу». Втім, саме вона сьогодні сприймається як переконливий доказ того, що, попри важливість зв'язку між художнім часом і художнім простором, час є окремою категорією, як і простір. У Пруста Час є головною дійовою особою епопеї. Про духовний і побутовий час твору йдеться у

монографії, присвяченій символістському наративу епопеї (Бондарук, 2020: 134-148). По ходу аналізу топос часто витісняє хронос, а тому важливі деталі, пов'язані з часом, залишаються поза увагою. Мета цієї розвідки – показати, як саме категорія часу структурує сценічну подію.

### **Методологія**

Художній час далеко не завжди прив'язаний до простору, він існує за власними законами, зумовленими мовою, закоріненими в особливості людської пам'яті. Категорії часу набувають глибокого філософського і психологічного сенсу.

Категорія часу може стати методологічним скеруванням при вивченні поеми літературного твору. Часові категорії мови – минуле, теперішнє, майбутнє, – це також філософські категорії, особливо активно відрефлексовані екзистенціалістами. Але вони так само органічні для психоаналізу, власне, становлять стрижень психоаналітичного наративу. Адже невдоволення теперішнім змушує повертатись у витіснене минуле, осмислювати причини і витoki проблем, а відтак створювати міцне підґрунтя для скерування життєвого шляху у майбутнє.

Категорія часу може стати дієвим інструментом аналізу, ефективною методологією. Особливо результативно вона спрацює при аналізі тих творів, в яких сам автор наділяє час великими повноваженнями. Важливо доповнити таку методологію напрацюваннями екзистенціалістів, зокрема Мартіна Гайдеггера, структуралістів, особливо в царині наратологічних досліджень загалом і драматургії зокрема.

### **Виклад основного матеріалу**

Неокласиком і водночас авторкою творів нон-фініто була Леся Українка. Її драматургію особливо актуально розглянути в параметрах категорії часу. Класицистське правило трьох єдностей набуло цілком нових конотацій у творах з відкритою структурою, які не закривають подію, вичерпавши її у фіналі, а запрошують читача додумувати майбутні події, наголошуючи варіативність фіналів. Як зберегти жанрову цілість такої закритої структури і водночас зробити її незавершеною, відкритою? Здається, ці взаємовиключні настанови неможливо поєднати в одному творі. Виявляється, можливо.

Часовий аналіз здійснимо на прикладі драми «Адвокат Мартіан». Про хронотоп драми писали деякі її дослідники, звертаючи

увагу на те, що подія розгортається в замкненому просторі, протягом доби і дуже стрімко. Свого часу А. Гозенпуд висловив припущення, що «висока етична спрямованість „Адвоката Мартіана”, яка ріднить її з античною трагедією, обумовлена до певної міри враженням від вистави „Антигона” Софокла, що її бачила Леся Українка за кілька місяців перед написанням п'єси. В обох п'єсах є спільне розуміння громадського обов'язку, що накладає на людину свій тягар, визволити від якого може лише смерть» (Гозенпуд, 1947: 128). Звісно, і античність, і класицизм, і Шекспір – важливі орієнтири для Лесі Українки-драматурга. Нема сумніву, що чимало прийомів організації тексту, в тому числі часових, вона запозичила звідти. Саме тому неокласики, а після них дослідники української діаспори (В. Державин, Ю. Бойко, І. Качуровський) відносили Лесю Українку до неокласиків. Нерідко згадувалось у тих самих дослідженнях про символізм окремих образів драматургії. Високо цінуючи драму «Адвокат Мартіан», І. Качуровський висловив припущення, що глухонімих раб у драмі «символізує невблаганність часу» (Качуровський, 2008: 73). В одній із нещодавно опублікованих статей колективу авторів Волинського університету («Символістське вирішення класицистської трагедії: «Адвокат Мартіан» Лесі Українки») показано, як саме вдалося Лесі Українці узгодити такі засадничо протилежні естетики, як класицизм і символізм. У статті йдеться також про символізм деталей сценічного простору, чітко означений в ремарках, звертається увага на символізм образів сонячного і водяного годинника (Moklytsia M., Bortnik Zh., 2021: 210).

Але не менш важливою є структуротвірна роль цих образів. Сонячний годинник залежить від природних циклів, він може вказувати час лише у сонячні дні. Тому поруч із дзигарем стоїть водяна клепсида, в яку треба доливати воду. Обидва пристрої обслуговує глухонімих раб Мім. Вже у першій ремарці детально розписане це дійство: «Мім, німих раб, стирає порошок з сонячного дзигаря, придивляється, де стоїть на ньому тїнь, потім раптом б'є клевцем по мідяній дошці, сильно, різко, мов на гвалт, але сам при тому має дуже спокійне обличчя, немов пробуває в найглибшій тиші» (Леся Українка, 2021: 10). Дізнавшись за дзигарем час, Мім б'є клевцем у мідну дощечку (гонг), таким чином повідомляючи всіх мешканців оселі Мартіана про час, який визначає черговість робіт, приймання їжі, відходу до сну, пробудження, тощо. Оскільки Мім не

чує звуку гонга, він старається вдарити якомога сильніше. І звук виходить надто голосний і різкий. Сторонніх людей він може налякати.

Завдяки Міму нагадування про час стає своєрідним ритуалом і водночас певним застереженням – осуд чи навіть кара чекає на того, хто виб'ється із невблаганного ритму. Життя мешканців дому Мартіана – це життя невільників часу. Побутова розміреність обов'язків і турбот Мартіана нагадує роботу годинника. У житті цього дому є щось механічне, навіть мертво. «Мім приходить, бачить, що соняшний дзигар вже весь покритий тінню, і здимає клеvця, щоб ударити в дошку, але Мартіан робить йому знак, що не треба, і показує рукою на браму. Мім, покинувши клеvця, відчиняє фіртку, торкає воротаря і показує йому на бічний прохід у дворі; той увіходить у двір, зачиняє фіртку, засуває важким засувом браму і йде собі праворуч через двір у бічний прохід. Мім вертається і наливає кухликом воду в клеvсідру» (Леся Українка, 2021: 47).

Рух часу підкреслює ще одна ритуальна дія – запалювання ліхтарів увечері. «Мартіан. <...> Виходить і, перейнявши Міма, показує йому, щоб засвітив світло. Той приносить олію, наливає в лямпу Мартіанову і в ліхтарню коло клеvсідри, потім приносить запалену скіпку і засвічує світло в табліні і в перістілі» (Леся Українка, 2021: 53).

Протягом одного дня в житті Мартіана відбулися жахливі події, але ніщо не може втрутитись у коловорот часу. У прикінцевих ремарках Мім так само пантрує час, як і на початку дійства. «Мім тим часом спокійно поправляє світло в табліні і в перістілі, поглядає на клеvсідру, зарівнює коло неї розтоптаний та зритий ногами пісок» (Леся Українка, 2021: 62).

Сонячний дзигар асоціюється з голосним мідним звуком, символізує час всевладний, час-божество, під владою якого живе кожна людина. Він попереджає і кличе, змушує думати про тимчасовість людського життя. Клеvсідра, водяний годинник, – символ м'якого часу, плину якого людина не помічає, а захопившись, відчуває себе окраденою. Негативну енергетику цього пристрою вловлює син Мартіана: «Валент. / Та й... я з тобою буду щирий, батьку... / такої слави, як твоя, для мене / було б недосить. Був я у суді / тоді, як ти там промовляв. Дивую,/ як міг ти говорити! Не зійшов ти / ще й на трібуну, а вже там стояла / клеvсідра, той

холодний часомір, / що краплею по краплі невблаганно / відмірює тобі той час короткий, / що вділено для оборони правди» (Леся Українка, 2021: 29).

Діти Мартіана гостро відчують тяжіння часу, який минає, а в їхньому житті нічого важливого не відбувається.

«Аврелія. / Трудно... / Чим має жити тая віра, тату? / Вона ж, як той наш Мім, / глухоніма і тільки має стежити, / як тихо пересувається життя, / мов тінь на соняшнім дзигарі» (Леся Українка, 2021: 18).

У замкненому просторі Мартіанового дому, де нічого не відбувається, або відбувається одне й те саме, час не зупиняється, а навпаки, набуває якоїсь особливої значущості. Бамкання гонга сигналізує про настання трагічного СЬОГОДНЯ (у рукопису саме так, і це не лише відлуння сучасної авторці граматики, а й важливий акцент: сього дня, саме сього дня минуле принесло плоди, між минулим і майбутнім стався розрив).

Сховане життя мешканців дому Мартіана, потайного християнина, якого таїть з вірою примусила громада, оскільки так він більш ефективно міг обороняти в суді християн, на яких влада здійснювала гоніння, Мартіану здається високим обов'язком. Він самовіддано служить громаді, не бачить різниці між її інтересами і загальною високою місією – утверджувати християнську віру. Йому доводиться повсякчас лукавити, сторонитись людей і спільнот, боячись, що хтось запідозрить його в приналежності до християн. Лукавити доводиться і всім домочадцям. Ймовірно, саме тому стався розрив з дружиною. Розрив з дітьми відбувається на наших очах, дуже драматично, але саме з цієї причини. Усі розмови Мартіана з іншими персонажами (з донькою Аврелією, сином Валентом, братом по вірі Ізогеном, сестрою Альбіною і племінницею Люціллою) присвячені минулому. Ніби змовившись, вони прийшли нагадати Мартіанові про події минулого. І всі вони пояснюють цим минулим свої вчинки сьогодні. Чому саме сьогодні?! – жахається кожного разу Мартіан. Але саме сьогодні має статись саме ця подія. Матір Аврелії відпливає на нове помешкання і кличе доньку з собою сьогодні, саме сьогодні мусить піти з дому Валент, бо завтра почнеться інше життя. «Валент. / Сьогодні запишуся в легіон. / Мартіан. / Сьогодні?.. / Валент. / Що ж уводитись? Навіщо? / Когорта має вирушити завтра. /



У мене все готове. / Мартіан. / Сину! сину!» (Леся Українка, 2021: 32).

Мартіан не хоче завершувати розмову з сином, ще сподівається його переконати не йти до війська. «Я ще, Валенте, потім / поговорю з тобою. Будь же дома». Відповідь Валента («Якусь годину можу ще побути») свідчить про неймовірне для цього дому пришвидшення часу (Леся Українка, 2021: 32).

У розмові з Ізогеном окреслюються важливі моменти минулого в християнській діяльності Мартіана. Саме ті моменти, які не усвідомлювалися як надто важливі. Залежність Мартіана від громади непомітно стала надмірною, вона давно почала руйнувати його життя, але він маркував цю залежність як само собою зрозумілий обов'язок і сподівався, що його віддане служіння матиме хоч невеличку винагороду, сподівався, що брат Ізоген і громада допоможуть вирішити проблеми його дітей, дозволять їм стати відкритими християнами. Мартіан зумів виховати їх палко віруючими християнами. Знову звучить невмолимий гонг, відмірює час в голові Мартіана: «Проси єпископа, щоб він дозволив / моїх дітей до церкви привести. / Я сам проситиму, а ти піддерж. / Ізоген. / Тепер не час. / Мартіан. / Ой, брате! Я не можу / хвилини тратити! / Ізоген. / І ми не можемо. / Єпископа закинуто в темницю. / Мартіан. / Коли?! / Ізоген. / Сьогодні. Завтра буде суд. / Мартіан. / Та як же так зненацька?» (Леся Українка, 2021: 34).

Зловісно звучать останні слова Ізогена. Сьогодні стало карою без суду для Мартіана. Завтрашній суд змусить його забути особисті втрати і знову віддано служити громаді, рятувати єпископа. Слова Ізогена навряд чи здатні пояснити чи, тим паче, виправдати жорстоке ставлення до молодших християн громади. Мартіан скоряється, не знаючи, яких іще жертв вимагатиме від нього цього дня служіння Церкві. Жертва дітьми – це ще не всі втрати цього дня. Втім, майбутнє дітей невідоме, воно цілком належить їм, вони обрали свій власний шлях, мабуть, таки кращий, ніж у батьковім домі. А от загибель юного палкого Ардента, сина давнього друга-християнина, виглядає жорстокою наругою і лягає тягарем справжньої вини на Маріана. Не менш трагічно гине племінниця Люцілла, змалку травмована гоніннями на християн і втратою батька. Кожна година цього дня сповнена випробувань. Час збирає данину, вимагає від

Мартіана віддавати старі борги і набувати нові. Це час профанний. Жорстокий час короткого людського життя.

Але над всім почасово розподіленим дійством розгортається панорама інших подій, тих, які підпорядковуються іншому часові, або ж існують поза часом, але впливають на перебіг профанного часу персонажів драми. Цей час, як і в епопеї Пруста, який «зображає незворотність та циклічність часу на прикладі релігійних свят» (Бондарук, 2020: 137), – час Різдва і Великодня, величних християнських свят, проживання яких вертає кожного християнина в далеке минуле, коли події відбувалися, дає можливість знову і знову переживати радість народження і воскресіння, трагедію Божественної жертви. На зауваження доньки Мартіан відповідає: «Ти так говориш, наче ідолянка. / Чого ж «для кого й нащо»? От же хутко / Великдень в нас, те радіснее свято, / коли й убогі дбають про убрання» (Леся Українка, 2021: 19). Але Аврелія нагадала Мартіанові інше: «Ти пам'ятаєш, тату, те Різдво, / як ти мені розповідав уперше / про народження Бога в Віфлеємі? (Леся Українка, 2021: 20). Тоді батькова оповідь вразила дівчинку, запам'яталась на все життя, заклала підвалини палкої віри. Але примус мовчати про найбільш сокровенне поступово зруйнував і таїнство свята. Не маючи змоги брати участь у величних святкуваннях, Альбіна заздрить язичникам, які пишно і радісно святкують свої сатурналиї.

Дівчина втратила відчуття сакрального часу, і не лише через відлучення від життя громади християн, а й через невизначеність майбутнього. Те саме хвилює і Валента. Він не згоден задовольнитись роллю мовчазної тіні батька, нагадує йому про вищу мету християнина – тріумф вічного життя. Мартіан вмовляє дітей терпіти заради сокровенної винагороди. «Мовчазно терплячи наругу й муки, / Син Божий звеличав вінець терновий / над всі вінці земні... То був тріумф. / Валент. / І той ще не найбільший. Там, на небі, / сів Божий Син праворуч край Отця, / а в судний день, при сурмах ангелиних, / проявить славу другого пришествя» (Леся Українка, 2021: 28). Валент вірить у вічне життя, але має сумнів у тому, що він зможе заслужити такий тріумф. Навіть батькове служіння не здається йому вартим високої винагороди, а своє потайне життя «меживірка» він ставить ще нижче. Бажання вчинити щось достойне високої жертви Христа жене його з дому.

Про час, про минуле і сьогодні йдеться і в розмові з Ардентом, який просить про допомогу і нагадує Мартіанові про смерть свого батька, Мартіанового друга, в розмовах з сестрою і племінницею. Постає історія гонінь і духовного подвижництва ранніх християн. На цьому тлі сьогодення християнської громади, хитрощі і жорстокість Ізогена, нові правила, які він проголошує від імені Церкви («Тепера Церква мусить кров щадити, / і в молоко її перетворяти, / і рівним голосом, як мудра ненька, / розважно говорити» (Леся Українка, 2021: 36)), виглядають, як деградація віри.

Цікавий момент у розмови про час вносить Люцілла, яка неприємно вразила Мартіана язичницькими забобонами. Наприклад, вірою у феральні (нещасливі) дні. «Люцілла. / Дядечку, скажи, / сьогодні день щасливий? / Мартіан. / Тим щасливий, / що ви приїхали. / Люцілла. / Ні, ти не знаєш... / Я все боюсь, коли б не був феральний. / ... / Ми, дядечку, три кораблі впустили / в Александрії – все в феральні дні / вони відходили» (Леся Українка, 2021: 45). Сім років сестра Альбіна з донькою поневіряються після смерті-страсти її чоловіка, теж палкого християнина. Люцілла боїться військових, для неї прикмети, віра у феральні дні – це спосіб оточити себе оберегами, які заспокоюють. Всупереч вірі Мартіана, збуваються прикмети Люцілли. Для неї приїзд до дядька, в надійний дім, в якому вони сподівались сховатись, став таки феральним.

Величне християнське майбутнє, заради якого вони терпіли муки в минулому, терплять сьогодні і будуть терпіти завтра, ставиться в результаті всіх подій під сумнів. Часовим прийомом Леся Українка відкриває закриту класицистську форму: «Мім підходить до клеписдри, придивляється до неї і починає голосно калатати в дошку клевцем. / Альбіна (кинулась). / Що се таке? / Мартіан. / Се Мім свій обов'язок сповняє – / знак дає, що спати час. / Альбіна (встає). / Тобі спочити треба. / Мартіан. / Ні, я буду до рана працювати» (Леся Українка, 2021: 64-65). Події завершилися увечері, розпочавшись уранці. Щоб минула доба, потрібна ще уся ніч. На сцені цих подій вже не буде, але вони чітко означені: вранці Мартіан завершить доповідь і піде, як завжди, в суд, захищати єпископа. Доба буде обов'язково завершена саме так. А от як буде тривати далі життя Мартіана – невідомо. Ми не знаємо, як закінчиться ця історія, чи закінчиться взагалі. Майбутнє відкрите і водночас zagrożене. За це майбутнє і будуть змагатись персонажі.

## Висновки

Структура драми «Адвокат Мартіан» здається справжньою математичною формулою, настільки припасовані у ній всі елементи, настільки вони необхідні і суголосні. Поза сюжетом розгортається глибока екзистенційна філософія, пов'язана з рефлексією над смертністю людини і її невитравною мрією про життя вічне. Усі персонажі драми, кожен своїм шляхом, рухаються до свого фатального дня, до випробування, вододілу, до вибору. Кожен здійснює його по-своєму. Аврелія обирає розкішне життя разом з матір'ю, Валент – пошуки подвигу, Ардент обирає смертельний виклик громаді, Альбіна – життя, присвячене собі, але для кожного з них це щось інше, ніж було досі. І тільки Мартіан обирає те саме, він буде жити і далі так, як жив – служитиме громаді. На олтар обов'язку він поклав найбільші жертви. Він справді наріжний камінь християнської громад, але водночас і камінь спотикання для його ближніх.

Сонячний дзигар і водяна клепсида – символи, які разом з рухом події розширюються у значенні. Вони символізують час профанний, короткий і минулий час людського життя. З іншого боку, вони вказують на існування природних стихій, на той круговорот, який нерозривно пов'язаний з сакральним часом – часом народження, смерті і воскресіння. Час лякає і час сповнює вірою.

## Література

- Гозенпуд, А. (1947). *Поетичний театр Лесі України*. Київ: Мистецтво.
- Бондарук, Л. (2020). *Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк*: монографія. Вид. 2-ге, змін., доповн. Луцьк: Вежа-Друк.
- Качуровський, І. (2008). *Покірні правді і красі (Леся Українка та її творчість)*. In: Качуровський І. Променисті силвети. Лекції, доповіді, статті. Есеї, розвідки. Київ: Києво-Могилянська академія, 53-88.
- Українка Леся (2021). *Адвокат Мартіан. Повне академічне зібрання творів* (Т. 4). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 9–66.
- Frantz, P. (1998). *L'espace et le temps. L'esthétique du tableau dans le theater du V-ème siècle*. Paris: Press Universitaires de France.
- Moklytsia M., Bortnik Zh., Kitsan O., Levchuk T. Romanov S., Jablonska O. (2021). *Lesya Ukrainka's "Martian, the Advocate": Symbolism as a Dimension of Classical Tragedy*. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinari Research*. 11/02, 209-213. <http://www.magnanimitas.cz/11-02-xxi>

## References

- Hozenpud, A. (1947). *Poetychnyi teatr Lesi Ukrainky* [Lesya Ukrainka Poetic Theater]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
- Bondaruk, L. (2020). *Symvol u bahatorivnevii strukturi tekstu: Marsel Prust, Moris Meterlink* [Symbol in the multi-level structure of the text: Marcel Proust, Maurice Maeterlink]: monohrafiia. Vyd. 2-he, zmin., dopovn. Lutsk: Vezha-Druk (in Ukrainian).
- Kachurovskiy, I. *Pokirna pravdi i krasi (Lesia Ukrainka ta yii tvorchist.* [Submissive to truth and beauty (Lesya Ukrainka and her work)]. In: Kachurovskiy I. Promenysti sylvety. Lektsii, dopovidi, statti. Esei, rozvidky. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia, 53-88. (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia (2021). *Advokat Martian* ["Martian Lawyer"]. *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 4). Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, s. 9 – 66. (in Ukrainian).
- Frantz, P. (1998). *L'espace et le temps. L'esthétique du tableau dans le theater du V-ème siècle*. Paris: Press Universitaires de France.
- Moklytsia M., Bortnik Zh., Kitsan O., Levchuk T. Romanov S., Jablonska O. (2021). *Lesya Ukrainka's "Martian, the Advocate": Symbolism as a Dimension of Classical Tragedy*. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinari Research*. 11/02, 209–213. <http://www.magnanimitas.cz/11-02-xxi>

**Lyudmila Bondaruk, Maria Moklytsiia. Analysis of the dramaturgical work in parameters of the time category (based on Lesya Ukrainka's drama "The Martian Lawyer").** The article is about the need to distinguish the chronotope of a work of art into separate categories of time and space. This necessity arose from the excessive use of the category "chronotope" which expresses space-time connections. Focusing on connections is erasing the field in the eyes of researchers, important means of text organization, for example structuring intentions of the temporal category. Especially important is the role of time categories in the structuring of the dramatic text. On the material of the drama Lesya Ukrainka's "Martian Lawyer" shows how the time category works in the composition of the drama and the formatting of the semantic fields of the doings. It is offered to use the time category as a research methodology, expressing hermeneutic, structuralist or psychoanalytical ideas. This is an innovative approach. The scientific novelty of the work also lies in the proposal to separate the time category from the chronotope concept; time category for the first time is used to analyze Lesya Ukrainka's drama "The Martian Lawyer". An important conclusion of the text analysis is the proof of the thesis that it is the category of time structures of the text. The events of the drama are placed in a day, according to the classicist rule of three units. The author also adheres to the combination of place and event. At the same time, the author achieves the effect with a number of symbolic techniques the openness of the closed classicist form. And the main role in this process plays images that are connected with time. Sun and water clocks are always in the center of the stage and are served by a deaf-

mute slave. Hourly time measurement takes place as a solemn ritual action. In the notes of the drama and dialogues, a large part of the text is allocated to the description too much the loud and sharp sound of the copper board, with the help of which the slave reports about time for all residents of the house. The words "today", "tomorrow", "someday" are actualized in all dialogues of the main characters. Drama time gradually divided into profane and sacred. Among them are the heroes of the drama and make their choice between earthly and spiritual values.

**Key words:** time category, chronotope, drama, sacred time, profane time.

---

Бондарук Людмила Василівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри романської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки, [bondaruk.liudmyla@vnu.edu.ua](mailto:bondaruk.liudmyla@vnu.edu.ua)

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-7984-4377>; [moklytsja@gmail.com](mailto:moklytsja@gmail.com)

## Рецензії

Світлана Сухарєва

### **Рецензія на нове видання «Щоденника» Пилипа Орлика: у 350-ту річницю від дня народження та 280-ту річницю смерті Автора<sup>1</sup>**

Літературна діяльність Пилипа Орлика, першого українського гетьмана в еміграції, окреслена тією епохою, в якій він творив. Це не просто мемуарна проза, а своєрідні послання до сучасників та наступних поколінь, наповнені прагненням національного визволення та становлення державності дорогої серцю України.

У сучасних умовах російської агресії ця подорож у минуле набуває особливої промовистості, оскільки перегукується з думками мільйонів наших співвітчизників. Відтак на початку необхідно підкреслити, що видання спогадів видатного українського діяча за 1725–1726 рр., здійснене у Видавництвах Варшавського університету із ретельним опрацюванням професорки Валентини Соболю, як ніколи, на часі. Шановна дослідниця попередньо присвятила цим мемуарам монографічні праці, низку значних публікацій в українських, польських і білоруських часописах, активно промує літературну спадщину Пилипа Орлика у сучасному науковому та читацькому середовищах. Зокрема, вона провела паралелі між політикою Орлика та інших історичних діячів – Тадеуша Костюшка (Польща), Кастуся Каліновського (Білорусь), Лайоша Кошута (Угорщина). Усі ці погляди зливаються в один народовизвольний дискурс, який у «Щоденнику» набув особливого звучання. Це ще раз підкреслює солідність і цінність нового видання.

Окрім передмови та коментарів В. Соболю, вагому роль у публікації «Щоденника» відіграли переклади В. Фіялковської (із французької мови), Д. Кайдалова (з української мови) та

---

© Сухарєва С., 2022

<sup>1</sup> Filip Orlik (1672–1742) i jego Dziariusz / oprac., odczyt. z rękopisu, wstęp i komentarze W. Sobol. Warszawa: WUW, 2021. 532 s.

В. Токарського (з латини). Також варто відзначити редакційну та корекційну працю Й. Рудзінської, без якої це видання не дійшло б на читацькі полиці. Значним його доповненням стали укладені нею індекси географічних назв та осіб, які допомагають зробити поглиблений екскурс у минувшину та детальніше розглянути предмет дослідження.

Географія подорожей Пилипа Орлика досить широка, якщо зважити на ті історичні події, які з нею пов'язані.

Його політичній діяльності, яка офіційно розпочалася 5 квітня 1710 р., передувало сповнене перемог і поразок гучне гетьманство І. Мазепи. Його наслідки та суперечливі моменти відлунюють у спогадах наступника. Покора російській агресії чи вимушена еміграція – це та дилема, яку П. Орлик вирішив однозначно. Відтак сила політичного протесту повністю відобразилася у його «Щоденнику». Народотворчий чинник став тією домінантою, навколо якої зібрані усі помисли гетьмана, цей ідейний стержень є визначальним у його мемуарній творчості, у якій віднаходимо чимало паралелей із щоденниками саксонської доби.

Тим же 1710 р. датоване видання першої демократичної конституції нашого народу, яка, хоч за обставин поневолення на той час не могла бути документом державної ваги, визначила на всі наступні століття духовне обличчя української нації.

Оскільки П. Орлик народився у давньому віленському повіті, білоруси схильні зараховувати його твори до своєї національної спадщини. У родоводі гетьмана простежується теж чеське і польське коріння, на чому наголошував сам автор мемуарів. Цей симбіоз культур повсюди прописаний на сторінках його «Щоденника» і є джерелом для відтворення біографічних даних.

Політичні погляди та літературні уподобання Орлика формувалися в інтелектуальних колах двох важливих культурних центрів того часу – Києва та Вільна. Письменник навчався у єзуїтській Вільнюській академії, а після переїзду в Україну – в Києво-Могилянській академії, яку закінчив в 1694 р. Обидва осередки сприяли його православній та українській (руській) оксиденталізації. Одруження 698 р. з дочкою полтавського полковника Павла Герцика ще більше закорінило його помисли в Україні.



П. Орлик розпочав свою кар'єру в Києві від обов'язків секретаря гетьманської канцелярії. З часом не тільки виконував важливі дипломатичні місії і зайняв посаду генерального секретаря, а й став абсолютним повірником усіх справ гетьмана Мазепи. Зв'язки поміж цими діячами мали майже родинний характер, оскільки Мазепа хрестив Орликового сина Григора (1702 р.). Тож нічого дивного, що після смерті І. Мазепи йому передали гетьманську булаву.

1711–1712 рр. позначені збройною боротьбою Орлика за владу в Україні, проте у 1714 р. він був змушений виїхати з Карлом XII до Швеції, де перебував до 1720 р. Зафіксована на папері у вигляді спогадів подорож гетьмана через Чехію та Німеччину до Польщі (1720–22 рр.), а звідти до Туреччини із довшою затримкою у Молдовському князівстві.

Більшість років вигнання гетьман провів у Салоніках, а коли в 1724 р. там поширилась епідемія, проживав у селі неподалік. Цей період став для нього переломним. «Щоденник» охоплює 1725–26 рр. Зовнішня еміграція здавалася нестерпною, безплідною, наскільки ж важчою мала стати еміграція внутрішня... Відірваний від рідного середовища, сім'ї, гетьман відважно приймав на себе удари долі – розлуку з дружиною, смерть дочки Анастасії, а потім і сина Михайла, який супроводжував його на чужині. Єдиним полегшенням здавалися відвідини сина Григора в 1730 р., який у ті нелегкі часи старався бути батькові підтримкою. Ще більше тяжіла над українським Отаманом втрата вітчизни.

Наприкінці 1734 р. зрештою надійшов дозвіл від турецького султана виїхати з Салонік до його резиденції. Доля Запорізької Січі була не легшою, адже вона знаходилась під пануванням Москви.

У 1739 р. Молдову захопили царські війська і П. Орлик був змушений виїхати до Бухареста. Помер 24 травня 1742 р. і похований у Яссах, колишній столиці Молдовського князівства. Хоча останній період його життя був сповнений убогістю та забуттям, еміграційний Гетьман став для України символом нескореності, звитяги, визволення з-під неволі російського загарбника.

Нове ошатне видання мемуарів, створене на основі рукописного оригіналу, описує шлях духовних пошуків і незламності за будь-яких обставин, тож є знаком для сучасних українців. Знаком того, що наша нація вистоїть попри все. Символом того, що свобода є споконвічною українською сутністю. Книжка може бути предметом наукового

дослідження для істориків, політологів, літературознавців, проте передусім варто пізнавати її як популярне видання, призначене для загалу. Вона розвіє міфи минувшини, стане відповіддю на давні легенди, які виникли довкола імені славного Пилипа Орлика. Де гетьман сховав народний скарб? Чи цей скарб існував насправді, а якщо так, то в якому вигляді? Причастімося читання його творів і дізнаємося.

---

Сухарева Світлана Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри полоністики перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5039-582X>; [Sukhareva.Svitlana@vnu.edu.ua](mailto:Sukhareva.Svitlana@vnu.edu.ua)

## Content

### Comprehension of Lesya Ukrainka's creativity

#### **Maria Moklytsia**

Binary of Draft and Final Manuscript: to the Question about the Psychology of Lesya Ukrainka's Work ..... 7

#### **Marta Kaczmarczyk**

«Sanatorium text» transformations in the literary works of Lesya Ukrainka ..... 19

#### **Lyudmila Zhvania**

Dialogue with the Bible in the Poetry of Lesya Ukrainka (based on the collection "Thoughts and Dreams") ..... 33

#### **Svitlana Sukharieva**

Attributes of national identity in the poetry of Lesya of Ukraine and its Polish translations: how to illuminate the soul with a word ..... 47

### From the family of Kosachiv

#### **Przemysław Lis-Markiewicz**

Conceptosphere of Yuri Kosach's Lyrics (Based on the Collections *Manhattan Nights* and *Summer over Delaware*) ..... 58

### Agathangel Krymskyi

#### **Olena Kitsan**

A. Krymsky's Lyrical Cycle «Nechestyve Kokhannia» in the Context of Modern Poetics ..... 77

#### **Victoria Sokolova**

Ancient Prototext in the A. Krymskyi's Short Stories: Types of Intertextuality ..... 90

#### **Victoria Bilyk**

Ukrainian by conscious choice: life and scientific achievements of Ahatanhel Krymsky in documents and materials of the Volyn Museum of Local Lore ..... 113

#### **Olga Yablonska, Maksym Yablonsky**

A. Krymskyi is a Researcher and Publisher of S. Rudanskyi's Works ..... 127

## Comparative studies and translation studies

### **Zhanna Bortnik**

«Judas History» in the national dramatic narrative: Lesya Ukrainka («In the Field of Blood») and Lydia Chupis («Lamentation over Judas») ..... 141

### **Oksana Golovii**

"I'm blind or sighted": Interpretation of the Motif of Blindness in the Work of Maurice Maeterlinck ("Blind") and Lesia Ukrainka ("Blind Man") ..... 153

### **Serhii Romanov**

«Judas' betrayal» in the artistic interpretations of A. Krymsky, S. Cherkasenko and Lesya Ukrainka. Comparative aspect ..... 157

### **Taras Shmiher**

The Creed for the Ukrainians and Poles: linguocultural histories of texts ..... 194

## Analysis of the artistic text

### **Oksana Vishnevskia**

A Spatial Organization of the Collection *Bizarre stories* by Olga Tokarchuk ..... 208

### **Yulia Vaseyko, Nataliya Kasyanchuk, Andriy Moklytsia**

The author's specifics of the interpretation of the concepts «sadness» and «loneliness» in the novel «Loneliness on the Net» by Janusz Leon Wiśniewski ..... 223

### **Svetlana Kryvoruchko**

Clothes in the novel S.-M.-M. Kazemi "Tehran casemates" ..... 237

### **Anna Rohozha**

Imbalance and Harmony in the Female Characters in D. H. Lawrence's "The Lost Girl" ..... 250

### **Galyna Yastrubetska, Tereza Levchuk**

Diffusion of Style as a Sign of Modernist Poetics: Naturalism and Expressionism in Todosya Osmachka's Poetry ..... 261

### **Nadia Koloshuk**

Let's read the novel of W. Golding "Lord of the Flies" ..... 275

### **Serhii Romanov, Iryna Konstankevich**

To the problem of conceptualization of the poetics of Vasyl Stefanyk, a novelist (level of the personosphere) ..... 294

**Lyudmila Bondaruk, Maria Moklytsia**

Analysis of a dramaturgical work in the parameters of the time category (based on Lesya Ukrainka's drama "The Martian Lawyer") ..... 307

**Reviews**

**Svitlana Sukhareva**

Review of the new edition of "Diary" by Pylyp Orlyk: on the 350th anniversary of the birth and 280th anniversary of the Author's death ..... 319

Наукове видання

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Леся Українка: особистість, нація, світ**

*Науковий журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 33*

Упорядкування текстів *Т. Левчук, С. Романов*

Редактор і коректор *Г. Дробот*  
Технічний редактор *В. Іванюк*

Підписано до друку 28.06.2022. Формат 60×84<sup>1/16</sup>  
Ум. друк. арк. 20,37. Замовлення № 135. Тираж 100.  
Папір офсетний Гарнітура Times. Друк офсетний.

Друк ПП Іванюк В. П.  
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.  
Свідоцтво Держкомінформу України  
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.