

## ЗМІСТ

### ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- ГЕНЕРАЛЮК Леся. Шляхи формування інтермедіальних досліджень ..... 3
- БРАЙКО Олександр. Кінематографічна колористика пленеру  
в малій прозі Володимира Дрозда 1960-х років ..... 28
- НАРІВСЬКА Валентина, ПАХСАР'ЯН Наталя. Сучасна французька  
компаративістика: проблеми й методи ..... 48

### AD FONTES!

- СЄДИНА Джованна. Панегіричне звеличення Йоасафа Кроковського ..... 65

### AD HONOREM

- НОСЕНКО Тамара. Румунія: українські відлуння ..... 91

### НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Шевченкіана в епістолярії Петра Жура та Юрія Меженка 1960—1969 рр.  
(за матеріалами ЦДАМЛМ України)  
(передне слово, підготовка тексту та примітки Галини Карпінчук) ..... 96

### РЕЦЕНЗІЇ

- ПОДРИГА Володимир. Таємниці рукописів і першодруків  
роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада»  
[Федорук О. Роман Куліша «Чорна рада»: історія тексту] ..... 119
- КОСТЕНКО Наталя, СУЛИМА Микола. Нова книжка про Сергія Полуяна  
[«След, вечна живы». Твори. Успаміни. Присвячені. Даследаванні] ..... 122

### В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

- ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК Євгенія. Шевченкознавчий семінар  
до 90-річчя Василя Бородіна ..... 128

## НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

«ВІНЕЦЬ моїх свічад, що знають геть усе...»:

літературознавчий світ Леоніда Ушкалова; ОКРИЛЕНІСТЬ словом:

збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба ..... 121, 127

## НЕКРОЛОГ

ГРИЦИК Людмила. Пам'яті Отара Баканідзе..... 129

ГАЛЕРЕЯ «СіЧі» ..... 3 с. обкл.

**До уваги авторів!** Редакція не приймає до друку опубліковані в інших виданнях матеріали та застерігає щодо передруку статей, розміщених у журналі «Слово і Час».

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Рекомендувала до друку вчена рада

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,

протокол № 2 від 25.02.2020.

Художнє оформлення *Євгена Льницького*

Комп'ютерна верстка *Юрія Мирончика*

Підп. до друку 19.05.2020. Формат 70 × 100/16. Гарн. Garamond Premier Pro.

Ум. друк. арк. 10,56. Обл.-вид. арк. 9,80. Тираж 266 прим. Зам. № 5944

---

Віддруковано ВД «Академперіодика» НАН України, 01004,

Київ-4, вул. Терещенківська, 4.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001.



# ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Відаючи належне поширеності та значущості інтермедіальних студій у літературознавстві (див. також: Слово і Час. 2019. №8. С. 76—77), редакція журналу підтримує дослідницькі пошуки в цьому напрямку й запрошує читачів надсилати статті з відповідних тем і проблем для можливої публікації на сторінках нашого видання.*

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.3-27  
УДК 82.091

**Леся ГЕНЕРАЛІЮК**, доктор філологічних наук  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: legeneraliuk@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-5095-5943

## ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

*У статті запропоновано розширений погляд на історію становлення сучасних інтермедіальних студій. Наголошено на тому, що підґрунтям інтермедіального дискурсу в літературознавстві, окрім декларацій самих митців, стали праці філософів-естетиків та мистецтвознавців поч. ХХ ст.: Г. Вельфліна, М. Дессуара, А. Варбурга. На крос-галузеву оптику літературознавства, як і на метод інтермедіального аналізу вплинули: а) мистецтвознавча іконологічна школа (Е. Панофські, Р. Віттковер, Е. Гомбрих та ін.); б) філософія, головню герменевтика та феноменологія; в) окремі галузі психології/природничих наук — від когнітивістики (Р. Арнхейм, Н. Гудмен), геїтальтпсихології до останніх досліджень із нейрофізіології (Р. Цитович, К. ван Кемпен).*

**Ключові слова:** *інтермедіальні студії, література і суміжні мистецтва, естетика, міждисциплінарність, іконологія, нейрофізіологія, цілісний гуманітарний досвід.*

Цитування: *Генераліук Леся. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 3—27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>*

Проблемі взаємних інспірацій мистецтв, інтерес до якої останнім часом лише посилюється, філософи та мистецтвознавці віддавна приділяли увагу. Практика міжвидових запозичень була результативною для будь-якого митця в усі часи: невичерпний ресурс *correspondance des arts* дарував йому нові формотворчі засоби та ідеї. Активність інтеракцій, як відомо, залежала від культурного коду епохи: посилювалася в період бароко чи романтизму, була нижчою за Просвітництва. Поети-прерафеліти оглядалися на живопис Кватроченто, парнасці — на скульптуру й уречевленість малярства, символісти — художники, літератори, музиканти — охоче оперували кольором і світлотінями. Музика, пластичні мистецтва завжди мали значний вплив на літературу й навпаки. Практика показала: контакти мистецтв, їх взаємне збагачення (у термінології В. Дільтея, *Wirkungszusammenhang*) не руйнують специфіку різних художніх кодів чи «метамов», а дають змогу в межах коду здійснювати переуступки з однієї мови на іншу.

Однак наукові студії таких конотацій, як і створених за їх активності синкретичних феноменів, формувалися повільно. Міждисциплінарні інтенції дослідників наштовхувалися на ригористичні теорії Е. Берка й Г. Е. Лессінга, котрі обстоювали видову автономію при домінуванні літератури. Коли ж єнські романтики озвучили ідеї «всеінтегрального» художнього твору (*Gesamtkunstwerk*) та синтезу мистецтв, насамперед вони знайшли підтримку у практиків. Вагнер, Шанфлері (брошура «Ріхард Вагнер», 1860), Бодлер («Ріхард Вагнер і “Тангейзер” у Парижі», 1861) уважали об'єднанним фактором «всеінтегральну» музику (згідно зі створеною поетами «*théologie wagnérienne*», Вагнер першим явив двоєдиність поезії та музики), яку ріднить з іншими видами мистецтва сила почуттів, «велич і бездонність матерії та духу». Композитор був переконаний, що реалізація ідеалу *Gesamtkunstwerk* розкриє потенціал людини, відтак універсальна індивідуальність художника подолає багато проблем відчуженої культури, відкриє необмежені можливості для створення майбутнього «вільного об'єданого людства», невідкладного «індустрії й капіталу» [14, 276; 293—295]. Запити нинішньої епохи візуальності з її калейдоскопічним потоком фото-, кіно-, теле-, відеоінформації, пріоритетом «ока» й «картинки» не виключають масштабного осмислення інноваційних експериментів інформаційної цивілізації.

Коли Поль Адан 1899 р. в газеті «*Mercur de France*» вивів формулу «епохи синтезу», він не передбачав, що початок ХХ століття з його доктриною мистецтва *par excellence*, доба еклектики й модерну відкриє шлязи тотальним синкретичним процесам. Що культура дедалі більше тяжітиме до злиття стилів і напрямів, до поєднання найрізномобічніших форм, жанрів, підходів, інтеграції мистецтв, урешті, відкриє потенціал

симбіозу мистецтва з досягненнями науково-технічного прогресу. Хоча цей шлях і призводив до поверхневого експериментаторства, версифікаторства й фікціоналізму, але він сприяв появі новітніх форм, поліструктурних, нелінійних творів. Заслуга «епохи синтезу» в тому, що вона зіграла на прагненні митців досягти потужного міметичного ефекту — спонукала їх до апробації творчих сил через стики, поєднання не-поєднуваного, різнорівневу дифузію. Мистецтва, що переплавили в собі різні коди, дискурсивні умовності, канали, чуттєві й когнітивні моделі (В. Дж. Т. Мітчелл), твори з безліччю нюансів, із лабіринтами смислів, коли потоки асоціацій втягують у гру й автора, і реципієнта, стали маркерами неосинкретизму, в межах якого ХХ століття реалізовувало пост-вагнеріанську ідею *Gesamtkunstwerk*.

Коли праксис міжмистецького діалогу став звичним явищем, а внаслідок розвитку технологій постали нові полісинтетичні види мистецтва, гуманітарії були змушені шукати інструментарій для аналізу складних форм, побудованих на взаємовпливах, контамінації різних культурних інгредієнтів, творчих кодів. Зміна морфологічного колориту часу відкрила для них перспективу оцінки явищ культури — як минулих, так і теперішніх — з інших позицій, оскільки цілісний науковий погляд потребував іншого каркасу для трактування поліструктурних феноменів. Базовими в ньому стали поняття холізму, синкретизму, інтертекстуальності, культурної пам'яті, крос-галузевого підходу.

Літературознавство в пошуках універсального методу аналізу значною мірою використало напрацювання естетики. Філософи-естетики, розглядаючи моделі видової специфіки мистецтв у різні епохи, завжди тримали в полі зору проблеми їх співіснування та потенціалу семантичного взаємообміну. І системне формування з 1980-х років інтермедіальності як самостійної сфери досліджень базувалося не тільки на тій «гілці» компаративістики, котра вивчала питання зв'язків літератури з іншими видами творчості, а й на платформі естетики, яку порівняльне літературознавство не випускало з поля зору, і мистецтвознавства, яке розгорнуло інтермедіальний дискурс значно раніше. Власне й теоретичні аспекти всього комплексу проблем, пов'язаних із питаннями взаємозбагачення мистецтв, започаткував 1763 року німецький мистецтвознавець Й. Вінкельманн своєю «Історією мистецтв давнини».

Пальма першості в пошуку системи координат для аналізу поліморфних явищ культури належить мистецтвознавцям. Історики й теоретики мистецтва частіше оперували категоріями естетики, оскільки самі їх формулювали. Естетика як метатеорія мистецтв фіксувала і зміну у ХХ ст. художнього коду культури, і створення синестетичної художньої мови, керованої принципом асоціативної багат шаровості, і процес удосконалення синкретизму через підключення мов суміжних мистецтв. Вод-

ночас естетика ставила питання й нових інтерпретативних ключів цього коду. У відповідь мистецтвознавці впродовж першої половини ХХ ст. розробили й апробували іконологічний метод аналізу. Удосконалений, він став інструментом не лише в мистецтвознавстві, а вже іконологія запропонувала універсальну дослідницьку оптику в добу переходу від літературоцентризму до мистецтвоцентризму.

Зрушення інтерпретаційної парадигми відбулися в напрямку до розширення моногалузевого освоєння художніх явищ. Комплексний підхід із залученням суміжних галузей, по суті, санкціонував медіа-теоретичний та міждисциплінарний дискурси. Оскільки інтермедіальні студії виникли завдяки/у полі міждисциплінарності, за всієї умовності дат, спостерігалися такі періоди активізації інтердисциплінарної парадигми в гуманітарних науках: 1) 1900—1930-ті роки, період, пов'язаний із виникненням формалістичної та іконологічної шкіл; 2) 1950—1970-ті роки, етап теоретичного освоєння художніх кодів модернізму та полісинтетичних мистецтв; становлення феноменології, семіотики, структуралізму, гештальтпсихології; 3) 1980-ті роки — активізація Cultural Studies, підтвердження практики мистецьких конотацій відкриттями нейрофізіології (синестезія), старт інтермедіальних студій у літературознавстві; 4) від 1990-х — до сьогодні: епоха Visual Studies, освоєння феномену мультикультуральності, формування наукового інструментарію у сфері інтермедіальних досліджень. Шлях, пройдений гуманітаріями у ХХ ст., до початку 1990-х, промовистий; короткий огляд його, поданий тут, уточнює витoki нинішнього інтермедіального дискурсу в літературознавстві.

### **Мистецтвознавці й філософи про універсальну граматику художніх форм**

Умовною точкою відліку для світової гуманітаристики, котра орієнтується на вихід у суміжні галузі знання, вважають праці швейцарського історика мистецтва Генріха Вельфліна (1864—1905), німецького психолога й філософа Макса Дессуара (1867—1947) та німецького історика мистецтва Абі Варбурга (1866—1929). Метою Вельфліна, котрий уперше використав ідеї «візуальної свідомості», спираючись на психологічні теорії В. Оствальда, В. Дільтея, Т. Рібо, було створення універсальної граматики художніх форм. Працями «Класичне мистецтво» (1899), «Основні поняття теорії мистецтва» (1915) він увів метод формально-стильового аналізу художніх пам'яток. Актуалізація візуально-гносеологічного й позаісторичного начал не завадила Вельфлінові приділяти значну увагу факторам становлення творчої особистості та впливам на неї національного середовища («Італія та німецьке почуття форми»)



(«Italien und das deutsche Formgefühl» 1901), «Мистецтво Альбрехта Дюрера» («Die Kunst Albrecht Dürers», 1905). Його трактування твору мистецтва як результату злиття в єдине ціле гармонійно співвіднесених частин культури враховувало можливість контамінації різних мистецьких кодів.

Новаторські натоді ідеї Г. Вельфліна підтримали його учень В. Воррінгер у працях «Абстракція і вчування: Дослідження психології стилю» (в інших перекладах «Абстракції та одухотворення» — («Abstraktion und Einfühlung», 1908) і «Формальні проблеми готики» («Formprobleme der Gotik», 1911), психолог Б. Христіансен у студії «Філософія мистецтва» (1911), скульптор А. Гільдебранд із його поняттям архітектонічної побудови у книжці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» («Problem der Form», 1910). Цей підхід значною мірою вплинув на різні галузі гуманітарної науки, зокрема й на розвиток літературознавства. Вельфлін став першим ученим, який будував свою концепцію на «візуальному прочитанні твору мистецтва <...>. Слідом за ним величезна кількість науковців почала розглядати мистецькі твори не через призму ідеї, не як ілюстрації, а як оптичні феномени» [1, 137].

Непересічне значення для гуманітаристики мають теоретичні розробки філософа Макса Дессуара. Його ім'я ототожнюють із запровадженням методу міждисциплінарного зв'язку, науковий потенціал якого нині освоюють інтермедіальність, інтерсеміотика та історія окремих галузей. Широкий резонанс викликала його капітальна праця «Естетика й загальне мистецтвознавство» (1906), де запропоновано принцип подвійної систематизації мистецтв. Дессуар виявив структурну взаємозалежність мистецтв відтворювальних (фігуративних, яким властиві реальні форми) і мистецтв абстрактних, неасоціативних (яким властиві іррелевантні форми). Такий синтетичний підхід до аналізу структури системи мистецтв і сфер художньої творчості — танцю, театру, пантоміми, словесних, просторових та візуальних мистецтв — якраз і заклав підвалини інтермедіальності. Філософ не лише обґрунтував взаємозалежність компонентів усієї системи, а показав і вихід цієї системи за межі сфери мистецтва: прагнення до краси, естетичні потреби настільки сильні, що стосуються всіх виявів людського життя.

З іменем Дессуара пов'язано виникнення школи комплексних студій: із 1906 р. він почав видавати «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» («Журнал естетики й загального мистецтвознавства»), який і до сьогодні функціонує з орієнтацією на міждисциплінарний дискурс. Він зініціював роботу Товариства естетичних досліджень: його щорічні конференції з 1908 р. активізували вивчення мистецтва серед представників філософського, етнологічного, природничого знання.

Абі Варбург, на якого донині покликається широке коло гуманітаріїв із лінгвістами й соціологами включно, стояв біля витоків іконологічної школи. Він розширив галузеві рамки мистецтвознавства в бік літературознавства й релігієзнавства, історії, психології, історії культури. Знаковою стала його доповідь у Римі про фрески палаццо Скіфаноя (1912) на Десятому міжнародному конгресі істориків мистецтва: у сферу мистецтвознавчого аналізу він залучив розгляд текстів античної міфології та Святого Письма, астрологічних трактатів, античної поезії. І не лише описав наскрізні в західній культурі символи, а й показав крос-галузевий шлях їх виявлення й декодування. «Атлас Мнемозини», присвячений культурній пам'яті — останній (незавершений) проєкт Варбурга. Через таблиці й компаратив, зіштовхуючи на одному полі репродукції творів живопису, архітектури, скульптури, марки, фотографії, рекламні й газетні зображення, він реконструював усю історію візуальних образів у європейській культурі. Метод символічної інтерпретації Варбурга, орієнтований на освоєння концептуальних складників твору, на його внутрішні структури, приховані сенси, вплинув на різні галузі гуманітарного знання; він актуальний і сьогодні.

У контексті тогочасної естетичної думки формувалися позиції І. Франка. Його широкий погляд на літературу як один із видів мистецтва, порівняльний аналіз, запропонований у розділах «Поезія і малярство» та «Поезія і музика» програмної статті «Із секретів поетичної творчості» (1898—1899), цінні тим, що це був, по суті, старт інтермедіального дискурсу у вітчизняному літературознавстві. Франко предметно аналізував проблему міжвидових взаємовпливів і розглядав літературу у зв'язках з образотворчим мистецтвом, музикою, кінетичними мистецтвами<sup>1</sup>. Він урахував досягнення психофізіології та психології сприйняття, зокрема працю А. Гранта «Фізіологічна естетика» (1877), створив теорію «змислів» (відчуттів), запропонувавши їх структурування.

Подібний підхід пропагував Еміль Утіц, автор мистецтвознавчих, літературознавчих, психологічних розвідок. Його фундаментальний твір у двох книгах «Основні положення загального мистецтвознавства» (1914—1920) та праця «Сучасна культура, представлена в її основних рисах» (1921) підтримали ідею крос-галузевих студій. Розуміючи значення нових синтетичних форм мистецтва, зокрема кінематографа, він дійшов висновку, що мистецтво як спосіб формотворення й зображення (*Gestaltung und Darstellung*) саме завдяки інтеграції різних кодів культури активніше доносить суспільству етичні, естетичні, релігійні, патріотичні цінності.

<sup>1</sup> В Україні починання І. Франка, на жаль, не мало свого часу належного продовження. Студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами були переважно «фактографічного характеру» (Д. Налявайко) і лише з початком XXI ст. вони поступово актуалізуються в доробку вітчизняних науковців.



Кінематограф як маркер неосинкретизму був оцінений від початку свого існування. 1911 р. Р. Канудо в праці «Маніфест семи мистецтв» заявив, що синтетичний принцип кіно утворює нові формотворчі критерії. На думку італійця, «синтез машини й почуття», можливий завдяки науково-технічному прогресу, відкриває необмежені перспективи для реалізації ідеї *Gesamtkunstwerk* — власне, уже об'єднав живопис, музику, літературу, архітектуру, танець, скульптуру. «Ми маємо потребу в кіно, щоб створювати тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші мистецтва», — заявляв Канудо. Його послідовники — Е. Фор, А. Ганс, Р. Малле-Стевенс, аналізуючи проблему «кіно та інші види мистецтва», наголошували на необмежених зображально-виражальних можливостях кінематографа, на його синтетичному статусі. Кінознавці надалі стимулювали міждисциплінарний ракурс досліджень, розширюючи інструментарій аналізу.

На формування теоретичного дискурсу взаємодії мистецтв мали вплив ідеї Освальда Шпенглера. У першому томі праці «Занепад Європи» («*Der Untergang des Abendlandes*», 1918), у розділі «Музика і пластика», він ствердив, що існує цілісна єдина субстанція «безкінечної сфери мистецтва». Її завжди помилково намагалися розділити за зовнішніми ознаками на «нерухомі види мистецтва з незмінними принципами форми. Розділяли музику і живопис, музику і драму, живопис і пластику», не зважаючи на те що, для прикладу, «ландшафт Рембрандта і пасторальна симфонія Бетховена належать одному й тому ж мистецтву» [21, 299—300]. Шпенглер був переконаний, що всі мистецтва однієї епохи споріднені: архітектура готичних соборів схожа на увертюру до симфонічної музики, а «їхня внутрішня мова форм є такою мірою ідентичною, що зникає різниця оптичних і акустичних засобів» [21, 299].

Значний внесок у синтетичну історико-художню концепцію через поняття взаємовисвітлення/взаємодії мистецтв уніс австрійсько-німецький літературознавець Оскар Франц Вальцель у доповіді «Взаємовисвітлення мистецтв», прочитаній 3 січня 1917 р. в Берлінському відділі Кантівського товариства. Положення його виступу, опублікованого в Берліні того ж року під заголовком «*Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*», дали серйозний поштовх до наукового обговорення й здобули чимало прихильників. Вальцель спирався на розробки Вельфліна: вважаючи візуальні феномени пріоритетними, розвивав ідеї спільності образотворчого мистецтва й літератури. Ключовим у нього є поняття лейтмотиву як центрального послання твору: твір він трактував як низку таких послань, закодованих у певній формі. Пізніша формула М. Маклюєна «*The medium is the message*» має витоки в концепціях Вальцеля.

Цілісний підхід (власне, інтермедіальна оптика) у сприйнятті музики, архітектури, поезії, малярства присутній і в його дослідженні «Проблеми форми в поезії» («Die künstlerische Form des Dichtwerks», 1916), де він зіставляв творчий метод художника, що в симфонії барв виявляє свій душевний стан, музиканта й поета — бо «поезія, як і живопис та архітектура, уміщує в певних межах чуттєві впливи», відтак, підсумовував він, до «художньої форми поетичного твору ми маємо підходити, користуючись засобами музики й образотворчого мистецтва» [6]. Вальцель акцентував домінуючу роль пластичності в літературі, адже, щоби відтворити сутнісні риси художнього образу, вважав він, потрібно насамперед навчитися бачити. Він розгорнув свою концепцію гештальт-образності та художньої форми, що її розумів як синтетичну єдність твору і творця, у дослідженнях «Художня форма в молодого Гете і німецьких романтиків» та «Зміст і форма у творчості поета» (мовою оригіналу — «Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik», 1918; «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters», 1923). Методологічні ж основи взаємодії різних видів мистецтв, котрі й лягли у фундамент нинішніх інтермедіальних стратегій, детально викладав у редактованому ним «Прикладному літературознавстві» («Handbuch der Literaturwissenschaft», 1923—1926).

Ідеї Вальцеля розширив український історик мистецтва Федір Шміт у праці «Мистецтво — його психологія, його стилістика, його еволюція» (1919). Він вважав, що між пластичними і словесними мистецтвами існує «суттєва аналогія», адже «слово створюється задля зображальності». Для того, щоби переконливо вплинути на читача, воно мусить «показувати предмети, якості, дію», отже фактично «поет є зображальним художником-словесником. Як і в живописця, у нього в душі складаються образи загальні й одиничні; одні й ті ж стимули діють на роботу уяви і поета і маляря; засоби для впливу на публіку в їхньому розпорядженні одні й ті самі — більш чи менш повне й точне відображення дійсності» [20, 99—100]. З подібних засад Олександр Білецький у праці «У майстерні художника слова» (1923) аналізував творчість російських письменників, зокрема писав, що Гоголь «в манері Брюллова працював над жанром Федотова», а Лермонтов-поет мав прекрасне почуття кольору й любляв поєднання «білого з блакитним, синього із золотим, блакитного з золотим і чорним» [4, 99, 196].

Що ж, цілісний організм культури завжди є результатом міжвидових конвенцій, а ми можемо констатувати лише окремі фрагменти взаємодій — таких думок дотримувався І. Юффе. Його праця «Синтетична історія мистецтв (Вступ до історії художнього мислення)», видана 1933 р., мала на меті подати холістичну картину культури, позаяк учений уважав, що «самий поділ мистецтва на замкнуті відособлені царини: літературу,

живопис, музику, скульптуру, архітектуру зі специфікацією, яка ревниво охороняється — це історично сконструйоване явище, а не властивість самих мистецтв» [11, XVI].

На соціально-психологічних засадах побудована теорія «спільної субстанції всіх мистецтв» американського філософа Джона Дьюї в його книжці «Мистецтво як досвід» (1934). Сповідуючи натуралістичні принципи, він дотримувався думки, що всі художньо-естетичні феномени породжені не так матеріалом твору мистецтва, як поліваріантним комплексним досвідом митця. Багатолика різноманітність художньої творчості зумовляє і той факт, що «мистецтво в його вищому вияві є заключним актом усіх процесів природи в її поверненні до самої себе» [25, 14]. В одному з розділів праці «Загальна сутність мистецтв і різноманітні матеріали мистецтва» він доводив, що вивчати окремі твори мистецтва неможливо, не побачивши їх вбудованими, вписаними в досвід місцевої культури. Дьюї запропонував методологію інструменталізму в річищі сповіданого ним прагматизму й тим розвинув тему своєї ранньої студії «Досвід і природа» («Experience and Nature», 1925).

Праці К. Вайса «Симбіоз мистецтв» (1936), Е. Панофскі «Досвід іконології. Гуманістичні теми в мистецтві Ренесансу» (1939), Т. Гріна «Мистецтва і мистецтво критики» (1940) продовжили й водночас підвели ризику під вивченням взаємопов'язаності мистецтв у річищі «духовно-історичної школи» Дільтея, Вельфліна, Варбурга. Отже, до Другої світової війни було створено загальну теоретичну платформу для майбутніх інтермедіальних досліджень.

### Нові методологічні горизонти

Динаміка формування інтегративних процесів у гуманістиці посилилася наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років. У другій половині ХХ ст. розвиток студій на стику різних культурних кодів прискорився внаслідок появи нових методологій та дисциплін. Передові позиції зайняла американська наука, збагачена потенціалом учених, що емігрували з Європи. Кельвін С. Браун 1948 р. видав монографію «Музика і література. Порівняння мистецтв» («Music and Literature: A Comparison of the Arts»), у якій він, як і у своїх пізніших дослідженнях, розглядав загальні — структурні та жанрові — елементи двох мистецтв із метою продемонструвати музичний код у літературі. Браун виходив із того, що музика здатна інспірувати інші види творчості. Доступна в усі часи, вона була домінантним мистецтвом ХІХ — початку ХХ ст., і увага дослідників до неї може вивести на загальну формулу співдії мистецтв за естетичними принципами, смисловими концептами. Подальший розвиток компаративістики й семіотики сприяли тому факту, про який Браун писав

уже через 20 років: «взаємодію та кореляцію музики й літератури можна вважати об'єктом самостійної вагової дисципліни» [23, 101].

Музично-іконічні аналогії проводив у своїй відомій праці «Філософія нової музики» («Philosophie der Neuen Musik», 1949) Теодор Візенгрунд Адорно. Подібно до Шпенглера він указував на паралелі між музикою Шуберта і пейзажним малярством XIX ст.; вважав, що механізми «псевдоморфози за зразком живопису» діють у музичних та живописних напрямках: перехід від Дебюссі до Стравінського він порівнював із переходом від імпресіонізму до кубізму в образотворчому мистецтві. Паралелі «музика — живопис» Адорно провів й у відомому «Вступі до соціології музики» (1962), але в іншій праці «Естетична теорія», опублікованій під розширеним заголовком «Aesthetische Theorie. Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie und über Walter Benjamin» (1970), він заперечив поняття візуальності в літературі, називаючи категорію наочності міщанським догматом і фетишем, який веде до реїфікації мистецтва. Щоправда, такий погляд сформувався в пізніших працях Адорно внаслідок неприйняття ним візуальних орієнтирів, культивованих «цинічним і варварським Голлівудом» [24, 531]. Попри це, коментоване ним стирання демаркаційних ліній між мистецтвами виявилось напрочуд продуктивним.

Синтетичне бачення еволюції всіх мистецтв як єдиного цілісного процесу актуальне й у студіях німецького й угорського філософа Арнольда Гаузера, зокрема в його працях «Соціальна історія мистецтва і літератури» (1951) та «Філософія історії мистецтва» (1958). У першій він дав вичерпний аналіз літературно-мистецьким контактам упродовж XIX ст., посилаючись на різноманітні літературні джерела, на концепцію синкретизму первісного та середньовічного мистецтв, на естетику романтизму й теорію Gesamtkunstwerk, на дослідження Гете про емоційний, чуттєво-моральний вплив кольорів, учення Б. Христіансена про враження настрою (Stimmungsimpressionen), висунув концепцію синестезійного начала в мистецтві. Гаузер уважав, що синестезія — психологічний рушій синтезу мистецтв у літературних, музичних, малярських творах; об'єднавчою ж категорією для мистецтв і літератури постають стилі або напрями.

Спробою визначити вплив художників, скульпторів, письменників, музикантів на студії міжвидових зв'язків були праці Томаса Манро «Естетика й художник» (1953) та «Перетворення естетики в науку» (1956), де філософ акцентував роль митця як теоретика мистецтва. Тема важлива для формування дискурсу інтермедіальності, адже відома роль С. Віткевича, Ш. Бодлера, Р. Вагнера, М. Волошина, Д. Хіггінса — митців, що були критиками, теоретиками та обґрунтовували теорію кореспондування мистецтв і медій у своїх студіях. Ураховуючи це, Манро запропонував класифікацію творчих типів: митець-філософ (Данте, Руссо, Шоу, Еліот,

Сантаяна), імпульсивний митець (Блейк, Е. По, ван Гог), митець-логік у межах своєї спеціальності (Вагнер, Дебюссі, Колридж), митець-практик, мислення якого спрямоване лише на практичну роботу. «Головне питання в тому, наскільки свідомо й раціонально митець формує свої висловлювання, чи вони є лише пасивною, позасвідомою імітацією» [27, 314]. Синтетичний ракурс освоєння концептуальних проблем теорії та психології творчості робить викладки Манро етапними.

Поза тим, що практика митців у ХХ ст. повсякчас відбувалася на полі міжвидових інтеракцій та декларувалося їхнє ставлення до системи мистецтв як до цілісного організму, не можна стверджувати, що розвиток теоретико-критичної думки йшов однозначно як комплексний погляд на *Wechselseitige Erhellung der Kunst*. Окремі теоретики обирали «лессінгівську» систему координат, наприклад, Р. Веллек та О. Уоррен у «Теорії літератури» (1949) заперечували образотворчі паралелі, вважаючи їх «неверифікативними», бо вони орієнтуються на суб'єктивне сприйняття й ідуть проти законів окремих автономних сфер, які розвиваються незалежно. Структуралісти праякої школи ігнорували питання візуалізації та зображальності в літературознавстві. Філологи, наголошуючи на автономності еволюції окремих мистецтв, критично оцінювали думку про їх взаємне збагачення.

Структуралістські та семіотичні школи, котрі орієнтувалися на поняття «тексту» як самодостатнього феномену, обмежуючись формально-науковим методом і застосуванням загальної семіотичної моделі, у 1970-х роках усе ж були змушені розширити схематизовані підходи. Структурно-семіотичний аналіз відкривав вихід на закономірності культурного процесу, на глибинні рівні культури, які визначалися внаслідок відсутності термінологічної уніфікації як «ментальні структури» (К. Леві-Строс), «епістеми» й «дискурсивні формації» (М. Фуко), «письмо» й «текст» (Р. Барт). У своїй системі координат, орієнтованій на знакові системи, семіотика відкрила перспективу рецепції загального тла культури як цілісної «тканини» або «канви» для контамінацій різних мистецьких кодів. Тим-то паралельно з інтерсеміотикою та інтертекстуальністю в їхньому полі з 1980-х років починає формуватися інтермедіальний дискурс.

Універсальність семіотики сприяла розгляду міжвидових конотацій на зрізі взаємодії семіотичних кодів тих чи тих знакових систем. Поняттям «текст» (Р. Барт, М. Бахтін) дослідники означали не лише літературне письмо, а й усі знакові, семантично значущі системи, здатні репрезентувати зв'язну інформацію, відтак могли говорити про «тексти культури» й «тексти мистецтва». Семіотики, які розглядали види мистецтва як знакові системи, зверталися до різних знакових систем — літературного тексту, тексту картини, архітектури, скульптури, кіно (Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Лот-



ман, Ю. Степанов, Б. Успенський). Їм, власне, і належить ідея пантекстуальності культури: світ як текст (Ж. Дерріда), як енциклопедія, словник (У. Еко). Попри те, що структуралістсько-семіотичні напрями тяжіли до схематизації та певною мірою звужували парадигму літературознавчих підходів, інтерсеміотика не залишила поза увагою контамінацію різних семіотичних кодів у культурі. Борис Успенський у розділі «Структурна спільність різних видів мистецтва. Загальні принципи організації твору в живописі та літературі», що ввійшов до збірника «Поетика композиції (Структура художнього тексту й типологія композиційної форми)» (1970), продемонстрував, яку роль відіграє оперування простором у побудові твору, як вирішується пов'язана з простором проблема перспективи, точок зору, що їх обирає автор у малярстві, кіно, літературі, театрі. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» точки зору, «тло», «рамки», ці універсальні категорії, він переносить в аналіз літератури з образотворчого мистецтва [19, 9—20, 215—267]. Думки Успенського — зразок формалізму, назагал притаманного семіотичним методикам.

Мистецтвознавство поставилося до них з осторогою. Варшавський історик мистецтва Ян Бялостоцький критикував накладання лінгвістичних схем аналізу на явища іконічного рівня. Він назвав підходи семіотики механістичними й у принципі неправильними, коли зіставляється мова, слово і зображення. «Ті з-поміж семіологів, — писав учений, — які відважно взялися за аналіз творів візуальних мистецтв, зустрілися з такими великими труднощами, що їхні студії слід визнати невдалими. Умберто Еко, хоч і є ініціатором таких спроб, але сам говорить про естетичне переживання як таке, що не піддається структурній систематизації» [22, 8]. Ототожнення двох систем — мистецтва і мови — означало б парцеляцію мистецтва, яка може зайти надто далеко. Реальна взаємодія виникає на іншому рівні: «Мистецтвом візуальним відповідає не мова, лише інша вторинна моделювальна система — література <...>, яка на площині мотивів, тем, символів може мати й має зв'язки з візуальними мистецтвами» [22, 12—13].

Модерністські естетичні експерименти розширювали кордони мистецтва «від ленд-арту до скай-арту»: об'єктна й акційна музика, графічні партитури, флюктивістський перформанс орієнтувалися на технології, на техніко-матеріальні носії витвору, на співучасть реципієнта. Серія виставок групи «Fluksus» у 1967—1968 рр. оприявнила стратегічні принципи подальшого розвитку культури, а один із її лідерів Дік Хіггінс, музикант, художник, есеїст, намагаючись популяризувати «нову хвилю», зрівнявши її із засобами масової інформації, педалював комунікативну роль мистецтва у статті «Утвердження засобів передачі» («Statement of intermedia», 1965). Роком раніше канадський філософ, теоретик ЗМІ Маршалл Мак-Люен у праці «Розуміння медіа. Зовнішнє розширення



людини» («Understanding Media: The Extensions of Man», 1964) указав варіанти медіа — мова, числа, вивіски, реклами, фотографії, дорожні та інші знаки, власне, усі засоби комунікації та впливу з мистецтвами включно. Фактично термін «знакові системи» (семіотика) завдяки техногенному прогресу дістав небувале розширення й нову назву: медіа.

Популярність семіотики і структуралізму в літературознавчих колах не виключали наприкінці 1960-х років низки поляризованих тенденцій. Безумовно, орієнтації на структурну лінгвістику, зауважує С. Вислоух, концентрували увагу на поетичній мові та мовних категоріях. «Навіть образність, — пише вона, — розумілася лише як категорія лінгвістична». На відміну від іконології, котра зверталася до філологічних наук, проблематика вербальної іконічності майже не входила в поле зацікавлень філологів. Відтак проблеми інтеграції мистецтв були вчергове «відіслані до архіву» [32, 5—6]. Щоправда, ненадовго, бо новітні мультимедійні форми й активізація інтеракційних процесів зумовили зміну дослідницької оптики.

Дискурс розгляду міжвидових зв'язків відновив Стівен П. Шер у монографії, присвяченій літературі німецького романтизму — «Verbal Music in German Literature» (1968). Він увів поняття «вербальна музика» («verbal music»), запропонувавши відрізнити його від терміна «словесна музика» («word music»). Відтак диференціював дифузні процеси і аспекти співіснування мистецтв: проаналізував три варіанти репрезентації музичного начала в літературі: а) словесну музику, коли література позичає засоби вираження в музики, прагне до музичності оповіді чи вірша; б) уподібнення словесного тексту тій чи тій музичній формі й структурі; в) вербальну музику: література відтворює музичний художній світ, передає специфіку музичного переживання [31]. Під кінець 1960-х серед гуманітаріїв визріває думка, що вивчення стиків та розходжень мистецтв дає змогу «виявити такі закономірності й факти, котрі залишались би прихованими, якби ми вивчали кожне мистецтво (включно з літературою) ізольовано одне від одного» [13, 5]. Проте, якщо одні літературознавці в пошуках аналогій убачали один із основних прийомів історико-літературного й мистецтвознавчого аналізу, то інші захищали моногалузову спрямованість науки.

Літературознавство внаслідок своїх щільних контактів із мовознавчими дисциплінами не поспішало зближуватися з мистецтвознавством та запроваджувати у сферу аналізу прийоми рецепції й категоріальний апарат пластичних мистецтв, а деякі теоретики відмежовувалися від ідеї міжвидового інтеракціонізму. Склалася парадоксальна ситуація: оперуючи окремими термінами з музики чи образотворчого мистецтва (портрет, пейзаж, словесний малюнок тощо), літературознавці «не помічали» практики міжвидових конотацій. І це тоді, коли Мішель Бютор синтезував у художньому тексті музикальні та колористичні алгоритми,

Роб-Грійє візуалізацію в словесних описах доводив до фотографічності, а Герман Гессе з його синестетичним кодом зводив до спільного знаменника всі види мистецтва й науку.

Підґрунття для зміни оптики літературознавства формувалося по декількох напрямних. По-перше, мистецтвознавча іконологічна школа, ідеї та комплексна методологія якої розвивалися в працях науковців лондонського Інституту Варбурга — Е. Вінда, Р. Віткочера, Е. Гомбриха, В. Хекшера, Л. Ет-тінґер, а також у працях А. Шастеля, Ш. де Тольне, Г. Лютцеллера, М. Шапіро, Я. Бялостоцького, Г. ван де Ваала, М. Імдаля, К. Ноймана, про що буде сказано окремо. По-друге, філософія, головнo герменевтика та феноменологія. По-третє, психологія: ідеї іконології були підтримані розробками американської школи когнітивістів, які утверджували тотожність естетичного й позитивістського досвіду. Обмежимося двома іменами — психолога й кінознавця Рудольфа Арнхейма й Нельсона Гудмена — філософа й історика мистецтва. Гудмен у двох працях — «Структура зримого» (1951) та «Мови мистецтва» (повна назва «Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols», 1968) обґрунтував ідею полісемічного сприйняття художніх творів. Оскільки більшість із них побудовані на символах, які мають різні функції й по-різному співвідносяться з індивідуумом та довкіллям, тлумачення (як і створення) цих знаків-символів-кодів основане на системі правил, наявних у будь-якій мові.

Суть теорії Арнхейма, фахівця в царині психології мистецтва й візуального мислення, автора праці «Мистецтво й візуальне сприйняття» («Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye», 1954), полягає в тому, що естетичне сприйняття не буває пасивним споглядальним актом, а завжди є динамічним процесом, який пробуджує активне, творче начало, «вмикає» канали асоціативності. Творення художнього образу завжди зумовлене різними функціональними системами, але найсуттєвіший внесок — за зоровою системою, яка, уважають представники школи, об'єднує розрізнені перцептивні сигнали, є «функціональним органом-перетворювачем сигналів, що йдуть не тільки од видимих предметів, а й від інших систем психіки». На сьогодні вже доведено, що зорова система володіє здатністю перетворювати незриме у зриме, візуалізувати будь-які чуттєві сигнали. Подальші дослідження з нейрофізіології та гештальтпсихології підтвердили концепцію візуальної метамови мистецтв Арнхейма — Панофські — Гомбриха.

Методологія інтермедіального аналізу враховувала й напрацювання герменевтики, котра дає змогу розглянути міжвидові процеси на рівні зіставлення стилів, локусів, фрагментів, близьких за смисловими й композиційними чинниками. Герменевтика не була єдиною альтернативою схематизованим підходам структуралістських та семіотичних шкіл, але давала нагоду об'єднати інтерпретатора з його проходженням «герме-

невтичного кола» й позицією свідомого аналізу та автора з його поза-свідомими чинниками творчості й історичним контекстом. Макс Імдаль у статтях про мистецтво Х—ХХ ст. доповнив цей пункт герменевтикою безпосереднього, яка враховує «інше бачення», «роботу ока», «видючого зору», «інформативності через перформативність» (див.: [10]).

Інструментарій феноменології також звернув увагу літературознавства на специфіку перцептивного досвіду, насамперед досвіду візуального. Концепція «онтологічного плюралізму» Романа Інгардена, ідея перцептивної трансубстантивациі через «око», «бачення й рух» Моріса Мерло-Понті («Око і дух», 1960), візії тотальної гуманізації суспільства за принципом «артизованої реальності» Мішеля Дюфренна («Інвентаризація а ргіогі. Пошук первоначал», 1981), теорія «візуального мислення» Р. Арнхейма врешті-решт зумовили залучення психології візуальності та мистецтвознавчого дискурсу до літературознавчих студій. Оскільки розворот культури в бік візуальності веде до пошуку єдиної платформи для вивчення феноменів симбіотичного характеру, слід і далі чекати узгоджень зусиль мистецтво- й літературознавців.

### **Іконологія та її вплив на зародження інтермедіальних студій**

З початку ХХ ст. міждисциплінарний підхід став актуальною практикою в мистецтво- й музикознавстві, гештальтпсихології, естетиці. Проте проблема контактів і взаємоінспірацій мистецтв, порушена в мистецтвознавстві та філософії, довго залишалася поза увагою літературознавців, які визначали її рамки в межах естетики. Для прикладу, вивчення зв'язків між різними видами мистецтва словацький філолог Діоніз Дюришин відводив до компетенції мистецтвознавства. Зв'язки мистецтв, писав він, займають нішу, відмінну від літературної компаративістики; компаративне ж мистецтвознавство цілком підпадає під компетенцію естетики [9, 141]. Думка непоодинокі: Клаудіо Гільєн уважав, що зіставлення літератури з іншими мистецтвами не має становити окремої галузі дослідження чи бути проблемою міждисциплінарних студій [8, 294—295]. В американському літературознавстві, яке зазнало відчутного впливу іконологічної школи після Другої світової війни, дискусії про залучення візуальних мистецтв у дослідницьке поле компаративістики тривали до 1960-х, в італійському — до початку 1970-х, коли вийшла знакова праця Маріо Празза «Мнемозина: паралелі між літературою і візуальними мистецтвами» (видана 1970 р. у Принстонському університеті під заголовком «Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts», у 1971 — в Мілані: «Mnemosine: Parallelo tra la letteratura e le arti visive»), в англійському та французькому — до середини 1980-х.

Тотальний рух літературознавства в бік Visual Studies, інтермедіальних та крос-галузових підходів, виразний із 1990-х, став наслідком

не лише наукової полеміки, а насамперед переформатування суспільної свідомості. «Культура зримого», «диктат зору», «треноване око», «мисляче око» — усі ці поняття, актуалізовані феноменологом М. Мерло-Понті [15] та теоретиком літератури М. Бахтіним у контексті його аналізу гетівської «культури зору» [3, 216—249], зумовили більш прискіпливий погляд на взаємини літератури й візуальних мистецтв.

У 70-ті роки в гуманітарних науках відбулися незворотні процеси: теорія контамінацій різних семіотичних кодів у полі культури актуалізувала поняття «художньої системи» — сукупності мов мистецтв, що взаємодіють між собою, взаємодоповнюють одна одну. Досліджуючи такі міжвидові зв'язки, М. Каган у праці «Морфологія мистецтва» (1972) виявив особливі синтетичні художні структури, завдяки котрим формуються «конгломеративні», «ансамблеві», «органічні» мистецтва. Його трактування всієї царини мистецтв як розгалуженої системи, здатної до кореляції всередині себе на різних смислових рівнях, лише підтвердило концепцію комунікативних полів культури, сформовану в естетиці й мистецтвознавстві. Водночас акцентувало потребу нових наукових методик, адже «схрещення двох або декількох мистецтв породжує якісно своєрідну й цілісну нову художню структуру, в якій її компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз здатен вичленити їх зі структурної єдності» [12, 236—237].

Іконологічний метод повністю виправдав себе: починаючи з 1910-х і до сьогодні він розкрив потенціал крос-галузевого підходу, і філологія рушила шляхом інтерполяції методів аналізу, які апробували Е. Панофські, Е. Вінд, Е. Гомбрих та інші дослідники Інституту Варбурга (1944) при Лондонському університеті. Ще раз наголошу: першість щодо інтермедіальних стратегій належить мистецтвознавству, котре значно раніше прийшло до міждисциплінарного дискурсу, сформувало дієві принципи й методи порівняльного аналізу на міжвидовому стику. Саме іконологія, один із найбільш впливових на сьогодні мистецтвознавчих методів, із початків свого становлення (метод декодування фресок палацу Скіфаноюя підхопили якраз Е. Панофські й Ф. Заксль працею про серію гравюр А. Дюрера «Melencolia I», 1923) ураховувала літературний дискурс як допоміжний інтерпретативний чинник поряд із релігійним, соціальним і політичним. Структурними складниками іконології були «теорія запозичення» німецького філолога Т. Бенфея та ідеї віденської школи мистецтвознавства: «воля до форми» (А. Рігль), «історія духу» (М. Дворжак).

Метр іконологічної школи, історик мистецтва й філолог Ервін Панофські у праці 1924 р. «Idea: до історії поняття в теоріях мистецтва від античності до класицизму» («Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte

der älteren Kunsttheorie») відштовхувався від концепцій Г. Вельфліна та неоплатонівських методик А. Варбурга. Іконологічний метод він протиставив іконографічним стратегіям, котрі обмежувалися дослідженням «статичного» образу-символу, не враховуючи його культурних трансформацій. Суть іконології полягала в її зверненні до різномірних історико-культурних чинників, в оприявненні алюзій і цитат, у здатності резонувати з різночасовими культурними реєстрами.

В іншій знаковій праці «Досвід іконології. Гуманістичні теми в мистецтві Ренесансу» («Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance», 1939) він запропонував триступеневу схему дослідження твору мистецтва: а) на рівні освоєння форми; б) на рівні ототожнення сюжетних мотивів/іконографічних значень із літературними текстами; в) на рівні внутрішнього змісту — визначення й дешифрування символів у контексті як творчості самого автора, так і його епохи. Озвучена й апробована Панофскі на стику словесно-візуальних інтеракцій теорія «прихованого символу» полягає в амбівалентності трактування мистецького твору, що його можна прочитати як на видимому (рисунок, колір, форма), так і на асоціативному (враховуються параметри індивідуальної та колективної психології) рівнях. Мистецтво, уважав учений, із часів Відродження створило свою систему мовлення на основі оперування образами-алегоріями, образами-символами, які сформувалися ще в античній міфології, у Біблії. Ці образи — пускові кнопки уяви, вони приводять у рух ланцюги філософських і поетичних асоціацій, вони втілюють ідею, указують на неї. Так було створено метамову візуальних мистецтв Європи, і до кінця XVIII ст. (а в рамках класицизму й далі) вона виконувала функції міжнародного словника або інтернаціональної мови, стала засобом діалогу між різними культурними епохами.

З виникненням кінематографа ресурс цього «словника» було оцінено дуже високо: творці «рухливих картин», як і художники чи скульптори, також послуговувалися готовими кліше, уживленими в колективне позасвідоме. Не надто заглиблюючись в етимологію символу, вони часто використовували класичні полотна/твори як орієнтир. 1937 р. в статті «Стиль і засоби зображення в кінофільмах» («Style and Medium in the Motion Pictures») Панофскі, говорячи про формотворчі та стилістичні особливості візуалізації ідеї, котрі визначають специфіку кіномистецтва, наголосив на інтеграції відомих форм у середовищі, де взаємодіють художні засоби й системи художніх засобів. Указавши, власне, на інтермедіальну структуру кіно, він першим ужив термін «medium» у сенсі «носій», «провідник змісту» (медіа в просторі культури нині й визначаються як канали комунікацій між різними видами мистецтва і не-мистецтвом) та висунув у ролі ключового «принцип комбінованого



вираження» («principle of coexpressibility»). Відтак показав взаємозв'язки зображення і звуку, контамінацію різних звукових елементів фільму, а також вивів різницю між музикою «для слухання» і «музикою для зображення» («picturizable»). Він обґрунтував на прикладах, як кіномистецтво завдяки «розвинутій експлуатації унікальних і довільних можливостей нового середовища» [29] пропонує нові інтегративні форми візуалізації взаємодії простору й часу. До того ж високо цінував можливість кінозасобами унаочнити «динамізацію простору» («dynamization of space») та «просторовізацію часу» («spatialization of time») [29]. Гадаю, саме цю статтю видатного вченого, який 45 років працював лише в інтермедіальному полі (з 1923 по 1968 р.), варто вважати етапною в історії формування інтермедіальних студій.

Працю, в основі якої — апологія кінематографа як виду мистецтва, Панофські опублікував у трьох варіантах за власною лекцією «Про фільми», прочитаною 1934 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку студентам Принстонського університету, працівникам та відвідувачам музею, при якому тоді створювався кіноархів; ці викладки він видав 1936 р. під заголовком «On Movies» [28]. У нових доповнених версіях статті ключовими в заголовку стали слова «стиль і медіум»: «Style and Medium in the Moving Pictures» (1937) [30], «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947) [29]. Отже, текст, надрукований у № 26 паризького часопису «Перехід» («Transition») 1937 р., який, до речі, був щоквартальним міжнародним журналом експериментальної літератури, виявився знаковим.

Панофські стверджував: концептуальний образ твориться на основі апробованих у культурі фундаментальних принципів, що відкривають основні відносини нації, періоду, класу, релігійних і філософських переконань, які висловила окрема особистість в окремому творі. Останній корелював у різних співвідношеннях із метатекстом усієї європейської культурної спадщини. Для його прочитання «нам слід мобілізувати наші спогади, досвід і звирити проєктований мотив посередництвом “контрольного відображення” з орієнтирами певного погляду, традиції» [26, 265].

З тезами Панофські, постульованими в 1937—1939 рр., перегукується праця канадського філолога Нортропа Фрая «Великий код: Біблія і література» («The Great Code: The Bible and Literature») (1982). На універсалізм методології Н. Фрая значною мірою вплинула перша його праця «Страх симетрії: студії над Вільямом Блейком» (1947); з тим він розглядав паралелі між малярством і літературою у збірці «Анатомія критики: чотири есеї» (1957). Досліджуючи впливи біблійних текстів на англійську літературу, він виявив, що ця синтетична пам'ятка



містить компендіум образів і символів, які наявні практично в усіх літературах західноєвропейського зразка. Отже, в гуманітарному просторі формувалася стійка тенденція: музикознавці у студіях над релігійною музикою зверталися до текстів Нового Завіту, іконологи трактували алегорію/символ у структурі малярського твору як зображальний відповідник засобів мовлення Святого Письма й міфології. Порівняльне літературознавство, змушене визнати проблему літератури в системі мистецтв, було в пошуку системи координат для її вивчення.

Інструментарій компаративних студій на міжвидовому рівні розширив австрійський і англійський теоретик мистецтва Ернст Гомбрих, залучивши до іконології досягнення психоаналізу й теорію візуального сприйняття. В «Історії мистецтва» (1950), етапній праці «Мистецтво та ілюзія» (повна назва «Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation», 1960), розвідці «Статус історії мистецтв: заклик до плюралізму» (1971) він акцентував на необхідності залучити деякі природничі дисципліни для повноцінного життя гуманітарних наук. Свій комплексний метод інтерпретації художнього образу на стику історії мистецтва, естетики і психології візуального сприйняття він апробував у численних есе й лекціях, у низці теоретичних статей, об'єднаних у збірник «Образ і око» («The Image and the Eye», 1981). Ще до приходу так званої епохи візуальності він одним із перших указав на інтегративну роль зорового чинника в сучасній цивілізаційній культурі.

Головним для Гомбриха був пошук паралелей між кодом мистецтва і кодом літератури в дуже широкому діапазоні. Він зіставляв візуальні об'єкти зі словесними їх описами (екфразисами), порівнював специфіку праці художника і письменника, розкривав різнорівневі сенси творів через зіставний аналіз поезії, малярства, скульптури. Уважаючи, що митець і реципієнт на рівних користуються «візуальною енциклопедією» — загальним ресурсом образів, які транслюють певну інформацію-повідомлення, учений ствердив, що *будь-яке* зображення має медіальну (опосередковану текстуальну) природу. Визнання в інтерсеміотиці «текстом-повідомленням» живописного полотна, кінокартини, фотозображення, архітектурного ансамблю тощо стало кроком до їх трактування як «медіа», що існують на паритетних засадах із «медіа» літературними (відмінність між «life media» Д. Хігінса чи суспільними «медіа» М. Мак-Люена очевидна). Такі викладки іконолога перегукуються з концепціями «тексту в тексті» Ю. Лотмана чи інтерференцією мистецьких «текстів» у тканині культури Р. Барта. Поза терміном «інтермедіальність» дослідження Панофскі та Гомбриха не лише задали вектор сьогоденних інтермедіальних студій, а стали, по суті, їх початком.

## Інтермедіальні стратегії у форматі епохи візуальності

Сам термін, через два роки після виходу книги Е. Гомбриха «Образ і око», увів у літературознавство австрійський славіст Оге Ансгар Ганзен-Льове у статті 1983 р. «Інтермедіальність та інтертекстуальність: Проблеми кореляції словесного і зображального мистецтв» («Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst»). Тоді ж, 1984 р., опублікував свої роздуми над стиками «life media» й «art media» й майстер перформансу Дік Хіггінс під заголовком «Горизонти: Поетика й теорія інтермедій» («Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia»). Вектор інтермедіальності підхопив теоретик мистецтва, лінгвіст В. Дж. Т. Мітчелл низкою праць на тему «слово й зображення». Промовистим є заголовок першої з них, виданої 1986 р. — «Іконологія: Образ, текст, ідеологія» («Iconology: Image, Text, Ideology»), де він прокоментував підтексти візуальних образів, вивів ментальні та медіа-структури вербальних та іконічних образів. Надалі філологія, не відкидаючи вайсштайнівське «дрібне браконьєрство у саду чужих дисциплін», звернулася до тіснішої співпраці з іншими гуманітарними галузями. Відтак центральною в дискурсі «література в системі мистецтв» стає, на думку Д. Наливайка, «проблема перекодування літературних текстів на метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» [17, 41].

Переконливе пояснення інтермедіальності як мистецького явища нині дає нейрофізіологія, звернення до якої закономірне. Тим паче Д. Хіггінс, із його колірно-звуковими імпровізаціями, указав в опублікованому 1966 р. есе «Синестезія та міжвідчуття: інтермедія» («Synesthesia and Intersenses: Intermedia»); цей текст став потім окремою главою книжки «Горизонти: Поетика і теорія інтермедій», що «інтермедія» процесуально залежить і від синестезії. Вона пропонує цілком новий погляд на механізми творчості, а наукове обґрунтування мотиваційно-емотивної сфери психіки й синестезії — наслідку взаємовпливів різномодальних рецепторних систем, тепер приковує увагу не лише представників природничих і гуманітарних наук.

Синестезія, котра оприявнює незвично щільний зв'язок між мисленням і системою чуттів та впливає на пам'ять, творчість, конфігурацію образності — один із векторів розширення свідомості — з 1990-х років перебуває в полі уваги творців штучного інтелекту. У 1950-х її теоретичним аспектам багато уваги приділив М. Мерло-Понті [16, 240—281, 347—387]. Філософ виводив «феномен синестезійної єдності чуттєвих досвідів, інтегрованих у єдине життя» з реальної цілісності природного світу, який уже сам по собі є «схемою інтерсенсорних зв'язків» [16, 379]. Аналізуючи специфіку рецептивного досвіду з позицій феноменології, він ствердив, що комплексне інтермодальне сприйняття не виняток;

навпаки, «синестезивне сприйняття є правилом, і ми не усвідомлюємо цього лише тому, що наукове знання замінило досвід» [16, 266].

Із середини 80-х нейрофізіологи різних країн — Річард Цитович (Cytowic R. E.) з університету ім. Дж. Вашингтона, Пітер Гросенбахер з Американського національного інституту психіатрії, Крет'єн ван Кемпен (Cretien van Campen) із Нідерландів, психофізіологи Джузеппе Мартіно та Ларрі Маркс із Єльського університету та ін. довели, що синестезія реалізується в когнітивних процесах і впливає на формування асоціацій, пам'яті, емоцій, вона задіяна в механізмах творчості на стадії інтуїтивних здогадів, гіпотез, прозрінь. Такого ж висновку дійшов нейрофізіолог Гюнтер Баумгартнер, досліджуючи «зони полімодальної конвергенції», або ж «ділянки мозку з полімодальними нейронами, куди сходяться шляхи від різних органів відчуттів» [2, 187—188].

Позаяк синестезія, функція гіпокампа та лімбічної системи, виказує інтегративний характер свідомості, то розуміння природи синкрезису сенсорних систем дасть змогу вийти не лише на механізми апперцептивної взаємодії в процесі обробки інформації, а й на саму природу культурних феноменів, що виникли внаслідок такої апперцепційної транспозиції. Увага до синестетичного світовідчуття Гофмана, Тіка, Шеллі, Айхендорфа, Шевченка небезпідставна як у гуманітаріїв, так і в нейрофізіологів (Р. Цитович і К. ван Кемпен вивчають М. Равеля, В. Вулф, А. Чехова, М. Пруста).

Взаємодія іконології, структуралізму, нейрофізіології, герменевтики й феноменології під кінець ХХ ст. зумовила зміну акцентів щодо певних понять і теоретичних схем, посилились позиції рецептивної естетики. Увійшло в ужиток поняття трансактивної парадигми (Н. Холланд), у якому поєднуються реципієнт і художній твір, а Майкл Ріффатер, відштовхуючись від семіотичного трикутника Г. Фреге, змодельовав новий семіотичний трикутник, увівши поруч із «текстом» та «інтертекстом» категорію «інтерпретанта», який водночас є «третім текстом» — еквівалентом знака, сформульованим в іншій системі.

Мистецтвознавчий варіант такого методологічного підходу був апробований наприкінці 1980-х. Кембриджські історики мистецтва Норман Брайсен та Майк Бел, використовуючи літературознавчий апарат, розширили конотацію семіотичного поля, увівши «агіографічну» категорію автора — художника чи літератора, як «відправника» (реципієнта вони означили «отримувач»). Центральним поняттям у їхній моделі є не «текст», а «контекст», який породжує твір і від якого має першочергово відштовхуватися мистецтвознавчий аналіз. Концепція «контексту» є особливо актуальною, на думку Н. Брайсена, оскільки може бути спроектованою на ключові для історії мистецтва питання історичного матеріалу твору, більше того — принциповою, адже «помістити твір

мистецтва в контекст — означає так його зібрати й зіставити історичний матеріал, щоб він дав змогу вичерпно витлумачити даний твір» [5, 527]. Уточню, що М. Бел і Н. Брайсен також відштовхуються від іконологічних постулатів Е. Панофскі, концепцій А. Рігля, а також праць М. Шапіро («On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings», 1969; «Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text», 1973), присвячених семіотиці візуальних мистецтв. Їхня методика здобула популярність, можливо, і тому, що сучасна теорія тропів, яка розширює сферу свого аналізу через образотворче мистецтво й кіно, намагається виявити в різних сферах художньої творчості «прототроп» (Ю. Даміш, С. Даніель, Вяч. Вс. Іванов), породжений «текстом культури».

Назагал цікаве питання взаємовпливів різних галузей наук на формування інтермедіальних студій потребує прискіпливішої уваги, ніж можна запропонувати в журнальній статті. Майже століття дискусій, теоретизування, масштабних розробок, а також обережних зіставлень переконали вчених у тому, що крос-галузевий підхід стосовно художніх процесів є найбільш продуктивним. Розвиток мультимедійних та полісинтетичних видів мистецтва формує нову рецепційну установку на освоєння мультикультурних феноменів. Вітчизняне літературознавство прийняло цю дослідницьку парадигму та підтримує зусилля науковців різних країн, скеровані на вироблення методології міждисциплінарного аналізу, термінологічного тезаурусу тощо. Судячи з усього, інтермедіальні студії, які набувають сьогодні системного розгортання та проходять складні етапи міжгалузевого полілогу, виформовуються в окрему галузь гуманітаристики. Присутні й сподівання, що нинішній ажіотаж довкола інтермедіальності — це не тільки відповідь на виклик часу, а й ознака літературознавства нового типу, здатного сприймати світ і культуру в їх численних зв'язках та конотаціях.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней / Пер. с фр. К. А. Чекалова. Москва: Прогресс — Культура, 1994. 528 с.
2. *Баумгартнер Г.* Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Пер. с англ. М. А. Снеткова. Москва: Мир, 1995. С. 173—190.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
4. *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. Москва: Высшая школа, 1989. 160 с.
5. *Бел М., Брайсен Н.* Семiotика и искусствознание // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. Вып. IX. С. 521—559.
6. *Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии / Пер. с нем. О. М. Котельниковой. Петроград: Academia, 1923. 86 с.
7. *Вислоух С.* Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів: Друга половина ХХ — початок

- XXI ст. / Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309—321.
8. *Гільєн К.* Систематизації / Пер. з англ. Т. Рязанцевої // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 289—305.
  9. *Дюринин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацк. Москва: Прогресс, 1979. 318 с.
  10. *Имдаль М.* Опыт другого видения. Статьи об искусстве X—XX веков / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Изд. 2-е. Київ: Дух і Літера, 2011. 488 с.
  11. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Ленинград: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. 568 с.
  12. *Каган М.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: Части I, II, III. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
  13. *Лихачев Д. С.* Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // Взаимодействие литературы и искусства в Древней Руси. Труды Отдела древнерусской литературы ИЛ АН СССР. Т. XXII. Москва; Ленинград, 1966. С. 3—10.
  14. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / Сост. Ю. А. Ростовцев. Москва: Политиздат, 1991. С. 275—314.
  15. *Мерло-Понти М.* Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. Москва: Искусство, 1992. 64 с.
  16. *Мерло-Понти М.* Феноменологія сприйняття / Пер. з франц., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
  17. *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // *Наливайко Д.* Літературна теорія і компаративістика. Вид. 2-е. Харків: АКТА, 2006. С. 31—60.
  18. *Пановски Э.* Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Санкт-Петербург: Аксиома, 1999. 226 с.
  19. *Успенский Б.* Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.
  20. *Шмит Ф. И.* Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоизд-во «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. 328 с.
  21. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: В 2 т. / Пер. Н. Ф. Гарелина. Т. 1: Образ и действительность. Новосибирск: ВО «Наука», 1993. 592 с.
  22. *Białostocky J.* Słowo i obraz // Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Warszawa: Państwowe Wyd-wo Naukowe, 1982. S. 7—15.
  23. *Brown C. S.* The Relations between Music and Literature: As a Field of Study // Comparative Literature. University of Oregon. 1970. Vol. XXII. № 2. P. 97—107
  24. *Burzyńska A., Markowski M. P.* Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. Kraków: Znak, 2007. 595 s.
  25. *Dewey J.* Art as Experience. London: Allen and Unwin; New York: Minton Balch, 1934. 355 p.
  26. *Gombrich E. H.* Art and Illusion. London: Phaidon Press, 1961. 396 p.
  27. *Munro T.* Toward Science in Aesthetics: Selected Essays. New York: The Liberal Arts Press, 1956. 363 p.
  28. *Panofsky E.* On Movies // Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton. 1936. June. P. 5—15.
  29. *Panofsky E.* Style and Medium in the Motion Pictures // Critique: A Review of Contemporary Art. 1947. № 3. P. 5—28. URL: [https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky\\_Erwin\\_1934\\_1966\\_Style\\_and\\_Medium\\_in\\_the\\_Motion\\_Pictures.pdf](https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf)
  30. *Panofsky E.* Style and Medium in the Moving Pictures // Transition. 1937. № 26. P. 121—133.
  31. *Scher S. P.* Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press; London: Yale Germanic Studies, 1968. Vol. 2. 181 p.
  32. *Wyśtouch S.* Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy // Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie. Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria, 2006. S. 5—18.

Отримано 19 листопада 2019 р.



REFERENCES

1. Bazen, Zh. (1994). *Istoriia istorii iskusstva: Ot Vazari do nashikh dnei*. (K. A. Chekalov, Trans.) Moscow: Progress — Kultura. [in Russian]
2. Baumgartner, G. (1995). Fiziologicheskie ramki zritel'nogo esteticheskogo otklika. *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty estetiki*. (M. A. Snetkov, Trans.) Moscow: Mir, 173-190. [in Russian]
3. Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
4. Beletskii, A. I. (1989). *V masterskoi khudozhnika slova*. Moscow: Vysshiaia shkola. [in Russian]
5. Bel, M., Braisen, N. (1996). Semiotika i iskusstvoznanie. *Voprosy iskusstvoznaniia*, 2. Vyp. IX, 521-559. [in Russian]
6. Valtcel, O. *Problemy formy v poezii*. (1923) (O. M. Kotelnikova, Trans.). Petrograd: Academia. [in Russian]
7. Vysloukh, S. (2008) Literatura i vizualnyi obraz. Prostir strukturnoi spilnosti mystetctv. *Teoriia literatury v Polshchi. Antologiiia tekstiv: Druha polovyna XX — pochatok XXI st.* (S. Yakovenko, Trans.). Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 309-321. [in Ukrainian]
8. Gilien, K. (2008). Systematyzatsii. (T. Riazantceva, Trans.). *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody. Antolohiia*. (D. Nalyvaiko, Ed.). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 289-305. [in Ukrainian]
9. Diurishin, D. (1979). *Teoriia sravnitel'nogo izucheniiia literatury*. (Trans.). Moscow: Progress. [in Russian]
10. Imdal', M. (2011). Opyt drugogo videniia. Stat'i ob iskusstve X—XX vekov. (A. Vajsband, Trans.). Izd. 2-e. Kyiv: Duh i Litera. [in Russian]
11. Ioffe, I. I. (1933). *Sinteticheskaia istoriia iskusstv. Vvedenie v istoriiu khudozbestvennogo myshleniia*. Leningrad: OGIz Lenizogiz. [in Russian]
12. Kagan, M. (1972). *Morfologiia iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniia mira iskusstv: Chasti I, II, III*. Leningrad: Iskusstvo. [in Russian]
13. Likhachev, D. S. (1966). Sravnitel'noe izuchenie literatury i iskusstva Drevnei Rusi In *Vzaimodeistvie literatury i iskusstva v Drevnei Rusi. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury IL AN SSSR. T. XXII*, pp. 3-10. Moscow; Leningrad. [in Russian]
14. Losev, A.F. (1991). Istoricheskii smysl esteticheskogo mirovozzreniia Rikharda Vagnera In Losev, A. F. *Filosofiia. Mifologiia. Kultura*, pp. 275-314. Moscow: Politizdat. [in Russian]
15. Merlo-Ponti, M. (1992). *Oko i dukh*. (A. V. Gustyr', Trans.). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
16. Merlo-Ponti, M. (2001). *Fenomenolohiia spryniattia*. (O. Yosipenko, S. Yosipenko, Trans.). Kyiv: Ukrainskyi Tsentri dukhovnoi kultury. [in Ukrainian]
17. Nalyvaiko, D. (2006). Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky. In Nalyvaiko, D. *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*, pp. 31-60. Kharkiv: AKTA. [in Ukrainian]
18. Panofski, E. (1999). *Idea: k istorii poniattiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma*. (Iu. N. Popov, Trans.). Saint Petersburg: Aksioma. [in Russian]
19. Uspenskii, B. (2000). Poetika kompozitsii. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
20. Shmit, F. I. (1919). *Iskusstvo — ego psikhologiia, ego stilistika, ego evoliutciia*. Kharkov: Knigoizd-vo "Soiuz" Kharkovskogo Kreditnogo Soiuzu Kooperativov. [in Russian]
21. Shpengler, O. (1993). *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii* (Vol. 1-2): (N. F. Garelin, Trans.). Vol. 1.: Obraz i deistvitelnost. Novosibirsk: VO "Nauka". [in Russian]
22. Bialostocky, J. (1982). Slovo i obraz. In *Slovo i obraz: materialy Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, pp. 7-15. Warszawa: Państwowe Wyd-wo Naukowe. [in Polish]
23. Brown, C.S. (1970). The Relations between Music and Literature: As a Field of Study. *Comparative Literature, XXII*, 2, 97-107.
24. Burzyńska, A., Markowski, M.P. (2007). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak. [in Polish]
25. Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. London: Allen and Unwin; New York: Minton Balch.
26. Gombrich, E. H. (1961). *Art and Illusion*. London: Phaidon Press.



27. Munro, T. (1956). *Toward Science in Aesthetics: Selected Essays*. New York: The Liberal Arts Press.
28. Panofsky, E. (1936, June) On Movies. *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton*, 5-15.
29. Panofsky, E. (1947). Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique: A Review of Contemporary Art*, 3. 5-28. URL: [https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky\\_Erwin\\_1934\\_1966\\_Style\\_and\\_Medium\\_in\\_the\\_Motion\\_Pictures.pdf](https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf)
30. Panofsky, E. (1937) Style and Medium in the Moving Pictures. *Transition*, 26, 121-133.
31. Scher, S. P. (1968). *Verbal Music in German Literature*. Vol. 2. New Haven: Yale University Press; London: Yale Germanic Studies.
32. Wysłouch, S. (2006). Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy. In *Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie*, pp. 5-18. Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria. [in Polish]

*Received 19 November 2019*

*Lesia Heneraliuk*, doctor of philology,  
Shevchenko Institute of Literature,  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
e-mail: [legeneraliuk@ukr.net](mailto:legeneraliuk@ukr.net)  
ORCID: 0000-0002-5095-5943

#### WAYS OF CROSS-MEDIA RESEARCH FORMATION

The paper offers to extend the historical time frame of modern cross-media studies formation. The start of this research direction dates not from the 1950-60s, as it is usually considered to be, but from the early 20th century, the 'synthesis epoch.' Development of neo-syncretism was accompanied by creating bright theories in aesthetics and art criticism and promoting the concept of arts' interaction by the humanities. Three scholars — H. Wölfflin, M. Dessoir, and A. Warburg were the pioneers of the modern interdisciplinary research field. The author considers that the range of influences on the cross-media studies in literary criticism should be broadened with the works of philosophers and art critics who started to use the cross-media strategies (not the term itself) when analyzing the works of literature and arts. The leading role belonged to the Iconology school (E. Panofsky, R. Wittkower, E. Gombrich et al.). Their methods were based on applying tools of various disciplines. In the first place, they took into account connections between literature and visual arts. Henceforth, philology interpolated the iconological method into visual and comparative studies. One of the contemporary leading cross-media researchers, W. J. T. Mitchell, named his first book "Iconology: Image, Text, Ideology" (1986).

In the middle of the 20th century, philosophy had a considerable influence on the cross-media research formation. In particular, literary critics referred to phenomenology (the works by M. Dufrenne, R. Ingarden. M. Merleau-Ponty) and actualized the analysis of interacting arts once more. A visual turn in culture caused growing attention to the issues of apperceptive cross-sensual experience. The newest works in the fields of perception psychology, gestalt psychology, neurolinguistics, and neurophysiology also support the general cross-media theory. It is possible that, due to the mutual influences of sciences, a uniform platform for studying syncretic phenomena will be created.

**Keywords:** cross-media research, forms of art, aesthetics, interdisciplinary, iconology, neurophysiology, humanities.

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.28-47  
УДК [82.091 + 791.43.01 + 17.07.25] + 821.161.2: 82-31: «196»

**Олександр БРАЙКО**, кандидат філологічних наук  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: olbrayko@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-0441-0184

## КІНЕМАТОГРАФІЧНА КОЛОРИСТИКА ПЛЕНЕРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА 1960-Х РОКІВ

*У статті проаналізовано стильову манеру ранньої прози В. Дрозда з погляду кінематографічної естетики кольору й можливостей екранного моделювання пленеру як найбільш вільного просторового середовища для візуальної репрезентації образної думки. У порівняльному аспекті запропоновано й розглянуто аналоги до мистецьких знахідок українського письменника у відомих фільмах («Жовтень», «Поема про море», «Червона пустеля»).*

**Ключові слова:** глибина кадру, кінематограф, колір, література, пластична мелодія, пленер, ракурс, рух камери, світло.

Палітра чи навіть мозаїка барв — атрибут сучасного художнього кінематографа й поширений зображально-виражальний засіб у літературі. Колірне вирішення фільму віддавна становило проблему, позаяк хроматична різноманітність і строкатість природи, її тональна невідповідність емоційному і змістовому «звучанню» епізоду подекуди зводили нанівець мистецький потенціал нового технічного ресурсу. Тож не випадково С. Ейзенштейн називав тогочасну експериментальну екранну продукцію «колірною катастрофою» [27: 3, 489]. Згодом В. Ждан зазначав: «Колірна композиція кадру (світло, тінь, напівтінь) од-

Цитування: *Брайко Олександр*. Кінематографічна колористика пленеру в малій прозі Володимира Дрозда 1960-х років. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 28—47. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.28-47>

разу змінювалась і видозмінювалась у внутрікадровому русі. <...> Драматургія потребувала від колориту фільму <...> чіткої (определенной) провідної тональності, яка змінюється й розвивається згідно з рухом сюжету фільму, певних колірних акцентів у загальній композиції епізоду чи кадру» [18, 329]. У літературному творі відповідний ефект забезпечують повторювані чи варійовані світло-тональні ремарки, підпорядковані художньому завданню, авторській думці і її пластичному втіленню у словесних малюнках-«кадрах». У таких мистецьких рішеннях може важити як монтажна комбінація зображень, так і глибинна побудова кадру на екрані чи композиція словесно-динамічного опису. Режисер-теоретик зазначав, що «перша умова обґрунтованої участі в кінокартині елементу кольору полягає в тому, щоби колір входив у картину насамперед як драматичний і драматургічний чинник» [27: 3, 581]. Аналогічно міркував й О. Довженко: «Пейзаж мусить мати драматургічну цінність: тільки тоді він необхідний у кольоровому фільмі. Він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним» [12: 4, 125]. Неважко добачити в цих настановах перегуки з ідеєю сюжету (розвитку дії) мистецького, зокрема словесного твору.

У літературі ж тональні та світлові елементи в зображенні предметного середовища зазвичай мали на меті привернути увагу читача, актуалізувати його зорову уяву, акцентувати зміст і навіяти певний настрій. Чому ті чи ті світлові й колірні сигнали у словесному творі варто розглядати саме в річищі їх порівняння з кінообразом, а не виражальними засобами малярства чи графіки? Якщо набір (послідовність) суміжних образів із відповідними оптичними маркерами нагадує не цілісну картинну композицію, а ланцюг кадрів чи рух камери, то роботу письменницької уяви доцільно зіставити з художньо-моделювальними можливостями екранного мистецтва. Суміжність у викладі, приміром, двох словесних картин, їх взаємопов'язаність єдиним простором, динамікою авторської думки, кута зору персонажа чи наратора дає підстави трактувати відповідні образні комплекси з погляду не лише малярських, а й кінематографічних аналогій. Літературну розповідь почасти можна репрезентувати на екрані у формі більш чи менш помітного монтажу, просторової організації кадру чи в русі камери, а в дослідницькому дискурсі реконструювати відповідну динаміку, ритм чи ракурс у світло-тональних первнях дії.

Стильова манера прози В. Дрозда в зіставленні з виражальними засобами фільму вже неодноразово була предметом аналізу. Здобули інтерпретацію монтажний, просторово-моделювальний і темпоритмічний виміри його доробку (див.: [4; 5; 6; 7; 9]). Однак колористика письменника дістала розкриття лише в порівнянні з малярськими образотворчими ресурсами (див.: [8]). Тому її перегуки з кінематографом належить актуалізувати в інтермедіальному ракурсі, урахувавши особливості літературного сюжету з його часовою динамікою, яка

перетворює словесні малюнки на ймовірні відповідники окремих кадрів чи навіть їх послідовності. Об'єкт аналізу (художні тексти) звужено з огляду на вибір предмета — екранного потенціалу рухомих плернерних композицій, які в читацькому чи дослідницькому сприйнятті не надаються до асоціацій із монтажем як самостійним виражальним засобом. Увагу буде приділено динамічним конструкціям образного ряду, пов'язаним із послідовним рухом дії, словесного «фільмування» в суміжних просторових зонах чи навіть у єдиному, розчленованому на уявні кадри, сегменті — мізансцені. У пізніших творах В. Дрозда світлове й колірне словесне тонування викладу відповідає монтажним принципам комбінації пластичних елементів і просторових зон або ж обмежене рамками інтер'єру. Тут колористика, співвідносна з експресивними можливостями екрана, функціонує за моделями образної думки чи навіть принципами, дещо відмінними порівняно з поступовим і відносно послідовним (лінійним) розгортанням дії в часі й просторі з вільною динамікою і зміною об'єктів уваги і свободою руху наративної кінокамери (реальної операторської й умовної, уявної письменницької). Тому монтажний потенціал, «закодований» у колірній палітрі літературного твору, у подальшому розгляді буде залучено лише принагідно, як складник ширших просторово-часових побудов, метонімічних описових чи розповідних уривків. Гадаю, що щільний зв'язок образної паралелі до моменту сюжетної розповіді зі словесною репрезентацією мальовничого й водночас мозаїчно змінюваного плернеру дає підстави включати такі уривки в цілісний аналіз літературного «мініфільму».

Уже в першій повісті прозаїка «Люблю сині зорі» з однойменної дебютної збірки (1962) помітна увага до пластичної й колірної образності. Цей твір цілком «учнівський» в аспекті літературної майстерності початківця (див. про це: [19, 110; 16, 107]). Водночас він у багатьох епізодах добре надається до екранної репрезентації (див. також: [9, 30—32]). Прикметно, що героїні повісті — робітниця Валентина і студентка музично-педагогічного факультету Ірина — обговорюють поточну кінопродукцію й захоплено відгукуються про фільм «Поєма про море», знятий за сценарієм О. Довженка [14, 165—166].

Кінематографічні аналогії викликає і світло-тональне вирішення епізодів. У зображенні п'яного робітника Геннадія (сцену подано з погляду Валі, безнадійно закоханої в цього одруженого чоловіка) штучне вечірнє світло, поєднане з неврівноваженими рухами персонажа, набуває психологічного змісту. Фінал епізоду також показовий своїм виражальним потенціалом:

Він похитуючись виходив із ресторану. Лукаво підморгували розкішні барвисті реклами. Бліді свічки ліхтарів теж підморгували. <...> Генка похитнувся, махнув руками і, здалося мені, схлипнув. Я взяла його під руку, підтримувала плечем непомітно для пере-

хожих. <...> Він шарпнувся, заскрипіли гальма автомашини, і почулася гучна лайка водія. Гена розтанув у примарному сплетінні тіней нічного міста [14, 201—202].

Комбінація світлових сигналів, розмови й рухів, швидкий перебіг сцени, її візуальна «рамка» легко асоціюються з образотворчими засобами й соціальним типажем тогочасного радянського художнього фільму й налаштовують на відповідну інтерпретацію повістєвої дії. Маємо певну двозначність ініціальних світлових образів. З одного боку, технічні здобутки цивілізації символізують соціальність як царину подолання екзистенціальних колізій, полегшують людське життя, роблять його комфортним, маркуючи розумну впорядкованість обжитого ландшафту, протистоять реальній і символічній (душевній) пійтмі; з другого, штучні джерела світла своєю пульсацією в контексті сюжетного епізоду вказують на ілюзорний розв'язок психологічної проблеми захмелілого персонажа, натякаючи на оманливість його відпруження. Ситуація, у якій у словесну динамічну сценку залучено ці колірні образи, налаштовує на критичне чи бодай неоднозначне, багатозарове, «обертонне» (як в інтерпретації «глибини кадру» на екрані, див. про це: [27: 2, 46—51, 56; 27: 5, 133; 2, 94; 20, 107]), сприйняття їх художньої (тобто не суто денотативної, а конотативної) семантики. У фіналі сцени тло увиразнює зникнення персонажа, його можливе випадіння з активного життя, осяяного високою метою (у розмові Геннадій зізнається, що мріє стати інженером). Поглинаючи чоловіка, темне тло перетворює нинішній душевний стан робітника на невиразну тійнь колишньої молодечої пасіонарності, відмежує від його особистісної ідеї (у платонівському сенсі, тобто як вищої сутності, чи аристотелівської ентелехії — життєвого призначення).

Цей епізод має показову аналогію у фільмі «Поєма про море». Студентка Катерина Зарудна, вагітна й покинута коханцем, після болісних роздумів іде вечірніми новобудовами (це задній план глибокого кадру), а за її спиною світяться лампи пристроїв у роботі, спалахують і сиплються іскри електрозварки. У наступному кадрі вздовж дороги горять ліхтарі й фари вантажівок із сировиною для греблі Каховського моря, а на далекому плані на тлі вечірнього неба сяють лампами і працюють підйомні крани в супроводі мелодії пісні «Реє та стогне Дніпр широкий». Численні зорові сигнали з варійованою глибиною кадру й наскрізною динамікою зафіксованих об'єктів увиразнюють патос життєствєрдження, апологію соціального часопростору й публічної людини з її перетворювальною місією. Світло тут ніби розгортає пластичну мелодію («чергування пластичних елементів», за В. Горпенком [11, 44]) взаємопов'язаних кадрів і підтверджує оптимістичну перспективу окремої особи, локальної спільноти й цілої держави.

Молодий В. Дрозд удається й до поступового руху сюжету в межах невеликого часового проміжку й, відповідно, із більшою деталізацією



словесних картин, яка виокремлює чи й акцентує у викладі художньо значущі елементи й параметри фікційного (літературно змодельованого) простору, «навантажує» його пластичними маркерами. З останніх читач може декодувати мальовничу палітру чи інформаційні штрихи — імпульси до реконструкції й інтерпретації ланцюга словесних «кадрів». Повість (так потрактовано жанр у книжці — збірці творів; авторське визначення — «імпровізація») «Повінь» (написана між 1963 і 1966 рр., перший варіант під назвою «Човен» датовано ще 1963-м роком) прикметна багатством зорових образів, мальовничістю та включенням колірних сигналів у часовий розвиток сюжетного епізоду, власне «кінематографізмом» відповідного зорового ряду. На цю складність у дослідницькій інтерпретації авторської імагінативної побудови вже було вказано [8, 87—89]. Вдячний матеріал для інтермедіальних зіставлень дає значущий (ба навіть сюжетотвірний) і водночас показово видовищний (і це попри час дії — темну пору доби) епізод зустрічі хлопця Юхима Непші (після смерті його матері) з німою дівчиною.

Нічний пейзаж — перший плернерний словесний «кадр» — побудовано на основі знебарвлення небесного джерела світла й ахроматичної моделі видимого середовища, наділеного ілюзійним ефектом: краєвид, подібний до інтер'єру, витворює мінорну чи навіть песимістичну настроєву пластичну мелодію динамічної словесної картини: «Сухотний місяць котився по темнім гребені клуні, і все навколо було завішено марлевими фіранками, наче в лікарні» [15, 204]. Асоціація з будівлею цілком умотивована з огляду на трагічну передісторію дії та вможливає монтажну паралель, приміром, у формі напливу. Наступний словесний малюнок забарвлює глибину «кадру», надаючи йому рис дегуманізації й відчуття холоду: «Вулиця теж була прозора і бліда, ноги Юхима залопотіли в холодній осінній пилюці <...>» [15, 204]. До того ж уявний динамічний широкий план ніг із колірною зоною посилює відчуття беззахисності чи навіть розпачу. Чітка спрямованість змістових асоціацій від нічного краєвиду, їх пов'язаність зі страхом чи безпросвітною тугою вдало моделюють стан дитини після вкрай тяжкої незворотної втрати, уникаючи зайвої патетики чи деталізації.

Образ місяця у В. Дрозда теж має досить виразний, промовистий кінематографічний аналог, хоч і зовсім нетривалий у своїй екранній репрезентації. У фільмі «Тарас Шевченко» (1951; натуру для нього знімав, зокрема, видатний оператор Д. Демущкий) сцену знайомства поета із Зигмунтом Сераковським завершує образ Аральського моря. Далекий план вечірнього плеса простягається вглиб кадру, а на темному небі з-за хмар видно диск місяця. Похмурі темно-сірі й майже чорні тони надаються до глибших і неоднозначних символічних інтерпретацій. Час дії (глибокі сутінки) доволі впевнено можна асоціювати з натяком на гнітючу добу миколаївської реакції. Однак у краєвиді великого озера можна

побачити образ ненависної неволі, а у хвилях — символ гніву, протесту, народної сили. Місяць сприймається і як джерело світла в п'яті, образ надії, і як алюзія на «всевидюче око» царського нагляду. Ця операторська й режисерська знахідка чудово ілюструє відому думку А. Базена: «Глибина кадру, навпаки, знову вводить багатозначність у структуру кадру якщо не як необхідність <...>, то, в усякому разі, як можливість» [2, 94]. Хоча французькому кінокритикові йшлося передусім про «зростання реалістичності» в художньому фільмі, проте навіть із погляду сучасних уявлень про творчість Шевченка цей кадр цілком укладається в річище романтичного мислення. Адже, як писав Д. Наливайко, «романтики, за всього спонтанного історизму їх світосприйняття, схильні були брати людину в найширших масштабах, у системі відношень із “великими реальностями” буття: Природою й Історією з великої літери, з богом і долею, з визначальними початками й силами світобудови й суспільства» [21, 246]. Доволі похмурі й напружені «звучання» кадру в популярному фільмі цілком могло якщо не стати джерелом письменницької свідомої ремінісценції, то зберегтися в глядацькій пам'яті молодого прозаїка. Слід указати й на мистецьку доцільність колірних рішень В. Дрозда. Зберігаючи конкретику доволі пересічного сільського краєвиду, молодий автор наділяє його пластичні складники прихованим драматизмом внутрішнього стану персонажа, мінорним, однак не гіперболізованим патосом, які відповідають описуваній ситуації.

Наступний колірний сигнал (словесний «кадр») оснований на множині фігуративних подразників — своєрідного «кінематографічного» аналога малярського фризного ритму («ланцюга» однотипних об'єктів без чіткого початку й кінця): «Хати, великі й мовчазні, сторожко проводжали його тьманими ополонками вікон» [15, 204]. Численні темні прямокутники обабіч динамічного поля зору («руху камери») посилюють враження душевної порожнечі, самотності й непевності. Цей образ можна трактувати як знак відчуття чужості чи навіть ворожості звичного життєвого світу, а водночас і стурбованості дорослих за поведінку хлопця. Так за допомогою світлових сигналів виражено кульмінацію, пуант теми дитячої самотності. Значущий етап у сюжетній події — психологічне повернення до світу людських зв'язків — прикметний більш насиченими барвами, які маркують узвичаєне бачення об'єктів аж до їх, сказати б, колірної гуманізації, уписування в пересічний життєвий досвід сільського хлопця:

Він ошаліло мчав серединою вулиці, аж поки не опинився у чиїхось теплих долонях. Відтак розгледів повнощоче, з яскравими цятками зубів обличчя Німої, що, певно, вертала з корівника. Схлипнув, шарпонувся вбік і лунко вдарив коліном — відро довго котилося, обростаючи рудою пилюкою, неначе мохом. Молоко вихлюпнулось на пісок. Юхим спинився, білий туман зник, звично висіла над сонними хатами підмашена жовтком паляниця місяця [15, 204].

Доволі незвичне (особливо для часу дії) означення «руда пилюка» повертає колірним сигналом до повсякденних клопотів та турботи про ближніх і ніби символізує болісні почуття обох персонажів. Хроматична «теплота» іншої пленерної образної деталі («місяць») уможлиблює ширші культурні асоціації з хлібом — атрибутом родинного добробуту. Саме такі настроєві колірні означники відповідають зміні сюжетної ситуації (новому словесному «кадру») — появі жінки як джерела приязні чи навіть любові (материнської або сестринської), посилюють кінематографічний потенціал зображення.

Подальші оптичні сигнали структурують, упорядковують фікційний простір, поєднують окремі колірні складники об'єктів із більш насиченими світлом зонами й предметами:

«Корито світилося сухим іржавим дном. <...> Юхим став на вологій цеглині, що виглядали з багнюки біля зеленкуватої цямри, сіпнув униз тичку. Журавель <...> потяг у небо в'язку колод, <...>; потім знову задер угору дерев'яного дзьоба і заснув, а в скляній воді плавав жовтий кленовий листок. Цеглини були студені, аж кололо підошви, і Юхим стояв то на одній, то на другій нозі, наче бусол.

Розплескана вода текла по цямринах, булькала в голубих калюжах» [15, 204].

Останній колірний штрих у цитованому уривку своїми природними й мистецькими асоціаціями продовжує сюжетну тему повернення від розпачу до питомих людських зв'язків. Фіксація хроматичної барви ніби позначає здатність персонажа помічати світло-тональні властивості довкілля й керуватися в поведінці загальноприйнятими нормами. Цей зоровий сигнал натякає своїм підтекстом на джерело світла, можливість робити видимою спектральну гаму. Цікаво, що у фільмі А. Тарковського «Андрій Рубльов» (1966), де всю дію стрічки знято на чорно-білу плівку, фінальний кольоровий кадр своєрідного позафабульного епілогу — коні під дощем на тлі зеленої трави та блакитної річкової води — зринає після широких планів ікон середньовічного майстра й ніби символізує життєвість, невмирущість його мистецтва. У В. Дрозда блакить калюж, попри «холодні» культурні атрибути барви й реальні властивості натури, завдяки динамізму зображення підсилює попередні пластичні акценти: колірний штрих указує на зняття психологічної напруги.

Фіксовані об'єкти роблять ситуацію прозаїчною й узвичаєною. Водночас акцент на світлі і його ефектах надає пересічному хронотопу елегійної мелодики, уповні відтворюваної радше в кінематографічній (через послідовність кадрів), ніж суто малярській репрезентації. Голубі калюжі в контексті рухів персонажа маркують не питому (локальну) барву води, а радше відображення неба під місячним світлом, тобто потенційну мальовничість вечірнього краєвиду. Холодні бляклі барви добре поєднуються в картинну композицію, а водночас узгоджуються із сюжетною ситуацією, породжують мінорну мелодику ланцюга словесних «кадрів».

Автор перериває цей епізод іншим, проте згодом знову повертається до нього, уносячи настроєві колірні елементи у словесну презентацію часу й місця дії, а також зображеної дитячої свідомості. Нові змістові акценти й мальовничі картинки з функціональною вагою фігуративного і світло-тонального складника розгортаються подібно до плинущо об'єктів у полі зору камери, а емоційне забарвлення відповідних мазків палітри здебільшого може домислити читач. Перший «кадр» у новому образному ланцюгу ахроматичним колірним тлом одивнює сприйняття звичного світу, перетворює описаний момент на царину краси: «Той вечір був білий мов сніг. Німа обмила дійницю в кориті, але витерти не було чим, і ще довго на білий пісок скрапували темні краплини» [15, 212]. Маємо тут суто кінематографічний перехід (подібний до руху погляду) від далекого плану до широкого. Другий словесний «кадр» із деталями (мокре відро) посилює ефект першого несподіваного враження, налаштовує на часову тривалість і значущість персонажного досвіду, інтимізує побачене, надає незвичній спектральній трактовці пленеру правдоподібності, а водночас поетичності, яку творять малярські проєкції краєвиду, насичені й контрастні зорові подразники. Ця колірна домінанта (особливість освітлення) додає змістові та емоційні нюанси до подальшої картинки, виокремлюючи в ній фігуративну зону з мальовничими оптичними сигналами (відбиттям проміння на склі). Вони породжують амбівалентне відчуття чи радше негативні асоціації зі смертю й похороном, тобто деталізують, нюансують і варіюють вихідне враження подібно до нового кадру в цілісному ланцюзі: «Бахматі верби на цвинтарі застигли мовчазно і суворо, а на них відьмакуватим крилом лягла церква. Тьмяно світилися гострокуті вікна, ніби всередині блимали свічки» [15, 212]. Суміжний уявний образ інтер'єру, сконструйований на основі численних фігуративних подразників, породжених місячним світлом, одивнює й оживляє незвичний цивілізаційний простір як символ тих незрозумілих загроз, що їх несе самотність і не перетворена впливом культури свідомість із її прихованими душевними лабіринтами, психологічними травмами і згніченим змістом несвідомого: «Тепер церква не лякала Непшу <...>. Але, уявивши безконечно високу залу, вишиту місячними доріжками, білі очі ікон на чорноті стін, відчув під сорочкою холодний лоскіт» [15, 212]. Словесний малюнок оснований на множині уявних колірних і фігуративних подразників, які можна або подумки розчленувати на два кадри (підлога і стіни з іконами), або ж трактувати як один глибокий кадр, де світлова сегментація породжує аналог картинного (малярського) ритму — творця незвичного нічного простору, джерела негативних асоціацій і тривожного настрою. Подальші колірні сигнали завдяки їх динамізму й позитивній семантиці вказують на подолання страху, навіть асоціюються з грою: «Тепер вони йшли зовсім поруч, і дві тіні — маленька та велика — наздоганяли одна одну. <...> Він став по черзі стрибати

на одній нозі (від холоду. — *О. Б.*). Німа засміялась і собі загупала черевиком по втоптаному шляху» [15, 212]. Наступний словесний «кадр» статичний, він поєднує позірно нейтральні й випадкові натурні світлові зони, у яких, проте, можна відчитувати значущі підтексти: «Потім вони сиділи на ганку Юхимової хати, шибки були ніби темні дзеркала, маленькі й похмурі, од тину через увесь двір лягла тінь» [15, 212]. Образ шибок тут радше має негативне чи принаймні мінорне емоційне забарвлення, натякає на душевний стан хлопця (і його батька) після смерті матері (і дружини). Тінь фіксує кут зору персонажа і становить ніби окремих кадр, позначає впорядкований культурний простір. Можна припустити, що джерело темної зони — саме огорожа, яка відмежовує, захищає приватний світ. Наступний, уже динамічний і позитивно наснажений, образ набуває значущості завдяки колірному маркеру; останній повертає до вихідного зорового подразника в цьому епізоді: «Короткими жирними стрибками її (тінь. — *О. Б.*) перетнув кріль, нашорошив вуха і зник у кропиві за хлівцем, — кріль був білий, наче виліплений з уламка місяця» [15, 212]. Таке уподібнення на екрані можливе в монтажі суміжних кадрів (рухлива істота на землі і світило в небі). Уява читача порівнює два об'єкти в полі зору наративної камери на основі спільної барви. Образний ряд налаштовує на позитивний пуант психологічного процесу. Наступний фігуративний подразник, який надається до екранної репрезентації у формі напливу, не конкретизований у колірних параметрах, проте чи не найбагатший за можливими асоціаціями:

«Німа водила пальцем по синюватих вінцях дійниці. Вона малювала чудернацькі квіти і дивних птахів. Рухи, не лишаючи сліду, губились і забувались, але Юхим бачив ці малюнки, густі, барвисті, наче на рушниках, птахи розтуляли дзьобики і співали або розгойдувалися на галузках — то був дивний, захоплюючий світ, що народжувався і жив на синюватих вінцях» [15, 213].

Рецепційна підказка (вишивка) налаштовує на широкий колірний спектр (червоне, чорне, жовте, синє, блакитне, зелене), а динамізм малюнку нагадує засоби мультиплікації (її було задіяно й у фільмі «Поема про море» в зображенні диких гусей зі сну подружжя) і стає оптимістичним завершенням усього епізоду. Останній знебарвлений «кадр» (і фінальне речення в розділі) своєю семантикою повертає від ідилії до реального світу: «Потім рипнула хвіртка, і над тином забовваніла батькова постать» [15, 213].

Показово, що в описі нічної пригоди монтажні ефекти відкривають епізод (сновидний образ материних «рук» і асоціації з лікарнею, див. докладніше: [8, 87—88]) і закривають його (здакда про «квіти» і «птахів»). Образ нічної церкви постає не так візуальною метафорою настрою малого Юхима (тобто монтажною паралеллю до ситуації), як складником у пліні його свідомості й уяви чи навіть елементом нічних



вражень (скажімо, інтер'єром, побаченим крізь шибку храму). Ця композиція самоцінна у своїй просторовій мальовничості й навіть «рухах» чи «коливаннях» уявного спостережливого ока. Натомість інші образи ніби фіксують кінокамерою на плівку суміжні просторові сегменти в їх часовій феноменологічній даності індивідуальному досвіду. «Монтажне» порівняння барв кроля і місяця закріплює два об'єкти в полі зору персонажа, його потенційний рухомий погляд, увиразнює ефект *кінематографічної* мальовничості з послідовним вибором об'єктів, зон і планів для репрезентації дії у фільмі, екранної розповіді чи пластичного опису.

За всієї вкоріненості образного мислення В. Дрозда в досвіді його сільського дитинства («Я рано залишився без матері — на восьмому році життя», — згадував письменник [13: 1, 7]), можна вказати на певні тематичні й навіть поетикальні аналогії в історії світового кіно. 1964 р. на екрани вийшов перший кольоровий фільм Мікеланджело Антоніоні — «Червона пустеля». Сюжетні мотиви стрічки напрочуд близькі до епізоду повісті молодого українського прозаїка. Домогосподарка Джуліана в минулому пережила аварію й шок, провела місяць у лікарні, до того ж без чоловіка, котрий тоді перебував у відрядженні. Наслідки психологічної травми вона не може подолати впродовж усієї екранної дії. Барви у фільмі дібрано цілеспрямовано для розкриття теми відчуження в просторі сучасної цивілізації, згубного індустріального впливу на природу, а також роздумів, почуттів і настроїв героїні. Світлова й колірна гама кадрів надається до зіставлень із літературним твором.

На початку дії показано завод (Джуліана — дружина інженера Уго). Пара, схожа на дим, під високим тиском виривається з будівлі й поступово закриває майже весь простір у кадрі подібно до штор чи завіси в театрі, натякаючи на незрозуміле чи й загрозливе призначення сучасного індустріального виробництва. Водночас у цьому образі можна вбачати символічну метафору цивілізації як смерті, фінальної фази в розвитку культури (за О. Шпенглером). До того ж і пара-туман, і ґрунт, і численні темно-коричневі або червоні діжки на середньому плані опиняються ніби в затіненому просторі: освітлення нагадує похмурий день або вечірні сутінки. У фільмі неодноразово (фактично до останніх кадрів) бачимо наслідки згубного впливу людини на природу.

В одному з наступних епізодів Джуліана й Коррадо Зеллер (діловий партнер її чоловіка) виходять на вулицю, з обох боків якої розташовано довгі затінені ряди сірих будинків. Їх нескінченна лінія вглиб кадру нагадує мури в'язниці чи лабіринту, викликаючи в пам'яті глядача метафору «кам'яного мішка». Така вулиця ніби відчужує людину від природного середовища, сприймається як символ душевного стану героїні, її екзистенційної «закиненості» й загубленості в дегуманізованій цивілізації і власних посттравматичних роздумах і переживаннях.

У драматичному епізоді фільму після втечі з бараку на узбережжі (поряд зупинився корабель з інфікованими людьми) постаті присутніх пе-

ред обличчям жінки заступає густий туман. Цей світловий образ можна трактувати не лише як атмосферне явище, а і як стан потьмарення зору й навіть символ свідомості хворобливої героїні, котра одразу ж потому сідає за кермо, щоб поїхати додому, проте вирушає на мол і зупиняє машину лише впритул до його переднього краю над самим морем. Символічний та емоційно-психологічний сенс туману як знаку безпорадності тут очевидний.

Для маленького сина Валеріо Джуліана вигадує казку про самотню дівчинку на острові з «рожевим піском». Оператор подав цей колірний образ у двох кадрах: спершу близький план прозорого мілководдя, потім більш далекій — вигин узбережжя, у якому між двома великими зонами ліворуч і праворуч (білого піску і синьої морської води чи затоки) послідовно розташовані концентричні різнобарвні смуги сипкої речовини. Зовні вони нагадують кільця Сатурна чи геометричні параболи. Дівчинка спершу з'являється в морі широким планом обличчя з оголеними усмішкою білими зубами і краплями на тілі із сонячними відблисками. На острові показано (у супроводі жіночого закадрового голосу) пелікана, мартина й дикого кролика, котрий біжить узбережжям і мілководдям. У мальовничих пейзажах барви безхмарного неба і води досить близькі своїми спектральними властивостями, тобто їх комбінація не надто різка, радше гармонійна. Мистецьку виразність образів птахів у фільмі забезпечує колірна домінанта: пелікан і мартин — зовсім невеликі фігуративні сегменти суміжних кадрів — з'являються на тлі моря, яке закриває весь видимий на екрані простір. Мартин сидить у сонячний день на коричневих скелях, і це забарвлення викликає «теплі», позитивні асоціації. На морі з'являється також великий білий вітрильник, а завершує картину спів невідомого походження. «Усе співало», — так пояснює мати синові це казкове явище. Отже, у суміжних кадрах послідовно нагнітається ідея мальовничості й краси зафіксованої на плівку природи, топос земного раю.

Із власної ініціативи Джуліана потрапляє вночі до готельного номера, у якому зупинився Коррадо. Тут вона бачить за вікном поруч із кімнатою, де відбувається дія, округлу цегляну стіну, а внизу — стіну іншого будинку на протилежному боці дворового проходу. Згодом на бруківці з-за рогу з'являється чорна постать, до того ж у позі, котра нагадує втому чи скорботу. Змістові конотації мурів як символу відчуження, асоціації із загубленістю у світі, «ніччю свідомості», безвихіддю на межі думок про самогубство чи втрату власної тожсамості природно впливають із попереднього розвитку дії. Однак після статевого акту з Коррадо весь інтер'єр, зокрема речі і стіни кімнати, забарвлюються в рожевий колір, символізуючи еротичні переживання й надії Джуліани. Проте останні не справджуються, тому у фіналі на екрані з'являється отруйний жовтий дим із заводських труб на тлі індустріального краєвиду (цей образ нагадує про жовтий прапор-попередження на зараженому кораблі) — доказ

урбаністично-індустріального безглуздя, породженого цивілізаційною технократією, символ перманентної загрози людському існуванню.

У фільмі М. Антоніоні колірне враження будується на емоційному впливі однієї барви як виразника змістової й настроєвої домінанти кадру. Приміром, червона стіна бараку — тло широкого плану обличчя Джуліани й натяк на її еротичні фантазії щодо Коррадо, на котрого дивиться жінка. Великі зони локальних барв пленерної природи, поєднуючись, стають джерелом позитивного чи негативного глядацького почуття. Барви від об'єктів техногенного походження, накладаючись на природний ландшафт, витворюють драматичну тональність кінорозповіді й відповідного образного ряду (пара, яка закриває небосхил, і червоні діжки на бляклій траві, рідина з металевим блиском на поверхні землі, найвірогідніше, забрудненій нафтою).

М. Туровська, презентуючи 1965 р. фільм «Червона пустеля» на сторінках журналу «Искусство кино» невдовзі після його показу на Московському міжнародному кінофестивалі, писала: «Тло <...> існує вже не тільки як акомпанемент і проєкція внутрішнього світу — але і як самостійне й активне середовище, як “дійова особа” драми» [25, 86]. Вечірній епізод у повісті В. Дрозда також набуває художньої значущості, колірної мелодики завдяки тлу зі змінним настроєвим звучанням — від гнітучого (туман під час утечі хлопця) до елегійно-ідилічного («білий» вечір у товаристві Німої).

М. Антоніоні згадував про свої відвідини міста Равенна: «Я перебував у дивовижному оточенні образів і вражень, які виникали одне за одним, укладаючись у мені у зв'язне оповідання. Я бачив це оповідання, і воно було кольоровим» [1, 78]. На зв'язних враженнях від нічного краєвиду тримається й мистецький ефект в «імпровізації» молодого В. Дрозда. Незвичний образ «білого, мов сніг» вечора дістає мотивацію в міркуваннях італійського режисера:

«<...> митець завжди суб'єктивний, і для нього барви визначають зв'язок між річчю і її спостерігачем. У характері цього зв'язку важить <...> і освітлення об'єкта, і обстановка, у якій він перебуває, і драматургічна дія, яка справляє особливий вплив на глядача. <...> Якщо я “бачив” барви епізоду в його особливому настрої, то я <...> фарбував у кольорі цього настрою і траву, і дерева, і штучні предмети тільки для того, щоби враження глядача було найбільш цільним» [1, 78].

У «Повені» кольори об'єктів і середовища варіюються відповідно до перебігу внутрішньої дії. Туман узгоджується з почуттям дитячого відчаю, натомість опис білого вечора маркує душевний стан ідилічного замилування, безтурботності й невинності.

Численні перегуки сюжетних мотивів і образних засобів двох мистецьких творів — кінематографічного і літературного — спонукають трактувати чи не кожний елемент словесних картин як можливу ремініс-

ценцію, індивідуальне перекодування побаченого на екрані та збереженого в пам'яті. Однак ідею про вплив фільму на письменника-початківця можна доволі переконливо спростувати. У щоденнику й листах І. Жиленко 1963 р. кілька разів згадано оповідання В. Дрозда «Човен» (див.: [19, 183, 184, 214]). На основі цих нотаток М. Сулима розшукав машинопис твору (див.: [17; 24]) з редакційною датою надходження («1.ІІ. 65») та підзаголовком «Імпровізація», тотожним остаточному тексту 1969 р., й ідентифікував його як перший відомий нам варіант «Повені». Хоча в архівному примірнику втрачено сторінки 16—18, де мало би йтися про «білий вечір» (див.: [15, 212]), однак розповідь про сонні марення й зустріч із Німою майже не відрізняється від книжкової публікації [15, 203—204]. А пригадавши, що В. Дрозд у 1963—1966 рр. служив у війську, маємо всі підстави трактувати його образні знахідки як цілком самостійні.

На відміну від «Повені», показовий пленерний епізод повісті «Молохви» (1966) не має ні неординарного антуражу, ні персонажа, здатного оприявнити незвичний вимір чи ракурс побаченого краєвиду. Місце дії (цвинтар поблизу поля) максимально прозаїзоване й позбавлене патосу принаймні з огляду на зміст ситуації. Петро Молохва, доти бухгалтер лісництва, автор і виконавець незаконної фінансової оборудки, переїжджаючи із села до міста, установлює нові хрести на могилах родичів, загиблих наприкінці 1910-х — у першій половині 1920-х років. Спершу зображальні ремарки нагнітають пластичну мелодію, сумірну з почуттям туги чи маргінальності цього культурного простору. «Тепер поля, ковтнувши давні, пригладжені могили, потіснили старі, чорні хрести в понурий гурт. <...> Особливо сумно виділялося кладовище спеченого дня — лише три хирляві акаційки зеленіли над хрестами вздовж полівки» [15, 193]. Але наступний словесний «кадр» у полі зору персонажа, комбінуючи колірні первні природи і культури, життя і смерті, буття минушого (власне, завершеного) і повторюваного, відновлюваного, пов'язаного з надіями на багатий урожай, уносить елемент малярського пластичного ритму. Останній естетизує природне середовище, додаючи йому історичного виміру, а водночас неквапливості, асоціативного підтексту: «Лише згодом, вже майже скінчивши роботу, він перейнявся настроєм жовто-брунатного поля з сизими хвилями могил. Але той настрій був трохи штучний, викликаний чимось зовнішнім, і не вдовольняв Павла» [15, 193]. Альтернативний простір (поле) викликає радше елегійні конотації. Притлумлені, бляклі барви, відсутність психологічних асоціацій тут суголосні з байдужістю Молохви до цього життєвого світу й пов'язаної з ним діяльності. Відтінок акцентує семантику тепла, землі, помірної важкості живої матерії у стадії росту. Автор, поєднуючи й чергуючи великі забарвлені просторові зони й менші значущі об'єкти з різною глибиною композиції, увиразнює душевне ество персонажа. Рух

нарративної (уявної) камери суміжними сегментами краєвиду забезпечує опису кінематографічність, підтекстове розгортання образної думки.

Показово, що 1965 р. відомий італійський режисер П'єр Паоло Пазоліні трактував сприйняття екранних зорових образів як актуалізацію ширшого культурного контексту; адже «в реальності не існують просто “грубі предмети” — усі вони достатньо значущі за природою своєю, щоби стати символічними знаками» [22, 50]. Речі, пейзажі чи люди наділені «*протограматичною* історією, уже досить довгою й насиченою подіями» [22, 50]. Наприклад, паротяг у безлюдному степу, за Пазоліні, символізує працьовитість, могутність індустріальної цивілізації, а також капіталізм із відповідними суспільними відносинами, тобто підтримує комунікацію з глядачем. «Протограматичність предметів володітиме правом громадянства у стилі, який створив автор фільму» [22, 50], ця культурно опосередкована особливість сприйняття перетворює об'єкти на «символи зорового мовлення» [22, 50]. Із такою рецептивною настановою потенційна заміна колірних складників середовища стає значущою: лан напередодні жнив у повісті викликає інші асоціації, ніж уявне (для можливого екранного чи словесного показу) порожнє скошене поле, весняний зораний ґрунт або ж засніжений простір, навіть якщо подієвий і психологічний зміст сюжетного епізоду в усіх трьох випадках буде тотожним. Приміром, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» похорон батька відбувається взимку. В одному з кадрів під час цього дійства хлопчик Іван біжить від Марічки на тлі білої рівнини, а на далекому плані видно хрести й довгий ряд людських постатей. Маркована кольором мізансцена дає змогу відчитати символіку колективної свідомості як антитези індивідуального етичного сумління (адже родини дітей ворогують), «сну» чи навіть «смерті» глибшої психологічної рефлексії як можливої паралелі до «сну» природи. Такий стан звичний для архаїчної, «забутої Богом і людьми» (титри з фільму) спільноти горян-гуцулів. Кіно як мова образів-знаків, за Пазоліні, максимально суб'єктивне і водночас максимально об'єктивне: «Ці два різних за своєю природою моменти щільно сусідять один з одним. Їх не розщепити навіть лабораторно» [22, 52], — констатував режисер, фактично узаконюючи свободу як творчості, так і глядацької й дослідницької інтерпретації кадрів у фільмі.

У цьому контексті біла, неприродна барва нових штучних об'єктів і речовин витворює колористичний дисонанс:

«Нарешті, робота була закінчена — п'ять нових лискучих хрестів вишикувались на припорошених глиною могилах. <...> Він капнув на один з цурпаків бензину, відніс на край кладовища і підпалив. <...> Легке й біле полум'я тануло в голубуватій порожнечі неба. Павло сидів <...> і дивився в полум'я. Його захлюпнуло дивне відчуття нереальності всього, що відбувається; за хвилину все зробилось яскраво-контрастним, ніби на чорно-білих гравюрах; поле, кладовище і біле полум'я. Молохва підвів голову, дивився знизу вгору на



ряд нових хрестів, що розкинули над могилами білі руки, неначе хотіли заховати тьмянний спокій мертвих од яскравого неба» [15, 194].

Колірне одивнення малюнка, його суперечність із природною гамою, екранний потенціал світлових ефектів уможливають скептичну оцінку дій персонажа.

Дещо незвичний кут зору (знизу навскіс), цілком сумірний із можливостями кінокамери, породжує символічні проєкції цього мікрообразу. Нижній ракурс відзнятого об'єкта чи кадру ще в німому кіно було осмислено як доволі сугестивний виражальний засіб, специфічний наголос на особливій значущості побаченого. У річиші сюжетної теми варто згадати образ білого коня, запряженого в екіпаж, випадково вбитого під час петроградських заворушень у липні 1917 р., із фільму С. Ейзенштейна «Жовтень» (1927). Тіло тварини показане з різних позицій камери. Зокрема знизу знято її труп, навислий над водою в мить розведення мосту. Такий моторошний образ із можливим символічним підтекстом (натяк на соціально-історичну місію і пригноблене становище робітничого класу) постає як відгомін сцени забиття бика у фіналі «Страйку» (1924), варіація «монтажу атракціонів». Цей режисерський засіб оснований на комбінації зорових подразників, яка породжує несподівані асоціації, сприймається як приголомшливе видовище чи навіть справляє шоківий вплив на глядача (докладніше див.: [9, 33—34]). У тому ж фільмі робітників, котрі озброїлися проти військового заколоту й вирушили на захист Петрограда (ідеться про вересень 1917 р.), знято знизу в кількох кадрах, розмежованих між собою іншими паралельними монтажними ланками. Особливого шарму ході додають жінки з лопатами, кайлами й сокирами, а також гармата, яку тягнуть мотузкою на лінію оборони. Цей виразний і незмінний для мізансцени ракурс символізує духовну велич простолюду. У фільмі О. Довженка «Арсенал» (1929) знизу зафіксовано спершу чоловіка з рушницею на рухомій платформі (символ психологічної готовності розпочати повстання), далі двох робітників у темряві, а потім широким планом навскіс — колесо-кран. Через велику площу цієї деталі у верхній частині кадру вона справляє враження велетенського пристрою, тому асоціюється зі гнітючим кінцем певного етапу в розвитку напружено-вибухової історичної ситуації. Обличчя зі співом на вустах із похоронної процесії в «Землі» (1930) знято знизу майже впритул, і такий ракурс підносить над буденністю ритуальний колективний досвід. У фільмі М. Калатозова «Летять журавлі» (1957) загибель молодого робітника Бориса Бороздіна після розвідки й порятунку однополчанина зображено через нижні ракурси хмарного неба й високих беріз, і позиція камери не лише відповідає куту зору героя чи його пораненого супутника, а й символізує нереалізований життєвий потенціал героїчної особистості. Схожі образи (зоря в небі, кружляння дерев у полі зору камери) унаочнюють романтичну ауру не-

щасливого кохання й несправдженої мрії у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965).

Легко завважити, що, на відміну від наведених кінематографічних прикладів, емоційну експресію і драматизм показу в повісті В. Дрозда знівельовано. Епічний зміст порівняно статичної ситуації випадає сприймати, актуалізуючи можливі соціально-психологічні й культурні підтексти (останні пов'язані з місцем дії). Білі хрести над головою спостерігача передусім асоціюються з моральною чистотою його предків, загиблих у вирі громадянської війни й перших років радянського режиму. Проте водночас вони маркують світ померлих і символізують нечисту совість персонажа-махінатора. Сучасного освіченого читача ці пластичні деталі наштовхують на згадку про відразливий євангельський образ-порівняння:

«Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що подібні до гробів побілених, які гарними зверху здаються, а всередині повні трупних кісток та всякої нечистоти! Так і ви, назовні здаєтеся людям за праведних, а всередині повні лицемірства та беззаконня! Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що пророкам надгробники ставите, і праведникам прикрашаєте пам'ятники <...>» (Мт. 23: 27-29) [3, 34].

Варто зазначити, що цей топос-приказка завершує байку Г. Сковороди «Старуха і Горшечник» (передостанню в циклі «Басни Харківські», див.: [23, 174—175]). Молодий прозаїк-шістдесятник згадує й цитує українського мислителя в романі «Катастрофа» (1965—1967) [13: 1, 189—191, 199, 206, 236—237, 278—279, 291]. Тому не виключено, що, знайомлячись із тодішнім виданням творів філософа (див. про це: [13: 1, 20]) він міг засвоїти й творчо переосмислити (радше несвідомо) місткий загальнокультурний символ. Моралістичне повчання («силу») байки, зокрема апологію чистого (у Сковороди, згідно з римською традицією, також «білого») серця, уповні можна застосувати до негативного персонажа повісті. Біла зона, яка в описі вогнища ніби розширюється до рамок уявного кадру, контрастує з краєвидом своєю насиченістю й водночас ахроматизмом. Така концентрація барв у полі зору відмежовує внутрішній світ Павла від ритму найближчого природного й культурного середовища. Полум'я різким дисонансом із гамою пленеру (остання — своєрідний аналог кадрів цілісного зображального ланцюга), з одного боку, унаочнює «кінематографічну» роботу з кольорними сигналами (комбінацію різних планів і частин простору — складників єдиного ландшафту, тобто словесний метонімічний «монтаж» відносно суміжних образних комплексів). Із другого, — біла барва штучних артефактів і процесів протиставляє персонажа природному оточенню, розкриваючи аналітичну думку автора.

У фінальному ракурсі епізоду органічне доповнення хроматичної й ахроматичної барв, яке уявляє символіку життя і смерті, дістає колір-

ний дисонанс у вигляді артефакту, доцільність якого сумнівна з огляду на сюжетні перипетії: «Котив мотоцикла власноруч, вже під селом завів. Озирнувся востаннє: на сіро-зеленому кладовищі, надійно врісши в землю, вперто білили молохвинські сліди» [15, 194]. Ця замальовка, подібна до далекого плану на екрані, символічно асоціюється не лише з можливим безглуздом щойно описаних дій бухгалтера, а й із його викликом суспільству у злочинній оборудці, відбілюванням нечистої совісті, власних «слідів». У площині зору на основі кольору розмежовано два цивілізаційні простори. Доволі невиразне, блякле забарвлення цвинтаря, де незвично й неприродно вирізняються нові фігуративні складники, нівелює життєствердні конотації зелених сегментів чи радше об'єктів (які до того ж у сприйнятті-декодуванні підтексту надають негативного змісту символіці троїстості) і водночас протистоїть «теплій» колірній зоні засіяного лану — доказу плідної взаємодії природи і культури, невичерпної енергії життя. Цей гіпотипозис-пейзаж (зображення натури подібно до її малярської фіксації, до витвору зорового мистецтва, див.: [10]) дисонансними колірними маркерами нагадує й один із давніх засобів кінематографічної виразності — пластичний аналіз, тобто вибір такого об'єкта, який найкраще розкриває, скажімо, характер персонажа (принаймні в уявленні, навіюваному публіці). Цю «техніку зорової передачі» потрібного змісту описали Г. і Дж. Фелдмани в середині ХХ ст. «Режисер мусить мати чи виховати в собі особливу здатність зважувати й визначати сенс й асоціативні зв'язки різних предметів навколишнього світу. Він має навчитися використовувати ці предмети для передачі сенсу глядачеві» [26, 104]. Як приклад використання засобу автори наводять кадр історичного фільму про добу Римської імперії: дівчина-християнка дістає чисту колодязну воду. Остання символізує цнотливість героїні. Показово, що схожі ахроматичні вкраплення (білі квіти на тлі зелені в контексті природного ландшафту) у цьому ж творі справляють не відразливе, а навпаки, привабливе враження, сумірне з ефектом малярської картини (див. докладніше: [8, 89—90]). Замальовки цвинтаря й поля завдяки колірному і змістовому варіюванню нагадують ланцюг кадрів на екрані, кінематографічну панораму краєвиду. Прикметне також і свідоме (водночас «м'яке», а тому не різке монтажне) зіставлення окремих ділянок єдиного простору — аналог руху камери, який надає викладу дещо песимістичної елегантності, витворює пластичну мелодію в уявному кадрі.

Перші спроби світлоколірних плерних композицій у В. Дрозда акцентують барви зображених об'єктів, нагромаджують їх і показово динамізують; експресію руху підсилюють спектральні маркери. Зростання письменницької майстерності пов'язане з розробкою послідовної колірної інтонації, основаної на нюансах зорових вражень та узгодженої з розвитком внутрішньої дії. Пластичні образні маркери з обмеженою спектральною гамою також актуалізують в уяві читача техніку кінема-

тографічного напливу, надають викладу додаткових емоційно-психологічних настроєвих конотацій, налаштовують на позитивні (ностальгійно-елегійні) асоціації. Позірно випадкові, ситуативні світлові й колірні сигнали набувають кінематографічної виразності, інтегруючись у перебіг сюжетної, зокрема внутрішньої, дії, оприявнюючи потенційний персонажний кут зору з його динамікою. Відмовляючись од мальовничості фіксованої натури, автор спонукає читача декодувати ширший асоціативний підтекст, вишукувати глибшу семантику зорового образного комплексу, вибудовувати детерміністські зв'язки персонажа і середовища. Мінімальні зображальні штрихи, які важко пов'язати з обставинами фабули чи внутрішньої дії, стимулюють увагу до культурних і свідомісних сенсів і вимірів колірної композиції словесного кадру, їх тонального «звучання», взаємодії у просторі й послідовної зміни. Такий лаконізм, слабка диференційованість об'єктів у полі зору наративної камери, швидке чергування плернерних зон відповідають особливостям кінематографічної естетики й поезики. Ці засоби помітно збагачують палітру ресурсів мистецької виразності, зорієнтованих на містку пластику словесного малюнку, психологічну переконливість і соціальний аналітизм письменницького художнього мислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Антониони М.* Чому я обратился к цвету // Искусство кино. 1967. № 2. С. 78—79.
2. *Базен А.* Что такое кино? : Сб. ст. Москва: Искусство, 1972. 384 с.
3. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Українське біблійне товариство, 1994. 959, 296 с.
4. *Брайко О.* «Білий кінч Шептало»: кінопритча Володимира Дрозда // Дивослово. 2019. № 1. С. 45—50.
5. *Брайко О.* Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда // Література на полі медій. Колективна монографія на пошану 90-ліття академіка Д. С. Наливайка. Дніпро: Акцент ПП, 2019. С. 274—291.
6. *Брайко О.* Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда // Слово і Час. 2015. №10. С. 41—56.
7. *Брайко О.* Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2016. № 2. С. 54—72.
8. *Брайко О.* Колористичні засоби художньої виразності в прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2019. № 8. С. 78—97.
9. *Брайко О.* Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2014. № 8. С. 27—44.
10. *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і Час. 2013. № 11. С. 50—61.
11. *Горпенко В. Г.* Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності. Київ: Мистецтво, 1984. 99 с.
12. *Довженко О.* Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1964—1966.
13. *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. Київ: Рад. письменник, 1989.
14. *Дрозд В.* Люблю сині зорі. Київ: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1962. 216 с.
15. *Дрозд В.* Маслини: Повісті. Київ: Молодь, 1969. 226 с.
16. *Дрозд В.* Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: Повість-шоу. Київ: Укр. письменник, 1994. 203 с.

17. Дрозд В. Човен. Імпровізація. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 223, од. зб. 161. 32 (29) арк.
18. Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. Москва: Искусство, 1986. 496 с.
19. Жиленко І. «Номо feriens»: Спогади / передм. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
20. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит. статья Р. Н. Юренева. Москва: Искусство, 1974. 424 с.
21. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.
22. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. Москва: Радуга, 1984. С. 45—66.
23. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. Харків—Едмонтон—Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
24. Сулима М. Штрихи до історії одного твору Володимира Дрозда // Слово і Час. 2020. № 1. С. 118—122.
25. Туровская М. «Красная пустыня» // Искусство кино. 1965. № 10. С. 85—90.
26. Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. Москва: ГИ «Искусство», 1959. 212 с.
27. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Москва: Искусство, 1964—1971.

Отримано 2 січня 2020 р.

## REFERENCES

1. Antonioni, M. (1967). Pochemu ya obratilsya k cvetu (Trans.) *Iskusstvo kino*, 2, 78-79. [in Russian]
2. Bazin, A. (1972). *Chto takoe kino?* (Trans.) Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
3. *Bibliia, abo knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu* (1994) (Trans.) Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian]
4. Braiko, O. (2019). “Bilyi kin Sheptalo”: kinoprytcha Volodymyra Drozda *Dyvoslovo*, 1, 45-50. [in Ukrainian]
5. Braiko, O. (2019). Kinematohrafichnyi potentsial literaturnoho tekstu: modeliuвання простору u tvorchosti V. Drozda In *Literatura na poli medii. Kolektyvna monohrafiia na poshanu 90-littia akademika D. S. Nalyvaika*. Dnipro: Aktsent PP, pp. 274-291. [in Ukrainian]
6. Braiko, O. (2015). Kinematohrafichnyi potentsial literaturnoho tekstu: modeliuвання простору u tvorchosti V. Drozda. *Slovo i Chas*, 10, 41-56. [in Ukrainian]
7. Braiko, O. (2016). Kinematohrafichnyi temporytm obraziv u prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 2, 54-72. [in Ukrainian]
8. Braiko, O. (2019). Kolorystychni zasoby khudozhnoi vyraznosti v prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 8, 78-97. [in Ukrainian]
9. Braiko, O. (2014). Montazhne myslennia u prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 8, . 27-44. [in Ukrainian]
10. Heneraliuk, L. (2013). Ekfrazys i hipotyzozys: problemy dyferentsiatsii. *Slovo i Chas*, 11, 50-61. [in Ukrainian]
11. Horpenko, V. (1984). *Plastyka filmu: kinoobraz i plastychni zasoby vyraznosti*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
12. Dovzhenko, O. (1964 — 1966). *Tvory* (Vol. 1-5). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
13. Drozd, V. (1989). *Vybrani tvory* (Vol. 1-2). Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
14. Drozd, V. (1962). *Liubliu syni zori*. Kyiv: Vydavnytstvo TsK LKSMU “Molod”. [in Ukrainian]
15. Drozd, V. (1969). *Maslyny: Povisti*. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
16. Drozd, V. (1994). *Muzei zhyvoho pysmennyka, abo Moia dovha doroha v rynek: Povist-shou*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
17. Drozd, V. (1965). *Choven. Improvizatsiia*. The Department of Manuscripts and textual studies Shevchenko Institute of Literature of the NASU. Fund 223, Folder 161. Leaves 1-32 (29). [in Ukrainian]
18. Zhdan, V. (1986). *Estetika ekrana i vzaimodejstvie iskusstv*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]



19. Zhylenko, I. (2011). *"Homo feriens": Spobady*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
20. Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti*. (D. F. Sokolova, Trans.). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
21. Nalivajko, D. (1981). *Iskusstvo: napravleniya, techeniya, stili*. Kyiv: Mistectvo. [in Russian]
22. Pazolini, P. P. (1984). *Poeticheskoe kino* (Trans.). In *Stroenie fil'ma*, pp. 45-66. Moscow: Raduga. [in Russian]
23. Ushkalov, L. (Ed.) (2011). *Skovoroda, H. Povna akademichna zbirka tvoriv*. Kharkiv—Edmonton—Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Russian and Ukrainian]
24. Sulyma, M. (2020). *Shtrykhy do istorii odnogo tvoriv Volodymyra Droзда. Slovo i Chas, 1*, 118-121. [in Ukrainian]
25. Turovskaya, M. (1965, October). "Krasnaya pustynya". *Iskusstvo kino, 10*, 85-90. [in Russian]
26. Feldman, J. & Feldman, G. (1959). *Dinamika fil'ma*. (Trans.) Moscow: GI "Iskusstvo". [in Russian]
27. Ejzenshtejn, S. M. (1964 — 1971). *Izbrannye proizvedeniya*. (Vol. 1-6). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]

Received 2 January 2020

Oleksandr Braiko, PhD,  
Shevchenko Institute of Literature,  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
e-mail: olbrayko@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-0441-0184

#### CINEMATOGRAPHIC COLORING OF OPEN SPACE IN VOLODYMYR DROZD'S SHORT PROSE FROM 1960S

The paper considers the style manner of V. Drozd's prose from his early writing period with a focus on cinematographic aesthetics of color and possibilities of the screen design of plein air as the most free spatial environment for visual development of the image. The writer's literary means have their analogues in the well-known contemporary films ("October", "Poem about Sea", "Red Desert").

The dynamic plein air compositions have certain screen potential. The images of open space are related to freedom in dynamic and successive change of a scene, and alternation of verbal pictures. They are rather close to the specific cinematographic representation of action, as their color markers may be associated with an imaginary film. The first V. Drozd's attempts of designing the color and light of plein air are marked with an accent on the hues of the represented objects, the dynamism of objects in the imaginary shots, and expressive motion, increased with spectral indicators. A growth of the writer's mastery is related to development of successive color 'melody', based on nuances of the visual impressions, and harmonized with internal action progress. Plastic imaginal markers with limited color range also remind the technique of cinematographic rush, adding emotional and psychological mood connotations to the narration and stimulating positive (nostalgic, elegiac) associations. Although they may seem random, the light and color signals acquire cinematographic expressiveness due to integration into the plot and its internal action, and to the dynamics of the character's point of view. Abandoning a picturesque fixed nature, the author acquires possibility to decode wider associative meanings with color and light markers, search for deeper semantics of visual image complexes, and construct deterministic relations of a character and environment. Even minimal visual signals contribute to the color structure of a verbal shot. Such terseness and obscurity of objects in the prospect of a narrative camera, and a rapid change of plein air sections are similar to the features of cinematographic aesthetics and poetics.

**Keywords:** depth of shot, cinema, color, literature, plastic melody, plein air, foreshortening, motion of camera, light.

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.48-64

УДК 82.091

**Валентина НАРІВСЬКА**, доктор філологічних наук, професор  
Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара,  
Дніпро, проспект Гагаріна, 72  
e-mail: narivska@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-4015-8481

**Наталя ПАХСАР'ЯН**, доктор філологічних наук, професор  
Московський державний університет ім. Михайла Ломоносова,  
Москва, Ленинские горы, корп. I гуманитарних факультетов.  
e-mail: npakhsarian@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-1292-9883

## СУЧАСНА ФРАНЦУЗЬКА КОМПАРАТИВІСТИКА: ПРОБЛЕМИ Й МЕТОДИ

*У статті подано огляд проблем і методів сучасної французької компаративістики. Розкриті розбіжності між європейськими підходами (уже не з пошуками культурних відмінностей, а з орієнтацією на загальноєвропейську спільність), і американськими (з їх пріоритетністю феміністських і постколоніальних методів компаративістів). Акцентовано французьку специфіку щодо заміни терміна «вплив» на «інтертекстуальність», виражено роль інтермедіальних та міждисциплінарних компаративних досліджень. Продемонстровані концепції: етики порівняльних досліджень, вивчення другорядних письменників і жанрів (Ф. Лавока); співвідношення компаративістики з концепціями європейської та світової літератури (А. Томіш); ролі й місця компаративістики в літературі й культурі (Ф. Тудуар-Сюрлап'єр); точності та універсальності визначення дисципліни (Б. Франко); вивчення зв'язків між літературою і мистецтвом (Дж. Штайнер). Висвітлені дискусії щодо поняття «світова література» (передусім П. Казанова), тлумачення змісту «культурного трансферу» та «мультикомпаративізму».*

**Ключові слова:** зарубіжна компаративістика, інтертекстуальність, порівняння, світова література, європейська література, культурний трансфер, трансверсальність, мультикомпаративізм.

Цитування: Нарівська Валентина, Пахсар'ян Наталя. Сучасна французька компаративістика: проблеми й методи. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 48—64. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.48-64>

Компаративістика — одна з найбільш активних щодо свого розвитку галузей сучасного літературознавства. Д. Наливайко вже аналізував стан французької компаративістики кінця ХХ — початку ХХІ ст., у якій домінували герменевтика, рецептивна естетика, інтертекстуальність, неоміфологічна школа, порівняльна наратологія, і наголошував на трансформації й переосмисленні засад традиційних шкіл, розгалуженні напрямів досліджень [1]. Одна з відомих фахівців у цій сфері, професор Сорбонни Франсуаза Лавока стверджує, що літературна компаративістика належить до тих наукових дисциплін, у яких легітимність й ефективність методу дослідження постійно дискутуються [14]. Не менш постійні й ремствування на кризу компаративістики. За останнє десятиліття науковці дійшли двох протилежних висновків — про смерть порівняльно-історичного літературознавства (Г. Ч. Співак) [19] та його відродження (Д. Дамрош) [5].

Подібний «агоністичний» характер компаративістики можна розглядати і як позитивну, і як негативну рису. Негативні наслідки постійних методологічних дискусій полягають у тому, що науковці вже відчують утому від необхідності весь час доводити важливість порівняльних методологій аналізу, перешкоджати їх маргіналізації.

Напади на компаративістику виникли одночасно з появою самої дисципліни. Перед Другою світовою війною цю галузь звинувачували в космополітизмі, пов'язуючи з розповсюдженням ідей світової літератури. Численні академічні школи прагнули зберегти (або напрацювати) національний естетичний канон, і це виявлялося перешкодою до розвитку компаративістики. Однак у 1950-ті роки у США порівняльні дослідження стали засобом довести художню самостійність американської літератури, її несхожість із європейськими зразками. Крім того, зростання й самоствердження національних меншин у США в 1980—1990-ті роки активно жили порівняльне літературознавство й змінювали його.

Тож не дивно, що в 1990-ті роки інтереси та методи компаративістів у Європі і в Америці виявилися суттєво різними. Для європейських досліджень важливими були пошуки не культурних відмінностей, а загальноєвропейської спільності, хоча вчені іноді зверталися до тих змін європейської традиції, які відбувалися в постколоніальному світі. З 1960-х років структуралізм почав критику компаративістики за відсутність розвинутої теорії, особливо у Франції, де панувало поняття «впливу». Заміна терміна «вплив» на термін «інтертекстуальність» віддалила порівняльне літературознавство від фундаментального для нього принципу історизму й від претензій на об'єктивність аналізу. Але позитивним моментом стала зростаюча рефлексія спеціалістів над тим, якими є природа й причини появи порівняльного методу.

У США суперечки про природу компаративістики почалися у 1970-ті роки. У них порушувалися питання про можливість власної теорії,

про відносність теоретичних узагальнень як у порівняльному літературознавстві, так і в інших гуманітарних науках, про специфіку компаративного аналізу фемінізму, постколоніальних літературних текстів тощо. Розширилася сфера інтермедіальних та міждисциплінарних компаративних студій.

Ф. Лавока ставить питання про етику порівняльних досліджень, наголошуючи на тому, що останні двадцять років компаративісти не випадково занурені у вивчення другорядних письменників і жанрів, літератури колишніх колоній, «інших», «іншості» тощо, і це дає змогу похитнути занадто усталені, «застиглі» в літературній науці культурні інтереси та ієрархію.

Порівняльне літературознавство — переважно інтерпретативна дисципліна. Об'єкт порівняння конструює сам дослідник. У студента, що вивчає творчість Лафонтена, немає необхідності шукати об'єкт аналізу — він йому вже наданий. Але порівняння потребує множинності об'єкта: не просто аналізу паралелей (Пруст і Джойс, Пруст і Зєво, Зєво і Джойс), що, на нашу думку, вийшло з наукової моди. Інтерпретація передбачає також і вибір ракурсу порівняння, уключає три концептуальні операції — екстенсивну (поєднання певного числа артефактів), інтенсивну (з'ясування спільних і відмінних рис цих артефактів) та експлікативну (пояснення подібності та відмінності).

Компаративістика виступає як герменевтична практика. Порівняння між відомим і невідомим твором (найчастіше між європейським і неєвропейським) часто виявляється інструментом нерозуміння. Наприклад, коли французький перекладач Андре Леві, характеризуючи п'єсу китайського письменника Тан Сянь-цзу, порівнює її з п'єсами Шекспіра чи Кальдерона, ми нічого не дізнаємося про поезику цього твору. Невідоме не може бути пояснене через зіставлення з відомим. Але якщо зробити зворотній хід, спробувати витлумачити відоме через невідоме, наприклад, прочитати різні китайські, індійські та арабські казки на тему подібності життя і сну, досить розповсюджені між VII і XIII ст., то можна виявити, що п'єса Кальдерона «Життя є сон» виступає як свого роду пізня художня варіація цієї теми. Змішання сну і реальності інтерпретують зазвичай як характерну рису того, що в європейській культурі називається «бароко», однак таке порівняння із середньовічними казками здатне дестабілізувати розповсюджений канон, воно змінює звичний погляд на те, що здається нам знайомим.

Отже, у компаративістиці активну роль відіграє операція «одивнення» («остранення», термін В. Шкловського). Це спроба розглядати об'єкт так, начебто ми не розуміємо його, хоча він із першого погляду здається нам зрозумілим. Ф. Шлеермахер уважав, що нерозуміння має загальний характер, а розуміння — це лише ілюзія. Метод компаративіс-

тики полягає в порушенні природної когнітивної логіки редукції невідомого до відомого.

Операції аналізу й «одивнення» в компаративістиці комплементарні, вони, на думку Ф. Лавока, є основним напрямом сучасного розвитку цієї галузі знань. Колишні перспективи досягнути неосяжне, які змалював Р. Етьємбль [10] (котрий рекомендував кожному компаративістові вивчити не менше дванадцяти мов), викликають посмішку. Таку програму не можна реалізувати, але бажання опанувати хоча б одну неєвропейську мову, крім двох-трьох європейських, дуже природне й ефективне.

Стосовно літератури віддалених у часі епох (до XIX ст.) знання неєвропейських культурних феноменів та мов також корисне, проте часова дистанція створює не менш сильний ефект «одивнення», ніж просторова. По-перше, очевидна множинність культур усередині старої Європи (присутність євреїв, арабів у європейському середньовіччі); по-друге, багато творів виявилось забутими, а ті, що визнані шедеврами (роман Сервантеса, п'єси Шекспіра), сьогодні явно потребують літературознавчої реконструкції та мають стати об'єктами порівняльного аналізу.

Ф. Лавока пропонує поєднувати в сучасній компаративістиці «одивнення» з прийомами реконструкції й актуалізації. Як приклад реконструкції вона наводить праці відомого еллініста Ж. Боллака, котрий з'ясовує точний контекст творів, виявляє їх початковий смисл, очищаючи від пізніших інтерпретацій. Такий метод застосовують у вивченні історії рецепції. При актуалізації, навпаки, дослідник читає старовинні тексти крізь призму сучасної проблематики. «Одивнення» ж — це серединний шлях, власне герменевтичний, коли береться до уваги історична ситуація, у якій працює вчений, але основна мета — це спроба відновити колишній смисл твору, подивитись на нього по-особливому, пов'язати його з іншими творами та культурами. Мета такої операції — знання про твір, а не його модернізація.

Що стосується сучасної теорії компаративістики, то найбільш послідовна її критика міститься в праці А. Маріно «Компаративізм і теорія літератури» [15]. Будучи учнем Р. Етьємбля, автор не схвалює дослідників, які порвали з історизмом і захопились семіотикою та структуралізмом; він пов'язує методологію компаративних студій тільки з певним класичним типом аналізу. Ф. Лавока, навпаки, захищає метод плюралізму: у порівняльному літературознавстві необхідно не тільки підтримувати, а й розширювати різноманіття методологічних підходів, необхідно відмовитись від домінування одного методу або школи. Компаративістика як герменевтика «одивнення» виступає метатеорією. Тому Ф. Лавока вважає за необхідне максимальну відкритість порівняльного літературознавства: як на рівні об'єктів дослідження, так і на рівні методів необхідно звертатися до максимально широкого (географічно й історично) кола літературних



феноменів. Французькі науковці мають більше вивчати дискусії щодо компаративістики, які відбуваються в інших країнах, а також в інших дисциплінах. Компаративістика — нестійка, рухома галузь літературознавства, чому сприяє її агоністична природа, вічна напруга між епістемологічним скептицизмом й оптимізмом щодо власних можливостей. Але ця рухомість дає змогу розхитувати застояні, звичні концепції національних літератур, виявляти в однорідності сучасної глобальної культури чи у просторі напівзабутого минулого особливе й оригінальне.

Анна Томіш, професор загального й порівняльного літературознавства в університеті Сорбонни (Париж-4), ставить питання про співвідношення компаративістики і загального літературознавства з концепцією європейської і світової літератури [21]. Ще один із засновників сучасної літературної компаративістики у Франції, Р. Етьємбль, мав сумнів у тому, що теорія літератури, яка не враховує всі національні культури — китайську, фінно-угорську, турецьку тощо, — може бути повноцінною. На його думку, таку теорію можна будувати тільки на максимально широкому матеріалі. Американське літературознавство давно оперує поняттям «усесвітня література», а у французькій науці й сьогодні переважає поняття «література європейська». Закономірно, що книжка Ж.-Л. Акетта, опублікована 2005 р. як університетський підручник, називається «Європейські читання: Вступ до практики порівняльного літературознавства» [12], а міжнародний колоквіум у Швеції (2007) розглядав проблему «Література в Європі», відображену в доповідях, автори яких наголошували на тому, що порівняльне літературознавство, розвиваючись, «охоплює широке коло європейських країн». Але це зовсім не означає, що поверх кордонів цих держав створюється цілісність — «європейська література»: у Європі існують різні національні культури, їх порівняння і становить предмет компаративістики.

Авторки статті уточнюють співвідношення концептів «європейська література» / «всесвітня література», щоби поглибити методологію сучасного порівняльного літературознавства. Ідею європейської літератури, на думку А. Томіш, можна осмислити у своєму історичному розвитку: поняття «*Respublica literaria*» («літературна республіка») народилося в епоху Ренесансу, в Італії XV ст.; у XVII ст. до неї входило тільки декілька великих західноєвропейських країн, а у XVIII ст. поняття «європейська література» і «всесвітня (*universelle*) література» розглядалися як синоніми. У добу романтизму європейська література була справжнім символом світової; не випадково Ф. Шлегель заснував 1803 р. журнал «Європа»: йому хотілося сприймати цей континент як інтелектуальну цілісність.

У Гете все інакше: для нього концепт «*Weltliteratur*» (усесвітня література) має цінність лише тоді, коли долається ідея замкнутої «національної літератури» і європоцентризм. Недарма він виявляв інтерес

до китайського роману, персидської поезії, створюючи поетичну збірку «Західно-східний диван» (1814—1815). Але коли 1827 р. письменник почав використовувати термін *Weltliteratur*, щоб осмислити рецепцію власних творів за кордоном, стало зрозумілим, що важливішою за самотнє мистецтво східних країн для Гете була доля європейських творів у цих країнах. Ідея «всесвітньої літератури» не протистоїть романтичним уявленням, бо виявляється європоцентричною: хоча вона й засуджує «літературний націоналізм», але сприймає зосередженість тільки або переважно на європейських феноменах.

Сьогодні, у постколоніальний період, повернення до ідеї «всесвітньої літератури» має за мету засудити подібне культурне домінування Європи. У XIX ст. ця культурно-географічна зона й складала «весь світ», тому її література була синонімом світової; у XX ст. концепт «усесвітня література» протистоїть «літературі європейській». 1963 року Р. Етьємбль викриває «європейський шовінізм» [10, 19]. Але 2002 р. П. Детюрєн, як і раніше, наполягає на тому, що досліджувати літературні феномени треба «на європейський аршин» [8, 7].

«Європейська література» як культурна цілісність виникає в певний момент літературної історії, тому для якихось феноменів історичний контекст — європейський. Але в загальному й абсолютному сенсі неправильно стверджувати, як зауважує А. Томіш, що європейські норми — універсальні. Авторка думає, що концепт «європейської літератури» належить конкретизувати та історизувати. Слід було б уточнити, коли з'явилося європейське письменство, які його географічні кордони. Якщо ми відмовляємося від обмеженої позиції, згідно з якою під європейською літературою належить розуміти зразки словесності різними мовами, створені всередині кордонів тієї частини світу, яка в географічному атласі належить до Європи, то тоді необхідно визначити специфічність «європейськості», описати характерні риси тих текстів, які слід зачислити до європейських.

Крім того, варто зрозуміти, що формує концепт «європейська література», чи є основним фактором час або простір, або те й те разом. А головне, необхідно осмислити опозицію європейське/неєвропейське, відокремити європейську літературу від неєвропейської. Відмовляючись од вузько географічного розуміння, Т. С. Еліот 1946 року в декількох радіопередачах про єдність європейської культури говорив, що в поезії В.-Б. Єйтса та Р.-М. Рільке є загальний європейський елемент — вплив французької поезії від Ш. Бодлера до П. Валері. Як уважав Т. С. Еліот, поетичну еволюцію на межі XIX—XX ст. слід осмислювати в контексті літературних взаємовпливів Франції, Англії та Німеччини. Одночасно він зазначав, що процес впливу складний і французька література багато в чому завдячує доробку Е. А. По — американця з ірландсько-шот-

ландської родини. Однак чи достатньо вказівки на походження американського письменника, щоби вписати його в європейську традицію? І чи не виникає за такої концепції впливів якийсь парадокс, що створює ситуацію, коли північноамериканська література виявляється більш європейською, ніж, наприклад, скандинавська?

Авторкам статті зрозумілі причини європоцентризму французької компаративістики: А. Томіш убачає її у специфіці шкільного та вищівського навчання літератури у Франції. Дослідниця піддає критиці згадану монографію Ж.-Л. Акетта: у самій її назві ставиться знак рівності між читанням європейської літератури і практикою порівняльного літературознавства. Компаративістський підхід, отже, трактується як можливість побачити загальноєвропейське розповсюдження деяких літературних моделей. Можливо, для романтизму — європейського руху кінця доби Просвітництва — такий підхід, як зазначає А. Томіш, і адекватний. Але якщо звернутися до модернізму й спробувати виключити з його історії Америку, то цей мистецький феномен не буде зрозумілим. Щоправда, незрідка сучасність (*modernité*) вважають суто європейським феноменом. А. Мешоннік навіть твердить, що час модерну, сучасність — це явище західноєвропейське, і північноамериканську культуру теж можна зачислити до західноєвропейського типу [16, 27]. Ця ідея повторюється в багатьох працях про модернізм. Але, на думку А. Томіш, на противагу таким культурним явищам, як бароко й романтизм, модернізм ставить проблему адекватності тільки «європейського» підходу до літературних фактів.

Модернізм, модерн — категорії, що змінюються в часі та просторі й по-різному розуміються в англійській і французькій критиці. Проте якщо виходити тільки з європейських критеріїв (неважливо — французьких чи англійських), то модернізм укладається у формули «відкидання традиції», «жага новизни», «відмова від послідовної романної інтриги», «засудження матеріалізму буржуазного середовища» тощо. Але тоді важко трактувати як модерністські твори американців В. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, що обновили романну поетику. І якщо навіть ігнорувати американське походження Т. Еліота й Е. Паунда, сприймати їх як європейських письменників, то залишаються дуже істотні для становлення їхньої поезії творчі зв'язки з Г. Стайн або В. Стівенсом.

Ті ж зауваження стосуються й Латинської Америки, зокрема бразильського модернізму. Т. Карвалаль переконливо показала, що модернізм у Бразилії народжувався на схрещенні міжамериканських, внутрішньоамериканських культурних взаємодій та американо-європейських зв'язків [3].

Сучасним історикам, котрі шукають способи «децентралізації» історії, на думку А. Томіш, необхідно «децентралізувати» історіографію модерну.

Ключ до вирішення проблеми лежить у балансі між локальним і глобальним підходами до явищ культури. Існує не тільки європейський модерн, а й «альтернативні сучасності (modernités)». Не можна зводити порівняльне літературознавство до зіставлення всередині Європи чи до пошуків європейських моделей літератури. Американські компаративісти наполягають на тому, що для порівняльного літературознавства найбільш важливу роль відіграє гетівська ідея «всесвітньої літератури».

Але всесвітня література — це не сума текстів, що накопичилися у часі та просторі, її концепція потребує подальшого уточнення й поглиблення. Крім того, уявлення про те, що об'єкт компаративістики — *світова література*, теж неправильне: не можна зводити специфіку порівняльного літературознавства до предмета вивчення. У цьому разі на другий план відходить сутнісна властивість компаративістики — те, що вона є особливим методом дослідження, методом аналітичної критики, який спирається на зіставлення і протиставлення взаємопов'язаних систем. На думку А. Томіш, саме компаративістика — і методологічно, і теоретично — найбільш досконалий інструмент осмислення європейської і світової літератури, їх внутрішнього змісту та меж між ними.

Авторка монографії «Наша потреба в порівнянні» [22] Ф. Тудуар-Сюрлап'єр — професор порівняльного літературознавства в університеті Верхнього Ельзасу, здійснює детальний огляд сучасної теорії компаративістики й передусім пропонує замислитись над тим, чому і як учені порівнюють, «якими є роль і місце порівняння в літературі й ширше — в усій галузі культури» [22, 17]. Вона констатує суперечливе становище компаративних студій над літературою: з одного боку, очевидні алармістські настрої деяких сьгоднішніх фахівців, упевнених, що стан цієї галузі філологічної науки вселяє найсильнішу тривогу; з другого, — не менш показове явне розширення царини порівняльних досліджень, бо вони охоплюють нині перекладознавство, міфокритику, імагологію, геокритику, постколоніальні й гендерні студії, вивчення культурного трансферу тощо. Це явище авторка йменує «мультикомпаративізм»: «Постійно перетинаючи межі, порівняльне літературознавство, за своєю суттю, вільне рухатись куди захоче, суперечачи попередній умові всякої теорії — обмеженню» [22, 22]. Ф. Тудуар-Сюрлап'єр убачає в подібній лабільності перевагу компаративістики.

Порівняння — акт критики в собі, воно відкриває здатність творів бути об'єктами критики. Щоб викласти теорію компаративістики, дослідниця пропонує чотири «протоколи», інакше кажучи — сукупність тих умов і правил, за яких створюється порівняльний аналіз. Перший протокол необхідний, щоб виробити звичку до зіставлення; другий — для визначення, таксономії й термінологічних неологізмів; третій — для

розрізнення загального і порівняльного літературознавства; четвертий — для встановлення наслідків процедури порівняння.

У першій частині монографії, присвяченій умовам, за яких здійснюється зіставлення, авторка порушує питання, чи є ця процедура необхідним компонентом аналізу літератури і якою мірою порівняння — герменевтичний каталізатор компаративного методу.

Компаративізм, до якого відсилає порівняльне літературознавство, уважає дослідниця, передбачає особливе онтологічне й культурологічне бачення. Почати процес зіставлення означає не тільки з'ясувати концептуальні механізми розуміння. Це також породжує запитання про те, чи існує теоретична або практична відмінність між порівнянням двох елементів або багаторазовим зіставленням трьох і більше об'єктів. Виникають питання і про те, чи обмежується порівняння аналогією, чи можна порівнювати будь-які об'єкти, зокрема — «зіставляти непорівнянне» [22, 36]. Урешті-решт, тільки результат, отриманий при порівнянні, дає змогу сказати, чи було це порівняння вдалим або ні, ефективним або ні. Подібний стан «сумніву в ідентичності» досить буденний для літературної компаративістики.

Зіставлення — один із найефективніших способів інтелектуального розвитку, однак деякі вчені люблять повторювати: «Порівняння — не аргумент». Ф. Тудуар-Сюрлап'єр, навпаки, уважає, що саме така процедура посилює розумні доводи студії, допомагає зрозуміти інше, невідоме явище. Виконуючи подвійну функцію інтеграції й диференціації, засобом гри аналогіями, паралелізмами між відомим і невідомим порівняння сприяє розумінню незнайомих феноменів. Воно дає змогу виявити особливе, відсилаючи до співвідношення одиничного і колективного.

У зіставленні мають брати участь усі елементи літературних творів: заголовок, основний текст, жанрова форма, літературний період, національний тип культури. При цьому необхідно встановити обов'язкові норми порівняння, підкорити їх певним правилам.

Труднощі на шляху формування наукового методу компаративістики криються, на думку авторки монографії, «у семантичних дериваціях» слова «компаратив» та похідних від нього [22, 45]. У порівняльному літературознавстві не завжди помітна різниця між методом і теорією, тим паче що ця галузь може запозичати різні методи й теорії. Крім того, поняття порівнюваності (здатності об'єкта бути порівнюваним) відсилає до питання про роль і функції порівняння в компаративістиці. Необхідно зрозуміти, чому порівнювання як функціональна модальність — це не тільки інструмент аналізу, а й методологічна необхідність.

Компаративізм — не тільки відлуння бачення світу й суспільства, і навіть не тільки інтелектуальна модальність, що дає змогу міркувати про ці предмети; це ще й стан критики творів літератури і мистецтва. Як ме-



тод критичного аналізу компаративізм народився, на думку Ф. Тудуар-Сюрлап'єр, наприкінці доби Ренесансу, а як розділ філологічної науки — разом із романтизмом, бо й компаративісти, і романтики ждали позбутись абсолютного й визначеного в ім'я суб'єктивності. Сприяла розвитку історико-літературних порівнянь і гетівська концепція світової літератури. У ХХ ст. поштовх компаративістиці дали події Другої світової війни, а процес глобалізації літератури у ХХІ ст. породив цілу низку проблем, які покликана вирішувати ця галузь гуманітарного знання. Стандартизація, нівелювання, поглинання масовою культурою інших видів культури призвели до того, що постало питання про легітимність компаративних студій. Однак дослідниця стверджує: «Коли культури уніфікуються, аналіз відмінностей, хоч би якими тонкими, мінімальними, навіть мікроскопічними вони були, стає ще більш потрібним і необхідним» [22, 55].

Але чи закладено в компаративізм теоретичну здатність до узагальнення? Якою мірою порівняльне літературознавство спроможне розширити уявлення загального літературознавства? І про що потрібно говорити — про національні літератури чи про всесвітню літературу, міжнаціональну літературу?

Відповідаючи на ці запитання, авторка монографії вказує, що «одна з епістемологічних перешкод теорії компаративістики — її початковий постулат, пов'язаний із тим, що вона не належить до якогось одного об'єкта, так само як не належить до сукупності об'єктів, а вивчає їх взаємозв'язки й породжену ними взаємодію» [22, 61]. Визначаючи компаративістику як студію співвідношень, зв'язків, циркуляцій, взаємодій між літературними й культурними об'єктами, ми вважаємо її методом, але не теорією. Вивчення зв'язків між об'єктами завжди виявляється неповним, необхідно розкривати саму природу цих зв'язків. Компаративний підхід буде ефективним, якщо він застосовується в «зонах порівнюваності», тобто в таких зонах, де соціальні, культурні, історичні, естетичні феномени діють «або як стимулятори, або, навпаки, як інгібітори порівняння», — зазначає Г. Жюкуа [13, 32]. Для легітимізації узагальнень компаративіст має знати про евристичний потенціал свого методу, теоретичні модальності його використання. Слід поміркувати не тільки над питаннями, що, коли і як треба порівнювати, але також і над тим, у яких умовах це робити.

Важливу роль для компаративістики відіграє переклад, бо перекласти текст із однієї мови на іншу означає здійснити певний літературний трансфер. Переклад актуалізує бажання зробити «інше» (інший текст, культуру) зрозумілим. Парадокс перекладного тексту в полі компаративістики полягає в тому, що такий текст — форма репродукції іншого тексту, коли кожен із них має свою систему культурно-історичних взаємозв'язків.

У розділі про компаративістику як метод Ф. Тудуар-Сюрлап'єр звертає увагу на необхідність загальних епістемологічних та методологічних принципів відповідного аналізу. Одного порівняння недостатньо, щоб народилась нова наукова дисципліна, але така процедура — необхідний і навіть обов'язковий компонент компаративістики. Специфічна властивість компаративістики — її трансверсальність (неієрархічна організація), співіснування різних методів порівняння: методу непрямой диференціації, методу узгодження, методу варіацій і методу залишків.

Компаративізм об'єднує різноманіття дисциплінарних підходів, але водночас авторка монографії вважає, що в нього є певна теоретична уніфікованість. У порівняльному літературознавстві об'єднуються рецептивні дослідження, жанрологія, імагологія, геокритика, постколоніальні студії. Існують чотири критерії для визначення компаративного методу: критерії природи, якості, мети й місця перебування. Є також декілька модальностей порівняння: компаративне дослідження творів, що належать до одного літературного періоду (синхронічні порівняння); вивчення перекладів, рецепції; аналіз діахронічного літературного ряду; міждисциплінарна, міжкультурна компаративістика. Крім того, Ф. Тудуар-Сюрлап'єр пропонує такі етапи історико-порівняльного вивчення: вибір об'єктів порівняння; визначення умов — опис компаративного контексту; модальність порівняння; інтерпретація й експлікація; теоретичні та концептуальні висновки.

Особливо значуща для дослідників-компаративістів типологія порівнянь, уключаючи гомологічні, еквівалентні та гомоморфні порівняння. Також необхідно враховувати порівняння-аналогії та паралелі, що складають основу компаративного вивчення.

Порівняльно-історичні дослідження, на думку авторки монографії, мають певні епістемологічні особливості: «Говорити про компаративну епістемологію — значить ідентифікувати епістемологічні вимоги компаративіста: який їхній зміст і природа, чи можуть вони дати гарантію необхідної та практично застосованої науковості?» [22, 102]. Перешкодами до чіткої відповіді на ці запитання є, по-перше, відсутність у компаративістики власних об'єктів; по-друге, її звернення тільки до актуалізованих об'єктів і, як наслідок, флуктуація корпусу порівнюваних феноменів і постійна дискусія про ступінь науковості компаративного аналізу. У подібному випадку необхідні певні умови, що мінімізують сумніви та неточності компаративістики. Одна із цих умов — зв'язок теоретичних концепцій із практикою порівняльного аналізу. Необхідно також формалізувати завдання та правила, створити свого роду кодекс поведінки щодо об'єктів, які піддаються науковому вивченню, визначити етику компаративістів.

Підбиваючи підсумки, Ф. Тудуар-Сюрлап'єр зазначає, що компаративістика не існує автономно, що важливим її компонентом є етика,

яка робить необхідним розуміння іншого, несхожого, відмінного в літературі й культурі.

Професор Сорбонни Бернардо Франко, відомий фахівець із компаративістики, також звертається до аналізу історії та сучасного стану порівняльного літературознавства [11]. Одна з постійних проблем — точне й універсальне визначення цієї дисципліни. На початку ХХ ст. опорним поняттям порівняльного літературознавства було питання про вплив однієї літератури на іншу або одного письменника на іншого. Сьогодні ситуація цілковито інакша. На лекції в Оксфорді 1994 р. Джордж Штайнер указав на всеосяжність компаративістики й заявив: будь-яка дія, що створює значущу форму в мові, мистецтві тощо, є дією порівняння [20, 383]. Б. Франко дає власне визначення порівняльного літературознавства:

Це вивчення зв'язків — аналогій, переходів чи обміну — між літературами різних мов і культур; у більш загальному вигляді — вивчення зв'язків між літературою і мистецтвом, літературою і наукою, зокрема гуманітарними науками; воно може поглибити теоретичну перспективу й поставити питання про природу літературного факту [11, 10].

Учений погоджується з тими, хто відносить народження компаративістики до епохи романтизму, оскільки романтизм допоміг осмислити зв'язки між націями й показав, що його власна поетика — результат динамічної взаємодії художніх форм. Уже в другій половині ХVIII ст. виникла необхідність релятивістського підходу й оспорювання класицистичної ідеї універсальності Прекрасного. Якщо категорія Прекрасного співвідноситься з різними епохами, культурами, мовами, то література не може бути зрозумілою інакше, ніж через порівняння з іншими літературами, узятими в їх історико-культурному контексті. Тим самим порівняльне літературознавство стає однією з форм «науки про людину», літературною антропологією. «Нащадок романтичної критики, компаративістика розташовується на перехресті різних наук про людину і претендує на те, щоби бути однією із сучасних форм гуманізму» [11, 14].

У першому розділі монографії Б. Франко простежує походження й еволюцію нової гуманітарної дисципліни від першого використання терміна «порівняльне літературознавство» Ф. Ноелем 1817 р. і праць компаративістів початку ХІХ ст. (А.-Ф. Вільмен, Ш.-К. Фор'ель та ін.) до студій 2000-х років (І. Шеврель, Ф. Моретті та ін.). Найсучасніші порівняльно-історичні праці акцентують інтернаціональний характер літературного процесу і звертають увагу не так на його статичну, як на динамічну, розглядають твори в дедалі ширшому контексті, вивчають не «вплив» одного письменника на іншого тощо, а метаморфози літературного трансферу, рецепції, розвивають геокритичний підхід.

Другий розділ книжки вміщує роздуми про взаємодію загального, порівняльного літературознавства і теорії літератури. Якщо Поль Ван

Тігем розумів літературну компаративістику тільки як порівняння двох різних національних літератур, а вивчення художніх напрямів у декількох літературах відносив до сфери загального літературознавства, то Рене Веллек виступив із критикою такої позиції, проголосив кризу порівняльного літературознавства, вважаючи, що існує лише загальна дисципліна, яка не розмежовує компаративістику й інші типи аналізу [23]. Рене Етьємбль, відповідаючи на методологічні докори Р. Веллека, запропонував розширити сферу порівнянь, уключити в неї не тільки історію літератури, а й інші феномени культури, зосередившись на виявленні «інваріантів» [10, 70—71]. Адріан Маріно запропонував визначати інваріант як «універсальний елемент або загальну рису літературного дискурсу чи літературної думки» [15, 96], але загалом ідея інваріанта не знайшла великого відгуку в працях компаративістів. Водночас вона підвела їхню галузь до вивчення порівняльної поетики. У результаті до сфери компаративістики почали вклучати перехід від однієї поетичної форми до іншої, від однієї мови до іншої, від однієї системи знаків до іншої (наприклад, від словесного висловлювання до музичного, танцювального, малярського або кінематографічного) [18, 158]. Найважливішими змінами в компаративістиці кінця ХХ ст. стали розвиток інтертекстуальних практик та посилення теоретичного аспекту досліджень.

Численні дискусії в компаративістиці велись і ведуться навколо поняття «світова література». Концепція світової літератури в Гете «передбачала розповсюдження перекладної літератури» [11, 83], тоді як пуристи від літературознавства наполягали на вивченні творів тільки в оригіналі й у співвідношенні з контекстом національної культури. Девід Демрош протиставив гетівський ідеал «космополітизму» Філарета Шаля, який створив 1835 р. курс лекцій під назвою «Порівняльний аналіз іноземних літератур» [6, 9].

У сучасному університетському викладанні відмінність між загальним і порівняльним літературознавством набуває різних форм. У Росії кафедри зарубіжної літератури існують давно й окремо від лінгвістичних, у США вивчення світової літератури входить у загальнофілологічний цикл, а порівняльне літературознавство тісніше пов'язане з мовознавчими дисциплінами. Колеги Ф. Моретті в університеті Колумбії відмовились від терміна «світова література», а в Гарвардському університеті, навпаки, існує спеціальний «Інститут світової літератури». До того ж очевидна відносність поняття «світова література»: для одних — це ряд шедеврів, значення яких виходить за рамки національної культури, для інших — це вся, але тільки європейська література.

Одне з останніх тлумачень цього терміна — праця Паскаль Казанова «Світова республіка літератури» (1999), у якій дослідниця стверджує, що вже із ХVІ ст. склався «міжнародний простір літератури», літературна

республіка [4, 29—33]. Вона виробляла універсальний літературний канон і була тісно пов'язана зі світовим ринком. Отже, уважає Б. Франко, «теза Паскаль Казанова, що формує ідею світового літературного простору як єдиної культурної норми, не відповідає гетевському ідеалу» [11, 93]. Але її книжка стала поштовхом для розвитку досліджень із соціології літератури.

Праці Франко Моретті, що досліджують світову систему літератури, близькі ідеї П. Казанова. Припускаючи вивчення не окремого твору, а літературного феномену в його цілісності й універсальності, Ф. Моретті пропонує «дистанційоване читання» на противагу «пильному читанню» [17, 43, 46, 53].

Діалог із цими вченими підхоплює Жером Давід у книжці «Привиди Гете» [7], де у формі розмови мандрівників висвітлено різні концепції світової літератури від Гете до П. Казанова, Д. Дамроша й Ф. Моретті.

Суперечки про поняття «світова література» докорінно змінили зміст і методи компаративістики, яка стала визначати себе в перспективі культурної глобалізації й постколоніалізму. Цю перспективу окреслено в праці Гізели Брінкер-Гейблер і Сідоні Сміт «Описуючи нові ідентичності» [2]: національну своєрідність належить осмислити в контексті мультикультуралізму, змішання культурних традицій іммігрантів, у процесі роздумів про модернізм і постмодернізм. У період, коли під сумнівом опиняється сам феномен літератури й виникає релятивізація культурних цінностей, неабиякої ваги набуло вивчення поняття «межа»: віднині під межею розуміють простір культурного обміну, різного роду літературного трансферу. Тому такої актуальності набувають дослідження автофікціональних творів, гендерні студії, аналіз взаємодії «високої» і «маргінальної» (масової) літератури.

У третьому розділі монографії висвітлено форми міжкультурного обміну й переходу від однієї літератури до іншої. Концепція культурного трансферу практично повністю витіснила аналіз безпосереднього рівняння одного письменника на іншого й термін «вплив». Б. Франко наводить слова Мішеля Еспаня: «Культурний трансфер визначається зовсім не передавальним контекстом. Навпаки, саме контекст-приймач визначає те, що може бути імпортоване, або те, що вже латентно присутнє в національній пам'яті й може бути реактуалізоване в сучасних дискусіях» [9, 24—25]. Сьогодні активно досліджують таку форму трансферу, як переклади іноземної літератури, приділяючи більше уваги історії перекладу в різні культурні періоди й у різних країнах. Особливо багато перекладів зроблено з давньоєврейської та латини — біблійні тексти, апокрифи, життя святих тощо. Так вивчення перекладів вписується в загальну історію культури, уключаючи історію теології. Крім того, аналізують літературні та культурні паралелі, варіанти; під впливом ідей Констанцької школи особливо активно функціонує вивчення рецепції, що тягне за собою розвиток соціології літератури.



У четвертому розділі монографії продовжено розгляд різних порівняльно-історичних підходів. Важливий напрямок сучасної компаративістики — імагологія, де об'єктом уваги є національні образи. Міфокритика дає змогу ефективно досліджувати різні літературні міфи, до того ж сьогодні суттєво розширюється коло джерел міфології; учені звертаються не тільки до аналізу греко-латинської спадщини, а й до східної міфології, до біблійних історій. Поступ соціології літератури створив соціопоетику, інтерес до просторовості письма породив геокритику, а увага до екологічних проблем — екокритику.

У п'ятому розділі описано інтердисциплінарні підходи в компаративістиці. Порівняльне літературознавство сьогодні зіставляє літературу і наукові знання, не тільки гуманітарні, літературу і філософії, літератури і політики, літературу і різні види мистецтва: скульптуру, архітектуру, малярство, музику, театр, кіно.

В останньому розділі монографії Б. Франко наголошує на гібридності порівняльного літературознавства як дисципліни, указує на рухому природу компаративістики, яка дедалі більше врізноманітнює свої дослідницькі методи, прямуючи до міждисциплінарності.

Водночас у варіантах компаративних досліджень убачається «загальний елемент, що зачіпає глибинну природу не її теорії, але її практики. Компаративіст — той, хто спостерігає об'єкт вивчення зовні, точніше — той, хто володіє зміщеним, зрушеним поглядом, хто презентує кут зору меншості» [11, 354]. Будучи «громадянином світу» (не за походженням чи соціальним становищем, але за критичною позицією, яку займає) компаративіст у парадоксальний спосіб через порівняння окремих національних літератур осмислює й досліджує світову літературу в її цілісності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Наливайко Д.* Сучасна літературна компаративістика у Франції // Слово і Час. 2009. № 11. С. 3—20.
2. *Brinker-Gabler G., Smith S.* Introduction // *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe.* Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 1996. P. 1—27.
3. *Carvalho T.* Culturas e Contextos // *Frontieras Imaginadas: Cultura Nacional / Teoria Nacional.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. P. 147—154.
4. *Cazanova P.* La République mondiale des lettres. Paris: Le Seuil, 2008. 504 p.
5. *Damrosch D.* Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies // *Comparative Critical Studies.* Edinburgh: Univ. Press, 2006. Vol. 3. №1—2. P. 99—112.
6. *Damrosch D.* What is World literature? Princeton — Oxford: Princeton Univ. Press, 2003. 324 p.
7. *David J.* Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la "littérature mondiale". Paris: Les belles Lettres, 2012. 320 p.
8. *Dethurens P.* De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918—1939). Genève: Droz, 2002. 548 p.
9. *Espagne M.* Les Transferts culturels franco-allemands. Paris: PUF, 1999. 296 p.
10. *Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée. Paris: Gallimard, 1963. 128 p.

11. Franco B. *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Paris: Armand Colin, 2016. 391 p.
12. Haquette J.-L. *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée.* Rosny: Bréal, 2005. 254 p.
13. Jucquoi G., Swiggers P. *Le comparatisme devant le miroir.* Louvain-La-Neuve: Peeters, 1991. 166 p.
14. Lavocat F. *Le comparatisme comme herméneutique de la defamiliarisation // Vox-poetica.* Paris, 2012. URL: [www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html)
15. Marino A. *Comparatisme et théorie de la littérature.* Paris: PUF, 1988. 390 p.
16. Meschonnic H. *Modernité, Modernité.* Paris: Folio essais, 1993. 320 p.
17. Morett F. *Distant Reading.* London, New York: Verso, 2013. 224 p.
18. Pageaux D.-H. *La littérature générale et comparée.* Paris: Armand Colin, 1994. 191 p.
19. Spiva G. *Ch. Death of a Discipline.* New York: Columbia univ. Press, 2003. 128 p.
20. Steiner G. *Qu'est-ce que la littérature comparée? // Commentaire.* 1995. № 70. P. 383—393.
21. Tomiche A. *Frontières du comparatisme // Between.* 2011. Vol. 1. № 1. (May) URL: [https://www.researchgate.net/publication/307817318\\_Frontieres\\_du\\_comparatisme](https://www.researchgate.net/publication/307817318_Frontieres_du_comparatisme)
22. Toudoire-Surlapierre F. *Notre besoin de comparaison.* Paris: Orizons, 2013. 187 p.
23. Wellek R. *The Crisis of Comparative Literature // Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959. P. 148—159.

Отримано 8 серпня 2019 р.

## REFERENCES

1. Nalyvaiko, D. (2009). Suchasna literaturna komparatyvistyka u Frantsii. *Slovo i Chas*, 11, 3-20. [in Ukrainian]
2. Brinker-Gabler, G. & Smith, S. (1996). Introduction. In *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, pp. 1-27. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press.
3. Carvalhal, T. (2001). Culturas e Contextos. In *Frontieras Imaginadas: Cultura Nacional / Teoria Nacional*, pp. 147-154. Rio de Janeiro: Aeroplano. [in Portuguese]
4. Cazanova, P. (2008). *La République mondiale des lettres.* Paris: Le Seuil. [in French]
5. Damrosch, D. (2006). Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies *Comparative Critical Studies*, Vol. 3, № 1-2, 99-112.
6. Damrosch, D. (2003). *What is World literature?* Princeton — Oxford: Princeton Univ. Press,
7. David, J. (2012). *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la "littérature mondiale".* Paris: Les belles Lettres. [in French]
8. Dethurens, P. (2002). *De l'Europe en littérature.* Genève: Champion-Slatkine. [in French]
9. Espagne, M. (2010). *Les Transferts culturels franco-allemands.* Paris: PUF. [in French]
10. Etiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée.* Paris: Gallimard. [in French]
11. Franco, B. (2016). *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Paris: Armand Colin. [in French]
12. Haquette, J.-L. (2005). *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée.* Rosny: Bréal. [in French]
13. Jucquois, G. & Swiggers, P. (1991). *Le comparatisme devant le miroir.* Louvain-La-Neuve: Peeters. [in French]
14. Lavocat, F. (2012, April 5). *Le comparatisme comme herméneutique de la defamiliarisation Vox-poetica.* Retrieved from [www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html) [in French]
15. Marino, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature.* Paris: PUF. [in French]
16. Meschonnic, H. (1988). *Modernité, Modernité.* Paris: Folio essais. [in French]

17. Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London, New York: Verso.
18. Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin. [in French]
19. Spivak, G. Ch. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia univ. Press.
20. Steiner G. (1995). Qu'est-ce que la littérature comparée? *Commentaire*, 70, 383-393. [in French]
21. Tomiche, A. (2011, May). Frontières du comparatisme *Between, Vol. 1, N 1*, 1-18 Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/307817318\\_Frontieres\\_du\\_comparatisme](https://www.researchgate.net/publication/307817318_Frontieres_du_comparatisme) [in French]
22. Toudoire-Surlapierre, F. (2013). *Notre besoin de comparaison*. Paris: Orizons. [in French]
23. Wellek, R. (1959). The Crisis of Comparative Literature Proceedings of the *Second International Congress of Comparative Literature*, pp. 148-159. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

Received 8 August 2019

*Valentyna Narivska*, doctor of philology, professor of foreign literature department, Oles Honchar Dnipro National University, 72 Haharina Avenue, Dnipro, Ukraine  
e-mail: narivska@ukr.net

*Nataliia T. Pakhsarian*, doctor of philology, professor of foreign literature department, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation  
e-mail: npakhsarian@gmail.com

#### CONTEMPORARY FRENCH COMPARATIVE STUDIES: ISSUES AND METHODS

The paper presents a review of the main issues and methods of studying modern French literature and comparative studies.

The authors outline the differences between European approaches, now taken with focus rather on all-European common principles than cultural distinctions, and American tendencies that reflect the priority of feminist and post-colonial methods of comparative studies. Attention is paid to the French peculiarities concerning the replacement of the term 'influence' by 'intertextuality', and to the role of intermedial and interdisciplinary comparative studies.

Among the outlined concepts and issues are research ethics in comparative studies; non-essential writers and genres (F. Lavokat); relation of comparative studies to the concepts of European and world literature (A. Tomiche); the role and place of comparative studies in literature and culture (F. Toudoire-Surlapierre), accuracy and universality of defining the discipline (B. Franco), the study of links between literature and art (G. Steiner). Attention is also paid to the discussions on the concept of 'world literature' (in particular to the views of P. Kazanova) that concern the term 'world literature' as it is interpreted by American researchers and 'European literature' used by French ones. Other issues are the concept of 'cultural transfer'; the content of hermeneutic practice in comparison; the role of analysis and 'defamiliarization' (introduced by V. Shklovsky); comparison as an object of criticism, a tool of analytics, and methodological necessity; the transversality as the coexistence of different comparative methods. The comparative approach has been shown as ontological and culturological vision, a special method of research with a basis in comparison and opposition of the interconnected systems covering translation studies, mythology, imagology, geocriticism, post-colonial and gender studies, research of cultural transfer specified as multicomparativism.

**Keywords:** comparative studies, intertextuality, comparison, world literature, European literature, cultural transfer, transversality, multicomparativism.



## AD FONTES!

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.65-90

УДК821.161.2: 82-1: «169»

**Джованна СЕДІНА**, доктор філології, професор  
Флорентійський університет,  
Piazza San Marco 4, 50121 Firenze, Italia  
e-mail: giovanna.siedina@unifi.it  
ORCID: 0000-0002-3336-552X

### ПАНЕГІРИЧНЕ ЗВЕЛИЧЕННЯ ЙОАСАФА КРОКОВСЬКОГО<sup>1</sup>

*У статті проаналізовано панегіричну поему, присвячену Йоасафові Кроковському, важливій постаті в українському культурному житті та в українській православній Церкві XVII—XVIII ст. (він обіймав три найважливіші посади: ректор Києво-Могилянської колегії, архімандрит Києво-Печерського монастиря й митрополит). Поему було написано 1699 року, коли Кроковський був архімандритом Києво-Печерського монастиря. Головною метою поезії в той час уважали сприяння вихованню благочестивих людей і лояльних підданих, тому панегірик був одним із провідних жанрів у могилянських поетиках. І найкращим способом досягнення цієї мети було зображення зразкових людських учинків, які би становили варті наслідування взірці. Твір свідчить про вплив філософії гуманізму та Відродження на українську літературу.*

**Ключові слова:** панегірична поезія, Києво-Могилянська колегія, українська новолатинська література.

Новолатинська поезія, зразки якої наводили підручники поетики, написані й використовувані в Києво-Могилянській колегії, вивчена недостатньо. Більшість цих поетичних творів досі існують лише в рукописах, як

<sup>1</sup> Уперше опубліковано англійською мовою у виданні: Ukraine and Europe. Cultural Encounters and Negotiations, ed. by G. Brogi Bercoff, M. Pavlyshyn, and S. Plokhly. Toronto: University of Toronto Press, 2017. P. 182-207. Перекладено й передруковано з дозволу видавця. Стаття доповнена й уточнена.

Цитування: Седіна Джованна. Панегіричне звеличення Йоасафа Кроковського. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 65—90. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.65-90>

і відповідні посібники для студентів, де вони з'явилися. У кількох своїх статтях я проаналізувала й переклала англійською або італійською деякі поезії, головню, але не лише типу *genus demonstrativum* [28; 29; 30; 33; 32]. (Короткий огляд інших досліджень на цю тему див.: [32]). Проте поетичні моделі, запропоновані авторами цих підручників та викладачами поетики, — важливий ресурс для реконструкції культурного, ідеологічного та політичного дискурсу київської інтелектуальної еліти другої половини XVII й першої половини XVIII ст. Уже понад півстоліття Києво-Могилянська колегія була головною православною установою вищої освіти в Україні. Її курси поетики та риторики, разом із прозовими та поетичними текстами в них, можуть багато сказати нам про те, у який спосіб українська інтелектуальна еліта засвоювала через латинську мову й літературу цінності європейської культури, що своїми коренями сягали доби гуманізму та Ренесансу, та як відповідні духовні набуток вливалися в контекст релігійної та культурної історії і традицій в Україні.

Панегірична поезія належить до головних жанрів могилянської поетики. У той час уважали, що поезія має сприяти вихованню благочесних людей і лояльних підданих. Тому найкращим способом досягнути цієї головної мети було зображення зразкових людських учинків, які становили б варті наслідування взірці. Дидактичну функцію прославлення вдавалося реалізувати ефективніше, якщо об'єкти похвали були знайомі студентам, адже це допомагало останнім легше ототожнювати себе із цими взірцями. Для могилянських викладачів та професорів — релігійної та інтелектуальної еліти того часу — поезія була не лише засобом викладання мови й морально-богословських істин, а й привілейованим простором для висловлення поглядів, ідеологічна природа й політичний сенс яких виразно проступають при уважному герменевтичному прочитанні тексту.

Мета статті — з'ясувати ці дидактичні та ідеологічні аспекти, аналізуючи розлогу і складну поему, присвячену 1699 року Йоасафові Кроковському, тоді архімандритові Києво-Печерського монастиря. Попри те, що він обіймав три найважливіші посади в православній Церкві за гетьманату (ректор Києво-Могилянської колегії, архімандрит Києво-Печерського монастиря й митрополит), життя й літературна творчість цього діяча не привернули особливої уваги дослідників [22, 194]. Те ж саме можна сказати про поезію, адресовану Кроковському. Кілька присвячених йому латинських віршів були опубліковані в українському перекладі. Ідеться тут про три панегірики, перший із яких, «*Iterlaureatum*» Г. Вишневського, надрукований не повністю в «*Антології української поезії*» [2: 1, 228—236]. Два інші, «*Insigne honorum... solium*» та «*Monumentum perennis gloriae*» Івана Нарольського, присвячені сходженню Кроковського на митрополичий престол (1708), опубліковані в антології Валерія Шевчука та Василя Яременка [13: 3, 781—783]. Перший із творів



Нарольського оприлюднено в антології «Аполлонова люття: Київські поети XVII—XVIII ст.» [3, 144—145]. (Аналіз цих двох панегіриків див. у [31]). Проте відсутність оригінальних текстів, коментарів та контекстуалізації пам'яток робить їх публікацію малоефективною й нездатною допомогти створити ширшу картину історії української літератури, а також з'ясувати природу її зв'язків із європейським латинським і новолатинським письменством.

Йоасаф Кроковський народився близько 1648 р., учився в Києво-Могилянській колегії, а відтак — в Академії св. Атаназія в Римі. Повернувшись на батьківщину, 1683 р. він прийняв чернечий постриг у київському Микола-Пустинному монастирі, а 1688 р. був призначений ігуменом цієї обителі. Невдовзі його обрали на посаду головного управителя Богоявленського монастиря. Він викладав поетику, риторику й філософію в Києво-Могилянській колегії. Наскільки мені відомо, його курс поетики не зберігся, а його підручник риторики існує у вигляді рукопису (див. [5, 298]). Тут працював також префектом, а відтак, у 1693—1697 рр. — ректором (1693 року, будучи ігуменом Микола-Пустинного монастиря, він отримав сан ігумена Київського Братського монастиря). У 1689—1690 рр. запровадив чотирирічний курс богослов'я. Відповідні релігійні знання, можливо, подавали раніше в Києво-Могилянській колегії як частину курсу філософії (див.: [10, 46—49]). М. Петров наголошує на новаторському характері томістичної теології, яку викладав Кроковський. Під час свого ректорства також «започаткував кілька реформ, включно з практикою призначення постійного рахівника, щоб урівноважити доходи і витрати» (див.: [34, 61]). 1697 року був призначений архімандритом Києво-Печерського монастиря. У 1693—1694 рр. Кроковський очолив важливу делегацію до Москви від гетьмана Івана Мазепи та митрополита Варлаама Ясинського з петицією до царя, щоб той надав Києво-Могилянській колегії матеріальну допомогу та визнав її статус як академії. Місія завершилася успішно, і делегація отримала дві царські грамоти. Перший із цих документів підтвердив право Богоявленського монастиря на його маєтності, а другий дозволив викладати в колегії філософію і богослов'я, надав право на самоврядування й незалежність від цивільної та військової влади, а також право приймати православних студентів з українських теренів, що перебували під польською владою<sup>1</sup>. З огляду на високу думку, яку мали про нього гетьман І. Мазепа й митрополит Варлаам (Ясинський)<sup>2</sup>, після смерті останнього

<sup>1</sup> Положення царської грамоти, датованої 11 січня 1694 р., див. у [10, 52]. Дозвіл викладати філософію та богослов'я — імпліцитне визнання статусу Києво-Могилянської колегії як академії — означав, що документ просто фіксував уже наявну ситуацію. (Офіційне визнання монархом її статусу як академії відбулося лише 1701 р.).

<sup>2</sup> Кроковський був близьким співпрацівником Ясинського в останні роки життя київського митрополита. Див. [4: 2, 5—6]. Докладний опис похвальної діяльності Кроковського на благо Києво-Могилянської колегії та Української Церкви, див. [6, 6—8, 19, 53—58, 69—70].

1707 р. Кроковського було призначено митрополитом Київським. У жовтні 1708 р. він зустрівся з особистими помічниками Мазепи у зв'язку з погіршенням здоров'я гетьмана. Після того, як Мазепа перейшов на бік шведів, Кроковського викликали до Глухова, де він разом з архієпископом Чернігівським та Новгород-Сіверським і єпископом Переяславським видав анатему проти гетьмана, чим показав свою лояльність до царя Петра I. 1718 р. Кроковського викликали до Санкт-Петербурга на допит у зв'язку з його гаданою участю в бунті, який нібито готував син Петра, царевич Олексій. Дорогою його затримали й відвезли до Архангельського монастиря у Твері, де 1 липня він помер за неясних обставин.

Перші кроки для заповнення «чорної діри» в дослідженні зв'язку Кроковського з писаним словом зробив Гері Маркер. Аналізуючи акафіст Кроковського до св. Варвари (1698) та адресований цареві вступ до видання «Патерика» 1702 р., Маркер указує на риторичні стратегії, які застосовував Кроковський для передачі своєї думки. У першому тексті автор робить певний наголос на особливій ролі та першорядній важливості духівництва для збереження священної спадщини Києва. У другому тексті, у якому весь час прославляються Петрові перемоги в Кизикермені та Азові, Кроковський, говорячи про мир і любов, імпліцитно закликає царя відмовитися від нових наступальних війн. Ідею цю передано також візуально, через гравюру на фронтисписі та через супровідні вірші. На цій гравюрі Петро зображений переможцем, але без зброї, верхи на коні з розпростертими руками у своєрідній молитовній позі, немов він «переносить божественну любов Богородиці й дитяти Христа з Небес на Землю» [22, 212]. Знахідки Маркера суголомні з темами і прихованими смислами поеми, яку я аналізуватиму нижче.

Ба більше, центральна тема поеми, чеснотливість Кроковського і його натхненність мудрістю, показує намір автора включити архімандрита й майбутнього митрополита в контекст проекту, який, на переконання Н. Пилип'юк, розпочався в 1690-ті роки. Його метою було зображати — візуальними й текстовими способами — І. Мазепу та Варлаама Ясинського захисниками й добродійниками оселі Мудрості, тобто колегії та св. Софії, кафедральної церкви Київської Русі (див.: [24; 25]). З огляду на те, що Кроковський був тоді архімандритом Києво-Печерського монастиря, можна припустити, що до проекту залучили й цю вельми важливу православну інституцію гетьманату, як і її покровительку, Богоматір (див.: [1]. С. Аверінцев блискуче відтворює еволюцію поняття *софія* в грецькій та юдео-християнській культурі й докладно зупиняється на софіологічній інтерпретації Діви Марії). Ця поема міститься на аркушах 21v—25v підручника поетики 1699 р. «*Nymettus extra Atticam*»<sup>1</sup>; у спеціальній літературі

<sup>1</sup> Його повна назва така: «*Nymettus extra Atticam duplici tramite neovatis scandendus, seu Poesis bipartita tum ligatae tum solutae orationis praeseptionibus instructa Roxolanaeque iuventi uti in Collegio Kijovo Mohil [sic] proposita anno quo Turca ab deleto pax nata gubernat in orbe hIC DoMInans terrIs Cara feraXque Viret*». Пам'ятка зберігається у відділі рукописів (далі ВР) Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського в Києві (НБУ), шифр 315 n/122.

він фігурував як анонімний твір, помилково датований 1718—1719 рр. (див., приміром, [21, 83; 8, 11, 56]). Насправді курс цей був опублікований 1699 року (це можна прочитати на арк. 2v), і викладався впродовж 1699—1700 навчального року. Ця дата цілком узгоджується з іншою наявною інформацією про автора. Ним, як нам удалося з'ясувати, розшифрувавши «гриф» наприкінці поеми, був Йосип Туробойський<sup>1</sup>. За іронією долі він залишився майже невідомим в українській літературі, хоча беззаперечно ввійшов в історію російської культури завдяки його хвалебним творам на честь Петра I. Адже, як чимало могилянських кліриків кінця XVII — початку XVIII ст., завершивши своє навчання й викладання поетики та риторики в Києво-Могилянській колегії, у квітні 1701 р. він виїхав до Москви, щоби працювати там на благо розвитку освіти, виконуючи накази царя. Він став викладачем риторики та філософії (1701—1703) і першим префектом (1703—1705) Слов'яно-греко-латинської академії. 1708 року його призначили архимандритом Симонова монастиря в Москві; а 1711-го, згідно зі С. Смирновим, він перейшов до Новоспаського монастиря [14, 205]. К. Харлампович уважав, що 1710 року Й. Туробойський виїхав до Києва, де й помер [16: 1, 570—574].

Упродовж своєї блискучої кар'єри цей клірик поєднував неабиякі вміння викладача та організатора з письменницькими й ораторськими талантами, які відповідно простежуються в його прославлянні перемог Петра I. Він, приміром, організував урочистості на честь переможного повернення російського царя з Лівонії й написав для цих святкувань сценарій і вітальну промову. Опублікована 1704 року під назвою «Преславное торжество свободителя Ливонии и Ингерманландии», промова ця містить дві преамбули: одну адресовано цареві, а другу — читачу. В останній описано тріумфальну арку, споруджену в Слов'яно-греко-латинській академії для вшанування перемоги Московського царства. Уже в цьому творі Туробойський демонструє майстерне володіння риторичними засобами, пояснюючи російському читачеві, чому він використовує алегоричних персонажів із язичницької міфології та історії, а не біблійні постаті. Його аргумент, що це новий різновид «громадянського вихваляння <...>, який укоренився в усіх політичних, не варварських народів для того, щоби зростала хвали й пошани гідна чеснота» [7, 21], цілком переконливий, бо він пов'язує піднесення Московського царства як європейської держави із засвоєнням *Latinitas*, що походить із античної культури.

<sup>1</sup> «Гриф» (grifus) — це загадка, у якій літери, що утворюють ім'я особи або назву предмета, описуються непрямо, через предмети, подібні до них за формою. Наприклад, літеру О можна уподібнити до сонця або земної кулі, літеру С — до місяця, літеру І — до колони й так далі. Угадавши літери, приховані за описаними в грифі предметами, і розташували їх у правильному порядку, можна прочитати закодоване ім'я.

Туробойський також подав опис тріумфальної арки, спорудженої біля Слов'яно-греко-латинської академії з нагоди перемоги під Полтавою («Политиколепная *αποδείξις* достохвальных храбрости все-российского геркулеса пресветлейшаго» [«Політичний апофеоз похвальної хоробрості найсвітлішого всеросійського Геркулеса»], Москва, 1709). Тут, згідно зі «Словарем русского языка XVIII века», уперше в російському друкованому тексті з'являється слово «апофеоз», яке Туробойський пояснює в передмові для читача [7, 63—66] (див. про це: [17, 115—116; 9: 1, 326]). Присвячені Петрові I панегірики були включені також до шкільних п'єс, укладених у Слов'яно-греко-латинській академії, і Туробойський теж брав участь у їх написанні. Немає сумніву, що корені його широко визнаної майстерності в міфологізації російської історії та самодержавства через уміле використання риторичного арсеналу барокової поезики (див.: [18]) слід шукати в його київському періоді, щодо якого наявні джерела подають недостатньо фактичної інформації<sup>1</sup>. Після навчання в Києво-Могилянській колегії в 1690-ті роки він почав викладати в нижчих граматичних класах, у 1699—1700 рр. став викладачем поезики, а в 1700—1701 рр. — риторики. Виїхавши у квітні 1701 р. до Москви, він залишив по собі два рукописні курси: риторики й філософії. Ці підручники, разом із його курсом поезики, мабуть, єдині наявні матеріали, що з них можна дізнатися більше про світогляд Туробойського та його стосунки з Кроковським<sup>2</sup>.

Віршований об'єкт нашої уваги подано як приклад *silva*, стисло охарактеризованої як «епічна поема, що в ній коротко розповідається правда або вигадана історія, хтось прославляється або засуджується, або ж розглядаються подібні теми» (НБУ, ВР, шифр 315 п/122, л. 21 р.)<sup>3</sup>. Твір, безперечно, належить до *genus demonstrativum*, має риси панегіричної поеми, *carmen gratulatorium* та *carmen genethliacum*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В. Аскоченский [4: 1, 314] лиш коротко зупиняється на московському періоді Туробойського. М. Петров [10, 57] просто стверджує, що Туробойський викладав риторичку 1701 р.

<sup>2</sup> Їх опис див. у [9], відповідно № 240 (С. 279) та № 154 (С. 247). Підручники риторики та філософії Туробойського (цих курсів він не викладав, бо був уже в Москві) наявні у вигляді рукописів. Див. [5, 548—549]. Посібник риторики Туробойського (*Cornucopiae artis oratoriae*) містить зразки промов, присвячених Й. Кроковському та І. Мазепі. Наскільки вдалося встановити, ніякого листування між Кроковським та Туробойським не збереглося.

<sup>3</sup> Трактовка *silvae* як епічної поезії в цьому та інших могилянських підручниках, схоже, відображає певне розминання кордонів між епічною і хвалебною поезією з коренями в ренесансній дидактичній теорії мистецтва, див. [20, 43—67, 71—72]. Усі жанри, які традиційно описувалися як *silvae/silvae*, попри їх різні теми й форми, містили елемент прославляння. Щодо їх трактовки див. [27], кн. III, розд. С і наступні розділи. Той факт, що жанри, які належали до *silvae*, містять елемент прославляння, теж наголошено в деяких могилянських підручниках. Див., приміром, *Cunae Bethleemicae* (1687), рукопис якого зберігається в НБУ, ВР, шифр 499 п/1729, а також [23, 63—64, 174—175].

<sup>4</sup> Хоч поет стверджує, що цей вірш був написаний на честь дня народження архімандрита, проте його не можна вважати зразком *carmen genethliacum*, оскільки останні зазвичай писалися на честь новонародженого.

Поема складається із 263 рядків; їх можна приблизно розділити на три частини. Виклад подано у формі діалогу між поетом, з одного боку, та Аполлоном і чотирма музами, з другого. Поетову хвалу вкладено в уста богів, і цей риторичний засіб надає твору авторитетності та переконливості. Зосереджусь на тих частинах, які становлять ідеологічне ядро поеми, і стисло підсумую решту.

У заголовку автор називає себе «Entheus poeta»<sup>1</sup>, натякаючи на платонічне уявлення про поета як про людину, натхненну *furor divinus*, і, водночас як про пасивного виконавця волі муз<sup>2</sup>. Адже впродовж дії відбувається театральний рух між землею і небом, між людським і божественним.

Твір починається з образу поета, охопленого натхненням, котрий возноситься в етер, а звідти крилатий кінь Пегас переносить його на верхівку Парнасу. Із самого початку вимальовується контраст між могутністю богів і позірною слабкістю поета. Це останнє можна розглядати як *topos modestiae* (топос скромності) або ж приховану *recusatio* (відмову); її мета — наголосити на відмінності між моральною величчю адресата і непоказністю адресанта. І справді, у першій частині часто трапляються слова, що позначають страх, тремтіння, а навіть жах: *pavor* (страх, жах) та *timor* (боязнь, побоювання) з'являються по три рази; дієслово *metuere* (боятися, побоюватися) та однокореневий із ним іменник *metus* (страх, побоювання), а також дієслово *terrere* (лякати, страхати), з'являються двічі; у кінці ж ужито прикметник *tremulus* (тремливий, дрижачий).

Велич богів і всього, що їх стосується, описано за допомогою низки сильних метафор та порівнянь, які наголошують на незмірній прірві, що існує між ними і людьми. Переважає образ світла, виражений через часте вживання таких слів, як *fulgor* (сяйво, чотири рази), *lux* (світло, тричі), *lumina* (світла (мн.), п'ять разів), і дієслово *radiare* (сяяти, двічі). Як стане зрозуміло нижче, образи й метафори, що вживаються для опису Кроковського, належать до одного семантичного поля, і це створює потужну асоціацію й натякає на те, що, з огляду на свої численні чесноти, він належить до верхнього світу.

Коли поет, осідлавши Пегаса, наближається до гори Парнас, то її вигляд жахає. Кінь виносить його на верхівку, де надзвичайна яскравість

<sup>1</sup> Повна назва така: «Entheus Poeta ad natales Illustrissimi ac R[everendissimi] in Christo Patris Ioasaphi Krokowski Magni magnae Lavrae Peczariensis Archimandrita ePatris ac Patroni sui clientissimi Ferias, tributarias Operis Primitias consecrans, Anno quo Fortunna [sic] maneat preclarus posco Iosaphi» (Натхненний Поет на Уродини Найславетнішого і Всепродобного Отця во Христі Йоасафа Кроковського, Великого Архімандрита Великого Печерського Монастиря, Отця і Покровителя Свого Піклуванця, який Освячує Святкові Дні, який Офірує Перші Плоди Праці, у Рік, коли Я Прошу, О Йоасафе, щоб Доля Твоя Залишалась Блискучою).

<sup>2</sup> Корисний огляд теорії поетичного божественного божевілля від Платона до домодерної доби див. у [19, 474—475].



вічних вогнів і страх перед невідомим священним місцем примушують зомліти. Тоді до поета промовляє якийсь, очевидно, божественний голос, котрий підбадьорює гостя, наказуючи відкинути надмірний страх, адже митця перенесено на його батьківщину, в осідок поетів:

- 47 Sic ubi reprobam subito vox aethere lapsa:  
Heus, inquit, propriam metuis Patriam quid Vates?  
Quid nimirum terrent Parnassi Regna Poëtam?
- 50 **Hic** Liber pater **hic** magnus quoque regnat Apollo,  
Musarum Patria **hic**, divis habitata Camaenis:  
Parce metu Vates, nimio quoque parce timori,  
Sedibus ast divum Venerandis sumito Curam:  
Haec mens est superum labor ille fuitque caballi.
- 55 Vix dicta audiivi divino haec ore putabam:  
**Cesserat** ergo timor nimij **cessere** pavores,  
Reddita suntque sibi sensim mens palpebrae et artus.  
Sed medio rutilae **lucis fulgore** statutus  
Causam scire volo quae tanti **luminis** esset
- 60 Omnesque in partes mea **lumina** circumduxi.  
Ecce sacer chorus frontem redimitus adoreis  
Gramine ridenti residens, **fulgentior** astris,  
Quae **radiant** caelo medijs in nocte tenebris,  
Quantum nempe decet **fulgere** Deumque Deasque,
- 65 Cuius **fulgore** is vertex **radiabat** amaeno  
Hunc ego cognovi propiusque accedere visum:  
En sacros vultus video quoque pronus adoro  
Intentosque suo reperi invigilare labori.
- (47) І ось, поки я плазував, раптом голос спустився з етеру.  
Гей, сказав він, чому, о поете, ти боїшся своєї вітчизни?  
Чому це царство Парнасу лякає поета?
- 50 Тут панує батько Вакх, тут панує також великий Аполлон,  
тут домівка муз, тут мешкають божественні камени:  
Не бійся, о поете, стримай також свій надмірний страх,  
навпаки, подбай про шановані осідки богів:  
це розум богів, а те було працею коня.
- 55 Коли почув я ці слова, то подумав, що вони виходять із божественних уст:  
Тому переляк розвіявся, надмірні страхи зникли,  
Потроху розум мій, мої повіки, мої члени віднайшли владу над собою.  
Але я опинився посеред червоної заграви,  
я хочу знати причину такого великого світла.
- 60 І в усі боки звернув я очі свої.  
Ось священний хор, із чолом, увінчаним славою,  
сидить на свіжій траві, осяйніший, ніж зорі,  
що виблискують у небі посеред темряви ночі,  
саме так, як личить виблискувати богів та богиням,
- 65 чийм приемним світлом сяяв той небесний жезл.  
І я впізнав його, і воно наближалось:  
Дивись! Я бачу священні обличчя, падаю ниць і поклоняюсь їм.  
я побачив, як вони уважно заглиблені у свій труд.)

Переконлива сила голосу оповідача зміцнюється через використання анафор (*Hic liber Pater hic magnus quoque regnat Apollo, / Musarum Patria hic*), а в наступному рядку, *Parce metu Vates, nimio quoque parce timori*, синоніми позначають страх (*metus i timor*). Рядок 56 має у твердженні *Cesset at ergo timor nimij cessere pavores* паралель, створену повторенням дієслова *cessere*: поняття страху тут виражене третім синонімом, *pavor*. Оскільки до гостя повернулася влада над розумом, зором та рухами, то поет, який уже більше не боїться, хоче зрозуміти, звідки взялося те яскраве світло, що його він бачить навколо себе. І врешті усвідомлює, що сяйво це лине від хору з дев'яти муз. Тут теж образ світла майстерно переданий із допомогою різних слів; на вісім рядків маємо дев'ять слів, що означають світло, і вони варіюються через прийоми анномінації та поліптитону: *fulgore* (заграва, сяйво, двічі), *fulgentior* (осяйніший), *fulgere* (виблискувати); *lucis* (світла); *luminis* (світла), *lumina* (світла, мн.); *radiant* (виблискують), *irradiabat* (сяяв).

Подальший опис Аполлона та муз ділиться на дві частини: у першій (рядки 69—78) кожний персонаж зайнятий тим, що зриває іншу рослину або квітку, тоді як у другій (рядки 80—89) кожен змальований під час заняття видом мистецтва, притаманним цьому персонажеві, з відповідними атрибутами та інструментами. Окремі описи, схоже, є відлунням славетної поеми «*Nomina musarum*», авторство якої спірне, однак вони також наявні у відомому багатомовному словнику Амвросія Калепіна, звідки міг їх запозичити автор. Але він творчо їх змінює, і часті епиграми додають цій сцені динаміки, передаючи атмосферу радісної співпраці між сестрами.

Коли Аполлон і хор муз налаждали свої інструменти, то поет бачить, як вони вирушають у невідомому напрямку. Цей відхід дає гостеві одвагу заговорити та спробувати зупинити їх, і схвильоване прохання відкрити йому, куди йдуть музи, майстерно передане через *amplificatio verborum* їхніх апелятивів і наступний хіазм: вони названі «*Pimpleae Vates placidae, mitis sorores Parnassi, Vigiles Divae laticisque biformis*»; це алюзія на те, що вони поетки, сестри й богині. Гість удається до *amplificatio sententiarum*, питаючи, які подвиги музи мають намір прославляти, а отже, пісні якого жанру вони співатимуть — *genethliacum, epithalamium*, або ж якийсь інший різновид хвалебної поезії: *panegyric, epinicion, gratulatio, чи elogia*. Ці рядки можна також розглядати як поезію про поезію, де автор указує на переважання *genus demonstrativum* і звертає увагу на те, як він сам утілює на практиці вказівки своїм студентам: на аркушах 19v—20r того ж підручника Туробойський наводить цю хвалебну або панегіричну поему за приклад *exordium per interrogationem*.

Водночас автор повертається до теми воєнних подвигів у низці запитань у рядках 100—104. Тут використання прикметників, котрі

сильно контрастують з епітетами для муз та інших жанрів поезії, має на меті наголосити не так на славі, що її приносять воїнам військові перемоги, як на нещастях, жорстокості та горі, що їх несе із собою війна. Таке розмежування унаочнюють вирази *trucem arenam* (місце жорстокої сутички), *cruore madentes lusus* (криваві розваги), *spicula duri ferri conspersa cruore* (кінчики твердого меча, укрите кров'ю), а також образ укритого лускою Марса: автор немов натякає, що у воєнних діях немає справжньої, тривалої слави. Натомість радісною подією (приводом для радості) є народження дітей, про що нагадує Гіменей; прослава ж інших історичних подій та персонажів, а також церковних діячів, натяк на які міститься в рядках 105—108, має нейтральну конотацію:

- 92 Ast mihi iam sensus animosque audacia fandi  
Restituit. Supplex ergo tum talia dixi:  
Phaebe pater nobis spes unica, Vos quoque posco
- 95 **Pimpleae vates placidae, mitisque sorores**  
**Parnassi, vigiles divae laticisque biformis**  
Dicite quo celeres cursus gradusve veloces  
Figitis? An **Lucina** deum partusque reducunt?  
An **hymeneus** laetis revocat succendere thedas
- 100 Ignibus? **autve trucem scuamati Martis arenam**  
Bellonaeque cruore madentes visere lusus  
Complacuit? Ferri cecinisse ve spicula duri  
Hostili victorum acie conspersa cruore?  
Vincentumve comas lauro coronare placebit?
- 105 Aut ubi praecelsi sedem fixere senatus  
Regnorumve decus placuit celebrare Coronis?  
Caesareosve paludatus<sup>1</sup>, mitrasve celebres?  
Tempora praesuleis aut insignita tiaris?
- (92 І відвага говорити мої тепер відновила чуття і мій розум. Тоді, благаючи, сказав я таке:  
«Батьку Аполлоне, єдина наша надія, і ви теж, о ніжні поетки  
із Пімпли й лагідні сестри з Парнасу, пильні сестри двоякої води, питаю вас:  
Скажіть [мені], куди спрямовуєте ви свій швидкий рух, бистрі свої кроки,  
Може, Люцина й народження богів ведуть вас назад?  
Може, Гіменей кличе вас вертатись, щоби смолоскипи запалити радісними  
вогнями? Або ж тишить вас побачити місце жорстокої сутички лускатого Марса і криваві розваги Беллони?  
Чи тишить вас оспівувати кінчики твердого меча, що його вкрило кров'ю вороже військо переможців?  
Чи втішить вас увінчати лавровими гірляндами голови переможців?
- 105 Або ж тишило вас прикрасити вінцями місце, де найвищі сенати встановили осідок і славу царств?  
Чи полководців Цезаря, чи знамениті митри?  
Чи скроні прелатів, прибрані тіарами?»)

<sup>1</sup> Правильно було б «paludatos».

Центральна частина поеми (рядки 115—232) присвячена привітан-ням із нагоди уродин Кроковського. Той факт, що похвала виходить з уст Аполлона й чотирьох із дев'яти муз (Клію — музи історії, Калліопи — музи епічної поезії, Уранії — музи астрономії та Полігімнії — музи священної поезії, священних гімнів та красномовства), дуже значущий. Вибір саме цих конкретних муз не випадковий, як ми невдовзі побачимо.

У промові Аполлона знаходимо сталі риси цього жанру: згадки про богиню Люцину, котра відповідає за народження і славних та шляхетних предків, та про чесноти Кроковського, що ведуть його до великих здобутків. Наголос на моральній чесноті (слово «чеснота» в рядках 117—124 з'являється десять разів) як найвищій властивості Йоасафа, попередньо натякає на протиставлення між мирними заняттями і практикуванням людських і божественних наук, з одного боку, і мистецтвом війни, з другого.

І справді, говориться, що чеснота притаманна Кроковському від самого народження. Щоби проілюструвати фізичні та моральні етапи його зростання, а також успіхи у вивченні наук і релігійної доктрини, поет, промовляючи голосом Аполлона, удається до римської метафори. Спочатку чеснота зв'яже його золотим амулетом (*aureabulla*), який у Римі вішали на шию переможцям та дітям шляхетного походження, а відтак і вільнонародженим дітям. Далі «опіку» над молодим Йоасафом переймають Паллада та Аполлон; коли амулет із його шиї знято (див.: Проперцій, «Елегії», IV, 1, 131—132), Паллада тче своїми священними пальцями *toga praetexta*, тобто верхній одяг вільнонароджених римських дітей, і це має означати, що в нього вливається мудрість. Аполлон прикрашає йому голову стрічками з лавра, те ж саме робить Гермес — це винагорода Кроковському за здобутки в поезії та красномовстві, а також за його підтримку вільних мистецтв під час ректорства в Києво-Могилянській колегії. Одягнувши в дорослому віці вільну тогу, Йоасаф, у змалюванні поета, досягає успіхів у чеснотах та знанні літератури, у священних науках та духовній мудрості (*sophia*). Аполлон наголошує на тому, що хоч Кроковський — релігійний достойник, проте він ніколи не облишав любові до літератури; адже цією любов'ю він палає так, як ніколи не палав Меценат чи Александр Македонський (Великий)<sup>1</sup>. Отже, мудрість, носієм якої є Йоасаф, відображає, принаймні почасти, той напрям ренесансної філософії, який пов'язував споглядання з моральною чеснотою та громадянською дією [26, 149—177]. В описі Туробойського Кроковський здається «досконалим» утіленням гуманістичної «трансформа-

<sup>1</sup> Автор, мабуть, має на увазі те, що на посаді архімандрита Києво-Печерського монастиря Кроковський упорядковував і редагував різні релігійні тексти, а також його Акафіст до св. Варвари 1698 року [22, 201—205]. Ця видавнича й письменницька діяльність належала до намагань Кроковського вивести світло релігії з тіні (рядок 130).

ції мудрості, яка переходить від споглядання до дії, від багажу знань до набору етичних приписів, від інтелектуальної чесноти до досконалості волі» [26, 149].

Крім того, чеснота, що її Туробойський приписує Кроковському, особливо в рядках 125—136, немов віддзеркалює Еразмове визначення мудрості як *virtus cum eruditione liberali coniuncta*, що його Юджин Райс характеризує як «ідею мудрості, притаманну власне ренесансові» [26, 213—214]. Таке уявлення про мудрість як сполучення чесноти та ерудиції — глибоко християнське: адже, з одного боку, *sapientia* розуміється як пізнання Бога, головним атрибутом і самою природою котрого є чеснота, і як активне наслідування Христа. З другого боку, *eruditio* — це пізнання, що розуміється як моральний процес; його функція — виробляти «правдиву думку» про речі та «пізнавати, що є добре, а що лихе, щоб ми могли праведно слідувати за добром і тікати від зла <...> Мудрість об'єднує етичні здобутки пізнання з практикуванням чесноти» [26, 161]. Хоча концептуалізація поняття мудрості, розроблена могилянською культурною елітою, потребує подальших студій, однак здається цілком вірогідним, що прославляння Кроковського в цій та інших поемах (див.: [31]) добре вкладається у згаданий вище проект, про який говорила Наталія Пилип'юк.

Щоб належно прославити Йоасафа, Аполлон використовує топос, котрий часто фігурує в могилянських поетиках: герой покидає грецький Парнас заради Парнасу могилянського.

- 109 Hoc ubi prolatum sincero corde patebat  
 110 Divis, en subito dignati sistere gradum.  
 Pieridum princeps hinc sacro fatus ab ore:  
 Quid mea deposcis vates actusque viasque?  
 Ignorasve diem sacram illuxisse Iosaphi [sic]  
 Natalem, magni Rossorum Luminis inquam?  
 115 Cuius sic unas spectesve<sup>1</sup> genusve Lucina  
 Nobilem spectavit generoso sanguine natum;  
 Nec nasci fuerat satis, ipsa ast **Virtus** ad alta  
 Prognatum esse videns voluit sibi<sup>2</sup> nectere **bullam**.  
 Iamque puer magnae subito rudimenta ferebat  
 120 Indolis, ac parvo regulabat corpore **virtus**.  
 Mox ubi **bullam** rudi demissa est aurea collo  
**Praetextam** Pallas sacrato pollice nevit  
 Ac ego lauratis decoravi tempora vittis,  
 Hermes facundo posuit quoque vertice laurus.  
 125 Haec ubi deposita est, **toga** iam quoque **libera** sumpta  
 Creverat ac **virtus** juvenis crescentibus annis,  
 Inde sophum lauro rutilo [sic!] ambivere corollae,  
 Abdidit alma decus superumque scientia rerum.

<sup>1</sup> Правильно тут було б, мабуть, «species».

<sup>2</sup> Автор уживає «sibi» замість «ei».



- 130 Nec licuit tantum saeculi lattare [sic] tenebris  
Lumina quin ferre<sup>1</sup> vel religionis ab umbris  
Aut huic conferret celsa **virtute** decorem;  
Contulit et verae pietati iuncta venustas  
Doctrinae, Sophia atque supernarum arbitra rerum,  
Post classes rossis docte se tradita rostris
- 135 Nec modo desistit literarum ast flagrat amore  
Qualis Maecenas fuerat nusquam Macedoque.  
Hunc igitur nostra celebrem quo dignius oda,  
Linquo Parnassum patrium sed pegma reposco  
Plausurusque sibi dulci modulamine vocis
- 140 Annosa laurus sincere vota que porto.
- (109 Коли те, що сказав я від щирого серця, почули  
110 боги, дивись, відразу зволила вони спинити свої кроки.  
Тоді володар пієрид промовив своїми священними вустами:  
«Чому, о поете, питаєш ти про мої речі, мої вчинки й мої шляхи?  
Чи ти не знаєш, що священні уродини Йоасафа яскраво зійшли,  
я маю на увазі, [уродини] великого світила русинів?
- 115 Люцина пильнувала його єдину у своєму роді появу, і походження,  
шляхетно народжений із благородної крові;  
самого народження було недостатньо, але сама чеснота, побачивши, що він  
народився, щоб здійснювати величні подвиги, захотіла прикріпити йому [золотий]  
амулет.  
І ще дитиною він виявляв ознаки видатного  
120 природженого характеру, і чеснота панувала в його маленькому тілі.  
Як тільки золотий амулет було знято з юної його шиї,  
виткала Паллада своїми священними пальцями *toga praetexta*,  
а я прикрасив скроні його стрічками лавра;  
Гермес теж поклав лаври на [його] красномовну голову,  
125 коли його зняли, а одягли вільну тогу.  
З роками зростала також чеснота юнака;  
тому червоні вінці огортали мудреця лавром,  
належне знання богів відвернуло погляд [Йоасафа] від краси речей.  
І не було дозволено, щоб такий великий чоловік залишався схованим у темряві  
світу  
130 і не виносив світло релігії з тіні  
чи не обдаровував красу релігії своєю високою чеснотою;  
[до цього] долучилася також краса вченості, поєднана з правдивим благочестям,  
і мудрість, арбітр речей богів,  
майстерно перейшовши після військ на помости руських промовців,  
135 і не лише не зрікається він своєї любові до літератури, а палає нею  
як ніколи не палав Меценат чи Македонець.  
Тому, щоб достойніше прославити його нашою одою,  
я покидаю предківський Парнас, але вимагаю трибуни,  
щоб вітати його<sup>2</sup> ніжною гармонією голосу  
140 давніх часів, я щиро приношу лавр і складаю присягу.)

Першою з муз говорить Клію; її присутність, мабуть, має нагадати читачам, що Кроковський був істориком; і справді, згідно з давніми й су-

<sup>1</sup> З погляду метрики правильно тут було б «ferret».

<sup>2</sup> Тут автор теж вживає «sibi» замість «ei».

часними хроніками, саме в ті роки адресат поеми укладав «Літописця» (1685—1712) — розповідь про події української та світової історії. До Клію автор звертається також для того, щоби помістити заслуги Йоасафа в історичний та міфологічний контекст, і її присутність та промова імпліцитно констатує, що Кроковський увійшов в історію. Вторячи промові Аполлона, вона заявляє, що якості та чеснотливості Йоасафа ведуть із верхівки Парнасу до предківського даху, що належить їй. Щоби проілюструвати це, поет вкладає в уста Клію низку порівнянь з історичними та міфологічними персонажами, вибраними за їхнє видатне представлення кожної чесноти<sup>1</sup>.

- 142 Clio post roseo renidens haec protulit ore:  
Nostros Aoniae cultor si noscere calles  
Est animus: ducunt virtus meritusque<sup>2</sup> Iosaphi
- 145 Vertice Parnassi misso sub tegmen avitum,  
Nempe meum mandare aptus quoque tempora fastis  
Magnorum: superat questum Virtutibus Abbas  
Tum factis. Ceciditque sibi frux carius ultro  
Iustus Aristides, Themis, gravesque Catones,
- 150 Antonij pietas, sors atque Polycratis ipsa,  
Magnus Alexander fama tum nomine celso,  
Herculis invictum robur, durique labores,  
Pompeius constans, magni clementia Titti [sic!].  
Sobrius ac Zenon, Sapientia sacri Solonis,
- 155 Religioque Numae, quid plura loquar? Virtutis  
Nobile praecelsae dicas hunc esse theatrum,  
Quo capiant cuncti vitae rudimenta decorae.  
Hic igitur longum magno quo crescat in aevum  
Nomine, sarta fero roseis implexa corollis
- 160 Magnaque longevis referam sua nomina fastis
- (142) Тоді осяйна Клію вимовила ці речі своїми вустами кольору троянди:  
«О шанувальнику Аонії, якщо хочеш знати  
наші шляхи, чеснота й заслуги Йоасафа провадять нас,  
145 після того, як ми покинули верхівку Парнасу, під предківський дах,  
який є моїм; уміючи також уписати часи в аннали  
великих людей, настоятель долає скарги своїми чеснотами і трудами.  
І відразу стало ясно, що він був на рівні таких улюблених і чесних людей,  
як справедливий Арістід, Феміда і поважні Катони,  
150 благочестивий Антоній, Полікрат із його долею,  
великий Александр, чиє ім'я було тоді вельми славне,  
непереможної сили Геркулес із [його] трудними подвигами,  
непохитний Помпей, великий і милосердний Тит.  
І тверезий Зенон, мудрий і благословенний Солон,  
155 і побожний Нума, що ще мені сказати?<sup>3</sup> Ти міг би  
сказати, що це шляхетне видовище винятково високої чесноти,

<sup>1</sup> Цей список — приклад *copia verborum*, лексичної надмірності, яку використовували, щоби показати різноманітні способи, якими одну основну думку можна висловити латиною.

<sup>2</sup> Має бути «merita».

<sup>3</sup> Інакше кажучи, «Навіщо мені говорити більше?».

так щоб усі могли навчитися перших уявлень про достойне життя.  
Тому, щоб він міг довго зростати, маючи  
велике ім'я, я приношу вінки, переплетені з малими рожевими гірляндами,  
160 і я внесу їхні великі імена в реєстри [календарі] великого віку».)

Перша чеснота, справедливість, репрезентована афінським державним діячем Арістідом, Фемідою (богинею справедливості) та двома Катонами (Молодшим і Старшим). Чесноту *pietas*, благочестя, персоніфікує певний Антоній, імовірно оратор Марк Антоній, дід славетного полководця та тріумвіра Марка Антонія; щодо Полікрата, то причина його вибору може полягати в його багатстві, а також у тому, що хоч він був і тиран, але освічений<sup>1</sup>. Важку працю майстерно репрезентує Геркулес із його подвигами; інші чесноти, властиві Йоасафові, уособлені історичними персонажами з римської та грецької історії: Помпей — непохитність; імператор Тит — милосердя; Зенон Кітійський, засновник стоїчної філософської школи — тверезість; Солон — мудрість (*sapientia*); а Нума Помпілій, другий римський цар — релігійну побожність. Насамкінець сказано, що Йоасафів престол є взірцем найвищої чесноти, де будь-хто може навчитися основних засад достойного життя.

Тоді настала черга Калліопи. Хоч вона — покровителька епічної поезії, однак її зображено зі зняряддями скульптора, і вона твердить, що створює мармурові пам'ятники. Але головний мотив її промови — низка запитань, які мали б розгорнути думку, що епічній поезії належить прославляти не тільки славні воєнні подвиги минулого, а й тих персонажів, котрі стали відомими завдяки своїм моральним та духовним заслугам. Це твердження привертає увагу до поезії Туробойського і свідчить про його розуміння поняття досконалого героя й, у загальнішому плані, героїчної теми. Таке розширення теми епічної поезії, яке вважає розумову діяльність шляхетною та не менш вартою прославляння, ніж воєнні подвиги на полі битви, відображає ренесансний підхід до *heroicum carmen*; його метою було відійти від прослави *res gestae regumque ducumque et tristia bella* («Про лихоліття війни, про діяння владик, полководців»; пер. А.Содомори), як визначив тему героїчної поеми Горацій.

Те, що моральна перемога вища від воєнної, теж наголошено через сполучення, через поліптотони, слів із коренем *victoria*, таких як *vincere, victor, victrix*: у рядках 183 та 187 ми знаходимо слова *victrix* і *virtus* та *vincerit* і *virtus*, які за допомогою алітерації створюють тісний зв'язок між чеснотою та перемогою над власними чуттями і пристрастями, яку вможливає чеснота.

<sup>1</sup> Відомий як тиран Самоса (538—522 до Р.Х.), Полікрат побудував на цьому грецькому острові акведук, великий храм Гери й палац. 522 року він провів незвичне подвійне святкування на честь бога Аполлона Делоса та Дельф. За його правління на Самос охоче приїздили скульптори, учені та поети, серед них Анакреонт.

Ба більше, у рядках 184—186 Калліопа заявляє, що лише ті, хто здатні панувати в себе в душі (тобто, лише ті, хто дбає про чесноту), спроможні здобувати воєнні перемоги. Оскільки персонаж, якого прославлено тут за практикування чесноти, — архімандрит найважливішого православного монастиря в гетьманаті, то мається на увазі, що перемога приходить від Бога:

- 161 Vix sacro Clio finivit ab ore loquelas  
Scalpriger interea chalibem marmorque subornat  
Calliope, nostramque movent miracula mentem.  
Quo tandem properet seu quos heroas amico
- 165 Carmine contendat celebrare ac marmore duro  
Nec latuit divam mens nostra attonita vatem  
Subridensque sacro nobis haec ore locuta:  
Quid tandem nostros vates miraris ad actus?  
Quid dubiumve movent scalprumque silexque?
- 170 Haecine sola putas scuamato credita Marti?  
Nervum clara aut tantum nota acta referre  
Quos Bellona sua victores aegide fecit  
Aut quos Iliace celebrat victoria Troiae,  
Bellaque Pharsaliae, celebris vel diruta Thebeis?
- 175 Credita non tantum saxo mea scalpra fatigat  
Gloria Archivorum, aut victor post bella Gradivus,  
Famae vivacis pernotos ire nepotes  
Altum sollicitans multo gravate cothurno;  
Gestit et innocuus sua victor saxa iugali
- 180 Refrenare, quibus solido det nomina seculo.  
Nec melius saevus victores ensis adaptat  
Sero laudandos post praelia crede nepoti  
Quam victrix proprij virtus firmissima sensus.  
Non qui devictis dominatur gentibus, at qui
- 185 Frenati felix animi moderatur habenas  
Carpaciam molem in sua mandat lucra revinci.  
Vincerit<sup>1</sup> effrenos natu Krokovia virtus,  
Cum sensus, animos libitu pro rite gubernans,  
Praefixam valeant haud quo transcendere metam,
- 190 Marmora dura fero scalpro scindenda profunde:  
Altius aeternae teneant quo stigmata famaе.  
Krokovi faciamque orbi fluitare verendum  
Nomen marmoribus, laudum non absque trophaeis.  
Protulit innocuae posuitque silentia linguae.
- (161 Тільки-но Кліо скінчила промовляти своїми священними вустами,  
Як Калліопа, мов скульптор, готує наконечник стріли  
і мармур, і чудеса розворушили наш розум.  
Нарешті місце, до якого квапляться божественні пророчиці чи герої
- 165 і яке вона прагне прославити [своєю] милою піснею і твердим мармуром,  
не уникло уваги нашого зачудованого розуму,  
і, усміхаючись, вона вимовила ці речі своїми священними вустами:  
«Чому, врешті, о поете, ти дивишся із захопленням на наші вчинки?  
Які сумніви викликає різець і креміль?

<sup>1</sup> Правильно тут було б «vicerit».

- 170 Думаєш, що ці речі можна довірити лише лускатуму Марсові?  
Що тятива [повинна] доносити лише славетні й знамениті подвиги  
людей, яких Беллона зробила переможцями своїм щитом,  
чи тих, кого грекою прославляє перемога Трої,  
і фарсалійські війни чи знищення оновлених Фів?
- 175 Не лише слава ахейців, довірена мені, стомлює мій різець  
каменем, чи Марс, переможець після війн,  
який спонукає славетних нащадків довготривалої слави йти вперед  
у глибоке море, несучи тягар важкого котурна;  
невинний переможець теж прагне приборкати свої камені задля
- 180 своєї дружини, з якою він може давати імена визначному вікові.  
Ані, повір мені, дикий меч не готує переможців, яких  
після битв із запізненням їхні нащадки будуть мусіти хвалити більше<sup>1</sup>,  
ніж непорушну чесноту, переможницю власних чуттів.  
Не той, хто панує над підкореними народами, а той, хто щасливо править
- 185 віжками приборканої душі, робить так, щоб велетенська карпатська  
потуга була завойована з користю.  
Чеснота Кроковського переможе тих, хто народився неприборканим,  
провадячи чуття й душі за своєю волею правильним шляхом,  
щоб вони не могли оминуть встановленої мети.
- 190 Я несу мармури, які з трудом глибоко розриває різець:  
щоб вони могли зберегти високо знаки вічної слави.  
І я зроблю так, що шановане ім'я Кроковського попливе з мармурами  
у світ, не без здобичі похвал».  
Так промовила вона і примусила змовкнути свій невинний язик.)

Наголос на вищості моральних перемог над воєнними у словах Калліопи не випадковий, зважаючи на час, коли поему було написано (1699). Адже за три попередні роки, 1695—1698, відбулося масове розгортання російських та українських козацьких військ під проводом гетьмана Івана Мазепи для завоювання фортець Кизикермень і Азов. Облога обох фортець, зокрема Азова, обернулася численними жертвами. Крім того, практично постійним явищем під час гетьманату Мазепи була участь українських козацьких сил у кампаніях Московського царства проти Туреччини та Криму. На додаток, усе ще свіжими були спогади про період, відомий як Руїна, під час якого Україна майже на тридцять років (1657—1687) потрапила в безконечний вир міжусобної боротьби, сутичок і дедалі більшого занепаду. Отже, постійне, майже щоденне переживання збройного конфлікту породило, безперечно, імпліцитне бажання миру, що міститься в рядках 161—194.

Проте головна ідея, виражена в рядках 184—186, полягає в тому, що військові перемоги — це також наслідок чесноти; подібну думку Туробойський висловив у своєму підручнику риторики 1700 р. *Cornucopiae artis oratoriae*<sup>2</sup>, у проповіді про *sapientia* під на-

<sup>1</sup> Тут мається на увазі, що меч не створює більше переможців, ніж чеснота.

<sup>2</sup> Повна назва така: *Cornucopiae artis oratoriae omni genio eloquentiae fructu ad genium et ingenium gentis Roxolanae accomodo. Fecundae in Kijovo Mobilaeani Athaenei promptuario neo Rhetori oblatae anno quo facunda Virgo Puritatis fructum generihumano salutiferum proposuit. 1700.* Рукопис зберігається в НБУ, ВР, шифр ДС/ р. 240.



звою *Oratio in laudem Sapientiae*. Провідна ідея промови виражена в сентенції Цицерона, на якій вона ґрунтується: *Sapientia nihil est praestantius* (Ніщо не є таке чудове, як мудрість). В основній частині свого твору Турбойський, твердячи, що земні багатства і влада тлінні, бо їх розподіляє мінлива доля, заявляє, що «*Sola sapientia extra fortunae luxum tuta c'apressitur*» («Лише розважливу мудрість можна легко отримати, не маючи розкоші удачі»), і підкріплює свої думки про безсмертя духовних та інтелектуальних здобутків людини цими двома відомими рядками: «*Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*» («Геній живе далі, все інше належить смерті»; *Elegiae in Maecenatem*, Appendix Virgiliana, I, рядок 38) та «*Ingenio stat sine morte decus*» («Час не може розвіяти заслуженої слави талантів»; Проперцій, *Elegii* III, 2, рядок 26). Ба більше, автор уважає, що лише мудрість породжує стабільні воєнні перемоги з тривалими результатами, і цю ідею він підсумовує в наступному твердженні, яке дещо відрізняється від сказаного у рядках 184—186: «*Sola eruditae Palladis opera Carpaciam molem in sua mandat lucra revinci*» («Лише праця вченої Паллади може зробити так, щоб велетенська карпатська потуга була завойована з користю»). Найімовірніше, фраза «*Carpacia moles*» алегорично означає фортецю чи ворога, якого важко завоювати або підкорити. У цьому твердженні про неможливість домогтися стабільних перемог без мудрості можна також прочитати імпліцитне бажання миру, бо лише мир дає змогу культивувати мудрість. Думку Кроковського про це відтак підсилює його заклик до миру, що міститься в його вступі до Києво-Печерського патерика 1702 р. Як указав Г. Маркер, Кроковський, майстерно використовуючи алегорії, біблійні цитати й візуальний наратив, зафіксований на гравюрі, що її він замовив для цього видання, прославляє Петра як переможця над невірними османами й водночас благає царя відмовитися від нових наступальних війн [22, 208—221].

Промова Уранії, як можна було сподіватися, зосереджена навколо астрономічної міфології. Вона теж визнає, що покинула Парнас, щоби поквипитися до Йоасафового осідку; утомившись від звичного вигляду відомих небес, тепер вона тішиться в Йоасафовому домі, пишнота якого затьмарює яскраве небо. Дається до зрозуміння, що домівка Кроковського — Києво-Печерський монастир. Про освячення цього нового осідку муз постановляє сам Феб, котрий оселився тут, у тому самому місці, де сяяв сліпучий самоцвіт освяченого Варлаама (Ясинського). Поет натякає на те, що останній, один з учителів Кроковського, був також архимандритом Києво-Печерського монастиря до нього. Проте правителькою небес є християнська покровителька, Печерська Діва, звана *incluta moderatrix caeli*. Ця характеристика — приклад співіснування в поезії того періоду язичницьких і християнських покровителів, а також підтвердження першості християнських патронів. Засновники Києво-

Печерського монастиря, Антоній і Феодосій, порівнюються із двома зорями, Фосфором (ранішньою зіркою) та Геспером (вечірньою зіркою); насправді ж ідеться про планету Венеру на ранковому і вечірньому небосхилі. Тоді описано, як Кроковський бере участь у своєрідній церемонії освячення або внебовзяття; мощі ченців, похованих у монастирських печерах, уподібнюються до зірок на склепінні Йоасафа (який метонімічно порівнюється з небесним склепінням через назву *Astrisonus*).

Той факт, що поет докладно спиняється на постаті Діви Марії, привертає увагу й до її функції як покровительки Києво-Печерського монастиря (офіційна його назва Свято-Успенська Києво-Печерська лавра), і до того, що Георгій Флоровський називає богословським світоглядом Кроковського, сформованим під час перебування в Римі. Центральне місце в ньому належало поклонінню Діви Марії, зачатій без успадкування первородного гріха. Цей російський історик релігійної думки вважав, що саме за ректорства Кроковського виникли студентські конгрегації, відомі як *Sodalitas marianae*. Їх члени присвячували життя Діви Марії та її Непорочному Зачаттю, вони присягалися, що сповідуватимуть (і захищатимуть від єретиків) учення про те, що «Марія позбавлена не лише смертного чи простимого гріха, а й первородного гріха теж» [15, 80]. (Про студентські конгрегації в Києво-Могилянській колегії, включно з марійськими, заснованими у згаданий період, див. [10, 119—121]). Проте, як указує Флоровський, серед київської релігійної еліти того часу поклоніння Марії та культ Непорочного Зачаття Діви Марії був звичайною річчю. Пошанування Діви Марії як найвищої християнської покровительки та натхненниці поезії відображене й у могилянських поетиках, де їй присвячено цілу низку вступних поезій (аналіз цих віршів див. у [12]):

- 195 Vranie tandem cordis sic fatur ab imo:  
Si tibi Thespiadis Vates cognoscere gressus  
Est mens? Me Ioasaph scito in tentoria ferri.  
Hactenus excelsum semper speculabar Olimpum,  
Sydera quo vergant, remeet quo colle per axem
- 200 Queis Phaebus fessosve caballos abluat undis,  
Fulgida queis Hecate nocturnis surgit ab oris,  
Aut ubi consurgit roseo de, aurora, cubili,  
Titan auratos demum fert unde capillos.  
Ast haec iam nostris speculatio non placet oculis,
- 205 Nativum specto dum summi pegma Krokowi,  
Quod caelum proprio superat fulgore serenum.  
Hic sua supremo deposta cubilia Phaebo  
Ignea quo Barlaae sacrati gemma reluxit.  
Splendida perpetuam hoc defixit Trivia sedem

- 210 Virgo Peczarei Moderatrix Incluta Caeli  
Phosphorus hoc renidet sacer ac Antonius Arae.  
Rossius hoc fulget Theodosius Hesperus alter.  
Quotquot Peczareis decumbunt Corpora Criptis  
Quid nisi sunt stellae Ioasaphi tegmine captae,  
215 Non secus ac celsa Astrisoni aula haec continet astra.  
Haec igitur longis speculer quo pegmata seclis  
Faustaque de visis semper sibi<sup>1</sup> ut omina reddam,  
Haec mens, hic animus Parnassi haec causa relictis.
- (195 І врешті Уранія так говорить від глибини свого серця:  
«Якщо ти, о поете, прагнеш знати кроки  
Теспіади, знай, о Йоасафе, що мене привело до шатер<sup>2</sup>.  
Досі я завжди споглядала величний Олімп,  
куди спрямовуються зірки, схилом якого вертається Феб  
200 крізь небо або хвилями якого він умиває втомлених коней,  
з нічних берегів якого піднімається осяйна Геката,  
і де світанок зістрибує з її ліжка кольору троянд,  
і врешті, звідки Титан бере своє золотисте волосся.  
Але тепер нашим очам не до впадоби це споглядання,  
205 коли я дивлюся на рідну кафедру величного Кроковського,  
яка сяйвом своїм перевищує ясне небо.  
Тут величний Феб улаштував собі оселю,  
Крізь яку просвічував сліпучий самоцвіт освяченого Варлаама.  
Кафедру цю чудова Трівія зробила своїм постійним слідком,  
210 Діва, славетна правителька печерських небес,  
Бо світить тут священиця ранішня зоря й Антоній із вівтаря.  
Бо світить тут, як іще один Геспер, руський Феодосій.  
Та багато тіл лежать у печерських криптах,  
Вони не що інше, як зірки, захоплені з Йоасафогового склепіння,  
215 таким самим чином, як велична зала Юпітера містить ці зірки.  
Тому дивитись на ці кафедри впродовж довгих віків,  
і завжди давати йому сприятливі привістки,  
таким є намір, таким є почуття, такою є причина, чому покинула я Парнас».)

Насамкінець зображено Полігімнію, яка жестикулює, говорячи; і в її промові справді багато руху. Оскільки саме вона завершує промовляння муз, то її слова містять заохочення та прохання до поета оспівувати величне ім'я Йоасафа. За її словами, процес освячення триває: Аполлон/Феб мчить до склепіння свого батька Зевса/Юпітера, прагнучи, щоб високе ім'я Йоасафа було винесене за межі обох лож сонця (*solis utrumque cubileultra*). Вираз цей ужито для означення двох сторін світу, сходу і заходу, а в ширшому розумінні — цілої землі. Показуючи, що язичницькі боги та богині віддають належне Йоасафові та пропонують йому підтримку, цей образ має наголошувати на вищості християнства. Використання гіперболізованих образів та стилю належить до поезики доби Бароко, що розглядала ці засоби як потужний спосіб

<sup>1</sup> Тут теж, мабуть, мало бути «сі».

<sup>2</sup> Цей образ може натякати на родинний герб Кроковського, на якому зображене шатро.

міфологізувати історію якоїсь особи і створити її фантастичну версію, де імена героїв та персонажів язичницької міфології виражали надзвичайні заслуги прославляваного персонажа, дивуючи читача:

- 219 Conticet Vranie: loquitur Polymnia gestu:  
 220 Neque morare Deas cunctae nam currimus illuc  
 Auratum Ioasaphi ubi magni pegma resedit  
 Dicturae laudes suaves cantusque daturae  
 Incluta lauratis ornantes tecta coronis.  
 Haec mandat **virtus** Ioasaphi, haec cura camaenis,  
 225 Hic animus Phaebo currenti ad tegmina patris  
 Quo per tesqua rotet sublimis laurea Pindi  
 Dignandum nomen, vel solis utrumque cubile  
 Ultra praeproperis ducat venerabile [sic]<sup>1</sup> cothurnis.  
 I sequere, et gressus nostros comitare poeta  
 230 Te decet excelsum nomen celebrare Parentis,  
 Linquere nec Musas, nec magnum credito vatem:  
 Scilicet hac causa his te Pegasus intulit oris.  
 (219 Замовкла Уранія: Полігімнія говорить, жестикулюючи:  
 220 «І не затримуй богинь, бо всі ми біжимо туди,  
 де розташована золота кафедра великого Йоасафа,  
 щоб чудову зводити хвалу й пісні співати,  
 прикрашаючи величні дахи лавровими гірляндами.  
 Це наказує Йоасафова чеснота, і це є турботою музи,  
 225 Цього бажає Феб, який біжить до дахів свого батька,  
 так щоб через пустелі величний лавр Пінда  
 міг повертати шановане ім'я, або нести його, високоповажного,  
 поза обидва ложа сонця на його швидких котурнах.  
 Іди, слідує і супроводжуй наші кроки, о поете.  
 230 Тобі личить прославляти визначне ім'я родича  
 й не покидати муз, і не вірити великому поетові:  
 безперечно, саме із цієї причини приніс Пегас тебе на ці береги».)

Коли музи скінчили говорити, гість виявляє, що нездатний нічого зробити. В останніх рядках поеми (233—263), як і на початку, поет заявляє, що він переляканий і не може заповнити своєю похвалою ту порожнечу, яку залишили по собі музи. Алегоричне вираженням цього *topos modestiae* — *sertus incultus* (невишуканий вінок), що лиш його він спроможний виплести власними силами, а також згадка про його *rudior Musa* (досить грубу музу), яка, за словами прибульця, характеризує його поетичну творчість. Урешті, прислухавшись до поради Аполлона та муз, він вирішує подарувати Йоасафові, захиснику Печерської Богоматері, кілька творів, які він присвятив Діві Марії<sup>2</sup>. На завершення Туробойський висловлює побажання, щоби Кроковський, архімандрит Києво-Печерського монастиря, запровадив новий золотий вік,

<sup>1</sup> Імовірно, це неправильне написання «venerabile».

<sup>2</sup> Я не зустрічала поетичних творів, присвячених Діві Марії, які б приписувались Туробойському, крім вступного вірша в його підручнику, згаданому вище.

присвячений «нашій могутній Богині» (*Diva potens nostra*), «звеличуваній музі» (*Celebrata Camaena*), що, у світлі сказаного вище, може стосуватися лише Богородиці.

Аналіз поеми Й. Туробойського, присвяченої Й. Кроковському, допомагає розкрити ідеологічний дискурс Києво-Могилянської еліти на зламі XVII сторіччя. Тоді Києво-Могилянська колегія процвітала завдяки щедрій протекції гетьмана Мазепи та розумній і далекоглядній політиці митрополита Ясинського, спрямованій на зміцнення Української Церкви. У цей період колегія отримала негласний офіційний статус як академія та підтвердження своїх прерогатив та привілеїв. Після деякої затримки її навчальна програма загалом вийшла на рівень подібних академій у Польщі та Литві й у Західній Європі, а найкращих її студентів відряджали й на Захід, і на Схід: на Захід, щоб вони продовжили навчання в західноєвропейських школах та академіях, а на Схід — щоб робили свій внесок в освітній і культурний розвиток російської столиці. Йоасаф Кроковський, колишній ректор Києво-Могилянської колегії, котрий вступив на другу за важливістю, після митрополита, посаду у православної Церкви гетьманату, змальований як досконале втілення, з огляду на його *sancta eruditio*, ренесансного ідеалу мудрості, особливо в його Еразмовому вираженні. Таке зображення неявно стверджує той факт, що Україна повністю засвоїла тодішню європейську культуру та бере в ній участь. Водночас Туробойський, котрий у поетичному звеличенні Кроковського як взірця чесноти майстерно використав лексичний та риторичний арсенал культурного способу вираження сучасної йому Європи, намагався зробити внесок у проект, що мав на меті зобразити ключові інституції українського православ'я та його представників як оселю Мудрості. До моїх подальших дослідницьких планів входить вивчення інших літературних творів, присвячених Кроковському, щоб з'ясувати, чи те, як у них представлений майбутній митрополит Київський, Галицький і всієї Русі (1708—1718), дає подальші докази моєї гіпотези.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси. Москва: Наука, 1972. С. 25—49.
2. Антологія української поезії. У 6 т. Київ: Дніпро, 1984—1986.
3. Аполлонова лютия: Київські поети XVII—XVIII ст. Київ: Вид-во ЦК АКСМУ «Молодь», 1982. 320 с.
4. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. В 2 ч. Санкт-Петербург: В Унив. тип., 1856. Ч. 1, 370 с.; Ч. 2, 567 с.
5. Брюховецький В. Києво-Могилянська академія в іменах XVII—XVIII ст.: Енциклопедичне видання. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2001.
6. Голубев С. Киевская Академия в конце XVII и в начале XVIII столетий. Киев: Тип. И. И. Горбукова, 1901. 101 с.



7. Гребенюк В., Державина О. Панегирическая литература петровского времени. Москва: Наука, 1979. 312 с.
8. Маслюк В. Латиномовні постиги і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ: Наукова думка, 1983. 236 с.
9. Морозов П. История русского театра до половины XVIII столетия. Санкт-Петербург: Тип. В. Демакова, 1889. Т. I. IX, 398, XL с.
10. Петров Н. Киевская Академия во второй половине XVII века. Киев: Типография Г. Т. Корчака-Новицкого, 1895. 171 с.
11. Петров Н. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Москва: Унив. тип., 1891. Вып. I. Собрание рукописей Московского митрополита Макария (Булгакова), Мелецкого монастыря на Волыни, Киево-Братского монастыря и Киевской духовной семинарии. VIII, 321 с.
12. С'єдина Дж. Новолатинські віршовані присвяти та передмови до Києво-Могилянських поетик // Studien zu Sprache, Literatur und Kulturbeiden Slaven: Gedenkschrift für George Y. Shevelov aus Anlass seines 100. Geburtstages und 10. Todestages. 2012. С. 341—370.
13. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV—XVIII століть. У 4 кн. Київ: Аконіт, 2006.
14. Смирнов С. История Московской Славяно-Греко-Латинской Академии. Москва: В. Готье, 1855. 436 с.
15. Флоровский Г. Пути русского богословия. Отв. ред. О. Платонов. Москва: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.
16. Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань: Изд. Книжного магазина М. А. Голубева, 1914. Т. I. XXIV, 878, [23], LXVI с.
17. Хмелевских И. Две книги о римских древностях Бартоли-Беллори и их переводы на русский язык из библиотеки Петра Великого // Cahiers du monde russe. 2010. №1. С. 101—120.
18. Черная Л. Образ Петра I в панегириках Иосифа Туробойского // Полтавская битва и ее международное значение: Тезисы докладов юбилейной международной научной конференции. Москва: Министерство культуры Российской Федерации, 2009.
19. Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Age. W. R. Trask (Trans.) London: Routledge and Kegan Paul, 1979. 752 p.
20. Hardison O. B. The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962. 240 p.
21. Łużny R. Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska: z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII—XVIII w. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1966. 173 s.
22. Marker G. Love One's Enemies: Ioasaf Krokovs'kyi's Advice to Peter in 1702 // Harvard Ukrainian Studies. 2007. Vol. 29. №1—4. P. 193—223.
23. Niedźwiedz Ja. Nieśmiertelne teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII—XVIII w. Kraków: Księg. Akademicka, 2003. 379 s.
24. Pylypiuk N. Catherine of Alexandria's Crown of Golden Liberty // Ukraine and Europe. Cultural Encounters and Negotiations, ed. By G. Brogi Bercoff, M. Pavlyshyn, and S. Plokhly. Toronto: University of Toronto Press, 2017. P. 158—181.
25. Pylypiuk N. "The Face of Wisdom in the Age of Mazepa" // Mazepa and His Time: History, Culture, Literature, Political Thought, ed. by Giovanna Siedina. Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 2004. P. 367—400.
26. Rice E. F. The Renaissance Idea of Wisdom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958. 220 с.
27. Scaliger J. C. Poetices libri septem. Lugduni: Apud Antonium Vincentium, MDLXI, 1561. 364 p.
28. Siedina G. Bellica virtus: la celebrazione di Ivan Mazepa nelle poetiche kieviane. Spunti di riflessione // Nel mondo degli Slavi: Incontri e dialoghi tracculture; Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff. Firenze: Firenze University Press, 2008. Vol. 2. P. 571—581.

29. Siedina G. Il retaggio di Orazionella poesia neolatina delle poetiche kieviane: al cunimo di della suaricezione // Kiev e Leopoli: il «testo» culturale. / A cura di M. Grazia Bartolini e G. Brogi Bercoff. Firenze: Firenze University Press, 2007. P. 11—36.
30. Siedina G. Neo-Latin Poetry in the Kyiv an Poetics: Ukraine in the European Latinitas // Ukraine's Re-Integration into Europe: A Historical, Historiographical and Politically Urgent Issue, ed. by G. Brogi Bercoff & G. Lami. Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 2005. P. 197—226.
31. Siedina G. O felice Rus', rallegrati! I panegirici per l'ascesa al soglio metropolitano di Joasaf Krokovskij // Linee di confine: Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo. Firenze: Firenze University Press, 2013. P. 121—145.
32. Siedina G. The Poetic Laboratory of the Kyiv Mohylianian Poetics: Some Practical Illustrations // Studi Slavistici. 2012. Vol. 8. №1. P. 41—60.
33. Siedina G. Un poema epico neolatino su Ivan Mazepa // Studi Slavistici. 2007. Vol. 4. №1. P. 85—115.
34. Sydorenko A. The Kievan Academy in the Seventeenth Century. Ottawa: University of Ottawa Press, 1977. 194 p.

Отримано 12 листопада 2019 р.

## REFERENCES

1. Averincev, S. (1972). K uyasneniyu smysla nadpisi nad konhoj central'noj apsidy Sofii Kievskoj. In *Drevnerusskoe iskusstvo i hudozhestvennaya kul'tura domongol'skoj Rusi*, pp. 25-49. Moscow: Nauka. [in Russian]
2. Antolohiia ukrainskoi poezii (1984—1986). (Vol. 1-6; Vol. 1). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
3. Apollonova liutnia: Kyivski poety XVII—XVIII st. (1982). Kyiv: Vydavnytstvo TsK LKSMU "Molod". [in Ukrainian]
4. Askochenskij, V. (1856). *Kiev s drevnejshim ego uchilishchem Akademiej* (Part 1-2). Kyiv: V Univ. tip. [in Russian]
5. Briukhovetskyi, V. (2001). Kyievo-Mohylianska akademiia v imenakh XVII—XVIII st.: Entsyklopedychnye vydannia. Kyiv: Vydavnychi dim "KM Akademiia". [in Ukrainian]
6. Golubev, S. (1901). *Kievskaya Akademiya v konce XVII i v nachale XVIII stoletij*. Kiev: Tip. I. I. Gorbukova. [in Russian]
7. Grebenyuk, V. & Derzhavina, O. (1979). *Panegiricheskaya literatura petrovskogo vremeni*. Moscow: Nauka. [in Russian]
8. Masliuk, V. (1983). *Latynomovni poetyky i rytoryky XVII — pershoi polovyny XVIII st. ta yikh rol u rozvytku teorii literatury na Ukraini*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
9. Morozov, P. (1889). *Istoriya russkogo teatra do poloviny XVIII stoletiya*. Saint Petersburg: Tip. V. Demakova. [in Russian]
10. Petrov, N. (1891). *Opisanie rukopisnyh sobranij, nahodyashchihsia v gorode Kieve. Sobranie rukopisej Moskovskogo mitropolita Makariya (Bulgakova), Meleckogo monastyrya na Volyni, Kievo-Bratskogo monastyrya i Kievskoj duhovnoj seminarii* (Vol. 1-3; Vol. 1). Moscow: Univ. tip. [in Russian]
11. Petrov, N. (1895). *Kievskaya Akademiya vo vtoroj polovine XVII veka*. Kyiv: Tipografiya G. T. Korchaka-Novickago. [in Russian]
12. Siedina, G. (2012). Novolatynski virshovani prysviaty ta peredmovy do Kyievo-Mohylianskykh poetyk. In A. Danylenko & S. Vakulenko (Eds.) *Studien zu Sprache, Literatur und Kultur bei den Slaven: Gedenkschrift fur George Y. Shevelov aus Anlass seines 100. Geburtstages und 10. Todestages*, pp. 341-370. Munich: Otto Sagner. [in Ukrainian]
13. Yarenenko, V. & Shevchuk, V. (Eds.) *Slovo mnohotsinne. Khrestomatiia ukrainskoi literatury, stvorenoi riznymy movamy v epokhu Renesansu ta baroko XV—XVIII stolit.* (2006). (Vol. 1-4). Kyiv: Akonit. [in Ukrainian]
14. Smirnov, S. (1855). *Istoriya Moskovskoj Slavyano-Greko-Latinskoi Akademii*. Moscow: V. Gor'e. [in Russian]

15. Florovskij, G. (2009). *Puti russkogo bogosloviya*. O. Platonov (Ed.). Moscow: Institut russkoj civilizacii. [in Russian]
16. Harlampovich, K. (1914). *Malorossijskoe vliyanie na velikoruskuyu cerkovnuyu zhizn'* (Vol. 1). Kazan: Izd. Knizhnago magazina M. A. Golubeva. [in Russian]
17. Hmelevskih, I. (2010). Dve knigi o rimskih drevnostyah Bartoli-Bellori i ih perevody na russkij yazyk iz biblioteki Petra Velikogo. *Cahiers du monde russe*, 51, 1, 101-120. [in Russian]
18. Chernaya, L. (2009). Obraz Petra I v panegirikah Iosifa Turobojskogo. In *Poltavskaya bitva i ee mezhdunarodnoe znachenie. Tezisy dokladov yubilejnoy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. Moscow: Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii. [in Russian]
19. Curtius, E. R. (1979). *European Literature and the Latin Middle Ages*. (W. R. Trask, Trans.) London: Routledge and Kegan Paul.
20. Hardison, O. B. (1962). *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
21. Łużny, R. (1966). *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska: z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII—XVIII w.* Kraków: Uniwersytet Jagielloński. [in Polish]
22. Marker, G. (2007). Love One's Enemies: Ioasaf Krokov'skyi's Advice to Peter in 1702, *Harvard Ukrainian Studies*, 29, 1-4, 193-223.
23. Niedźwiedz, Ja. (2003). *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII—XVIII w.* Kraków: Księg. Akademicka. [in Polish]
24. Pylypiuk, N. (2017). Catherine of Alexandria's Crown of Golden Liberty. In G. Brogi Bercoff, M. Pavlyshyn & S. Plokhly (Eds.). *Ukraine and Europe. Cultural Encounters and Negotiations*, pp. 158-181. Toronto: University of Toronto Press.
25. Pylypiuk, N. (2004). The Face of Wisdom in the Age of Mazepa. In G. Siedina (Ed.) *Mazepa and His Time: History, Culture, Literature, Political Thought*, pp. 367-400. Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
26. Rice, E. F., Jr. (1958). *The Renaissance Idea of Wisdom*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
27. Scaliger, J. C. (1561). *Poetices libris eptem*. Lugduni: Apud Antonium Vincentium, MDLXI. [in Latin]
28. Siedina, G. (2008). Bellica virtus: la celebrazione di Ivan Mazepa nelle poetiche kieviane. Spunti di riflessione. In M. G. Di Salvo, G. Moracci & G. Siedina (Eds.) *Nel mondo degli Slavi: Incontri e dialoghi traculture; Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff (Vol. 2)*, pp. 571-581. Firenze: Firenze University Press. [in Italian]
29. Siedina, G. (2007). Il retaggio di Orazionella poesia neolatina delle poetiche kieviane: alcuni modi della sua ricezione». In M. Grazia Bartolini & G. Brogi Bercoff (Eds.) *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, pp. 11-36. Firenze: Firenze University Press. [in Italian]
30. Siedina, G. (2005). Neo-Latin Poetry in the Kyiv an Poetics: Ukraine in the European Latinitas. In G. Brogi Bercoff & G. Lami (Eds.) *Ukraine's Re-Integration into Europe: A Historical, Historiographical and Politically Urgent Issue*, pp. 197-226. Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
31. Siedina, G. (2013). O felice Rus', rallegrati! I panegirici per l'ascesa al soglio metropolitano di Joasaf Krokov'skyj. In G. Moracci & A. Alberti (Eds.). *Linee di confine: Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, pp. 121-145. Firenze: Firenze University Press. [in Italian]
32. Siedina, G. (2012). The Poetic Laboratory of the Kyiv Mohylanian Poetics: Some Practical Illustrations. *Studi Slavistici*, 8, 1, 41-60.
33. Siedina, G. (2007). Un poema epico neolatino su Ivan Mazepa. *Studi Slavistici*, 4, 1, 85-115. [in Italian]
34. Sydorenko, A. (1977). *The Kievan Academy in the Seventeenth Century*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Received 12 November 2019

Giovanna Siedina, PhD, professor,  
University of Florence (Università di Firenze),  
4 Piazza San Marco, 50121 Firenze, Italia  
e-mail: giovanna.siedina@unifi.it  
ORCID: 0000-0002-3336-552X

#### PANEGYRIC PRAISE OF FOR YOASAF KROKOVSKYI

The author analyzes a long and complex panegyric poem dedicated to Yoasaf Krokovskyi, a key figure in Ukrainian cultural life and Orthodox Church of the late 17th — early 18th centuries (he was elevated to the three prominent Orthodox ecclesiastical posts in the Hetmanate: rector of the Kyiv Mohyla Collegium, archimandrite of the Kyivan Cave Monastery, and metropolitan). The poem was written in 1699 when Krokovskyi held the post of the Kyivan Cave Monastery archimandrite. Since the main goal of poetry at the time was contributing to the education of pious men and loyal subjects, panegyric poetry was one of the principal genres of Mohylanian poetics. Indeed, the best way to achieve this goal was to represent exemplary human actions that would constitute models worthy of emulation. The didactic function of praise was all the more effective when the characters being praised were familiar to the students.

The analyzed poem is found in the 1699 manual of poetics “Hymettus extra Atticam”, whose author was Yosyf Turoboiskyi, a Mohylanian professor who steadily entered the history of Russian culture due to his celebratory works in honor of Peter I, while in Ukrainian literature he is almost unknown. The central theme of the analyzed poem, written on the occasion of Krokovskyi’s birthday, is a virtue of the addressee and wisdom that inspires him. These themes reveal, on one side, the author’s intention to insert the personality of archimandrite and future metropolitan into what N. Pylypiuk saw as a project, initiated in the 1690s, of portraying Mazepa and Yasynskyi with visual and textual means as protectors and benefactors of Wisdom’s abode, that is the Collegium and St. Sophia. On the other, they reflect the idea of wisdom as it was characterized by the Renaissance; it is mirrored in the Erasmian definition of wisdom as “virtus cum eruditione liberali conjuncta”. This fact, expanding the topic of epic poetry to all activities related to the intellect, reflects the Renaissance approach to the ‘heroicum carmen’ and testifies to the influence of Humanism and Renaissance on the Ukrainian literature.

**Keywords:** *panegyric poetry, Kyiv-Mohyla Academy, Ukrainian Neo-Latin literature.*



## AD HONOREM

### РУМУНІЯ: УКРАЇНСЬКІ ВІДЛУННЯ

#### **Ad honorem**

У березні цього року виповнилося 70 років відомому українському поету, прозаїку, критику, видавцю, члену Національної спілки письменників України та Спілки письменників Румунії Миколі Корсюку — письменникові, який посідає одне з провідних місць в українськомовній літературі цієї країни. М. Корсюк закінчив Бухарестський університет (українська філологія), згодом деякий час викладав там українську літературу. Основна його діяльність — видавнича, з 1973 року працював редактором у видавництві «Критеріон» (видання літератур національних меншин). За його участю вийшло в світ понад 300 найменувань творів класичної та сучасної української літератури в серії «Мала бібліотека», що адресувалися школярам освітніх закладів Румунії з українською мовою викладання. Він також є автором багатьох передмов до цих видань, зокрема, про творчість М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, Марка Черемшини, С. Васильченка, А. Головка, О. Довженка, Ю. Яновського та ін. Окрім цього, М. Корсюк брав участь у впорядкуванні дев'яти чисел літературного альманаху «Обрії» (українською мовою), які з'явилися у цьому ж видавництві. Після 1991 р. був головним редактором престижного літературного часопису СП Румунії «Наш голос», редактором газети «Український вісник», а з 2007 і по сьогодні — головний редактор дитячого журналу «Дзвоник» (усі видання українською мовою).

Літературний доробок М. Корсюка — це збірки поетичних творів «Нащадки сонця» (1972), «Ворота» (1975), «Монолог дерева» (1980), «Монолог» (2003), «Яйце-райце» (2005), книжечка віршів для дітей



«Зайчикова книжка» (2009), а також збірки малої прози «Роздоріжжя» (1973), «Сюжет для новели» (1977), «Чужий біль» (1985), «Ні Бог, ні люди» (2008, премія СПР). Поезія та проза письменника друкувалася і в низці видань України, Німеччини, Польщі, США, у періодичній пресі в перекладі румунською, німецькою, угорською мовами.

Поетична творчість М. Корсюка суголосою з модерними пошуками світової поезії 1970—1980-х років. Він належить до тієї плеяди українських поетів-новаторів Румунії, котрі рішуче відмежувались од практики віршування переважно на актуальні теми, що властиво частині поетів старшого покоління. Якщо припустити, що творам мистецтва притаманна аура, як це вважав німецький філософ і літературний критик В. Беньямін, то можна стверджувати, що аура поезії М. Корсюка — це потужна мисленнева енергія його художнього слова. Письменник запропонував цілком оригінальне поетичне мислення, знайшовши своєрідні художні еквіваленти трактування важливих екзистенційних проблем людського буття (пізнання світу та свого власного «я», осмислення зв'язку й таїни життя і смерті, призначення митця, любов у різних її проявах — до рідної землі, батьків тощо). Поет лірико-філософського спрямування, М. Корсюк оперує складною метафоричністю, його твори — це насамперед стимул до напружених роздумів. Своїм поетичним доробком він демонструє, як цілком слушно наголошує його побратим по перу, письменник і критик М. Михайлюк, що філософська поезія — це не тільки поезія роздумів і висновків, а найбільше запитань [2, 61].

Особливістю художнього письма М. Корсюка, найефективнішим засобом розкриття його поетичного світу є фольклорно-міфологічна символіка, що асоціюється з архетипними сакральними поняттями, як-то «дерево» («Дерево пізнання», «Дерево життя») — таїна існування світу; «птах», «синій птах») — уособлення творчого шляху й таланту митця, щастя, голосу совісті; «ворота» — утілення власного самоствердження, здійснення мрії й ідеалу; «кінь» — символ плинності часу, дороги життя тощо. Цей смисловий ряд виразно полісемантичний, що надає поезії митця художньої неповторності, філософської глибини й значущості. Але поряд із високою філософською напругою смислу і слова у поезії М. Корсюка пульсує й глибоко лірична, ностальгійно-ніжна, аж дитинна, душа поета: «Хто до церкви, / хто на храм, / хто до молитовного дому... / А я до Тиси / і до калини / на претиху / молитву-розмову. / Сплеснула ластівка крилом — річку перелетіла, / рибка кивнула хвостом — перепливла / Чим мені кивнути? / Потойбіч / Україна моя золота, / Немов дитинство» [1, 128].

Глибоко індивідуальний почерк вирізняє і малу прозу М. Корсюка, тематика якої охоплює переважно аспекти сільського життя. Утім, проблематика її зосереджена передусім на внутрішньому світі простої людини, її душевних переживаннях, бо авторові важливо показати читачу

насамперед все людське: доброту, душевний біль, старечу журу в передчутті земного кінця тощо. І все це письменник передає переважно через психологію своїх героїв. Вони у нього не так діють, як рефлексують, і цей факт свідчить на користь психологічної прози. Скажімо, сюжет оповідання «Серпнева гроза» побудований на осмисленні головним героєм, сільським дзвонарем, що перебуває на межі небуття через тяжку хворобу, свого обов'язку перед громадою, на розмірковуванні про чужу та власну моральність і гріховність, наслідком чого стало навіть його протистояння Богові. Заглиблений у душевні переживання своїх героїв прозаїк і в оповіданнях «Нехай завидує світ!» і «Обмарений», де біль через втрачене кохання, понівечене життя сфокусований у монологах, що стали тут основною формою оповіді. Краса життя, гармонія людини і природи, совість і душевна доброта — тема оповідання «Голуб'ячі висоти», для героя якого, дивака й романтика Оксена, ґрунтовані на цих морально-етичних ідеалах засади стали основними принципами його життя — набагато вищими, ніж матеріальні інтереси чи навіть закон.

Моральність людини є ідейним осердям також повісті «Поєдинок», драматичний конфлікт якої внутрішній, по суті, екзистенційний, бо зосереджений на необхідності вибору героя між життям і смертю. Головний персонаж, самотній, немічний чоловік, тяжко захворівши, розпродує свій нехитрий домашній скарб, але не може ніде прихистити свою гніду кобилу, бо від неї відмовляються всі, навіть цигани. Опинившись у безвиході, старий вирішує умертвити гніду, але, не посмівши вчинити такий тяжкий гріх, залишає її напризволяще в лісі. Переживаючи важкі сумніви, переймаючись спогадами про те, як гніда колись навіть врятувала його від смерті, старий забирає кобилу з лісу, хоча це йому самому коштувало життя. Проте такий драматичний фінал, навіть у, здавалося б, цілком безнадійній ситуації, все ж привносить світлі нотки у сприйняття подій, викликає в читача певний катарсис, адже, по суті, у ньому добро все ж перемагає зло.

Філософське підґрунтя проблематики, проникливий психологізм у зображенні персонажів, помітно видозмінений епічний дискурс за рахунок збільшення внутрішнього мовлення у згаданих вище, вельми показових зразках оповідань М. Корсюка, засвідчує, що він належить до тієї когорти українських письменників Румунії, котрі, починаючи з 1970-х років, сприяли оновленню української малої прози, яка сьогодні складає золотий фонд літератури цієї країни.

Нинішня видавнича діяльність М. Корсюка — це невтомна праця патріотичного й духовного виховання молодого покоління передусім у любові до рідної мови, культурних традицій, української історії та мистецтва, пов'язана з журналом для українських дітей Румунії «Дзвоник». Як головний редактор цього місячника М. Корсюк разом із колективом однодумців започаткував дуже цікаве й змістовне видання, в якому юні читачі

знаходять багато пізнавального матеріалу, що, поза сумнівом, збагачує їхні знання і пробуджує почуття причетності до національної ментальності й культури. У місячнику регулярно друкується поезія та проза письменників України та українськомовних письменників Румунії. Варто згадати лише імена Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Рильського, О. Довженка, Л. Костенко, Д. Павличка, М. Вінграновського, М. Пригари, О. Іваненко, В. Нестайка, В. Лучука, В. Сухомлинського, А. Костецького, а також М. Трайсти, Л. Дорош, М. Чубіки. Важлива інформація зосереджена в матеріалах, що з'являються під рубриками «Славетні українці» і «Сторінки народознавства»; культурно збагачують дітей також подані тут пісні (слова з нотами), різні українські дидактичні й обрядові ігри, танці тощо.

Із нагоди 170-річчя від першого видання «Кобзаря» Т. Шевченка М. Корсюк упорядкував і видав зі своєю передмовою вибране з поетичної творчості українського поета. Він також упорядник і автор змістовної передмови «Ми і наші книги» до двотомної антології малої української прози Румунії «Просвіт», яка видана в Бухаресті 2009 р. і до якої увійшли твори цього жанру 15 українських письменників ХХ і ХХІ століть (від І. Левинської та О. Масикевича до М. Трайсти та М. Корнищана). Письменник також активно виступає в періодичній пресі з цікавими нарисами про творчість видатних письменників України, зокрема про митців «Розстріляного відродження», Ю. Яновського, І. Драча, Р. Лубківського. Такі публікації, що вийшли в Україні, гідно доповнюють наукові розвідки, присвячені цим авторам.

Культурна громадськість Румунії й України чекає від М. Корсюка ще багато талановитих творів, яскравих критичних досліджень, цікавих видавничих новинок. Божого благословення і творчих щедрот Вам, вельмишановний ювіляре!

## **Ad notam**

У Бухаресті під егідою Союзу українців Румунії виходить друком п'ять часописів, які регулярно висвітлюють культурне й громадське життя української національної меншини. Один з них, «Curierul ucrainean» друкується румунською мовою, решта — українською. Найавторитетнішим є літературно-культурний місячник українських письменників Румунії «Наш голос», який з'явився 1991 р. (головний редактор — І. Мойсей). 2019 р. з нагоди виходу 300 числа журналу побачив світ щомісячний додаток до цього видання «Esougi ucraïnene» («Українські відлуння»), метою якого є активна популяризація українського письменства Румунії та України, висвітлення культурно-літературного життя діаспорної громади країни. До його редакційної колегії увійшли відомі видавці, письменники, науковці. У редакційній статті до першого числа письменник К. Ірод зазначив: «Маємо надію, що поява “Українських відлунь” спри-

ятиме кращому пізнанню культури українців Румунії, їх духовного життя і, особливо, української літератури, надзвичайно багатой, оригінальної та цікавої <...>, здобутки якої однаковою мірою належать як національній, так і румунській культурі і однаково збагачують їх» [3, 1].

У виданих уже числах додатка читач може знайти цікаві відомості про видавничі новини, про творчість письменників та літературно-культурні події. Зокрема, під рубрикою «Імена з літературною славою» вміщено науково-популярні публікації викладачки Клузького університету М. Гербіль про І. Вишенського, Г. Сковороду, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітку-Основяненка та ін., а також нариси, присвячені українським письменникам Румунії М. Небеляку, І. Федьку, І. Шмуляку. Окрім цього, в «Українських відлуннях» подано інформацію про книжкові видання, здійснені за фінансової підтримки Союзу українців Румунії, серед яких «Щоденник» Т. Шевченка (2017, пер. К. Ірода), «Оповідання» Г. Тютюнника (2017, пер. К. Ірода), роман В. Даниленка «Клітка для вивільги» (2017, пер. М. Трайсти), збірка М. Коцюбинського «Intermezzo» куди ввійшли новели «Intermezzo», «Сон», «Цвіт яблуні», повість «Fata morgana» (2018, пер. М. Гербіль), книжка оповідань К. Ірода румунською мовою «Дзеркало» (2019), наукова монографія І. Гербіля «Офіційні антропоніми марамороських українців» (2019) тощо. У полі зору редакційної політики «Українських відлунь» — публікація на сторінках додатка перекладів румунською творів українських письменників Румунії та майстрів слова з України. Тут уже побачили світ оповідання Марка Вовчка «Горпина», драма М. Куліша «Патетична соната», уривок із твору Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст» (фрагмент про Львів), поезії С. Жадаана, Д. Лазуткіна, О. Ірванця, оповідання українських письменників Румунії І. Шмуляка, К. Регуша, поетичні твори Ю. Павліша, М. Корсюка, М. Михайлюка, І. Ковача. Вельми пізнавальною для румунськомовного читача є інформація про різні культурні заходи з нагоди важливих для української громадськості подій: презентації книжок, художні вечори, творчі зустрічі, конкурси декламаторів української поезії тощо. Вихід у світ літературного додатка «Українські відлуння» є знаковою подією літературного життя не лише для української національної меншини, а й для усього культурного загалу Румунії. Це ще один важливий крок у процесі поширення українського художнього слова у світі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Корсюк М. Яйце-райце. Плоешти: LVS CREPUSCUL, 2005. 176 с.
2. Михайлюк М. Слово про слово. Бухарест: Критеріон, 1983. 187 с.
3. Esouri ucraïnene. 2019. № 1.

Тамара НОСЕНКО

Отримано 28 січня 2020 р.

м. Київ



## НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

### ШЕВЧЕНКІАНА В ЕПІСТОЛЯРІЇ ПЕТРА ЖУРА ТА ЮРІЯ МЕЖЕНКА 1960—1969 рр. (за матеріалами ЦДАМЛМ України)

---

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України<sup>1</sup> фонд літературознавця, письменника, перекладача, журналіста Петра Жура (1914—2002) отримав № 136. Документи до архіву (усього 351 одиниця зберігання) передав особисто П. Жур у 1983 р. — на той час уже відомий науковець, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка<sup>2</sup>, автор книжок «Шевченківський Петербург» (1964), «Літо перше» (1979), «Третя зустріч» (1970). До архіву вченого увійшли шевченкознавчі праці, а також статті, написані для «Шевченківського словника: У 2 т.» (1976—1977), переклади, іконографія. Значну частину документів фонду складає епістолярій. Листування охоплює понад шістьдесят адресатів — це послання колег, друзів, однодумців: М. Бажана, М. Брауна, О. Гончара, В. Губенко-Маслюченко, І. Драча, І. Зільберштейна, М. Комісарової, Б. Лобач-Жученка, Д. Павличка та ін. Листи в архіві П. Жура надійшли переважно від київських адресатів, зокрема і шевченкознавців — бібліографа, книгознавця, літературного критика, колекціонера Юрія Олексійовича Меженка<sup>3</sup> та співробітників Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України — Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, Є. Шабліовського. Збереглися і послання П. Жура до цих вчених, особові фонди яких також розміщені в ЦДАМЛМ України.

Найінтенсивніше, тепле та дружнє листування зав'язалося у П. Жура з Ю. Меженком. Епістолярному діалогу передували роки спілкування в Ленінграді, де Ю. Меженко проживав до кінця 1950-х років, а П. Жур після завершення у 1950 р. навчання в Ленінградському університеті працював у редакції журналу «Звезда».

<sup>1</sup> Далі — ЦДАМЛМ України.

<sup>2</sup> Із 1999 р. — Національна премія України імені Тараса Шевченка.

<sup>3</sup> Юрій Меженко із серпня 1960 р. проживав у Києві на вул. Велика Китаївська, 103, кв. 45. Усі листи від П. В. Жура надійшли на цю адресу.



Звертання «Дорогий Юрію Олексійовичу!», «Рідний Ю. О.!» , «Дорогий Петре Володимировичу!»; «Завжди Ваш. П. Жур», «Обіймаю Вас. Юр Меженко» свідчать про незмінну повагу кореспондентів один до одного.

На сторінках листів лєнінградський шевченкознавець звертається до Ю. Меженка з питаннями щодо шевченківської бібліографії та книжкової справи, висвітлює теми, над дослідженням яких працює: про портрет В. Жуковського та копію з портрета пензля М. Бикова; дві лотереї, організовані для викупу Т. Шевченка з кріпацтва; подорож поета за кордон; про Шевченкових приятелів — родини Уварових і Симиренків. П. Жур повідомляє про підготовку до друку видання «Шевченковский Петербург» (1964) та наміри дослідити подорож Шевченка Україною у 1859 р. (підсумком праці стала книжка «Третя зустріч», що побачила світ у 1970 р.). Із епістолярію відомо про експертну оцінку вченими рукопису поеми «Неофіти», який належав П. Студенцову. За переконливими аргументами П. Жура, ідеться не про автограф поета, як на цьому наполягав П. Студенцов, а лише список цього твору.

П. Жур, який досконало вивчив архівні матеріали про роки перебування Шевченка в Петербурзі, доклав багато зусиль до пошанування імені поета в колишній столиці Російської імперії. За клопотаннями науковця з'явилися три меморіальні дошки, присвячені митцю (докладніше про їх встановлення йдеться у листах від 10 березня 1961 р., 20 лютого 1964 р.). П. Жур разом із колегами брав участь у відкритті меморіальної майстерні Т. Шевченка у Петербурзі, долучився до організації в Академії мистецтв щорічних шевченківських святкувань. Лист П. Жура від 3 березня 1967 р. та відповідь Ю. Меженка від 16 березня того ж року засвідчують, що саме П. Жур належить ініціатива створення «Шевченківської енциклопедії», реалізованої у двох томах під заголовком «Шевченківський словник» (1976—1977).

Ще однією темою спілкування обох адресатів стало найбільше захоплення Ю. Меженка — колекціонування шевченкіани. Цій справі він віддав багато часу і сил. Поповнити шевченківську збірку ученого кількома новими матеріалами допоміг П. Жур (листи від 7 березня 1961 р., 21 січня 1961 р., 1 вересня 1965 р.).

Ю. Меженко високо цінував наукові здобутки П. Жура у вивченні життя і творчості Шевченка, тепло відгукувався в листах про нові праці дослідника (6 березня 1961 р., 11 березня 1963 р.). Скрупульозний і самовідданий у науковій роботі, вимагав такої ж віддачі і від колег. Зокрема, у листі від 11 березня 1963 р. Ю. Меженко звертається до статті П. Жура «Петербург молодого Шевченка», опублікованої в журналі «Радуга» (1963, № 3), і вказує на недостатнє висвітлення історії контракту, що був укладений між Шевченком і В. Ширяєвим у 1832 р. (це питання належно так і не розкрито донині). У листі від 21 квітня 1963 р. також застерігав адресата від надмірної довіри до непідтверджених документально свідчень про Шевченків рід і радив не зосереджувати увагу на цій темі взагалі, натомість у листі від 7 жовтня 1965 р. вказав на потребу належного вивчення іконографії поета.

В епістолярному діалозі вчені діляться враженнями про нові шевченкознавчі праці — дослідження М. Моренця, М. Ткаченка, появу «Кобзаря» з меншими цензурними правками (1962 р., фототипія із примірника 1840 р., який розшукав Ю. Меженко). У листах згадується широке коло колег і дру-

зів — І. Айзеншток, М. Новицький, С. Попель, Ф. Прийма, Ф. Сарана, М. Мацапура, Д. Красицький та ін.

Загалом у фонді Ю. Меженка (№ 365) зберігаються 97 послань П. Жура, датованих 22 серпня 1956 р. — 25 травня 1969 р. (Оп. 1. ОД. зб. 433), а в архіві ленінградського шевченкознавця — 19 листів Юрія Олексійовича від 1 серпня 1960 р. до 25 січня 1969 р. (Оп. 2. ОД. зб. 46); ще 17 листів від Ю. Меженка до П. Жура (3 вересня 1962 р. — 23 січня 1969 р.) в чернетках містяться в фонді № 365 (Оп.1. ОД. зб. 85).

Подаємо вибране листування учених, яке розкриває шевченкознавчі зацікавлення дослідників, висвітлює теми і проблеми, над якими працювали адресати. Тексти листів, крім дрібних описок, друкуються без змін.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!<sup>1</sup>

Дякую за рекомендацію прочитати статтю [Л.] Хінкулова<sup>2</sup>.

Тарасом я займаюсь і це вже — надовше. Зараз пишу потроху главу про його квартири на Васильєвському острові і лаю на чім світ стоїть всяких плутаників<sup>3</sup>.

Ходжу по Моховій тепер рідко, бо якось сумно йти повз Ваш двір і не зайти в хату № 22...<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Лист не датовано. Як свідчить власноручний запис Ю. Меженка, послання було отримано 26 жовтня 1960 р.

<sup>2</sup> Лист Ю. Меженка, на який відповідає П. Жур, у фонді № 136 ЦДАМЛМ України відсутній, тому про яку статтю Л. Хінкулова йде мова, невідомо. Можливо, Ю. Меженко мав на увазі публікацію про дитинство, юність і перші роки Шевченка в Петербурзі, адже над цією темою тоді працював П. Жур і, відповідно, стаття Л. Хінкулова могла його зацікавити. Див.: *Хінкулов Л. Народження митця (3 етюдів до біографії Т. Г. Шевченка) // Дніпро. 1960. № 3. С. 135—153.*

<sup>3</sup> Із листів від 10 березня 1961 р., 22 вересня 1962 р. дізнаємося, що П. Жур критикував праці М. Моренця. Моренець Микола Іванович (1900—1973) — російський архівіст, історик, розшукав відпустку Шевченка, здебільшого досліджував перебування Шевченка в Петербурзі (*Моренець Н. Шевченко в Петербурзі. По памятных местах жизни и творчества / Предисл. Е. Кирилюка. Ленинград: Лениздат, 1960. 132 с.*).

<sup>4</sup> Адреса проживання Ю. Меженка в Ленінграді.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Дуже прошу збирати для мене всяку шевченкіану, що виходитиме в Л[енінгра]ді (книги, журнали, афіші, програмки, запрошення, листівки тощо)<sup>1</sup>.

Ол. Ол.<sup>2</sup> вже трохи покращало, дозволено напівлежати.

З почерка мого самі бачите, що і права рука мене не хоче слухатися<sup>3</sup>.

Ваш Юр Меженко.

Київ<sup>4</sup>.

1961.02.05<sup>5</sup>.

Р. S. Як посувається Ваша книга про Шевченка?<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Зібрана ученим упродовж життя бібліотека шевченкіани нараховує 4393 одиниці зберігання (згідно із заповітом ученого, належить Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України).

<sup>2</sup> Готт Ольга Олександрівна (1896—1961) — бібліограф, дружина Ю. Меженка. Працювала в Українському науковому інституті книгознавства (УНІК), Державній публічній бібліотеці ім. М. Є. Салтикова-Щедрина. У березні 1961 р., через місяць після згадки в листі, відійшла у вічність.

<sup>3</sup> Працездатність Ю. Меженка знизилася через хворобу Паркінсона.

<sup>4</sup> Ю. Меженко із серпня 1960 р. проживав у Києві на вул. Велика Китаївська, 103, кв. 45.

<sup>5</sup> Листи Ю. Меженка до П. Жура датуються у такій послідовності: рік, місяць, число.

<sup>6</sup> У той час П. Жур працював над книжкою «Шевченківський Петербург», яка вийшла друком у 1964 р.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Надсилаю Вам квиток на загальноміський вечір, присвячений Шевченкові. <...>

Я прочитав в «Правде України» статтю про хворобу і смерть Шевченка<sup>1</sup> і дуже розсердився: суди приїздив представник газети, просив у мене зустрічі, я йому все розказав і показав, а воно взяло й написало, що це воно само таке розумне і все знайшло. От «жучок»! Стерво та й годі. Ще й підписавсь таким прізвиськом благородним — Гарін (насправді він носить інше)<sup>2</sup>, а якийсь Коломійченко<sup>3</sup> ще й своє додав. Злодіяки обое.

Прочитав Вашу цікаву замітку про безцінне видання «Кобзаря»<sup>4</sup>. Що інтересного ще з'явилось за ці дні в пресі про Тараса?

Бувайте здорові. Щирий привіт Ользі Олександрівні і Вам. П. Жур.  
7/III.[19]61.

<sup>1</sup> Гарин В., Коломийченко М. Замучен тяжелой неволей. Новые материалы о болезни и смерти Т. Г. Шевченко // Правда Украины. 1961. 19 лют. С. 4. Цей же матеріал подано у газеті «Радянська Україна» (Коломийченко М., Горленко В. Щоб жила пісня // Рад. Україна. 1964. 29 трав. С. 3).

<sup>2</sup> Особа невідома.

<sup>3</sup> Коломийченко Михайло Сидорович (1892—1973) — хірург, учений, педагог, із 1955 р. — завідувач кафедри загальної хірургії Київського медичного інституту.

<sup>4</sup> Ідеться про публікацію «Невідоме видання “Кобзаря” 1840 року», яка повідомляла про першу збірку Шевченка з меншими цензурними правками. Примірник книжки виявив Ю. Меженко у Науковій бібліотеці ім. М. Горького — нині Наукова бібліотека Санкт-Петербурзького державного університету (Літ. газета. 1961. 3 берез. С. 2). У 1962 р. збірку під назвою «Кобзар. Фототипія позацинурного примірника видання 1840 року» видрукувано у видавництві АН УРСР рекордним тиражем — 100 000 примірників.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Ось Вам Шевченківський № «Ленинградской правды»<sup>1</sup>.

Чи одержали Ви квитки на шевченківські вечори?

Чи зібралися за ці дні у Вас якісь цікаві для мене матеріали?

В «Радянській Україні» мою замітку про Ширяєвську артіль спотворили якісь неуки<sup>2</sup>. Так скоротили, що все переплуталось та ще й до того так переклали, що я аж підскочив, коли прочитав, ніби то театральна дирекція зверталася з повідомленням про ширяєвські декоративні роботи до глядачів (замість — «наглядачів»!) — театрів<sup>3</sup>.

Про все це точно, без брехні, я друкую матеріал в третьому [номері] «Невы»<sup>4</sup>. Добре, що я себе таким чином перестрашував.

Тільки що повернувся з урочистого відкриття меморіальної дошки на Загороднім, 8 — на будинкові, де Шевченко жив у [В.] Ширяєва<sup>5</sup>. Іменно ця моя думка про відкриття дошки на Загороднім восторжествувала, і я радий, що попередив помилкове встановлення дошки на 9 лінії, 60 — то ж там, де Тарас ніколи не жив і де його чуть було не поселив навечно відомий Вам [М.] Моренець<sup>6</sup>. До речі, він учора знову доповідав в ІРАІ<sup>7</sup> про своє відкриття відпускної (в який це раз!) і, звичайно, безбожно плував адреси Тараса. Я не хотів псувати урочистого засідання і промовчав. Але, мабуть, треба вже виступити в пресі.

Бувайте здорові, дорогий Юрію Олексійовичу. Мій щирий привіт і найщиріші побажання Ользі Олександрівні.

Ваш П. Жур.

10 березня 1961 року, в день 100-річчя з дня народження Тараса.

<sup>1</sup> Шевченкіана була подана у випуску «Ленинградской правды» від 10 березня 1961 р. Тут на с. 3 вміщено вірш Шевченка «Думи мої, думи мої...» у перекладі російською мовою В. Рождественського, статтю П. Журі «Борітеся, поборете», перекази про Шевченка у записі С. Нехорошева тощо.

<sup>2</sup> Жур П. У майстерні у Ширяєва // Радянська Україна. 1961. 3 берез. С. 3.

<sup>3</sup> Там само. У статті подано: «23 травня 1836 року контора дирекції імператорських театрів сповіщала глядачів Александрінського, Михайлівського, Великого, Кам'яноострівного театрів про те, що “з 1 червня цього року виконання по театральній дирекції малярних робіт передано живописцеві Ширяєву строком на один рік”».

<sup>4</sup> Жур П. Первый рисовальщик у Ширяєва. Новое о Т. Г. Шевченко // Нева. 1961. № 3. С. 204—205.

<sup>5</sup> За адресою: Загородній проспект, 8, Шевченко проживав у 1832—1838 рр.

<sup>6</sup> Моренець М. Деякі адреси і пам'ятні місця Шевченка в Петербурзі // Зб. праць 1-ої і 2-ої наук. шевченківських конференцій / АН УРСР; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; Відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ: Вид-во АН УРСР, 1954. С. 307.

<sup>7</sup> ІРАІ — Інститут російської літератури Російської академії наук (Пушкінський дім).

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Пишу Вам прямо із редакції «Звезды»<sup>1</sup>. Тільки що був у нас [П.] Студенцов<sup>2</sup> — показував автограф «Неофітів»<sup>3</sup>.

Я ручаюсь головою, що це не рука Шевченка, і якщо Ви цей автограф бачили в 1939 році, то Ви помилились. Це список, написаний рукою, мабуть, [М.?] Лазаревського чи [П.] Куліша.

Повторюю, що це не рука Тараса — його почерк я абсолютно точно знаю. Скажіть про це в Музеї<sup>4</sup> і в Інституті ім. Шевченка<sup>5</sup>, щоб там не морочили собі голови. Список цей зараз в дуже занедбаному стані. Ніяких слідів реставрації на ньому немає. Список — невеличкий, саморучно зроблений зошит з поштового паперу — на 27 сторінок. На початку дата «5 березня 1857 р.», а в кінці — «8 березня 1857» і монограма: Т. Ш....ко».

Ось це і все. Обов'язково повідомте про це заінтересованих осіб.

Ваш П. Жур.

5 квітня 1961 р.

<sup>1</sup> «Звезда» — російський літературний журнал, який виходив із січня 1924 р. шість разів на рік, із 1927 р. — виходить щомісячно. У 1958 р. П. Жур призначений заступником головного редактора журналу. Цю посаду він обіймав понад тридцять років.

<sup>2</sup> Павло Миколайович Студенцов походить із родини, яка за свідченнями самого П. Студенцова, спілкувалася із Лазаревськими і від яких до Студенцових перейшов рукопис поеми «Неофіти».

<sup>3</sup> Насправді ж йдеться про список «Неофітів», який 25 квітня 2019 р. був репрезентований на аукціоні Дому антикварної книги «В Никитском» (Москва) під № 106. Із окремими аркушами лота можна ознайомитися за посиланням: <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction/5050/lot/94322>.

<sup>4</sup> Державний музей Т. Г. Шевченка, нині — Національний музей Тараса Шевченка.

<sup>5</sup> Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, нині — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Ваша експертиза для мене авторитетна, хоч і цілком несподівана. Я бачив рукописа давно. У мене є чимало фотоавтографів Шевченкових і я, пригадую, порівнював їх з «Неофітами». Тоді я прийшов до висновку, що це оригінал, а не список.

До Інституту я Вашу думку передав.

А як сприйняв її [П.] Студенцов? Для нього ж вона катастрофічна.

<...> Якщо маєте час — напишіть, прошу, про все докладніше.

Ваш Юр Меженко.

Київ.

1961.04.11.

Р. С. Будь ласка, пришліть мені свою фотокартку.

<sup>1</sup> Справа про список «Неофітів», який лєнінградєць Студенцов вважав за автограф Шевченка. [Примітка П. Жура — Г. К.].

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Скоро ми вже знову побачимось: на початку серпня ми з дружиною їдемо у відпустку. Будемо в Києві, Чернігові, Корсуні. Неодмінно завітаємо до Вас на Велику Китаївську.

Я зараз почав уже переписувати свою роботу про Шевченка. Діла ще багато, але маю надію, що все піде значно скоріше, ніж до цього часу.

Недавно я купив хороший літографічний портрет Шевченка Фотія Красицького<sup>1</sup>. Його розмір 70 x 50 см. Дуже оригінальна рама — по дереву — емаль на мотиви українського орнаменту. На портреті — вицвілим чорнилом дарчий напис рукою художника<sup>2</sup>. Портрет дивиться тепер на мене зі стіни в моєму робочому кабінеті. Його придбав я по сигналу Іллі Михайловича<sup>3</sup> в комісійному магазині на Невському напроти Публічн[ої] [бібліотеки]. Цікаво, що в шевченківські часи в цьому будинкові був книжковий магазин [Д.] Кожанчикова<sup>4</sup>. Робота датована 1906 р., а напис — 1907 р.



\* \* \*

Скоро побачимось і наговоримось досхочу.  
Отже — до швидкого побачення.

Завжди Ваш П. Жур.  
27/VII.1961.

<sup>1</sup> Красицький Фотій Степанович (1873—1944) — український живописець і графік, внучатий небіж Шевченка по сестрі Катерині.

<sup>2</sup> Текст дарчого напису і доля літографічного відбитку 1906 р., що належав П. Журі, невідомі.

<sup>3</sup> Ідеться про Зільберштейна Іллю Михайловича (1905—1988) — літературного критика, літературознавця, мистецтвознавця, колекціонера, засновника й редактора збірника «Літературна спадщина» (1931—1988).

<sup>4</sup> Нині Невський проспект, 54. Крамницю Д. Кожанчикова, знайомого Т. Шевченка, видавця творів українських письменників, знали як «самый блестящий из всех петербургских магазинов. Он пользовался не только сочувствием образованной публики новых воззрений, но около него группировалась почти вся литературная пресса того времени» (Див.: *Баренбаум И., Костылева Н.* Книжный Петербург — Ленинград. Ленинград: Лениздат, 1986. С. 419).

\* \* \*

Рідний Ю[рію] О[лексійовичу]!

Вітаємо Вас з Вашої батьківщини — з м. Чернігова<sup>1</sup>. Вчора їздили в Седнів, ходили по стежках Тараса<sup>2</sup>, милувались на чарівну Снов<sup>3</sup>. Чернігів буяє новими будовами, а Десна така ж прекрасна, як і до війни. Завтра виїздимо в Київ. А потім поїдемо в Корсунь-Шевченківський<sup>4</sup>.

Бувайте здорові. Привіт Вам від моєї Єлизавети Михайлівни<sup>5</sup>.

Ваш П. Жур.

<sup>1</sup> Дитинство і юність Ю. Меженка пройшли у Чернігові.

<sup>2</sup> Шевченко відвідував Седнів на запрошення А. та І. Лизогубів навесні 1846 р. і в березні 1847 р.

<sup>3</sup> Річка, що бере початок у с. Сновське Брянської обл., РФ. Права притока Десни.

<sup>4</sup> Нині районний центр Черкаської обл. Шевченко бував у Корсуні. Зокрема, у червні-липені 1859 р. відвідував родича Варфоломія Шевченка.

<sup>5</sup> Дружина П. Журі.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

«Звезду» одержав — спасибі.

Рецензію Вашу прочитав з інтересом. Мені здається, що Ви правильно зробили, уникнувши якісної оцінки, бо книжка поганенька, не варта хвали, а ляяти її шкода, бо упорядник не завжди винен — бо були з гори певні настанови<sup>1</sup>.

Ще одна справа pro domo sua<sup>2</sup>.

Ви кажете буцім я вважаю, «что библиография шевченкианы к настоящему времени перевалила далеко за сто тысяч записей»<sup>3</sup>.

Можливо, що я колись випивши пляшку червоного цінандалі, таке й сказав, але в тверезому стані я гадаю, що «достигает почти 100.000 записей».

Ну, та це дрібниці — прошу Вас не ображатися на мій жарт.

Як посувається Ваша шевченківська книжка?

У мене все по старому. Я здається писав, що операцію на обох очах мені зроблено досить вдало. Останні дні поганувато себе почуваю через серце. Довелося навіть викликати лікаря. Тепер трохи відпустило.

Прошу Вас передати Лизаветі Михайлівні моє щире вітання.  
Вас обіймаю.

Ваш Юр Меженко.  
Київ.  
1962.01.06.

<sup>1</sup> Очевидно, йдеться про рецензію П. Жура на бібліографічний покажчик (*Жур П. Відгук на кн.: Бойко І. З., Гімельфарб Г. М. Тарас Григорович Шевченко. Бібліографія бібліографії. 1840—1960. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 76 с. // Звезда. 1961. № 12. С. 209*). До видання увійшли лише вибрані джерела шевченківських покажчиків.

<sup>2</sup> Pro domo sua (лат.) — букв. «за свій дім», тобто на захист себе та власних інтересів.

<sup>3</sup> *Жур П. Відгук на кн.: Бойко І. З., Гімельфарб Г. М. Тарас Григорович Шевченко. Бібліографія бібліографії. 1840—1960. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 76 с. // Звезда. 1961. № 12. С. 209.*

\* \* \*

Дорогий Ю[рію] О[лексійовичу]!

Ви добре мене піддвіаєте з приводу 100 тисяч. Я, власне кажучи, ці 100 тисяч трохи сам придумав, аби згадати добрим словом про Вашу величезну працю. А прочитав я про ці 100 тисяч в «Збірнику праць 9-ої наук[ової] шевч[енківської] конференції». Там, на стор. 212 у [Ф.] Сарани<sup>1</sup>, Вашого учня, сказано чорним по білому: «на час відзначення сторіччя від дня смерті поета обчислюватимемо її (тобто, шевченкіану — П. Ж.) в сто тисяч записів»<sup>2</sup>. Отже, я не дуже то й перебільшив, як бачите, бо з дня 100 річчя того пройшло майже не рік. Так що не дуже то з мене кепкуйте. А пляшку червоного цинандалі ми з Вами вип'ємо влітку і знову щось добре придумаємо разом, як уже гарненько придумали (гм-гм!) і саму пляшку червоного цинандалі. [Курсив автора — Г. К.].

Свою книжку про Шевченка я закінчив (в другій чернетці)<sup>3</sup>. Тепер лежить вже у мене на домі. Скоро я приймусь її чистити. А потім найбільш цікаве те, що можуть ненароком украсти рецензенти, я надрукую задалегідь в поточній пресі, а тоді вже передрукую й віднесу в видавництво. Мабуть, так буде правильно?

В рідкі хвилини дозвілля перекладаю Шевченка<sup>4</sup>. До 150-річчя з дня народження опублікую ці переклади, змагаючись з деякими визначними перекладачами.

Дуже радий, що у Вас вдало пройшла операція. Це я бачу й по рядках Вашого листа. Бувайте здорові. Вам щирий і теплий привіт від Єлизавети Михайлівни.

Міцно тисну Вам руку, обіймаю й цілую.

Ваш завжди П. Жур.  
11/І.1962.

<sup>1</sup> Сарана Федір Кузьмович (1921—1995) — український бібліограф і літературознавець, шевченкознавець, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1980).

<sup>2</sup> *Сарана Ф. Стан і завдання бібліографії шевченкіани // Зб. праць 9-ої наук. шевченківської конференції / АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. Є. Кирилюк. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. С. 212—218.*

<sup>3</sup> Йдеться про «Шевченковский Петербург», який вийшов у світ у 1964 р.

<sup>4</sup> П. Журю належать переклади поезій Лесі Українки, І. Драча, А. Малишка, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини. Про які переклади творів Шевченка йде мова, невідомо.

\* \* \*

Дорогий Ю[рію] О[лексійовичу]!

Надсилаю Вам ще фото для шевченкіани<sup>1</sup>.

Про портрет [В.] Жуковського<sup>2</sup> я вже переглянув майже все, що є в літературі. І нічого не знайшов нового. Ви вже не турбуйтеся.

<...> Чи скоро вийде художня спадщина Шевченка? Щось дуже повільно вона випускається в світ божий<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Очевидно, ідеться про фото з мандрівки шевченківськими місцями.

<sup>2</sup> П. Жур, вивчаючи обставини проведення лотереї, організованої для викупу Шевченка з кріпацтва, зацікавився історією побутування портрета В. Жуковського пензля К. Брюлова. Із листа М. Новицького від 19 грудня 1961 р. (ЦДАМАМ України. Ф. 136. Оп. 1. Од. зб. 33. Арк. 1) шевченкознавець знав про статтю М. Мацапури «Портрет В. А. Жуковського пензля Т. Г. Шевченка», опубліковану у журналі «Вітчизна» за 1961 р. (№ 5. С. 173—179).

<sup>3</sup> Томи 7—10 мистецької спадщини Шевченка із Повного зібрання творів у 10 томах з'явилися впродовж 1961—1964 рр. Над виданням, яке вперше представляло читачам малярські твори Шевченка, працювали В. Касян (відп. редактор), Б. Бутник-Сіверський, Я. Затенацький, М. Мацапура та ін. На відміну від літературної спадщини, вивчення малярських творів Шевченка розпочалося значно пізніше, що і стало однією із причин, які сповільнювали вихід у світ мистецьких томів.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Як ся маєте, як поживаєте?

Я закінчив роботу над «Шевченківським Петербургом». В жовтні буду в Києві і покажу, мабуть, Вам те, що я зробив.

В «Радянській Україні» чиновники набрали мою статтю<sup>1</sup> та так до сього часу й не спромоглися її надрукувати: так їм дорогий Тарас!..

Ну, тепер я вже такого не зроблю ніколи — щоб чиновникам в руки запопастися.

Недавно проглянув я роботу М. Ткаченка «Літопис життя і творчості»<sup>2</sup> Тараса. Книжка непова, але й у ній чималенько є неточного (чого стоїть, наприклад, легенда про перебування Шевченка в лузькому маєтку Енгельгардтів — легенда, яку я розвіяв ще на 9-й науковій конференції<sup>3</sup>, а Ткаченко не взяв це до уваги).

Бувайте здорові.

До швидкого побачення.

Ваш П. Жур.  
26/VIII.[19]62.

<sup>1</sup> Статтю «Дві лотереї. Нове про визволення Т. Г. Шевченка з кріпацької неволі» було опубліковано в газеті «Радянська Україна» за 7 жовтня 1962 р. (С. 3). У статті П. Жур встановив точну суму, яку внесла царська родина за портрет В. Жуковського — 1000 крб., подав інформацію про копію з портрета В. Жуковського пензля М. Бикова і як ймовірно — А. Морницького, повідомив про проведення ще однієї лотереї серед друзів Шевченка.

<sup>2</sup> Ткаченко М. Літопис життя і творчості Шевченка. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 328 с.

<sup>3</sup> Праця опублікована у збірнику 12-ї шевченківської конференції (*Жур П.* З біографії Шевченка 1831—1845 рр. // Зб. праць 12-ої наук. шевченківської конференції / АН УРСР; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Київ: Наукова думка, 1964. С. 126—164).

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Ми дістали ще піпольфену<sup>1</sup> й незабаром Вам його надішлемо.

«Звезду» з моїм матеріалом послано Вам, Мих[айлові] Ми[хайлови] чу і Федорові Кузьмічу<sup>2</sup>. Технічне дівча наше переплутало адреси. Отже Ваш примірник попав або Мих[айлові] Мих[айлови]чу або Федорові Кузьмічу. Попрохайте, будьте ласкаві, [Ф.] Сарану розплутати цю рахубу. А, може, вже все з'ясувалось?

Я чекаю з Києва гранок свого «Петербурга молодого Шевченка». Щось вони забарились. Чи не «пересунули» мене на інший місяць? Трохи ще підожду, а там буду питати з [Л.] Вишеславського<sup>3</sup>.

Зараз мене захопила нова шевченківська тема. Хочу по-новому освітлити 1859 рік в житті Тараса — його подорож на Україну. Може, витанцюється щось на зразок художньо-документальної повісті<sup>4</sup>. Для цього треба буде мені з неділю попрацювати ще в Київських архівах та тижнів на два поїхати на свою Корсунщину<sup>5</sup>, що я і зроблю влітку.

Будайте здорові. Єлизавета Михайловна шле Вам і Катерині Єронимівні<sup>6</sup> щирий привіт. Вітаю Вашу дружину і я. На все Вам добре.

Ваш П. Жур.  
11/І.[19]63 р.

<sup>1</sup> Піпольфен — антигістамінний препарат. Призначають при алергії, інколи як снодійне, літнім людям — для підсилення дії знеболювальних.

<sup>2</sup> Тобто, шевченкознавцю М. Новицькому і бібліографу, літературознавцю Ф. Сарані. Очевидно, йдеться про статтю «Две лотереи (Новое об освобождении Т. Г. Шевченко из крепостной неволи)», подану в 12 номері журналу.

<sup>3</sup> Вишеславський Леонід Миколайович (1914—2002) — поет, перекладач, літературознавець, головний редактор журналу «Радянська Україна» (у 1963 р. перейменовано на журнал «Радуга»).

<sup>4</sup> Книжка під назвою «Третя зустріч. Хроніка останньої мандрівки Т. Шевченка на Україну» побачила світ у видавництві «Дніпро» у 1970 р.

<sup>5</sup> П. Жур родом із с. Гарбузин Корсунь-Шевченківського району Черкаської області.

<sup>6</sup> Скокан Катерина Ієронимівна (1920—1977) — бібліограф Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (нині — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського НАН України), опікувалася Ю. Меженком після смерті О. Готт.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Дякую Вам дуже за надіслану «Радугу»<sup>1</sup> з початком Вашої прекрасної роботи. Зараз я дуже уважно прочитав її й помітив у ній «біле місце»: контракт з Шевченком було складено на 4 роки. Отже, він кінчався 1836 р. Ніхто з дослідників (в тому числі й Ви) не згадує за пролонгацію контракта. А цей акт дуже важливий, бо має безпосереднє відношення до Вашого тверджіння про ніби несподіваний уход Ш[евченка] від [В.] Ширяєва. Сьогодні пішов, а буквально на другий день Ширяєв відмовився від контракту. Чи мав Ширяєв юридичне право не відпускати Ш[евченка] і чому в цій всій історії нема й згадки про [П.] Енгельгардта?

Чи є у Вас які матеріали про це? Скажете, що я причепа? Справді, так воно і є. Бувайте здоровенькі.

Ваш.  
Київ. 1963.03.112<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Жур П. Петербург молодого Шевченка // Радуга. 1963. № 3. С. 99—109.

<sup>2</sup> Лист друкується з чернетки Ю. Меженка (ЦДАМЛМ України. Ф. 365. Оп. 1. Од. зб. 85. Арк. 3).

\* \* \*

Дорогий Ю[рію] О[лексійовичу]!

Я згадую про пролонгацію контракта між Ширяєвим і Шевченком, але називаю цей акт, згідно з законом, не пролонгацією, а перезаключенням. Я пишу (стор. 105): «Шевченко работал у Ширяева и по окончании четырехлетнего срока контракта. Значит, к 1836 году он был уже подмастерьем, и потребовалось перезаклучение контракта... Несомненно, такой договор с Ширяевым относительно Шевченка у Энгельгардта был...»<sup>1</sup>.

Отже, це у мене не «біле місце». Може, треба сказати ясніше про два контракта? Про це я подумаю і в рукопису книги скажу точніше. У всякому разі Ваше зауваження мені буде корисне.

Чи чули Ви що-небудь про далекого потомка Шевченка Ольгу Андрееву Карлайз?

В лютому № (1963) американського журналу «Saturday review»<sup>2</sup> вміщено рецензію на книгу «Голоси в снігу: зустрічі з руськими письменниками» («Voices in the snow: encounters with Russian writers»), написану Ольгою Андреевою-Карлайз (Olga Andreyew Carlise), яка рекомендується як «внучка письменника Леоніда Андреева<sup>3</sup> і віддалений потомок поета Шевченка»<sup>4</sup>.

Що це воно таке? Чи знають про потомка в Києві?

Бувайте здорові. Привіт Катерині Єронимівні.

Ваш П. Жур.  
8/IV. [19]63 р.

<sup>1</sup> Жур П. Петербург молодого Шевченка // Радуга. 1961. № 3. С. 99—109. Чіткої відповіді у цьому питанні нема. Контракт Шевченка не розшукано (можливо, документ не зберігся). Згідно із академічною біографією, Шевченко міг бути законтракований до В. Ширяєва не на чотири, а на вісім років — саме на такий термін 5 травня 1832 р. В. Ширяєв уклав відомий дослідниками контракт із Н. Паршиним (Т. Г. Шевченко. Біографія. Київ: Наукова думка, 1984. С. 31).

<sup>2</sup> «Saturday review» — американський щотижневий журнал, який виходив впродовж 1924—1986 рр.

<sup>3</sup> Андреев Леонід Миколайович (1871—1919) — російський письменник, драматург, зачинатель російського експресіонізму.

<sup>4</sup> Бабуся Ольги Карлай (дружина Леоніда Андреева) — Олександра Михайлівна Велігорська (1881—1906) — онука Варфоломія Шевченка, родича Тараса Шевченка.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

За О. А. Карлай<sup>1</sup> ніколи нічого не чув. Мабуть, через те, що вони, треба гадати, з молодшого покоління. А от про те, що Леонід Андреев



вважав себе зв'язаним родом з Т. Г. Шевченком я колись чи то чув, чи то читав, не пригадую — було бо це дуже давно.

Ви не питаєте київських шевченкознавців, бо нема тут (крім як [Д.] Косарика<sup>2</sup> та почасти Л. Ф. Хінкулова<sup>3</sup>) аматорів на вигадані сенсації. Ви це бо у себе в Ленінграді маєте відомого фальсифікатора українсько-російських літературних зв'язків — тов. [Ф.] Прийму<sup>4</sup>.

Він з такою лакейською послушливістю, маючи неабияку ерудицію, намагається нав'язати дружбу двох літератур, що навіть з [В.] Белінського робить дворушника. Та й [І.] Айзеншток<sup>5</sup> не проти таких «відкриттів».

Ці два шевченкознавці «корифеї» (я вже й не кажу про М. І. Моринця, бо той ладен в божевільниці<sup>6</sup> шукати взаємозв'язків двох братніх народів), напевно, що візьмуться доводити що завгодно.

Гадаю, що навіть М. М. Новицький<sup>7</sup>, якого справедливо вважаю за шевченкознавця № 1, не знає нащадків Тарасових, бо його цікавить все, що було за Тарасового життя, і тут він неперевершений, а як розмножувалися Тарасові нащадки до того ж і не прості, а побічні, цим він не займається.

Я знаю в Москві одну жінку, яка кілька років тому просила мене допомагати їй знайти документальне підтвердження походження її роду від Шевченкової родини. Я, звичайно, не взявся за таке діло, бо трохи уявляв собі її родовід.

Чи не здається Вам, дорогий Петре Волод[имировичу], що «гражданская жена» Ш[евчен]ка не поодинокий факт, а досить поширене явище; тільки має воно багато нюансів. Пригадайте, що в зв'язку з сторіччям загибелі Пушкіна в Лен[інгра]ді в «гастрономи» № 1 (кол. Єлісеєва)<sup>8</sup> був продавець ковбас, який під Пушкіна фарбував собі волосся і відростив собі бочки а la Пушкін; він був викапаній Ол[ександр] Серг[ійович] і заявляв, що він Пушкінського роду. Небіжчик (ім'я по б[атькові]) Яцевич<sup>9</sup> перевіряв його родовід. А от нині забутий поет Тихон Чурилін<sup>10</sup> (мій приятель по часу моїх студентських років) не жартома напрошувався в нащадки самому Наполеону і не спинявся перед тим, що це плямувало репутацію його прабабки.

Даруйте, що забалакався.

Київ, 1963.04.21. Бувайте здорові. Ваш.

<sup>1</sup> Ольга Карлай (в українському правописі усталася саме така форма прізвища; нар. у 1930 р.) — донька старшого сина письменника Леоніда Андреева — Вадима. Художник, літератор, журналіст, перекладач. У 1960—1970-х роках переклала й опублікувала англійською мовою «Архіпелаг Гулаг» О. Солженіцина.

<sup>2</sup> Косарик Дмитро Михайлович (справж. прізвище — Коваленко; 1904—1992) — український письменник, літературознавець, співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка у 1938—1952 рр. Вивчав перебування Шевченка в Україні, зв'язки із російськими діячами, перекази про поета.

<sup>3</sup> Хінкулов Леонід Федорович (1912—1986) — український літературознавець, критик, перекладач, автор низки праць із шевченкознавства.

<sup>4</sup> Прийма Федір Якович (1909—1993) — російський літературознавець, вивчав «Слово о полку Ігоревім», російську літературу XIX ст., зв'язки Шевченка з російською літературою та оточенням.

<sup>5</sup> Айзеншток Ієремія Якович (1900—1980) — літературознавець, текстолог, учений секретар Інституту Тараса Шевченка у 1926—1931 роках. Праці І. Айзенштока присвячені історії української та російської літератур XIX ст.

<sup>6</sup> У збірнику статей першої і другої шевченківської конференції М. Моренець у розвідці «Десять адреси і пам'ятні місця Шевченка в Петербурзі» назвав Анну Шарикову останнім коханням Шевченка та його нареченою (С. 309). П. Жур спростував це твердження у статті «З біографії Шевченка 1831—1845 рр.» (Зб. праць 12-ої наук. шевченківської конференції / АН УРСР; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Київ: Наукова думка, 1964. С. 131—132). Аргументовано заперечили трактування Шарикової як Шевченкової нареченої і пізніші дослідники — В. Смілянська, Н. Чамата, О. Боронь та ін.

<sup>7</sup> Новицький Михайло Михайлович (1892—1964) — шевченкознавець, дослідник біографії Т. Шевченка і упорядник-видавець його творів.

<sup>8</sup> Будинок торгівельного товариства «Брати Єлисеєви», відкритий у 1901 р., із 1920-х — гастроном № 1, відомий у СРСР широким асортиментом продуктів. Адреса — ріг Невського проспекту, 56 і Малої Садової вулиці, 8.

<sup>9</sup> Яцевич Андрій Григорович (1887—1942) — мистецтвознавець, краєзнавець, пушкініст. Автор праць «Пушкинский Петербург» (1930), «Застройка Петербурга в XIX в.» (1943).

<sup>10</sup> Чурилін Тихон Васильович (1885—1946) — російський поет-футурист, автор збірок «Весна после смерти» (1915), «Вторая книга стихов» (1918) тощо. Приятелював із О. Бриком, В. Маяковським, О. Пастернаком, В. Хлебніковим, М. Цветаєвою. Після смерті і до 1980-х років ім'я Т. Чуриліна майже не згадувалося.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!<sup>1</sup>

Я поділяю Ваші думки відносно «нащадків» Тараса.

Тепер я поступово заглиблююся в тему третьої мандрівки Шевченка на Україну. Чи не могли б Ви мені, як це робили завжди, не сходячи, що називається з місця, повідомити, яка є друкована література про Смиренків?<sup>2</sup>

Зокрема, мене зацікавив той факт, що син Платона Лев був жонатий на якійсь Олені Олександрівні Уваровій<sup>3</sup>. Чи це не ті самі Уварови<sup>4</sup>, про яких і я пишу? Якщо це так, то тоді зразу стає зрозумілим, чому Тарас од Максимовичів<sup>5</sup> поїхав у Городище<sup>6</sup>. Чи не знав він про Смиренків ще в Петербурзі од Уварових? Здається, ніхто з біографів і дослідників не писав про те, як, через кого познайомився Шевченко з Смиренками. А так просто говорилось: поїхав в Городище, та й все...

На все добре. Великий привіт Вам та Катерині Єрмиловні від Єлизавети Михайлівни. Катерині Єрмиловні — моє шанування.

Ваш П. Жур.

<sup>1</sup> Лист надійшов до Ю. Меженка 2 травня 1963 р., про що відомо із помітки адресата.

<sup>2</sup> Смиренки — рід промисловців-цукрозаводчиків, конструкторів і власників машинобудівних заводів, помологів, меценатів української культури.

<sup>3</sup> Уварова Олена Олександрівна (1859—1906) — подруга дитинства Л. Смиренка, згодом його дружина.

<sup>4</sup> П. Жур досліджував рід купців Уварових, з якими Шевченко познайомився у Петербурзі в 1840 р. Глава сімейства — Уваров Іван Олександрович (1777—1858) — купець другої гільдії, біржовий маклер. Сини Олександр (1815—1885) і Сергій (1816—1868) — на час знайомства із Шевченком були студентами відповідно юридичного і філософського факультетів університету. Теплі згадки про Уварових митець залишив у повісті «Художник» (Жур П. Петербург молодого Шевченка // Радуга. 1963. № 6. С. 123).

<sup>5</sup> Тобто, історик, філолог, фольклорист Михайло Олександрович (1804—1873) і Марія Василівна (близько 1833 —?) Максимовичі — Шевченкові приятелі.

<sup>6</sup> Городище — нині районний центр Черкаської обл. П. Жур, спираючись на біографію М. Чалого «Жизнь и произведения Тараса Шевченко» (1882) вважав, що Шевченко міг відвідати Городище 26 червня 1859 р. (*Жур П.* Труды і дні Кобзаря. Київ: Дніпро, 2003. С. 366—367).

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Мені відомо в зв'язку з Ш[евчен]ком і прізвище Уваров. Це той, кому Т[арас] Г[ригорович] подарував малюнок жіночої голівки<sup>1</sup>. Нічого спільного цей Уваров, крім прізвища, з графами Уваровими<sup>2</sup> не має.

З Симиренком Ш[евченко] на мою думку, зазнайомився через [О.] Хропаля<sup>3</sup>. Так воно зі всього виходить. А коли так трапилося не знати.

В № 2 «Радянського літературознавства» за 1959 р. є змістовна стаття П. Білецького<sup>4</sup>. Якщо Ви її не знаєте, то раджу з нею познайомитися.

Не гнівайтесь, що забарився з відповіддю. Почуваю себе не дуже добре.

Ваш.

Київ. 1963.05.09.

<sup>1</sup> Малюнок «Жіноча голівка» Шевченко подарував Олександрові Уварову, сину І. Уварова.

<sup>2</sup> Ю. Меженко звертає увагу П. Жура на дворянський рід Уварових, до якого належав міністр народної освіти Сергій Семенович Уваров (1786—1855) — відомий посиленням проросійської ідеології під тезою «Православ'я. Самодержавність. Народність».

<sup>3</sup> Хропаль Олексій Іванович (1813—1886) — службовець фірми Яхненків-Симиренка, помічник і родич Симиренків.

<sup>4</sup> Білецький П. Матеріали до біографії Т. Г. Шевченка // Радянське літературознавство. 1959. № 2. С. 115—118.

\* \* \*

Дорогий Ю[рій] О[лексійовичу]!

Я здав до видавництва свій «Шевченковский Петербург». <...>

Оце недавно знову потрапив у море архівних і інших матеріалів, шукаючи кінців закордонної мандрівки Шевченка. Моя робоча гіпотеза про те, що Тарас міг плисти на «Геркулесі»<sup>1</sup> капітана Тирінова<sup>2</sup>, — відпала (мені пощастило бачити шканечний журнал цього пароплаву). Думаю, що Шевченко поплив на фінському пароплаві «Фінланд» 5 жовтня 1842 року, а повернувся з Ревеля<sup>3</sup> (не допливши до Стокгольма і до «Датчини») — сухопуттям 16 листопада.

На все добре! Вітаємо всією сім'єю Вас і Катерину Єронимівну.

Ваш П. Жур.

[весна 1963 р.]

<sup>1</sup> «Геркулес» — перший у світі пароплав без балансира, тобто важеля, що служив для передачі руху поршня або рівномірного розподілу ваги. Про те, що Шевченко міг плисти на цьому пароплаві П. Жур писав у статті «Петербург молодого Шевченка» (Радуга. 1963. № 6. С. 123).

<sup>2</sup> Тирінов (Тирін, Тиранов) Сергій Петрович — капітан пароплава «Геркулес», йому В. Жуковський присвятив вірш «Тише, ветер, тише, волны!» (1838).

<sup>3</sup> Нині Таллінн — столиця Естонії.

\* \* \*

Дорогий Ю[рій] О[лексійовичу]!

Шевченко поїхав, власне кажучи, не за кордон, а в Ревель на каботажному судні, і тому закордонного паспорта йому було не треба. Фінський па-

роплав «Фінланд» ходив між Петербургом Ревелем, Гельсінфорсом, або і Стокгольмом. 5 жовтня на ньому в Ревель відплили 5 пасажирів, з яких невідомі тільки 2 (отже, можливо, Шевченко — один з тих невідомих). А в понеділок 16 листопада прийшов дилжанс з Ревеля — це збігається з тим, що писав про свою поїздку за кордон Шевченко [П.] Корольову 18 листопада 1842 р.<sup>1</sup>

Тільки, пишучи про «Шведчину» і «Датчину», Тарас парубочому перебільшив. До Стокгольму він не доплив, а зняли його хворим в Ревелі, звідки він міг повернутись тільки сухопуттям, бо на 16 листопада всі балтійські порти припинили навігацію — замерзли. Про це я найближчим часом хочу написати<sup>2</sup>.

До швидкого побачення.

Піпольфену дістанемо.

Привіт від мене і Єлизавети Михайлівни Вам і Катерині Єронимівні.

Ваш П. Жур.

4.VI.[19]63.

<sup>1</sup> Корольов Пилип Миколайович (1821—1894) — викладач фізики й математики в 2-й Харківській гімназії, випускник Харківського університету. Захоплювався творами Шевченка, деякі неопубліковані поезії знав зі списків. У листі Шевченко повідомляв: «Мене носив проклятутий пароход у Шведчину й Датчину. Пливши в Стокгольм, я скомпонував “Тамалія”, невеличку поему, та так занедужав, що ледви привезли мене в Ревель, там трошки очуняв...» (Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. Київ: Наукова думка, 2003. С. 20).

<sup>2</sup> Жур П. Шевченковский Петербург. Ленинград: Лениздат, 1964. С. 175—177.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Спасибі Вам за добре слово про мій скромний труд. Книжка розходиться дуже добре<sup>1</sup>. В письменницькій книгарні 800 примірників розкуплено в три дні. Тираж її мізерний<sup>2</sup> і, мабуть, усім бажаючим книжка в руки не попаде. От шкода! А чиновникам книготоргу і видавництва — горе мало...

Сьогодні я з [О.] Прокоф'євим<sup>3</sup> і [М.] Брауном<sup>4</sup> їздили в Академію художеств, дивились, як відбудовується житло Шевченкове. Кімната вже вигорожена. Поставлена кафельна піч. Покладено балки під антресолі. Я з хвилюванням роздивлявся на сліди старих східців на стіні, з якої зняли штукатурку. 14 ступнів! Це ті ступні, по яким сходив Тарас, ці 14 ступнів він пройшов униз і впав на долівку вранці 10 березня 1861 року...

Музейні робітники скаржаться на Україну — звідти не надсилають потрібних експонатів. Хоч би там зробили копії палітри, мольберта та інших речей Шевченкових. А в Києві ніби то для цієї академічної меморіальної квартири Тараса<sup>5</sup> готують лише фото...

Їздили ми сьогодні також по всьому Шевченківському Васильєвському острову. Були на вулиці Шевченка (бувша Семанська — поблизу Гавані)<sup>6</sup>. Нічого собі вулиця. На будинкові № 1 буде встановлена меморіальна дошка з текстом про Тараса<sup>7</sup>.

Крім того, на будинку №8 по 5 лінії (бувший будинок Костюрина), за моєю пропозицією, встановлюється меморіальна дошка з написом про те, що в цьому будинку були створені «Гайдамаки» і «Сон»<sup>8</sup>.

В Шевченківські дні мені доведеться виступити з повідомленнями про свої нові розшуки — в Пушкінському домі, в Музеї Некрасова і в Музеї історії міста<sup>9</sup>. Публікація про участь Тараса в революційному гуртку буде повторена, мабуть, в «Огоньке»<sup>10</sup>.

Чи було що-небудь цікаве про Шевченка в пресі останнього часу?

Ще раз спасибі Вам за теплі слова про мою роботу. Без Вас її не було б. Ваш приклад самовідданого служіння Тарасові завжди у мене перед очима.

Привіт від мене і Лізавети Михайловни Вам і Катерині Єронимівні.

Завжди Ваш П. Жур.

20/II.1964 р.

<sup>1</sup> Жур П. Шевченковский Петербург. Ленинград: Лениздат, 1964. 288 с.

<sup>2</sup> Наклад видання — 5000 примірників.

<sup>3</sup> Прокоф'єв Олександр Андрійович (1900—1971) — російський поет і журналіст, громадський діяч.

<sup>4</sup> Браун Микола Леопольдович (1902—1975) — російський поет, письменник і перекладач. Автор віршів «Тут жив Шевченко», «Шевченко», переклав поему «Варнак», посланіє «До Основ'яненка».

<sup>5</sup> Музей-квартиру Тараса Шевченка відкрито 9 березня 1964 р. у відбудованій майстерні художника в Академії мистецтв, де жив і працював Шевченко у 1859—1861 роках.

<sup>6</sup> Вулицю перейменовано 20 травня 1961 р., до 100-річчя від дня смерті Т. Шевченка.

<sup>7</sup> На меморіальній дошці викарбувано російською і українською мовами: «Эта улица в 1961 году названа в честь выдающегося украинского поэта и художника Тараса Григорьевича Шевченко. Цю вулицю названо на честь видатного українського поета і художника Тараса Григоровича Шевченка».

<sup>8</sup> Меморіальну дошку встановили того ж 1964 р. із текстом: «В этом доме в 1840—1844 рр. жил выдающийся украинский поэт, революционный демократ Тарас Григорьевич Шевченко. Здесь написаны поэмы “Сон”, “Гайдамаки”».

<sup>9</sup> Нині — Інститут російської літератури (Пушкінський дім) РАН (Набережна Макарова, 4), Меморіальний музей-квартира М. О. Некрасова (Літейний проспект, 36), Державний музей історії Санкт-Петербурга (Олександрівський парк, 7, раніше — Петропавлівська фортеця).

<sup>10</sup> Жур П. Адреса в Петербурзі... В Ленінграді виявлено нові матеріали про Т. Г. Шевченка // Рад. Україна. 1964. 7 лют. С. 3. Ті ж матеріали: Жур П. Петербургское подполье // Огонек. 1964. № 11. С. 12. У статті за матеріалами Державної бібліотеки імені М. Є. Салтикова-Щедрина (нині — Російська національна бібліотека) наведені свідчення члена петербурзької польської революційної організації польських офіцерів В. Г. Косовського про зустрічі Шевченка З. Г. Сераковським, З. Падлевським у 1858—1861 рр., активними учасниками польського повстання 1863 р.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Спасибі Вам велике за все, що надіслали<sup>1</sup>. Я давненько не писав Вам через повідь шевченкіани, яку не встигаю навіть просто переглянути, буквально в ній потопаяю. Та до того ж і почуваю себе зле. То прошу не вважати мене за нечемного. Я ж Вас дуже люблю.

Виявляється, що Ви знайомі з С. В. Беловим<sup>2</sup>. Я знаю його лише заочно. З його листів виходить, що він мила людина.



В короткому часі до Ленінграда має поїхати Світлана Данилівна Попель<sup>3</sup>. Це молодий шевченкознавець. Її цікавлять списки Шевченкових творів. Вона знає [І.] Айзенштока і [Ф.] Прийму і знає те, що вони їй не допоможуть. Вона хоче знати в яких архівах і в яких фондах слід шукати списки. Ви текстологією не займаєтесь, але архіви знаєте добре, то я дозволив собі порадити їй звернутися до Вас. Простіть мені, що зробив це без попереднього погодження з Вами. Я б сам їй допоміг, та ніколи списками не займався.

Вітаємо Вас і Лизавету Михайлівну.  
Бувайте здорові.

Ваш Юр Меженко.  
Київ.  
1964.04.05.

Р. С. Чи знаєте Ви, що помер М. М. Новицький.  
Був з нього шевченкознавець №1.

<sup>1</sup> Очевидно, йдеться про медаль та запрошення, виготовлені з нагоди 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Вони мали б поповнити колекцію шевченкіани Ю. Меженка. У листі від 22 жовтня 1964 р. Ю. Меженко висловив намір повернути сувеніри, оскільки учений отримав власні примірники цих ювілейних пам'яток (ЦДАММ України. Ф. 136. Оп. 2. Од. зб. 46. Арк. 22).

<sup>2</sup> Белов Сергій Володимирович (1936—2019) — російський літературознавець, книгознавець, дослідник творчості Ф. Достоевського. У фонді № 365 (Оп. 1. Од. зб. 313) зберігається 16 листів С. Белова до Ю. Меженка від 26 вересня 1962 р. до 9 лютого 1965 р. та чернетки відповідей Ю. Меженка С. Белову (Од. зб. 17) від 4 жовтня 1961 р. до 16 лютого 1964 р.

<sup>3</sup> Попель Світлана Данилівна (нар.1934 р.) — український літературознавець, співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка у 1957—1966, 1994—2012 роках. Досліджувала списки поетичних творів Шевченка «Сон (У всякого своя доля)», «Кавказ», «І мертвим, і живим, і ненароде[н]ним...», брала участь у підготовці окремих текстів до Повного зібрання творів Шевченка у 6 (1964) та 12 томах (т. 1—3, 2001—2003), автор статей до «Шевченківської енциклопедії» у 6 т. (2012—2015).

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

В Москві зараз працює комісія по виробці нового російського правопису. Я написав Дм. Косаріку, як людині з огоньком, про те, щоб українські спеціалісти-мовники порушили питання відносно відміни українських прізвищ за [Я.] Гротом<sup>1</sup>. Він сьогодні мені відповів щось невиразне. Вся надія у мене на Максима Тадейовича<sup>2</sup>, якому я теж писав — про те саме. Я прошу Вас в розмовах з Вашими знайомими обговорити це питання — якраз час. Нехай люди пишуть в Москву, щоб комісія постановила нарешті відмінити українські прізвища на —енко по-людські, а не чорт зна як. Я певен в успіху таких демаршів.

Жаль Михайла Михайловича<sup>3</sup>. Про його кончину я взяв в той же день з телеграми [Є.] Шаблювського<sup>4</sup> і [М.] Мацапури<sup>5</sup>. Його ім'я залишиться в науці про великого Тараса назавжди. Незавдовго до того, як піти від нас, Михайло Михайлович написав мені листа, в якому тепло

вітав мою книжку<sup>6</sup>. Він був людиною, яка втілювала в собі наше шевченкознавче сумління. Будемо гідні його любови, його приязні.

Зараз у мене дуже багато всякої редакційної роботи, і я з болем відчуваю, як мало часу залишається для розшуків про Тараса. Маю надію в травні побувати в Києві (якщо запросять) — отже швидко й побачимось в такому разі. Дуже хочеться поговорити з Вами, порадитись, обмінятись думками....

У нас вже потроху забирає силу весна. По Неві пливе крига. Дощик сіється нечасто. Вітру нема, і тепло. Частенько проглядає сонечко і під мурами Петропавлівки дикі ентузіасти нагулюють свіжий загар. Ніна пише, що у Вас в Києві теж весна. Приїду — побачу.

На все добре. Привіт Вам і Катерині Єронимівні від мене і Лізавети Михайлівни.

Завжди Ваш П. Жур.  
18/IV.[19]64.  
Ленінград

<sup>1</sup> Грот Яків Карлович (1812—1893) — віце-президент Академії наук, історик російської, фінської, шведської літератури, автор авторитетного у Російській імперії довідника «Русское правописание», який витримав 22 видання (1-ше вид. 1885). Я. Грот пропонував українські прізвища на -енко відмінювати. Наприклад, у Пащенко, с Шевченком (*Грот Я. Русское правописание: руководство, составленное по поручению Второго отделения Императорской Академии наук / 11-е изд. Санкт-Петербург, 1894. С. 26*). Це правило схвалював і мав намір застосувати П. Жур у праці «Шевченковский Петербург» (1964), про що відомо із листа шевченкознавця до Ю. Меженка від 5 вересня 1963 р. (ЦДАМЛМ України. Ф. 365. Оп. 1. Од. зб. 433. Арк. 55).

<sup>2</sup> Тобто М. Рильського.

<sup>3</sup> Ідеться про шевченкознавця М. Новицького.

<sup>4</sup> Шаблювський Євген Степанович (1906—1983) — літературознавець, шевченкознавець, директор Інституту Тараса Шевченка на поч. 1930-х років. За сфабрикованими звинуваченнями у причетності до Об'єднаного троцькістсько-націоналістичного блоку в 1935—1954 роках відбував заслання на Соловках у Мончегорському та інших таборах. Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1979).

<sup>5</sup> Мацапура Микола Іванович (1900—1974) — український мистецтвознавець, шевченкознавець, директор Державного музею Т. Г. Шевченка у 1944—1950 роках (нині — Національний музей Тараса Шевченка) та Літературно-меморіального будинку-музею Т. Г. Шевченка у 1953—1956 роках.

<sup>6</sup> У ЦДАМЛМ України цього листа М. Новицького не виявлено.

\* \* \*

29/IX.[19]64.

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Спасибі Вам за приємність, яку зробили Ви мені, надіславши рецензію з «України»<sup>1</sup>. Шкода тільки, що в рецензію вкралась помилка (замість «Е. Барі» — «С. Бруні»<sup>2</sup>). Мабуть, нічого не вдієш — це так би мовити «издержки производства».

Д. Ф. Красицький<sup>3</sup> пише мені, що мою книжку перекладає на українську мову Василь Костенко<sup>4</sup>. Що це за хлопець? Я читав, здається, непогані його статті до історії могили Шевченка.

Як чувається Ваша бібліографія видань творів Шевченка?<sup>5</sup>

А бібліографія [М.] Рильського у Катерини Єронимівни?<sup>6</sup> Привіт Вам і Катерині Єронимівні від Лізавети Михайлівни. Ваш П. Жур.

<sup>1</sup> Герасименко В. Місто його слави // Україна. 1964. № 38. С. 8.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Красицький Дмитро Филімонович (1901—1989) — письменник і літературознавець, правнук К. Красицької — сестри Шевченка, директор Літературно-меморіального будинку-музею Т. Г. Шевченка у 1951—1953 рр.

<sup>4</sup> Костенко Василь Кирилович (1929—?) — український літературознавець. Автор праці «Стежки до Кобзаря» (1964), статей «До історії могили Шевченка» (1959), «Митці на могилі Шевченка» (1968). Українською мовою книжка «Шевченківський Петербург» побачила світ у видавництві «Дніпро» у 1972 р. Прізвище перекладача не зазначено.

<sup>5</sup> П. Жур запитує про покажчик видань творів Шевченка, над яким разом із колегами працював Ю. Меженко (Т. Г. Шевченко: бібліогр. покажчик (1917—1963) / Держком. ради Міністрів УРСР по пресі, Кн. палата УССР; уклад. М. Багрич; редкол.: Є. Кирилюк, Ю. Меженко, Ф. Сарана; вступ. ст. Ф. Сарана. Харків: Ред.-вид. від. Кн. палати УРСР, 1964. 156 с.).

<sup>6</sup> К. Скокан присвятила бібліографії М. Рильського кілька статей, а також упорядкувала та видала ґрунтовний покажчик його праць і творів (М. Т. Рильський: бібліогр. покажчик, 1907—1965 / АН УРСР, ЦНБ; Уклад. К. Скокан; відп. ред. С. Крижанівський. Київ: Наукова думка, 1970. 520 с.).

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Ось Вам ще й фото з хутора Нови<sup>1</sup>. Тепер у Вас є всі фото з моєї подорожі по Шевченківським місцям цього літа. Таких нема ні в Музеї, ні в інституті. Дуже неприємне вражіння справила на мене та байдужість, яку я спостерігав іноді там, де повинен бути тільки ентузіазм.

Спасибі Вам, дорогий ентузіасте, невтомний, вірний лицарю святого ордену Тараса за те, що Ви живете і робите сумлінно свою справу — з дня в день, з години — в годину.

На все добре!

Привіт Катерині Єронимівні.

Завжди Ваш П. Жур.  
1/IX.1965 р.

<sup>1</sup> Ідеться про хутір Новь, який тепер у складі села Лифине Лебединського р-ну Харківської обл. Шевченко зупинявся в Нові на запрошення члена Харківського губернського комітету в справі підготовки селянської реформи поміщика Д. Хрущова у червні 1859 р.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!<sup>1</sup>

У мене є листівка, видана ще до революції, на якій напис «Шевченко з приятелями»<sup>2</sup>. Хто ці приятелі мені не відомо. Група з 5 осіб — в центрі Ш[евчен]ко. Ніхто, в тому числі Мих. Мих. Новицький, нікого встановити мені не міг. Єдине, що можна з певністю сказати, серед них нема [Г.] Честахівського<sup>3</sup>, бо обличчя останнього відоме з іншої листівки на якій сфотографовані Ш[евчен]ко і Честахівський удвох<sup>4</sup>.

Взагалі іконографія Шевченківська — це слабке місце і здається ніхто нею серйозно не займався<sup>5</sup>.

1965.10.07.

<sup>1</sup> Лист друкується з чернетки Ю. Меженка (ЦДАМЛМ України. Ф. 365. Оп. 1. Од. зб. 85. Арк. 11).

<sup>2</sup> Ідеться про фото 1859 р., виконане у петербурзькій майстерні Г. Денъера.

<sup>3</sup> Честахівський Григорій Миколайович (1820—1893) — український художник, приятель Шевченка, автор спогадів про нього, супроводжував труну Шевченка під час перепоховання, занотував і змалював прощання з постом. На згаданій світлині він праворуч від Шевченка. Однозначної відповіді про усіх осіб, які позували для фото, немає. В. Яцюк вважає, що ліворуч від Шевченка — В. Лазаревський (сидить), прізвища крайніх не названо (*Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком: іконографія 1838—1861 років*. Київ: Балтія Друк, 2004. С. 96). Дослідники серед портретованих вказують прізвища братів О. та М. Лазаревських, П. Якушкіна. Листівку з цієї світлині було видрукувано у 1912 р., ймовірно, у Галичині (*Яцюк В. Не забудьте пом'янути... Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури 1890—1940*. Київ: Криниця, 2004. С. 54, 58).

<sup>4</sup> Фото М. Досса, виконане в Петербурзі у 1860 р. Листівка із світлині з'явилася у серії Шевченкових фотопортретів, яку підготував київський видавець Гордієнко при журналі «Нива» у 1917 р. (*Яцюк В. Не забудьте пом'янути... Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури 1890—1940*. Київ: Криниця, 2004. С. 52, 58, 61). Як і попередня («Шевченко серед приятелів»), збереглася лише в поодиноких примірниках.

<sup>5</sup> На сьогодні найбільше зусиль до вивчення іконографії Шевченка доклав В. Яцюк, автор праць: «Таїна Шевченкових світлин» (1998), «Віч-на-віч із Шевченком. Іконографія 1838—1861 років» (2004), «Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури. 1890—1940» (2004, 2008) тощо.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

<...>

У нас в Ленінграді теж весна. Ідуть дощі і снігу майже — край. Ми вже збираємося у відпустку, хоча вона і буде не раніше липня. Плануємо Крим. Поїдемо, мабуть, в Коктебель з онуком київським.

Я останніми днями добре попрацював в архіві. Знайшов дещо нового про Василя Павловича Маслова. Навіть виникло у зв'язку з цим бажання написати його біографію — вона ж нам майже невідома. А це все-таки славна людина — перший біограф Тараса.

Цікаво, хто писав про Маслова в УРЕ<sup>1</sup>. Звідки взято, що Маслов помер 12 грудня 1880 р. Насправді це сталось 30 листопада. Хтось писав десь, що Маслов закінчив Київський університет. Це вигадка, бо Маслов вчився в Казанському університеті. Є легенда, ніби Маслов був заарештований...

Мабуть, я все-таки напишу біографію цього вірного лицаря ордену Тараса.

Бувайте здорові, дорогий Юрію Олексійовичу. Привіт Катерині Єронимівні — від мене і Вам обом — від Єлизавети Михайлівни.

На все добре.

Завжди Ваш П. Жур.  
5/IV.[19]66.  
Ленінград.

<sup>1</sup> Українська радянська енциклопедія: в 17 т. Т. 8. Лань—Машення / Гол. ред. М. Бажан; редкол.: І. Білодід та ін.; 1 вид. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1962. С. 528. Без підпису.

\* \* \*

Дорогі Катерино Єронимівно і Юрію Олексійовичу!

Напишіть мені, чи є будь-яка література (і якщо є, то яка саме) про книговидавчу і книготоргівельну справу на Україні в 60—70 роках минулого сторіччя, зокрема про таких розповсюджувачів української книги, як [В.] Трунов<sup>1</sup>, [П.] Лобко<sup>2</sup>, [М.], [О.] Балліні<sup>3</sup>. Мене особливо цікавить [П.] Лобко — один з харківських друзів Шевченка. Він торгував українською книгою в Харкові, Лебедині, Змієві, Одесі, Києві і інших місцях України.

<...> Як здоров'я Юрія Олексійовича?<sup>4</sup> Весь час я про це думаю і бажаю йому доброго здоров'я. Привіт від Єлизавети Михайлівни.

Завжди Ваш П. Жур.  
19/I.[19]67 р.

<sup>1</sup> Трунов Василь Логвинович — книгяр у Полтаві у 1870-х роках, член полтавської громади, за прихильність до української культури перебував під наглядом поліції із 1863 р.

<sup>2</sup> Лобко Петро Олександрович (? — після 1886 р.) — випускник Харківського університету, видавав і поширював українські книжки (його накладом вийшов другий том «Народних оповідань» Марка Вовчка. — Спб., 1862), брав участь у діяльності недільних шкіл (*Жур II*. Третья зустріч. Київ: Дніпро, 1970. С. 213—214).

<sup>3</sup> Баллін Микола Петрович (1829—1904) — засновник української і російської кооперативної діяльності. Власник книжкових магазинів у Харкові, Херсоні, Курську. Книгарні М. Балліна закрито в 1866 р. через розповсюдження заборонених книг. Наприкінці 1860 — поч. 1870-х років при Харківському споживчому товаристві з ініціативи М. Балліна діяло кооперативне видавництво, де було видрукувано підручники з математики, астрономії, календарі, книги про кооперацію. Мав намір видрукувати Біблію церковнослов'янською та українською мовами, «Маленьку енциклопедію» у 30 т. Справу М. Балліна підтримувала перша дружина О. Балліна (*Ковальчук В.* Микола Баллін і його просвітницькі видавничі проекти // *Вісник Книжкової плати*. 2012. № 4. С. 1—4).

<sup>4</sup> Запитання П. Жура про здоров'я Ю. Меженка зумовлене тим, що на окремі із листів відписувала К. Скокан. Ю. Меженко надиктовував текст відповіді.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Щось давненько не одержував я від Вас листів. Як Ваше здоров'я?

9 березня ми в Ленінграді розпочинаємо щорічну традицію влаштувати урочисті збори в кімнаті Шевченка в Академії художеств, присвячені дню народження Кобзаря. Так само, як це робиться в квартирах [О.] Пушкіна і [М.] Некрасова. На першому такому засіданні виступаю і я. Отже, 9 березня я внесу пропозицію про створення «Шевченківської енциклопедії»<sup>1</sup>. Цю свою думку я обговорював з рядом ленінградських літераторів і вчених. Всім дуже по душі вона, і ми напишемо листа на Україну. Нехай інститут літератури очолить цю роботу, а ми всі допоможемо. На світі є вже енциклопедії Шекспірівська, Гетевська, Бернсівська, Діккенсівська, Бетховенська, Дантівська. Чому ж не може існувати Шевченківська?

Зараз в Ленінграді вперше у нас готується Лермонтівська<sup>2</sup>. Отже, можна позмагатись.

Як Ви про це думаєте?



Привіт Катерині Єронимівні, Федору Кузьмічу.

Завжди Ваш П. Жур.  
3/III.[19]67.

<sup>1</sup> Копію листа за підписами І. Айзенштока, М. Брауна, П. Беркова, П. Жура, М. Комісарової, Ф. Прийми та О. Прокоф'єва, адресованого шевченкознавцям Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, П. Жур надіслав Ю. Меженкові у листі від 10 березня 1967 р. (ЦДАМЛМ України. Ф. 365. Оп. 1. Од. зб. 433. Арк. 97).

<sup>2</sup> «Лермонтовская энциклопедия», над якою працював Інститут російської літератури, вийшла у 1981 р., на кілька років пізніше за «Шевченківський словник: У 2 т.» (1976—1977).

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Я до краю винен перед Вами. Де ж таки, листи залишилися без відповіді!

Винен! Та не тільки я сам, а й моя Паркінсова хвороба, а й усі її супутники. Особливо катаракта ока, через яку я вже й писати не годен.

Я мав конкретно відповісти на кілька Ваших запитань. На жаль, відповіді всі негативні. Книготорговців, які б у ХІХ віці продавали українську книгу, я не знаю. Вона, власне книга, була. Та продавали її на рівні з російською і не рекламували її, мабуть, як малоросійську. Я спеціально ніколи не займався історією книготоргівлі. Проте перегорнув не одну тисячу сторінок бібліотечних та бібліографічних каталогів і журналів і нічого потрібного Вам не бачив.

Друга справа про присудження Шевченківської премії. До Комітету своєї рекомендації я не надсилав ось з яких міркувань.

Мені відомо, що премії розписані на кілька років наперед, погоджено черговість в високих інстанціях і навіть смерть кандидата ту черговість не порушує. Думка та оцінка окремих осіб (особливо таких незначних, як я) жодного впливу не мають.

Підготовляти ґрунт для рішення Комітету треба заздалегідь і слід починати з впливових установ та організацій.

За такої ситуації, особливо коли голос подається в останні хвилини перед опублікуванням, ніяких наслідків голос не матиме.

Ваша ідея створення «Шевченківської енциклопедії» дуже вдала. Єдине, що я можу в цій, як сказав би Тарас Григорович «благородній справі», зробити — це глибоко з жалем зітхнути, бо сам взяти участь не матиму фізичної змоги.

Я втратив працездатність на всі 100%.

Бувайте здорові і не гнівайтесь на старого інваліда.

Передайте Лизаветі Михайлівні моє щире привітання.

Ваш Юр Меженко.

Київ.

1967.03.16.

\* \* \*

Дорогий Юрію Олексійовичу!

Сьогодні одержав повідомлення з «Дніпра»: мою «Третю зустріч» введено до плану випуску. Замість іменного покажчика пропонують «всі маловідомі імена в примітках з короткою характеристикою». Я думаю, що все ж таки треба — іменний покажчик і буду на цьому настоювати.

Як Ви думаєте про це?

<...> На все добре! Поклон Федору Кузьмічу<sup>1</sup>.

Ваш П. Жур.  
20/I[19]69.

<sup>1</sup> Бібліографу Ф. Сарані.

\* \* \*

Дорогий Петре Володимировичу!

Тільки круглий дурень, який сам ніколи не користувався книгами для наукових довідок, може гадати, що підрядні примітки про вибраних осіб можуть замінити покажчик імен.

На жаль, буває так, що такий дурень опиняється на відповідальній посаді у видавництві і намагається зробити й свій «внесок» у доручену йому справу.

Хто буде встановлювати, яке ім'я менше відоме, а які більше? Який критерій буде покладено в основу? Якого характеру і змісту матимуть ті підрядкові примітки?

Як приклад можна взяти вигаданий випадок. Брати Лазаревські — які з них більш і хто менше відомі? І кому відомі? Я гадаю, що мало знайдеться сміливців, які б наважилися взяти на себе відповідальність за такий розподіл.

Та й взагалі покажчик імен і підрядкові примітки зовсім різні речі і можуть співіснувати в тій самій роботі, бо природа їх і призначення різна.

Дуже шкодую, що здоров'я не дозволяє мені написати на цю тему пару статей до «Друга читача»<sup>1</sup>.

Обіймаю Вас. Юр Меженко.

Київ.  
1969.01.25.

<sup>1</sup> «Друг читача» — українська газета 1960—1992, 2004—2011 рр., яка інформувала про стан українського книговидання. На сторінках газети друкувалися також літературно-критичні статті, анонси подій, пов'язані з книговиданням та літературою. Із 2011 р. існує тільки в онлайн-версії.

*Переднє слово,  
підготовка текстів  
та коментарі Галини КАРПІНЧУК*

Отримано 24 грудня 2019 р.

*м. Київ*



## РЕЦЕНЗІЇ

### ТАЄМНИЦІ РУКОПИСІВ І ПЕРШОДРУКІВ РОМАНУ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША «ЧОРНА РАДА»

**Федорук Олесь. Роман Куліша «Чорна рада»: історія тексту.**  
Київ: Критика, 2019. XII+588 с.

Художня, епістолярна, мемуарна, наукова, публіцистична, етнографічна спадщина запального й невгамовного Пантелеймона Куліша понад століття перебуває в полі зору істориків, культурологів, фольклористів, лінгвістів, літературознавців, які сформували його цілісний образ людини, майстра слова, мислителя, шукача національної уснопестичної мудрості, популяризатора доробку українських письменників.

У працях, присвячених життю та діяльності «корифея нашої літератури» (І. Франко), дослідники зосереджують увагу на психології, окремих фактах і явищах біографії, взаєминах із дружиною, членами родини Білозерських, Т. Шевченком, іншими чільними українцями II половини XIX ст., поглиблюючи уявлення про простого і складного, творчого та працьовитого, навіть багатоликого й незбагненого П. Куліша. Сприйняття цієї постаті ніколи не було однозначним, варіювало від «друга та брата» (Т. Шевченко), «ідеального революціонера-громадянина» (Микола Хвильовий) до «химерної постаті», «людини з тисячею масок» (Дмитро Донцов), «заздрісника» (Юрій Луцький) тощо. Однак це не применшує його ролі в історії української літератури, як і культури загалом, лише сприяє проникненню у психологію особистості, а через неї — психологію творчості.

Біографію та доробок П. Куліша вивчали літературознавці першої половини XX ст. Сергій Єфремов, Микола Зеров, Євген Кирилюк, Віктор Петров, праці яких використали сучасні дослідники художньої спадщини прозаїка — Романа Багрій, Анатолій Гуляк, Євген Нахлік, Василь Івашків та інші. Нещодавно опублікована монографія Олеся Федорука «Роман Куліша “Чорна рада”: історія тексту» свідчить про тривкість у традиції студій першого українського історичного роману в національному літературознавстві, підсумовує успішну спробу наукової реконструкції тексту твору, еволюції мислення прозаїка під час багатолітньої плідної праці. Ця книжка — ще один крок у пізнанні секретів індивідуального стилю видатного й суперечливого письменника.

О. Федорук, поєднуючи джерелознавчі та текстознавчі методи розгляду художніх творів, спираючись на досягнення текстологів, передовсім Василя Бородіна, Сергія Гальченка, Мирослави Гнатюк, Дми-

тра Єсипенка, Дмитра Лихачова, Тетяни Маслянчук, Миколи Сиваченка тощо, уперше комплексно дослідив історію тексту роману «Чорна рада», порівняв численні чорнові рукописи й редакції, авторизовані першодруки, публікації різного часу, показав зв'язок між ними, зосередив увагу на зауваженнях цензорів, з'ясував джерела, дати тощо.

З одного боку, значний за обсягом матеріал для аналізу сприяв реалізації завдань, проте з другого — стримував науковця, який обмежився лише окремими заувагами про історико-соціальні умови виникнення досліджуваного твору, еволюцію образів персонажів, перебіг національного літературного процесу початку другої половини XIX ст., особливості розвитку творчості письменника. Утім ця обставина не перешкодила втілити задум, що полягав у всебічному розкритті історії тексту «Чорної ради». Важливе практичне значення праці О. Федорука полягає в тому, що майбутні дослідники використовують її матеріали й висновки в аналізі роману П. Куліша. Бо ж, як указав учений, покликаючись на думку М. Сиваченка, лише текстолог може відшукати відповіді на питання, незрозумілі чи недоступні історикам літератури.

Варто зауважити, що композиція монографії раціонально продумана. У першому розділі («Які видання «Чорної ради» ми маємо?») дослідник здійснив науково-критичний аналіз видань першого українського історичного роману, оглянув етапи публікації, наголосив на недоглядах, помилках і фальсифікаціях тексту й, коментуючи їх, пояснив причини, що змусили впорядників несвідомо чи свідомо деформувати першоджерело.

Аналіз епістолярної спадщини П. Куліша, а також його співвітчизників 1840—1850-х років допоміг О. Федоруку висвітлити зародження задуму прозаїка написати історичний твір російською та українською мовами на тему минулого рідного народу, зосередитись на шляхах його реалізації. Роздуми про творчі пошуки, успіхи, труднощі, невдачі, роботу над рукописами аж до публікації двох варіантів роману висловлено у другому розділі — «Історія створення». Він не лише деталізує хронологію процесу втілення задуму, подає огляд творчого методу письменника, а й формує образ думливого дієвого та національно свідомого автора. Робота П. Куліша над художньою версією минулих подій сприяла реалізації авторських здібностей, свідчила про активну життєву позицію, намагання прислужитись громаді, для якої він натхненно жив, творив, працював.

У третьому розділі («Цензурна історія») О. Федорук, оглянувши низку архівних матеріалів, пов'язаних із романом «Чорна рада», відповів на важливі текстологічні питання, зокрема обґрунтував хронологію цензурної історії твору, оповів про складні взаємини автора із цензорами, котрі часто роками не читали рукописів його творів, закреслювали абзаци та сторінки в романі, що, звісна річ, непокоїло, змушувало вдаватись до самоцензури, змінювати імена та прізвища реальних історичних постатей, приховувати їхні титули, посади, переписувати окремі частини. Працюючи над заявленою в назві розділу темою, учений наголосив на важливій потребі додатково дослідити проблему авторської самоцензури, виправлень тексту на вимогу цензорів, що часто перетворювалось на художнє редагування. На його думку, майбутні впорядники критичної публікації «Чорної ради» мають або ж відновити частини роману, редаговані відповідно до зовнішніх приписів чи самостійно, або ж перевидавати першодруки без змін, розуміючи, що вони з'явилися у колоніальну добу.

О. Федорук ретельно опрацював усілілі рукописи україномовного та російськомовного текстів роману «Чорна рада», передовсім автографи, авторизовані копії, списки. Свої думки про їх зв'язок, редакторські правки, першодруки, час створення, утрачені автографи він висловив у четвертому розділі — «Джерела тексту».

У п'ятому розділі («Редакції тексту») науковець проаналізував редакції україномовної та російськомовної версій роману, наголосивши на тому, що його початок і закінчення, сцена в пекарні, у Києві, у домі Гвинтовки зазнали кардинальних авторських

змін, тому свідчать про появу нової редакції, а не ситуативне поліпшення чи доповнення. Ця дослідницька робота розкриває індивідуальну методикою праці прозаїка над історичним художнім твором.

Відповідаючи на питання еволюції назви роману, О. Федорук у шостому розділі («Питання тексту») обґрунтував думку, що тривалий пошук остаточного варіанта заголовка свідчить про відповідальне ставлення автора до власної праці. Також він дослідив зміни композиції, сюжету у відомих рукописах і першодруках, завваживши зміни в змісті; проаналізував використання епіграфів, їх роль у розкритті задуму прозаїка, змістових акцентів, образів персонажів, думок про минуле українського народу, передовсім козацьку славу.

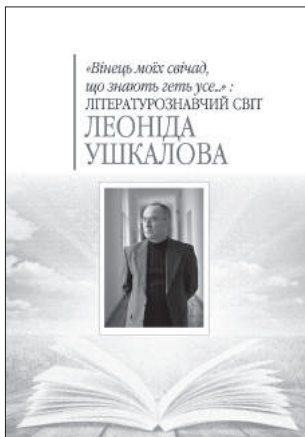
Науковець не лише узагальнив попередній досвід текстологічних і джерелознавчих студій роману П. Куліша, а й здійснив масштабний порівняльний аналіз численних текстів рукописів, журнальних першодруків, окремих авторизованих і впорядкованих різними особами публікацій твору, відповів на порушені питання, реалізував мету, вирішив низку дослідницьких завдань, намітив перспективи майбутніх студій. Віриться, його висновки знадобляться для текстологічного аналізу не лише «Чорної ради», а й інших творів письменника, адже нерозв'язаних питань залишилося дуже багато.

Варто вказати на сумлінність автора монографії в упорядкуванні матеріалів для рубрики «Додатки», доборі ілюстрацій, створенні переліку умовних скорочень, списку ілюстрацій, покажчика імен.

Завдяки копійчій текстологічній праці О. Федорука історики літератури зможуть глибше проникнути в поетику роману «Чорна рада», по-новому осмислити ідейно-тематичний зміст, систему образів, жанрово-композиційні особливості, пізнають таємниці творчого задуму прозаїка.

Володимир ПОДРИГА  
м. Київ

Отримано 6 лютого 2020 р.



**«Вінець моїх свічад, що знають геть усе...»: літературознавчий світ Леоніда Ушкалова: бібліогр. довідник / упоряд., наук. ред., передм. Н. Левченко. Харків: Майдан, 2020. 92 с.**

У довіднику здійснено жанровий розподіл наукових розвідок доктора філологічних наук, професора Леоніда Ушкалова. Матеріал кожної рубрики подано в хронологічній послідовності. «Літописна» традиція бібліографічного довідника робить його композиційно прозорим, а також дає змогу окреслити історичну стратегію розвитку літературознавчих векторів і поступ наукової думки Л. Ушкалова.

Наші  
презентації



## НОВА КНИЖКА ПРО СЕРГІЯ ПОЛУЯНА

**Палуян Сяргей. След, вечна жывы Творы. Успаміны. Прысвячэнні. Даследаванні** / Сяргей Палуян; укладанне, падрыхтоўка тэксту, аглядныя аналітычныя артыкулы, прадмова і каментар Таццяны Кабржыцкай, Вячаслава Рагойшы. Мінск: Кнігазбор, 2018. 336 с. (Бібліятэка Саюза беларускіх пісьменнікаў «Кнігарня пісьменніка»; выпуск 114).

У 1960-ті (доба «відлиги»), а згодом у 1980-ті роки (эпоха перебудови), коли для громадськості відкрилися заковані спецфонди й архіви, у літератури колишнього Союзу РСР із забуття повернулися імена багатьох письменників, які з різних причин були викреслені із сучасного їм літературного процесу. Відомі білоруські філологи Тетяна Кобржицька і Вячеслав Рагойша майже півстоліття дослідницької праці присвятили реабілітації трагічного імені білоруського письменника початку ХХ століття Сергія Полуяна (1890—1910). Як нічна зірка, він спалахнув на літературному небі, і згас, не доживши і двадцяти років. Проте залишив по собі «след, вечна жывы». Цей рядок із вірша Максима Богдановича (якого С. Полуян фактично відкрив для читачів-земляків) дав назву новій книжці.

Сергій Полуян входив до числа письменників, що групувалися навколо демократичної щотижневої газети «Наша Ніва», яку друкували у Вільні (газета «Наша Ніва» проіснувала один, 1906-й, рік). Із нею співпрацювали й публікували тут свої твори майбутні класики білоруської літератури Янка Купала, Якуб Колас, Максим Богданович, Цішка Гартний, Вацлав Ластовський та ін. В Україні, у Києві, де мешкали родичі С. Полуяна, він співпрацював із такими виданнями, як «Українська хата», «Рада» та ін.

Ця символічна постать висвітлює, зокрема, важливу роль революційних подій 1905—1906 рр. у пробудженні пригнічених російським царизмом народів до національного й соціального життя. Контакти письменника зі згаданими вище виданнями мали не тільки літературний, а й політичний характер. Як зазначають дослідники, через брата Івана Сергій Полуян зв'язується із соціал-демократами, бере участь у київському підпіллі («потім у Вільні буде розповідати Цішці Гартному «потай», що належить до українських соціал-демократів»). Близькість політичних поглядів і літературних уподобань здружила Сергія Полуяна з Грицьком Чупринкою (обидва брали

участь у підпільній роботі РСДРП, працювали в київському часопису «Українська хата» від часу його заснування).

Шлях Тетяни Кобржицької і В'ячеслава Рагойші до Сергія Полуяна почався з 1960-х років, зі студій білорусько-українських зв'язків. Т. Кобржицька, з 1992 р. Голова білоруської асоціації українців, — дослідниця проблеми білорусько-українсько-польського пограниччя. Переклала українською мовою твори М. Богдановича, В. Короткевича, В. Бикова; білоруською — твори І. Франка, М. Коцюбинського, Миколи Хвильового. В'ячеслав Рагойша — поет, літературознавець, дослідник творчості Янки Купали, М. Танка та ін. білоруських поетів; його докторська дисертація — «Білоруська поезія в контексті східнослов'янських літератур. Типологія, рецепція, художній переклад» (1993). Він — незмінний (із 1994 р.) завідувач кафедри теорії літератури Білоруського держуніверситету. 2015 р. вийшла праця «Українська література і українсько-білоруські літературні взаємозв'язки» (у 3-х частинах. Ч. II. XIX — початок XX ст.), яку вони написали у співавторстві (Мінськ, БДУ).

До літературної діяльності С. Полуяна увагу авторів привернув 1968 р. професор БДУ М. Ларченко, запропонувавши молодим дослідникам розшифрувати «код Полуяна». Саме М. Ларченко, як зазначають автори, ще в перші повоєнні роки розпочав справу реабілітації газети «Наша Ніва», яку тоді трактували як націоналістичне видання.

Розшифрувати «код Полуяна» було нелегко. Не було відомостей навіть про твори письменника. Починали з пошуків публікацій у білоруській і українській періодиці. Знайдені матеріали про літературний процес тієї доби лягли в основу спільної монографії «Корені дружби. Білорусько-українські літературні взаємозв'язки початку XX століття» (Мінськ, 1976). Проблемою був брак біографічних відомостей про Полуяна. Та зрештою, уже в 1980-і, пощастило зустрітися з трьома ще живими рідними сестрами письменника, і цю прогалину було заповнено. З'явилася можливість створити, як пишуть автори, «персональну книгу» Сергія Полуяна. Невдовзі, 1986 р., побачило світ перше видання його творів — «Лісты ў будучыню».

Книжка мала найширший резонанс серед білоруської громадськості. З'явилися нові прихильники автора, нові відгуки й студії, чому сприяла й презентація, і відзначені ювілеї: 1985 р. 95-річчя з дня народження письменника і 75-річчя з дня його смерті, а 1990 р. — його століття.

Нові знахідки лягли в основу книжки «След, вечна живы: Твори. Успаміны. Прысвячэнні. Даследованні» (Мінськ, 2018). Тривала, понад тридцятилітня пауза із часу публікації попередньої збірки дала змогу внести певні уточнення і включити додаткові матеріали. Отже, останнє видання найповніше й, очевидно, вичерпне. Це можна побачити, зокрема, на прикладі третього розділу «Родовідне древо письменника», що супроводжується змістовною статтею упорядників «Труднощі й радощі евристичних пошуків на шляху до Сергія Полуяна». Тут генеалогічна тема набуває завершеності. Труднощі були пов'язані з тим, що білоруську пресу початку XX ст. усе ще трактували як «шкідливу», «націоналістичну». А радощі — з пошуками, розслідуванням, підказаним інтуїцією та невтомною працею Т. Кобржицької і В. Рагойші, з розмотуванням клубка родоводу через пошуки розкиданих по всьому світу родичів, зокрема по материнській лінії Олександри Бахонки. Один із них проживав у Середній Азії, а інші — у Росії, Україні, Прибалтиці. Отже, неминучими були поїздки до Таджикистану, потім до Києва, Ленінграда й Риги та ін. Розшуки й контакти не були даремними, вони вивели на сестер Сергія — Людмилу, Зінаїду, Ангеліну.

Стаття про евристичні пошуки написана так тепло і жваво, що не може не захопити читача. Наприклад, тут ідеться про те, як не спали ніч у Києві, коли відвідува-

ли першу, наймолодшу сестру Людмилу. Вона розповіла, що Сергій народився таки в Брагині, а не в Речицях чи Кришичах. Згодом батько відвіз його вчитися в Мозирську 6-класну прогімназію. На канікулах Сергій приїжджав додому (уже в Кришичі) та був наставником молодших братів і сестер, яких навчав співати революційних пісень. У Мозирі він зацікавився робітничим рухом, ходив на «масовки», читав і поширював революційні брошури, носив червону косоворотку. Під загрозою виключення з гімназії батько перевіз Сергія до Мітави (тепер Єлгава, Латвія), де вже вчилися його сестри (там працювали рідні дядьки Сергія по матері). Але й тут його бачать на мітингах і демонстраціях. Із розповідей інших сестер відомо, що Сергій так і не закінчив гімназії. Розлючений батько забрав його додому. Одного разу, коли батько спробував підняти на сина руку, той вїхав із Кришич, залишив рідний дім назавжди. Він їде до Києва, де спочатку живе в маминого брата Акіма, а потім винаймає невеличку кімнату. Часом заробляє на життя вичиткою коректури в київських газетах. У травні 1909 р. журнал «Українська хата» друкує його першу статтю «Про національну школу на Білорусі». Надсилаються статті і до віленської газети «Наша Ніва». Так розпочинається творча біографія Сергія Полуяна, якій у рецензованій книжці присвячено головний, перший розділ.

Вражає ренесансна різнобічність хисту юнака, що одразу, ще у 18—19-річному віці, спалахнув усіма своїми гранями. Він виступає і як письменник, автор художніх творів, і як літературознавець, літературний критик, і як журналіст, публіцист, історик, філософ, просвітник і громадський діяч, котрий переймається проблемами соціального й національного піднесення рідної Білорусі. Головна тема всіх його художніх і публіцистичних речей — національне відродження білоруського народу.

Розділ, присвячений творчій спадщині літератора, має назву «Нештодзенны пгляд» (упорядники використали вислів Янки Купали з вірша «Пам'яті С. Полуяна»). Неповсякденність, небуденність світогляду молодого письменника випливала з його почуття безмежної любові до рідного краю. Національна ідея для нього — не риторика, тим більше не теоретичне поняття. Це був не просто звичайний патріотизм, а справжня відданість своєму «забутому», «забраному» народові, дуже гостре відчуття національної й соціальної несправедливості, сприйняття страждань і болю народу як власного. Цими пронизливими почуттями овіяна його художня проза.

До книжки ввійшло два оповідання, які дослідникам пощастило знайти в архівах газети «Наша Ніва» й київського часопису «Українська хата» — «Хрыстос Уваскрос!» і «Вёска». «Хрыстос Уваскрос!» — високохудожній, пафосний текст, за визначенням упорядників, — «версет», побудований на аналогії між релігійно-міфологічним мотивом воскресіння Христа й ідеєю національного й соціального відродження білоруського народу. «Хвиля напруженого почуття», яку завважив М. Богданович, сповнена надії й віри у воскресіння Білорусі:

«...Хрыстос Уваскрос! Радуйся, мой родны край. — Надзея, як живуча вада, лісца ў тваю душу. Скоро і ти ўваскреснеш ад доўгага мертваго сну. Вясна прыйшла і да цябе. — «Хрыстос Уваскрос!»

Над ім здзек'аваліся. Яго білі патвары, сцябалі бізуном. Плявалі на Яго. Кпілі з Яго. У канцы распялі і распятаго не пераставалі мучыць. Спечанья смагой вусны звільжывалі воцатам і жоўцю. Ён памер на крыжы памеж двух разбойнікаў. Але ўсе ж ткі:

— Хрыстос Уваскрос!»

Наступне оповідання «Вёска» (із запланованого циклу «Забраны край») пройняте протилежним трагічним, розпачливим почуттям безнадії. Забуте богом село (вёска) поміж боліт і старезних лісів умирає. Умирає й поруділий ліс. І тільки Смерть

тішилися, кивала пальцем і «тихо сміялась...». «Конаюць вескі і лясы Забранага краю».

Згадані оповідання були надруковані вже після смерті письменника, перше — у газеті «Наша Ніва» (1910, № 16—17, 15(28) квітня). Друге з'явилося в київському журналі «Українська хата» в перекладі Микити Шаповала; потім передруковано в оригіналі в газеті «Наша Ніва» (1910, № 43, 21 жовтня).

Придушення революційного руху на початку ХХ ст. не додавало оптимізму, а до його відродження в кінці 1910-х років письменник не дожив.

Прагненням розширити обрії просвіти й культури білоруського народу наснажені й численні публіцистичні й літературно-критичні статті Сергія Полуяна, надруковані в білоруських і українських виданнях. Перша його публікація в журналі «Українська хата» (1909, № 5), як уже йшлося, присвячена проблемі національної школи в Білорусі. Редакція журналу вмістила ремарку з привітанням виступу товариша-білоруса й побажанням і «далі систематично відкривати сторінки <...> часопису для обміркування справ білоруського відродження, зважаючи на те, що 1) відродження сусіднього братнього народу цікаве і повчальне для українців і 2) жадаючи своїм часописом конкретно допомагати в обміркуванні чергових справ і завдань білоруської свідомої інтелігенції, яка не має поки що свого органа, призначеного для цієї ролі» (про культурологічну діяльність щотижневої білоруської газети «Наша Ніва» редакція «Української хати», очевидно, не була поінформована).

Національне відродження білоруського народу С. Полуян не мислить без зміцнення позицій рідної мови. Ціла низка статей присвячена цій проблемі. У циклі статей «З нашого життя» (цю рубрику він розпочав своїми дописами в газеті «Наша Ніва») він зазначає, що хоч як би довго білоруси йшли до ідеї національного відродження, на передній план зрештою вийшло «вічно старе і вічно нове питання про мову нашу білоруську». Ще Ф. Богусевич застерігав: «Не пакідайце ж мовы нашэй беларускай, каб не умерлі». Як уважний учитель С. Полуян указує на конкретну справу, яку можна зробити «навіть тоді, коли немає ні шкіл білоруських, ні книжок (хоч були часи, коли на цій землі панувала своя культура) — треба домогтися, щоб у білоруське село йшла білоруська газета». «Кожний білорус мусить ширити на Беларусі друковане слово на рідній мові». Тільки так можна змагатися з бідністю і «темнотою народною».

Спростовуючи закиди в «неоригінальності» білоруської мови, він пише, що мова білоруська розвивалася «раніше від польської й російської. Неправда, що в білоруській мові багато польських слів. Наша наука старіша за польську, не ми користалися польською мовою, а поляки білоруською...» («Мова спрадвечная наша беларуская»).

У статті «Коли друкувалася перша білоруська Біблія» («Наша Ніва», 1909, № 39) С. Полуян нагадує, що перша Біблія, перетлумачена з латинської мови на білоруську, вийшла з-під верстата в Празі 1517 р. (точніше: видання «Біблії руської» разом з іншими пам'ятками Франциск Скорина завершив у Віленській друкарні 1525 р.); а перша польська Біблія — у Кракові 1561 р.

Обдарований не тільки мистецьким хистом, а й здатністю до наукового, аналітичного мислення, С. Полуян прагнув з'ясувати специфіку явища, використовуючи метод культурно-історичних зіставлень, порівнянь історичної долі різних народів, різних шляхів їх національного відродження. Особливо його цікавила тема пробудження до культурного життя малих, т. зв. недержавних народів. До книжки включено дві такі статті — «Національне відродження чувашів» і «Якутський національний рух». І там, і там активну участь у цьому процесі брала національна інтелігенція, яка гуртувалася в громадські об'єднання, просвітницькі товариства. Друкувалися газети мовами

цих народів, виникали видавництва, національний театр. Перші чуваські книжки випускали православні місіонери, тоді ж створювалися національні школи, з яких стали вибиватися більш здібні люди з народу. Але, як зауважує С. Полюян, ці люди «не покинули його, як це у нас робиться». Ні, вони залишилися на місці і почали працювати над відродженням свого народу». Одну з причин гальмування культурного розвитку в Білорусі молодий публіцист бачив у небажанні багатьох освічених людей служити власному народові, а не, скажімо, Польщі чи Росії.

Загалом кожна зі статей — оглядових (з історії рідної літератури — «Білоруська поезія у її типових представниках», «Білоруська література в 1909 році», «Листи з України»), чи концептуальних («Про білоруське національне відродження», «Культурне значення малих націй»), кожна рецензія чи відгук на вихід нових білоруських та українських творів (напр., на «Третю книжку оповідань» В. Винниченка, якого за «глибоким психологічним аналізом сучасної душі», свіжістю і яскравістю фарб, творчою сміливістю ставить «на чолі української художньої думки») — словом, кожен із його виступів заслуговує на окрему розмову. У них визначався вектор і його подальшої праці.

Здавалося, існують усі можливості для продовження творчої діяльності. Сергій Полюян мріяв про навчання в Київському університеті. Та мрія його не здійснилася. На жаль, і фізичні, і морально-психологічні його сили були вже підірвані. Самотність, розрив із батьком, відсутність підтримки, усвідомлення безвихідності свого жебрацького становища, до того ж сухоти, тяжка перевтома призвели до трагічного фіналу. Як пишуть дослідники, «у ніч із 7 на 8 квітня 1910 р. (за ст. ст.; за н. ст. із 20 на 21 квітня) у Києві в невеликій темній кімнатці в будинку на Гоголівській, 37, у страшенній бідності й самотності Сергій Полюян скінчив життя самогубством».

У прощальному (розвітальному) листі, адресованому київському поетові Микиті Шаповалу, він написав: «Але не думайте, що я через незабезпеченість вмираю. Ні. Жити так, як живу я, немає жодної рації... Багато я думав зробити, та не зробив нічого. Шкода померати так марно, але треба. Нехай... І ще одна дрібниця: я вмираю "пошло", повисившись, бо не було змоги купити револьвер...».

Раптова, передчасна смерть Сергія Полюяна потрясла його друзів і читачів у Білорусі й Україні. Янка Купала, Максим Богданович, Вацлав Ластовський, Цішка Гартний, Грицько Чупринка та ін. відгукнулися на цю трагічну втрату елегійними віршами-присвятами. Поховали юнака в Києві на Байковому цвинтарі. Уже в наші дні Микола Жулинський віднайшов і опублікував вірш Грицька Чупринки «Над могилою товариша», присвячений С. Полюяну:

Промов мені з ями, товаришу щирій,  
Чи варто триматись тепер  
Святої, палкої й могутньої віри,  
З якою ти жив і помер?  
Промов мені щиро з довічної хати,  
Чи варто за неї вмирать,  
Чи, може, з одчаю іти в ренегати,  
І в зраді інакших богів вибирать?  
Бо ми вже блукаєм без волі, без сили,  
З залишками віри колишніх борців,  
Мов трупи живії без смерти й могили  
І просим поради собі у мерців.  
Я знаю, що віри тому вже не треба,



Хто, наче сновида, блукає у млі.  
Та як же так линуть і линуть до неба  
І трупом нікчемним сховатись в землі?

Упорядкована Тетяною Кобрицькою і В'ячеславом Рагойшею книжка налічує трохи більше трьохсот сторінок (разом із докладними коментарями і змістом), але вводить в ужиток значно більше імен і проблем, які не можна охопити в одному невеликому відгуку.

Зазначимо тільки, що й у доробку С. Полуяна, і в коментарях упорядників неодноразово акцентовано особливу роль України, яка в культурно-освітній своїй діяльності йшла на кілька кроків попереду й надихала братів-білорусів на продовження перетворень. У цьому зв'язку можна пригадати слова видатного українського письменника Романа Іванчука, який у відгуку на першу збірку С. Полуяна «Лісты ў будучиню» («Літ. Україна», 1987, 19 листопада), зазначивши, що «повернули це легендарне ім'я білоруській, а так само українській культурі Тетяна Кобрицька й В'ячеслав Рагойша», запитує своїх сучасників: «Чи ж не варте коротке життя Сергія Полуяна окремої книги і в Україні?»

У книжці «След, вечна живы» вміщено три великі наукові статті Т. Кобрицької і В. Рагойші, які «ведуть» читача складним шляхом «Неофіта Відродження» (у вступі, у III і IV розділах) і додають праці не лише композиційної стрункости, а й глибини та переконливості літературознавчого аналізу. Отже, це дослідження стає зразком «персональної книги» про видатну творчу особистість.

Наталія КОСТЕНКО, Микола СУЛИМА  
м. Київ

Отримано 23 лютого 2020 р.



**Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба /** відп. ред., упорядн. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ. 2019. 684 с.

До солідного збірника, присвяченого 70-річному ювілею професора Степана Хороба, увійшли статті з актуальних проблем сучасного українського літературознавства, підготовлені вченими-філологами з різних навчальних і наукових інституцій України. Відкривається видання статтями про яскраву особистість і літературознавчий доробок С. Хороба і складається з таких розділів: «Інтерпретаційні коди драматичного тексту», «Національно-етичні виміри художньої творчості», «Теоретичні аспекти літературознавства», «Компаративістські обрії», «Релігійний дискурс», «У вирі сучасного літературного процесу», «Малознані імена, постаті, явища». «Фольклорно-міфологічні начала літературної творчості».

Наші \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ презентації



## В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

### ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИЙ СЕМІНАР ДО 90-РІЧЧЯ ВАСИЛЯ БОРОДИНА

Одинадцятий шевченкознавчий семінар, що відбувся в Інституті літератури 25 лютого 2020 р., був приурочений до 90-річчя від дня народження видатного текстолога, багаторічного завідувача відділу шевченкознавства, лауреата Шевченківської премії, Державної премії України в галузі науки і техніки Василя Бородіна (1930—2011). У роботі семінару взяли участь не тільки науковці Інституту літератури (відділів шевченкознавства, рукописних фондів і текстології, української класичної літератури), а й викладачі Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

А. Шацька (відділ рукописних фондів і текстології) повідомила про склад архіву В. Бородіна в Інституті літератури. Крім творчих рукописів, він містить документальні джерела, за якими можна простежити як біографію науковця, так і історію відділу шевченкознавства в 1984—2000 рр. Дослідниця структурувала масив документів за жанрово-хронологічним принципом, виокремивши 24 розділи (монографії, статті, рецензії, матеріали до «Шевченківського словника» і «Шевченківської енциклопедії», листування, газетні вирізки, програми конференцій тощо). Докладно А. Шацька зупинилася на щоденниках науковця: їх збереглося 12 за 1965—2008 рр. (з перервами). С. Росовецький (Київський університет) у доповіді «Знову про задум Шевченкової повісті “Из ничего почти барин”» зазначив, що дотеперішнє вивчення плану-конспекту повісті (праці З. Кирилюк, Д. Наливайка та ін.) ще не вичерпало можливостей для реконструкції задуму Шевченка. У повісті поведінка та емоції персонажів мали зумовлюватися не лише соціальними та майновими обставинами, а й внутрішніми закономірностями їхнього душевного життя, особистими стосунками між ними, психологічно мотивованими й показаними в розвитку.

У виступі «Проблема варіантів у поезії Тараса Шевченка» О. Федорук (відділ рукописних фондів і текстології) звернув увагу, що в шевченківській текстології існують різні підходи до публікації текстів. У критичних виданнях, підготовлених в Інституті літератури, послідовно застосовано принцип публікації за останньою авторською редакцією. Протилежного підходу дотримувався Л. Білецький у чотиритомнику «Кобзар» (Вінніпег, 1952—1954), де за основу тексту взято першу редакцію. Найпродуктивнішою, на думку доповідача, є концепція Г. Грабовича, згідно з якою варіанти в поезії Шевченка мають не підрядну, а самодостатню цінність, а тому тексти слід подавати так, щоб варіанти були наголошені, а не «розмивалися» у структурі видання. О. Федорук навів приклади, коли варіанти, які потрапили до категорії другорядних щодо основного тексту, насправді істотні для його розуміння та інтерпретації. Важливу проблему становить також відчитання варіантів у чорнових рукописах Шевченка, де автор не раз текст перекреслював так, що його не можна розпізнати. При використанні сучасних технічних засобів (зокрема фотозйомки в інфрачервоному світлі) цю проблему цілком можна вирішити.

Брак докладного обґрунтування редакційних виправлень в останньому за часом академічному виданні констатував завідувач відділу шевченкознавства О. Боронь у доповіді «Доцільність кон'єктур у тексті Шевченкового вірша “Бували воїни і військові свари...”», розглянувши кожну з них у хронології появи в повних зібраннях творів (чи наближених до академічного формату виданнях), починаючи від першодруку. Р. Харчук (відділ шевченкознавства) у доповіді «Джерела праці Гвідо де Батталії про Шевченка», зауваживши, що польський контекст появи літературного портрета «Тарас Шевченко, його життя та твори» (1865) Гвідо де Батталії ретельно вивчив Є. Нахлік, зосередившись на українських джерелах, що їх використав польський критик у біографічній частині своєї праці. На думку доповідачки, запропонована у праці Гвідо де Батталії цілком оригінальна характеристика літературних творів Шевченка має полемічне спрямування щодо оцінок, які українському поетові дала на той час польська критика. Р. Харчук уточнила, що першодрук цієї розвідки під назвою «Шевченко, український поет» було вміщено у 1—7, 9—11, 13—18 числах часопису «Tygodnik Naukowy» за 1865 р.

У дискусії, крім доповідачів, узяли також участь М. Бондар, В. Мовчанюк, Н. Чамата та ін.

*Євгенія ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК*

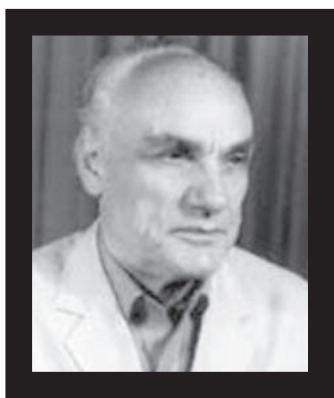
*м. Київ*

*Отримано 27 лютого 2020 р.*



## НЕКРОЛОГ

### ПАМ'ЯТІ ОТАРА БАКАНІДЗЕ



16 березня 2020 р. обірвалося життя відомого вченого українця Отара Акакійовича Баканідзе.

Доктор філологічних наук, президент Академії літературознавства Грузії, засновник і директор Інституту україністики у Тбіліському державному університеті ім. Іване Джавахішвілі, кавалер Ордена Честі, трьох орденів України, почесний доктор Київського національного університету імені Тараса Шевченка, педагог, який підготував тридцять кандидатів і п'ятнадцять докторів наук, О. Баканідзе був добре відомий в Україні не лише фахівцям-філологам. Про його подвижницьку справу — україністику в Грузії, якій він присвятив майже шість десятиріч, говорили не лише в Україні, а й у Грузії. Уяви-

ти собі на мить зорганізоване в будь-якому столичному освітньому закладі щось подібне з лекційними курсами, науково-дослідною, позалекційною роботою, яка поєднувалася з діяльністю ним же очолюваного клубу «Україна», підготовкою й виданням книжок-білінгв (їх тридцять три) класичної й сучасної української літератури непросто навіть зараз. А ще — чотири десятки книжок, серед яких солідні наукові монографії про Г. Сковороду, Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку, М. Бажана... Знаковими стали його праці «З історії грузинсько-українських літературних і театральних зв'язків» та тритомне видання «Нарисів з історії української літератури» — від найдавніших часів до сьогодення.

В О. Баканідзе було ще багато планів, зокрема видання грузинсько-українського словника (уже майже готового) та збірника наукових праць, присвяченого сорокап'ятиріччю Інституту україністики. Це мав бути підсумок дуже непростого, але справді золотого періоду в розвитку науково-освітніх, культурних взаємин між Україною та Грузією і своєрідний проект на майбутнє, який здійснювати доведеться вже його учням.

Сумуємо, розділяємо біль великої втрати. Щиро співчуваємо родині Отара Акакійовича, його колегам.

*Людмила ГРИЦИК  
м. Київ*

# CONTENTS

## COMPARATIVE STUDIES

- Lesia HENERALIUK. Ways of Cross-Media Research Formation..... 3
- Oleksandr BRAIKO. Cinematographic Coloring of Open Space  
in Volodymyr Drozd's Short Prose from 1960s ..... 28
- Valentyna NARIVSKA, Nataliia PAKHSARIAN. Contemporary French  
Comparative Studies: Issues and Methods ..... 48

## AD FONTES!

- Giovanna SIEDINA. Panegyric Praise for Yoasaf Krokovskyi..... 65

## AD HONOREM

- Tamara NOSENKO. Romania: Ukrainian Echo ..... 91

## SCRIPTA MANENT

- Shevchenko Theme in Letters of Petro Zhur and Yurii Mezhenko from 1960—1969.  
(based on materials from Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine)  
(*compiled, commented and prefaced by Halyna Karpinchuk*)..... 96

## REVIEWS

- Volodymyr PODRYHA. Mysteries of Manuscripts and Early Editions  
of Novel “Commoners’ Council” (“Chorna Rada”) by P. Kulish  
[O. Fedoruk. Novel “Chorna Rada” by Kulish: Textual History]..... 119
- Nataliia KOSTENKO, Mykola SULYMA. New Book about Siarhei Paluiian  
[“Eternal Trace”. Literary Works. Memories. Dedications. Research Papers]..... 122

## IN INSTITUTE OF LITERATURE

- Yevheniia LEBID-HREBENIUK. Seminar on Shevchenko Studies. To the 90th  
Anniversary of Vasyl Borodin's Birth ..... 128

## OUR PRESENTATIONS

- “THE WREATH of My Mirrows that Know Everything...”:  
World of Literary Studies by Leonid Ushkalov; INSPIRED by Word:  
Collection of Papers in Honor of Professor Stepan Khorob ..... 121, 127

## OBITUARY

- Liudmyla HRYTSYK. In memory of Otar Bakanidze ..... 129

- GALLERY OF “SLOVO I CHAS” ..... inside back cover