

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ  
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ ПОЛЬСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

**УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ  
ВЗАЄМИНИ  
ВИПУСК 2**

**Київ 2008**

**УДК 3.072**  
**У-45**

## **УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМИНИ ВИПУСК**

**2**

Видання, яке підготували українські та польські вчені, присвячене широкому колу проблем українсько-польських культурних взаємин XIX–XX ст., питанням спільної культурної спадщини. У низці статей розглянуто основні закономірності розвитку жанрів мистецтва та народної культури.

Для науковців, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами українсько-польських культурних взаємин.

Przygotowane przez ukraińskich i polskich naukowców wydanie dotyczy szerokiego obszaru stosunków ukraińsko-polskich XIX–XX wieku, w tym kwestii wspólnego dziedzictwa kulturowego. Wiele artykułów prezentuje w publikacji główne uwarunkowania rozwoju gatunków sztuki i kultury ludowej.

Dla naukowców, aspirantów, studentów, dla wszystkich, których interesują wzajemne stosunki ukraińsko-polskie.

### **Редакційна колегія:**

Скрипник Г. А. – головний редактор, акад. НАН України, д. істор. н., проф.; Вахніна Л. К. – заступник головного редактора, канд. філол. н., проф.; Головатюк В. Д. – відповідальний секретар, канд. філол. н.; Бакула Б., д. філол. н., проф. (Польща); Булаховська Ю. Л., д. філол. н., проф.; Грица С. Й., д. мист., проф.; Жулинський М. Г., акад. НАН України, д. філол. н., проф.; Калениченко А. П., к. мист.; Кирчів Р. Ф., д. філол. н., проф.; Ковальчик Є., д. мист., проф. (Польща); Козак С., іноземний член – академік НАН України, д. філол. н., проф. (Польща); Пилипчук Р. Я., акад. АМУ, к. мист., проф.; Степовик Д. В., д. мист. та філос., проф.; Юзвенко В. А., к. філол. н.

### **Рецензенти:**

Радишевський Р. П., д. філол. н., проф.; Загайкевич М. П., д. мист., проф.

**Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України**

# І. У КОЛІ КЛАСИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

УДК 7.033 (438-477)

Єжи Ковальчик  
(Польща)

## ПОЛЬСЬКІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена аналізу праць польських науковців кінця XIX до початку XXI ст., об'єктом дослідження яких було українське сакральне мистецтво. Висвітлюється науковий доробок: Л. Вежбіцького, В. Дзедушицького, М. Валіцького, В. Подляхи, Р. Біскупського, А. Поппе, М. Соколовського та ін.

Ключові слова: історія українського сакрального мистецтва, архітектура дерев'яних і мурованих церков, настінний живопис, різьблення іконостасів.

Artykuł zawiera analizę prac polskich naukowców od końca XIX do początku XXI wieku, których przedmiotem jest ukraińska sztuka sakralna. Przedstawiono dorobek naukowy: L. Wierzbickiego, W. Dzieduszyckiego, F. Poppe, M. Walickiego, W. Podlasy, R. Biskupskiego, M. Gębarowicza, M. Sokołowskiego, J. Kowalczyka i in.

**Wyrazy kluczowe:** historia ukraińskiej sztuki sakralnej, architektura cerkwi drewnianych i murowanych, malarstwo naścienne, rzeźba ikonostasów.

Мистецтво сусіднього українського народу, який жив у симбіозі з польською культурою протягом десяти віків, уже понад сто років є темою досліджень польських учених. Особливу роль тут відіграли науковці, пов'язані з двома університетськими центрами: Львова і Кракова, а після останньої світової війни – також Варшави й Вроцлава. Хронологічно ці дослідження дуже обширні, вони охоплюють мистецтво й художню культуру від раннього середньовіччя по XX ст. Тематика студій стосується, зокрема, таких розділів мистецтва: дерев'яне будівництво, церковна архітектура, іконостаси й сакральні настінні розписи, замки й резиденції, книжкова графіка, іконографія та емблематика.

У наведеному нижче огляді зосереджуся на дослідженнях, здійснених у нові часи, хоча згадуватиму й про середньовіччя. Не зачіпатиму дуже цікавих і важливих археологічних проблем та спільних зацікавлень, починаючи від Зоріана Доленги Ходаковського (XIX ст.). Не обговорюватиму багатой літератури на тему архітектурних пам'яток X–XIII ст. українсько-польського пограниччя, яка є темою полемік російських, українських та польських дослідників.

Поворотним пунктом до сучасності у дослідженнях церковного мистецтва стала польсько-українська виставка у Львові 1885 р., матеріали якої задокументовані у прекрасному альбомі, де вміщено виступ Людвика Вежбіцького і статтю Маріана Соколовського, першого професора історії мистецтва Ягеллонського університету в Кракові<sup>1</sup>. В організації виставки взяли участь польські й українські дослідники та костьольні й церковні очільники, котрі надали на експозицію літургійні пам'ятки, книги, зображення і скульптури зі святих Львова, Жовкви, Рогатина й Кракова. Співпраці між польськими й українськими науковцями прислужився великий авторитет—граф Влодзімеж Дзедушицький, співзасновник Музею художніх промислів (1874) і засновник Природничого музею ім. Дзедушицьких у Львові (1880), а також заслужений діяч науки, дослідник фольклору Галичини<sup>2</sup>.

В українському сакральному мистецтві, крім дерев'яних церков, найбільшу увагу польських дослідників привертало церковне малярство. Здійснювалися спроби загальної характеристики церковного живопису, скажімо такі, як Владислава Лозинського (1887)<sup>3</sup> і Влодзімежа Дзедушицького (1888)<sup>4</sup>. Огляд досліджень церковного малярства цих теренів з кінця XIX ст. до кінця XX ст. здійснив і склав бібліографію Мирослав К. Крук<sup>5</sup>. Нещодавно цю проблематику поглибив Вальдемар Делюга<sup>6</sup>.

Безсумнівно, найвидатнішим польським дослідником руського живопису був Владислав Подляха, з 1919 р. професор Львівського університету. У його доробку є праця “Настінні розписи церков на Буковині”, видана у Львові 1912 р.<sup>7</sup>, актуальність якої донині не втрачена. Нещодавно вона була перекладена німецькою мовою<sup>8</sup>. У цій праці автор зосереджується на питаннях іконографії розписів XV–XVI ст. Подляха – один із найвидатніших польських істориків мистецтва європейського рівня, що, окрім іконографії, займався методологією мистецьких досліджень<sup>9</sup>. Після останньої війни він переїхав до Вроцлавського університету, помер 1951 р.

Твори руського живопису на теренах Польщі часів Ягеллонів XV ст. дочекалися низки досліджень, опублікованих польськими вченими. Найґрунтовнішою серед них є праця Міхала Валіцького з Варшавського університету на тему фресок 1518 р. у каплиці Святої трійці Люблінського замку<sup>10</sup>. Дослідження люблінських фресок продовжувала у повоєнний період Анна Ружицька-Бризек з Ягеллонського університету<sup>11</sup>.

Середньовіччя Київської Русі також захоплювало польських дослідників, прикладом чого є повоєнні праці Анджея Поппе, історика,

якому близькі також проблеми історії мистецтва. Він є автором солідного дослідження “Держава й Церква на Русі”<sup>12</sup>, у якій відтворює первісну композицію настінних розписів Софіївського собору Києва<sup>13</sup>. На жаль, мені не відома реакція українських вчених на висновки польського мистецтвознавця, але ерудиція і дослідницький професіоналізм варшавського професора викликають повагу. Анджей Поппе має заслуги перед українською медієвістикою також як автор лексикографічної праці, основаної на досліджуваних джерелах – “Словника термінів староруського будівництва X–XV ст.” Цей словник був виданий 1962 року і становить цінність також для істориків архітектури<sup>14</sup>. Зазначу, що подібного словника старопольських термінів бракує. Крім того, професор Поппе опрацював історію давньоруських тканин, уклавши словник за тематичним принципом<sup>15</sup>. Учений є зачинателем у цій галузі, його праці мають непересічну вартість завдяки проникливому аналізу джерел.

Молодше покоління дослідників також досліджує проблематику руського середньовічного мистецтва, зокрема, Малгожата Сморгон-Ружицька з Ягеллонського університету<sup>16</sup>. Значні заслуги у справі колекціонування і дослідження руської іконографії має Історичний музей у Саноку, який організовує наукові конференції<sup>17</sup>, що збирають фахівців у цій галузі (варто згадати численні праці Р. Бікупського<sup>18</sup>). Значне пожвавлення досліджень відбулося у зв’язку з 1000-літтям хрещення Русі<sup>19</sup>, цій події були присвячені конференції та книжкові видання.

Як уже зазначалося, сферою руського мистецтва, що дуже рано зацікавила польських дослідників, була архітектура дерев’яних церков. Вона досліджувалася, паралельно з костельною, тими самими етнографами, істориками архітектури й мистецтва. Засноване 1885 р., Коло хранителів пам’яток Східної Галичини публікувало результати своїх інвентаризацій церков у виданні “Тека хранителів пам’яток”<sup>20</sup>. Детальніші статті про церкви публікувалися у “Звітах Комісії з досліджень історії мистецтва Польщі” Академії мистецтв у Кракові. Такі дослідження здійснював також професор Мар’ян Соколовський<sup>21</sup>. Широкий огляд дерев’яних церков зробив Казимеж Мокловський у синтетичній праці “Народне мистецтво в Польщі”, опублікованій у Львові 1903. У тогочасному розумінні автора Польща охоплювала історичний простір І Речіпосполитої з Великим Литовським князівством і Коронною Руссю. У праці було представлено 28 видів церков і 8 - церковних дзвіниць з теренів Галичини та декілька з Поділля, яке на той час перебувало під Росією. Казимеж Мокловський зі своїм братом-архітектором

Тадеушем і пізніше проводили масштабні інвентаризації дерев'яних церков і дзвіниць<sup>22</sup>. Типологічний аналіз та порівняльні дослідження дерев'яних церков першим здійснив Тадеуш Обмєнський, доповнюючи свій аналіз численними технічними малюнками<sup>23</sup>.

У період міжвоєнного двадцятиліття дерев'яними церквами зацікавився історик мистецтва Францішек Стшалко з Ягеллонського університету в Кракові. На зацікавленнях історика, очевидно, позначився факт його народження на Київщині. Він написав дисертацію на тему бойківських церков. На жаль, увесь наклад праці, надрукованої у Кракові, загинув під час війни, а його самого воєнні перипетії закинули до Франції та Італії. Після війни він не повернувся до Польщі, оселився в Лондоні, де не припиняв наукової діяльності<sup>24</sup>. За власний кошт видав 1989 р. збірник порівняльних досліджень з історії дерев'яної церковної архітектури<sup>25</sup>.

Наступником доктора Стшалка в дослідженнях українських і лемківських дерев'яних церков став професор Ришард Бриковський з Інституту мистецтвознавства ПАН у Варшаві. Це відома постать у галузі документування, дослідження, охорони й збереження дерев'яної церковної архітектури. Очевидно, що на його наукові зацікавлення польсько-українським пограниччям також вплинуло походження – він родом із Коломиї. У його багатому науковому доробку вирізняються публікації, присвячені дерев'яній церковній архітектурі лемків – етнічної групи, яка мешкає на пограниччі Малопольщі (Галичини), Словаччини й Закарпатської Русі. Він присвятив цій архітектурі розвідку, опубліковану 1986 року, де охарактеризував елементи конструкції, виділивши п'ять типів, визначив генезу лемківських церков, звернув увагу на питання їхньої латинізації та на зовнішню поліхромію<sup>26</sup>. Деякі питання особливостей лемківської архітектури поглибив у наступній публікації<sup>27</sup>. Результати своїх досліджень зіставляв з висновками українських і чеських науковців. Підсумком його багаторічної праці стала видана 1995 року монографія “Дерев'яна церковна архітектура на Коронних землях Речіпосполитої”<sup>28</sup>. Хоча для українських учених тут немає відкриттів, однак, для польської науки – це робота важлива, можна сказати, основоположна і дуже повчальна. У ній розглянуто чи не всі аспекти, пов'язані з церквою як святинею східного християнства. Висвітлено основні поняття, що стосуються елементів церкви та її оздоблення у світлі православної літургії. Представлено чіткий опис конструкції дерев'яних церков, доповнений художніми ілюстраціями. Нарешті, здійснено огляд церкви з точки зору типологічних особливостей її архітектури. Цей огляд охоплює не лише церкви на Західній

Україні, а й на Лівобережній. Стосовно церков на лівому березі Дніпра – це перша розвідка у польській науці.

Найбільш заслуженим дослідником українського мистецтва у ХХ ст. був Мечислав Гембарович, професор львівського університету, багаторічний завідувач музею ім. Любомирських (1923–1939), сучасної Львівської картинної галереї. Щасливо переживши війну, зі Львова не поїхав, залишився в рідному місті до кінця свого довгого життя (помер 1984, маючи 91 рік). У сталінський період, позбавлений наукових ступенів, був скромним бібліотечним працівником. Живучи в бідності, не відмовився від наукової праці, хоча йому було заборонено користуватися архівами. Зайнявся сучасним мистецтвом Львова та регіону <sup>29</sup>, не обмежувався вивченням польської культури у Коронній Русі, а досліджував мистецтво широко. У такий спосіб підкреслював інтегральність культури, твореної багатонаціональною і різновизнанцевою спільнотою земель давньої Речіпосполитої <sup>30</sup>. Після сталінського періоду, по довгих роках мовчання, 1954 р. у Києві вийшла друком його стаття українською мовою, присвячена Івану Федорову, першому друкареві у Львові й Острозі 1572–83 рр. Вчений оцінив значення його першодруків в Україні для розвитку графіки ХVI–ХVII ст. <sup>31</sup> До постаті видатного руського друкаря повернувся професор Гембарович у монографії, опублікованій польською мовою 1969 р. у Вроцлаві <sup>32</sup>. У цьому виданні він розвинув довоєнні праці польських учених: Александра Біркенмаєра і Станіслава Пташицького.

Виразом високої оцінки ерудиції професора Гембаровича в галузі мистецтвознавства став факт його запрошення українськими десидентами до участі у великій шеститомній “Історії українського мистецтва”. Він написав до III тому, присвяченого мистецтву другої половини ХVII і ХVIII ст., розділ про барокову скульптуру й декоративну різьбу. У цьому розділі автор зосередився, що зрозуміло, на прикладах львівської скульптури в стилі рококо у греко-католицьких церквах, передусім у Соборі святого Юри у Львові. Крім витворів Пінзеля і Філевича – грекокатолика, представив твори долота Сисоя Шалматова, що працював у Києві й Київській області, який застосовував у православних іконостасах повнофігурну скульптуру і багату рококову різьбу (прекрасний іконостас 1762–85 рр. у Мгарському соборі та скульптури в Чоповичах і Ромнах) <sup>33</sup>.

Вінцем досліджень пам’яток мистецтва Коронної Русі стали дві книжки професора Гембаровича, видані Науковим товариством у Торуні: “Дослідження з історії художньої культури пізнього ренесансу в Польщі” (1962) та “Нариси з історії мистецтва ХVII ст.” (1966). Обидві

книжки я детально прорецензував у “Бюлетені з історії мистецтва”<sup>34</sup>. У першій автор за історичними джерелами усталив засновницьку діяльність періоду ренесансу магнатських родів руського походження: Гербутів, Острозьких, Даниловичів. Знаходимо тут слушні міркування на тему західних впливів на український іконостас кінця XVI ст. на прикладі церков у Львові та Рогатині<sup>35</sup>. Ці впливи полягали у запровадженні колон, балок, багатой орнаментики в архітектурі. Волоська церква Львова з доричним фасадом є яскравим прикладом такої тенденції. Професор Гембарович згадав про художнього радника Волоської церкви, члена ставропігії, художника Теодора Сенковича (Федька-малюва), який допомагав komponувати скульптурні сцени зі Старого Заповіту в метопах доричного фризу, виконаного італійськими каменярями (Амброзій Прихильний)<sup>36</sup>.

Проф. Гембарович прослідкував генезу й багату історію надгробка 1580 р. гетьмана князя Костянтина Острозького в Києво-Печерській лаврі. У надгробному пам’ятнику гетьмана, званого “руським Сципіоном”, поставленому його сином Костянтином, воєводою київським, зображення померлого в образі лицаря нагадувало фігуру короля Зигмунта Старого на надгробку у Вавельській катедрі. “Витвір зовсім іншого світу понять і уявлень опинився у православному середовищі, де незвичайна рельєфна фігура здавалася якоюсь чужою, була джерелом непорозумінь, недовіри і навіть обурення”, – так описував проф. Гембарович проблему впровадження надгробної скульптури італійсько-польського походження до русько-православної культури<sup>37</sup>.

У книжці “Нариси з історії мистецтва XVII ст.” проф. Гембарович розвинув рефлексії на тему взаємопроникнення у сакральній сфері латинського і православного мистецтва, тобто польського і українського. Він помітив вплив композиції іконостасу на фасад каплиці латинського собору у Львові<sup>38</sup>. Цікаво представив зміни костьольних вівтарів, які в процесі модернізації усувалися, перероблялися на іконостаси або переносилися цілком усередину грекокатолицьких церков у XVIII ст. (Журвака, Скнулів, Дунаїв, Сокаль)<sup>39</sup>. Зрештою, подолання несприйняття скульптури, успадкованого з Візантії православною церквою на Коронній Русі, спостерігалось, як підкреслює автор, вже на зламі XVI і XVII ст. Спочатку воно проявилось у застосуванні рельєфних орнаментальних мотивів, а вже з другої половини XVII ст. іконостаси почали збагачувати скульптурними мотивами. Одним із польських різьбарів був Станіслав зі Львова, котрий оселившись у невеличкому містечку Стшешіньгруд і заповнив церкви на Волинському Поділлі своїми творами<sup>40</sup>. Від польських і західних митців козацькі художни-



ки перейняли особливості писання портретів і релігійних сцен у новій (західній) манері – таку важливу інформацію, що походить від арабського мандрівника XVII ст., архідиякона Павла з Алеппо, наводить проф. Гембарович<sup>41</sup>.

Руському живопису, його оксиденталізації і зв'язкам із культурою двору Яна III та королевича Якуба в Жовкві присвятив професор Гембарович обширний розділ у згаданій монографії, який називається “Руський маляр”<sup>42</sup>. Ця назва є узагальненою, адже авторові не йдеться про тожсамість художника Тимофія Стисловича. Він згадує про цілу плеяду руських малярів, членів братства при церкві у Жовкві, які працювали для двору Собеських. Крім Стисловича, були також Томаш Веселович, Іван Руткович, Томаш Остисевич, Василь Петранович. Деякі з імен перший раз видобув із джерел, інші – збагатив суттєвими біографічними нюансами, вивчаючи церковні й судові архіви у Жовкві. Особливу увагу приділив постаті Василя Петрановича, витвір якого – іконостас у Крехові – засвідчує західну орієнтацію. Професор Гембарович відшукав заповіт Петрановича, складений 1759 р., з якого довідуємося, що він послав найстаршого сина Костянтина здобувати науку “до шкіл”, на думку професора, це свідчить про те, що “освіту він здобував поза Жовквою, десь у світах”<sup>43</sup>. То був не перший серед руських художників, вихідців із Жовкви, які здобували освіту за кордоном. Професор Гембарович визначив походження з цього міста Єжи Елевтера Шимоновича-Семигіновського, степендіата Яна III, лауреата Академії св. Луки в Римі<sup>44</sup>. Авторству цього художника він приписав трунний портрет митрополита сучавського Дозітея 1698 р. Цей портрет Тадей Мацьковський пов'язував раніше з іншим руським художником із Жовкви – Томашем Веселовичем. У своїй розвідці проф. Гембарович проаналізував багато творів мистецтва, пов'язуючи їх із прізвищами руських художників, зокрема, іконостаси в Богородчанах, Дрогобичі, Краснопуші, Крехові, Поможданах, Новій Скавжаві, Волиці Дерев'янській, Заводові, Жовкві. В архівах професор знайшов цікаві відомості про монастирських художників: Йову Кондзелевича та його учня Ананія Мазикевича. Аналізуючи твори Василя Петрановича і Кондзелевича, проф. Гембарович спостеріг у них “художній синкретизм з відчутним українським національним забарвленням”. При цьому професор ставить важливе питання: “Чи не є, по суті справи, мистецтво цих художників, хай і збагачене новими виражальними засобами, відображенням національної української психології, до суттєвих рис якої належить флегматичний темперамент, прив'язаність до традиції і форми, м'якість, чуттєвість, уникання сильніших емоцій

і схильність до задуми?”. Далі польський дослідник підкреслює, що руські митці зберігали своє національне єство, здебільшого не виходили поза міщанське середовище і не поривали з його культурою <sup>45</sup>.

В інших публікаціях проф. Гембарович поглиблював відомості про руських митців та їхні твори. У книжці “Портрет XVI–XVII ст. у Львові” він пише про львівських художників: Теодора Сенковича та Миколу Петраховського з XVIII ст. <sup>46</sup> Згадує також про польських святих на іконостасах (Великі Гжибониці), звертає увагу на характерне явище впровадження до руської церкви, окрім портретів засновників, трунних портретів, надгробних хоругов та епітафій, що, безсумнівно, було ознакою колонізації русько-української культури в XVII ст. <sup>47</sup>. Виявом запозичення західної лицарської традиції були кінні портрети українських козацьких військових достойників: Петра Конашевича Сагайдачного (живопис) і Тимоша Хмельницького (на надгробній хоругві у Суботові) <sup>48</sup>. Проф. Гембарович першим звернув увагу на це питання.

Європеїзація українського мистецтва відбувалася також завдяки участі польських митців у оздобленні православних і грекокатолицьких храмів, де вони працювали на замовлення. Це було досить поширене явище, якщо йдеться про архітектуру і різьблення вітарів у василіанських церквах XVII і XVIII ст. (для таких церков працювали єзуїтські митці).

Проф. Гембарович помітив також дуже цікаве явище впливу художньої іконографічної русько-української традиції на польських митців. За приклад йому послужила творчість гравера з Вільна Вавжинця-Лаврентія Кщоновича, якому він присвятив велику монографію <sup>49</sup>. Це був шляхтич з Литви, людина освічена, письменник, що мав також талант художника. Він прибув в Україну, відряджений у 1674 р. архієпископом Лазарем Барановичем на посаду секретаря до Чернігова. Вдячний своєму меценатові, Кщонович написав і видав у 80-х рр. польською мовою панегірик “Redivivus Phaenix” (“Відроджений фенікс”), оздоблений емблематичними ілюстраціями. Кщонович мріяв про духовну кар’єру, прийняв православ’я, вступив до василіан, у 1684 р. став ігуменом чернігівського монастиря. У монастирі мав час на виконання релігійних творів (помер 1704).

Детально висвітлюючи у згаданій книжці життя і творчість Кщоновича, проф. Гембарович проаналізував діяльність художників з родини Тарасевичів, які також походили з Литви і працювали в Україні, зокрема, в Чернігові та Києві. Олександр Тарасевич, який отримав художню освіту за кордоном, працював для литовського маршалка Александра Хіларія Полюбинського в Глуску, а згодом для київсько-

го митрополита Ципріяна Жоховського. Існують припущення, що під кінець короткого життя він прийняв православ'я і став василіанином у Києво-Печерській лаврі (помер бл. 1690 р.)<sup>50</sup>. Його брат Леон Тарасевич, відомий як виконавець багатьох робіт, створених у Чернігові і в Києво-Печерській лаврі, також став монахом (помер бл. 1720)<sup>51</sup>. Ще один гравер, який походив із Вільна, Ян Щирський, з'явився 1683 р. у Чернігові як помічник архієпископа Лазаря Барановича<sup>52</sup>. Розвідка проф. Гембаровича внесла багато нових штрихів до історії художнього мистецтва України, що, безперечно, оцінять фахівці. У ній доповнено обриси культурної діяльності архієпископа Лазаря Барановича, підкреслено роль польського чинника в культурі України кінця XVII ст.

Належить також згадати ще про одну наукову розвідку проф. Гембаровича, яка містить у назві ідею єдності руської і польської культури, ширше – культури Сходу і Заходу. Це, видана вже по смерті автора (1986 р.) Інститутом мистецтвознавства ПАН, монографія під назвою “*Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*”. (“Покрова у мистецтві й легенді центрально-східної Європи”). На основі розвинутого в середньовіччі культу Божої Матері як у православній, так і в католицькій церкві, викристалізувалася ідея Божої Матері Милосердя або Заступниці. Були дві іконографічні версії цього уявлення. У латинському костюлі Божу Матір представляли в ризі, широко розпростертій над вірянами. У руській церкві на іконах представляли Божу Матір з шаллю, простеленою перед нею або над головами спраглих заступництва. Шляхом еволюції дійшло до запозичення руською церквою у кінці XVII ст. західного образу Божої Матері у ризах. Автором зібрано дуже цікаві приклади “козацької Покрови”, де виступає – в західному стилі – Божа Матір у покровительській ризі, під якою отаман посеред козацьких достойників прагне заступництва. Найбільш відомою, не раз публікованою, є ікона з Мотижина (київська область), на якій під покрывом плаща знайшли захист духовні Східної Церкви, а також король (польський) в короні і козацький гетьман Богдан Хмельницький<sup>53</sup>. Проф. Гембарович звернув увагу на збагачення іконографії образу: під ризою, поряд з людьми високого стану, знаходять захист простолюдини, хворі, каліки. Таке втілення образу, специфічне для українського мистецтва, відповідає літанії – акафістові, звідси поширена назва – Покрова акафістна<sup>54</sup>.

У багатому доробку, залишеному проф. Гембаровичем, слід також згадати замітку 1958 р. про заслуженого українського дослідника Іларіона Свенціцького<sup>55</sup>. Дослідження проф. Мечислава Гембаровича на

тему мистецтва Коронної Русі відзначаються науковою об'єктивністю, гідною видатного вченого, вона викликає повагу в українських дослідників давнього мистецтва, які не раз користувалися його доброзичливими порадами.

Власне, до вивчення церковного мистецтва мене спонукали книжки проф. Гембаровича. Про дві з них я написав обширні рецензії<sup>56</sup>. Серед проблем сучасного мистецтва особливо зацікавила грекокатолицька архітектура XVII і XVIII ст. та процеси її латинізації, зокрема, в період пізнього бароко. Важливо підкреслити значення ухвал Замойського синоду у 1720 р. Синод був скликаний з ініціативи київського митрополита Леона Кішки. Значну роль у ньому відіграли василіани, особливо Полікарп Філіпович, архімандрит пінський. Замойський синод для уніатської церкви був тим, чим Тридентський синод для католицького костьолу. Багато постанов Тридентського собору було прийнято Замойським синодом, зокрема, у сфері літургії. Це спричинило деякі зміни в облаштуванні й архітектурі уніатських церков. Уподібнення літургії святої служби грекокатолицької церкви до латинської викликало необхідність відкриття виду на вівтар з поставленим на ньому табернакулем і відмовою від перегородки у вигляді іконостасу. Перед архітектурним вівтарем часом ставлять лише царські ворота. Яскравим прикладом є проект головного вівтаря у соборі святого Юри у Львові. Важливою рисою з точки зору доктрини сакрального мистецтва було впровадження до уніатської церкви повнофігурної скульптури. Цікавим прикладом є вівтар василіан у Підгірцях, запроектований 1754 р. єзуїтом Павлом Гіжицьким. Тут залишено бічні образи, типові для іконостасів, але впроваджено фігури євангелістів. Це вияв погодження двох традицій. Обов'язок щоденної відправи святої служби багатьма капеланами у василіанських церквах спричинив до впровадження бічних вівтарів. Співані та читані служби викликали необхідність встановлення в уніатських церквах органів. Цей улюблений в період бароко інструмент прикрашав обряд, робив його возвишеним.

Латинізація архітектури уніатських церков втілювалася в іншому, ніж у православних церквах, плані і вигляді святинь. Впроваджено було поздовжню модель на основі латинського хреста і тринавову базилікову систему. Замість п'яти чи трьох куполів ставили один, на перехрещенні нав. Фасади офланковували двома високими вежами. Найкращими прикладами такої архітектури є собори й церкви василіан, силуети яких подібні до латинських костьолів. Можна згадати катедрu в Хелмі, засновану єпископом Володковіцем (1735–56) і церкву

василіан у Бучачі (1761–71). Оригінальною архітектурою відзначається собор Святого Юри у Львові, заснований черговими митрополитами – Афанасієм і Леоном Шептицькими, він був побудований у 1744–58 рр. архітектором Бернардом Меретиним. У статті я дав характеристику перетворенням у процесі будівництва святині, яка врешті отримала центральний план і безвежовий фасад.

Цікаві рефлексії на тему латинізації василіанських святинь викликала у мене лавра у Почаєві. Було створено багато архітектурних проєктів, принаймні від 1761 р., коли розпочали розбирати середньовічну церкву. Ці проєкти відкрив перед війною реставратор Едвард Дуткевич і опублікував їх <sup>57</sup>. Серед рисунків був проєкт нової святині, витриманий у східній традиції, з трьома абсидами та трьома куполами на поздовжній осі. У результаті було обрано проєкт, який реалізував концепцію, наближену до латинських костьолів. Святиня отримала вигляд тринавової базиліки на основі сильно видовженого грецького хреста лише з одним куполом і з емпорами. Фасад з двома стрункими встановленими по діагоналі вежами і терасою над присінком, а також емпори нагадують костьол місіонерів у Городенці – витвір архітектора Меретина.

У статті про латинізацію церковної архітектури я згадав про діяльність, яка передувала результатам замойського синоду. Йдеться про діяльність уніатського чернігівського єпископа Лазаря Барановича. Ще до переходу у православ'я (після приєднання лівобережної України до Росії у 1686 р.) він побудував дві святині на основі латинського хреста з двовежовими фасадами: собор у Чернігові і Мгарський монастир біля Вишневецьких Лубен. Для будівництва єпископ запросив з Вільна архітектора Яна Баптиста <sup>58</sup>.

Моя стаття про латинізацію грекокатолицької архітектури, опублікована 1980 р., була поворотною. Вона дала польським історикам мистецтва розуміння, що уніатські й василіанські катедральні святині попри їхню латинізацію, не слід відносити до пам'яток польського мистецтва, а потрібно враховувати специфіку уніатської, русько-української архітектури, чого не робилося раніше.

Чотирьом уніатським церквам на Волині я присвятив увагу в кількох пізніших публікаціях <sup>59</sup>. З петербурзького архіву отримав інвентаризаційні матеріали кінця XIX ст. щодо монументальної Почаївської лаври, які представляють схему внутрішнього облаштування святині. Викликає захоплення василіанська купольна церква в Піддубцях з вісьмома вежами (1745 р.). Її архітектор, єзуїт Павел Гіжицький був, напевно, під враженням від ідеальних обрисів біблійного міста Єру-

салима<sup>60</sup>. Невелика Успенська церква у Збаражі 1755 р. з хвилястим фасадом виразно нагадує римські твори Борроміні: фасади Ораторії Філіппінів і S. Carlo alle Quattro Fontane<sup>61</sup>.

2003 р. вийшла праця доцента Пьотра Красного з Ягеллонського університету, що називається “Церковна архітектура на руських землях Речіпосполитої 1596–1914”<sup>62</sup>. Перша дата (1596) означає Брестську унію і вказує на уніатські церкви як на основний об’єкт дослідження, хоч його у заголовку безпосередньо не названо. Автор значну увагу присвятив також православним церквам для порівняння з грекокатолицькими. Здійснюючи огляд церков на руських землях, вивчив ситуацію у Центральній Європі, Словаччині й Угорщині<sup>63</sup>. Його робота складається з обширного вступу і чотирьох розділів. Перший розділ присвячено архітектурі XVII ст., другий – XVIII ст., тобто періодові І Речіпосполитої. У третьому розділі автор описав грекокатолицьку архітектуру на півдавнісхідних теренах, тобто в Галичині, починаючи від першого поділу Речіпосполитої. Четвертий розділ містить аналіз церковної архітектури на підросійських землях зі змінними кордонами. Назва Річпосполита у заголовку стосується лише першого і другого розділів. Під поняттям “руські землі” автор розуміє терени, населені українцями й білорусами, веде мову про Коронну Русь і Русь Великокняжу, тобто Білорусь. Радше уникає поняття “австрійське загарбання”, оперуючи назвою Галичина; лише російське загарбання називає “на ім’я”. У всіх розділах він висвітлює правові й економічні передумови розвитку церковної архітектури, тобто відобразив ролі державної адміністрації у формуванні цієї архітектури, а також ролі духовенства і приватних фундаторів. Автор представив відомості про архітекторів і будівничих церков. Потім здійснив аналіз просторових систем та стилістичних форм мурованих і дерев’яних святинь, оздоблення всередині них. Окремо охарактеризував монастирі. На закінчення порівнював церковну архітектуру в Речіпосполитій з відповідною архітектурою в сусідніх країнах, на території Румунії та Словаччини. Завдяки такій структурі не залишив поза увагою жодної істотної проблеми.

У вступі обговорює основні проблеми досліджень церковного мистецтва, яке донедавна залишалося поза увагою в синтетичних історіографічних мистецтвознавчих працях. Автор слушно зауважив, що явища латинізації та озахіднення “повсюдно вважалися синонімами полонізації, якою виправдовували відбирання у русинів певних будівель або груп святинь і переписування їх на бік Польщі”(с. 13). Церкви василіан, котрі найчастіше підлягали латинізації, донедавна виступали у польській літературі як костьоли. Належить подивитися

на церкви не лише як на твори мистецтва, але також як на художній вираз суспільної свідомості. Водночас, на думку дослідника, пізнання суспільних, правових і економічних передумов “дозволить краще зрозуміти і повніше прочитати презентовані церковною архітектурою художні рішення” (с. 14–15).

У двох перших розділах про церкви І Речіпосполитої увесь простір Коронної Русі і Великокняжої Русі розглядається як одне ціле. Однак до унії на цих землях панували різні традиції церковної архітектури. Пізніше різниці були помітні навіть в межах ордену василіан, особливо після поділу в 1739 р. на руську провінцію (польську, коронну) і литовську. Суттєвими були кількісні різниці на обох просторах, що засвідчує публікація Вітольда Колбука. Стосовно загальної кількості, то з 9452 парафіяльних церков лише 1423 були розташовані на теренах Великого Литовського князівства <sup>64</sup>.

Красний зосередився передусім на аналізі мурованих церков, дерев’яні згадує рідко. Обґрунтованою є думка автора, що найцікавіші перетворення і знахідки відбулися в мурованих церквах, натомість дерев’яні відзначаються тривалістю традицій і браком інновацій. Кількісні різниці між ними були величезні. За свідченнями Колбука, парафіяльні уніатські церкви складала лише 2 % усіх святинь цього обряду (8006 дерев’яних і 164 муровані) <sup>65</sup>.

Постаті архітекторів і будівничих церков висвітлюються в усіх чотирьох розділах. У XVI і XVII ст. проекти православних і уніатських церков у Речіпосполитій зазвичай розроблялися італійськими архітекторами. Відомо, що для київського братства працював Себастьяно Браччі з Вінчі <sup>66</sup>, а до послуг митрополита Петра Могили був Оттавіано Манчіні з Болоньї <sup>67</sup>. Надалі залишається відкритим питання авторства Волоської церкви у Львові (іл. 25). Недавно померлий львівський дослідник Володимир Вуйцик визнавав думку Є. Нельговського, що автором проекту був Бернардо Морандо, архітектор Замостя <sup>68</sup>. Руські будівничі ставили спочатку лише дерев’яні церкви. Додаймо, що інколи їх також будували й польські теслі. Брати Дроздовичі зі Львова побудували збережену донині уніатську церкву в Черепині, селі, що належало домініканам Божого Тіла у Львові <sup>69</sup>. Варто зазначити, що у XVIII ст. професійні архітектори були й серед василіан. Таким був отець Ян Ієронім Нерезій із Бреста Литовського, будівничий монастиря і церкви василіан у Бучачі (1751–61) <sup>70</sup>.

Багато місця приділив Пьотр Красний особливостям архітектури православних і уніатських церков. У новітній період на терені Коронної Русі святині обох визнань будувалися – поздовжні, тридільні з

трьома куполами, найбільший із яких розташовувався над середньою навою. Винятковими були дві церкви на терені Волині у формі грецького хреста з п'ятьма куполами, що нагадували східні церкви візантійської генези. Такою є православна церква у Ніскеничах, заснована воєводою Адамом Киселем (закінчена 1653 р.) та уніатська церква в Піддубцях (1736–45). Форма церкви – мавзолей Киселя – вказує не лише на русько-візантійську генезу, вона має також відповідники в італійській ренесансовій архітектурі, у зразках Леонардо, Браманті, Перуччі, Серля, Антоніно да Сангалло, Монтани <sup>71</sup>. Отже, цю святиню можна пов'язувати з приїздом до Ніскеничів італійського архітектора Себастьяна Браччі, який працював у Києві з 1610 р. <sup>72</sup> Маємо тут справу з явищем західного впливу. Ця будівля, яка поєднує елементи Сходу й Заходу, репрезентувала захисника православ'я і водночас українського політика пропольської орієнтації.

Надалі залишається актуальною проблема собору Св. Юри у Львові, пов'язана зі зміною поздовжньої трикупольної моделі схемою грецького хреста з п'ятьма куполами, великим посередині і меншими над каплицями між хрестовинами. Первісне трикупольне рішення було продовженням традиції мурованих і дерев'яних церков у Коронній Русі XVI–XVII ст. Зміну концепції на п'ятикупольну будівлю Пьотр Красний потрактував як “вияв продовження традицій, які віками тривали на руських землях”. Водночас “просторова схема собору Св. Юри була запозичена з університетського костюлу у Зальцбурзі” роботи арх. Йоганна Бернарда Фішера фон Ерлаха. Красний, однак, охарактеризував львівський собор не як вияв “озахіднення церковної архітектури, а як зразок її модернізації” (с. 157–158). У категоріях нових форм стилю “радикального бароко” також трактує автор зміну форми собору. Зміна концепції фасаду, який спочатку мав бути двовежовий, відбулася, на думку автора, “виключно з естетичних міркувань” <sup>73</sup>. Втім, відмову від веж слід пов'язувати саме зі зміною митрополитом Леоном Шептицьким внутрішньої структури. З боків вузького фасаду собору Св. Юри залишилися місця для веж, які, можливо, мали бути поставлені косо (як у Почаївській лаврі). Можливо, відмовляючись від веж, які були ознакою латинського костюлу, Шептицький протиставлявся значній латинізації, форсованій на львівському ґрунті кс. Єжи Ласкарисом, настоятелем папської колегії для вірмен і русинів.

Ретельному аналізу піддано інтер'єр собору. Належало б, однак, сильніше підкреслити латинізацію, досягнуту впровадженням у вівтарях-іконостасах повнофігурної скульптури. Пьотр Красний докладно проаналізував вівтар-іконостас василіан у Підгірцях, створе-



ний за проектом єзуїтського архітектора Павла Гіжицького. Латинізація тут полягала не лише в застосуванні повнофігурної скульптури, але й також у написах латиною над образами.

Праця Пьотра Красного “Церковна архітектура на руських землях Речіпосполитої” демонструє високий науковий рівень, є новаторською з методологічного погляду, відзначається значним науковим об’єктивізмом, далека від полоноцентризму.

Закінчуючи розповідь про польські дослідження русько-українського мистецтва у новий період, необхідно згадати українські дослідження польського мистецтва. Українські науковці звертаються до них і для вироблення належного погляду на власне мистецтво й культуру. Такі дослідження почали проводитися лише у повоєнний період. Цьому сприяє співпраця польських і українських дослідників. Згадаю про вчених моєї, старшої генерації. Передусім, проф. Олександра Федорука з Києва, котрий свої дисертації – кандидатську й докторську – присвятив польському сучасному живописові. Десятки статей про польське мистецтво опублікували львівські дослідники: Володимир Вуйцик і Борис Возницький, директор Львівської картинної галереї. З середнього покоління активно співпрацюють з польськими дослідниками і пишуть про польське мистецтво Ольга Пламеницька і Сергій Юрченко з Києва. Зацікавленню польським мистецтвом сприяють наукові стипендії, які надає фонд ім. Юзефа Мянзовського у Варшаві.

<sup>1</sup> Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885. – Wstęp L. Wierzbicki. – Lwów, 1885; tamże M. Sokołowski. O malarstwie na Rusi z powodu wystawy archeologicznej lwowskiej r. 1885.

<sup>2</sup> До каталогу польсько-руської виставки 1885 р. В. Дзедушицький написав передмову, озаглавлену “Погляд на історію мистецтва на Русі”.

<sup>3</sup> *Łoziński W.* Malarstwo cerkiewne na Rusi // *Kwartalnik Historyczny* (Lwów). – 1, 1887. – Z. 2. – S. 149–209.

<sup>4</sup> *Dzieduszycki W.* Die Malerei in der altrutenischen Kunst // *Mitteilungen des K. K. Central-Commission für Erforschungen und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmal.* – Neue Folge. – XIV – 1888. – S. 106–111, 147–154, 224–229.

<sup>5</sup> *Kruk M. P.* Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku // *Sztuka Kresów Wschodnich.* – Red J. K. Ostrowski. – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 29–55.

<sup>6</sup> *Deluga W.* Polish-ukrainian research of the post-byzantine art in 19 th and 20 th Century // *Ni\_ and Byzantium. Third symposium Ni\_, 3–5 June 2004.* – The collection of Scientific Words III, Ni-2005. – P. 489–502.

<sup>7</sup> Podlacha W. Malowidła ścienne w cerkwiach na Bukowinie. – Lwów, 1912, il. 30. – Wydawnictwo Towarzystwa dla Popierania Nauki Polskiej.

<sup>8</sup> Частина I i II праці вийшли друком у Весбадені 1970 р у перекладі Г. Нандріса.

<sup>9</sup> Zlat M. O twórczości i poglądach Władysława Podlacha // *Myśl o sztuce. Materiały sesji organizowanej z okazji czterdziestolecia Stowarzyszenia Historyków Sztuki.* – Warszawa, 1976. – S. 295–311.

<sup>10</sup> Walicki M. Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418) // *Studia do dziejów sztuki w Polsce.* – Warszawa. – 1930. – T. 2. – S. 1–92.

<sup>11</sup> Różycka-Bryzek A. Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy Zamku Lubelskiego. – Warszawa, 1983.

<sup>12</sup> Poppe A. Państwo i Kościół na Rusi. – Warszawa.

M. P. Kruk. Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku // *Sztuka Kresów Wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 29–55. <sup>13</sup> Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego // *Biuletyn Historii Sztuki.* – R. 30, 1968. – № 1. – S. 3–29.

<sup>14</sup> Poppe A. Słownik terminów budownictwa staroruskiego X–XV w. – Wrocław. – Zakład Narodowy im. Ossolińskich. – Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, 1962.

<sup>15</sup> Poppe A. Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. Terminologia źródeł pisanych. – Wrocław. – Zakład Narodowy im. Ossolińskich. – Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, 1965.

<sup>16</sup> Smorąg-Różycka M. Ruś Halicko-Włodzimierska i Litwa w XIII wieku. Związki polityczne i artystyczne // *Sztuka Kresów Wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 9–28.

<sup>17</sup> Kruk M. P. Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku // *Sztuka Kresów Wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 29–55. <sup>18</sup> Там само. – С. 46.

<sup>19</sup> Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. Red. S. Stępiec. – Przemyśl, 1994. – T. 1–2.

<sup>20</sup> Прикладом може бути стаття львівського історика Людвика Фінкеля про церкву і прекрасний іконостас у Краснопуці (бережанський повіт), які були спалені 1891 р. Див.: Finkel L. Sprawozdanie z wycieczki konserwatorskiej // *Teka Konserwatorska. Rocznik Koła C. K.* – 1892. – T. 3. – S. 87–96.

<sup>21</sup> Mokłowski K., Sokołowski M. Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej // *SKHS.* – 1905. – T. 7. – Z. 4. – S. 527–539.

<sup>22</sup> Mikłowsky K. i T. Sprawozdanie z wycieczki odbytej kosztem Komisji w r. 1904 w celu zbadania sztuki ludowej // *SKHS.* – 1912. – T. 8. – S. 199–227.

<sup>23</sup> Obmiński T. O cerkwiach drewnianych w Galicji // *SKHS.* – 1915. – T. 9. – S. 399–432.

<sup>24</sup> Strzałko F. Drewniane kościoły a cerkwie w Polsce i na ziemiach ościennych. Uwagi porównawcze // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1987. – R. 32. – № 3–4. – S. 301–311.

<sup>25</sup> Strzałko F. Studia do dziejów drewnianej architektury sakralnej. – Londyn, 1989;

*Brykowski R.* Franciszek Strzałko (1904–1993) // *Biuletyn Historii Sztuki.* –1995.

R. 57. – № 3–4. – S. 415–418

<sup>26</sup> *Brykowski R.* Lemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, Słowacji i na Rusi Zakarpackiej. – Wrocław, 1986. – S. 188.

<sup>27</sup> *Brykowski R.* Drewniana lemowska architektura cerkiewna w Polsce, Słowacji i na Rusi Zakarpackiej // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1987. – R. 32. – S. 313–329.

<sup>28</sup> *Brykowski R.* Drewniana architektura cerkiewna na Koronnych Ziemiach Rzeczypospolitej. – Warszawa, 1995. – S. 260.

<sup>29</sup> *Michałowski J. M.* Mieczysława Gębarowicza życie w służbie nauki i kultury // *Muzealnictwo.* – 1986. – R. 30. – S. 14–15; *Michałowski J. M.* Bibliografia prac Mieczysława Gębarowicza // *Funkcje dzieła sztuki.* – Warszawa, 1972. – S. 315–319.

<sup>30</sup> *Kowalczyk J.* Mieczysław Gębarowicz jako badacz sztuki rusko-ukraińskiej // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1995. – R. 57. – № 3–4. – S. 221–225.

<sup>31</sup> *Гембарович М.* Роль Івана Федорова і його художньої спадщини в розвитку графіки на Україні у XVI–XVII ст. // *Вікова дружба народів-братів.* – К., 1954. – С. 79–106.

<sup>32</sup> *Gębarowicz M.* Iwan Fedorow i jego działalność w latach 1569–1583 na tle epoki. – Cz. 1. Poprzednicy // *Roczniki Biblioteczne.* – 1969. – R. 13. – Z. 1–2. – S. 5–95; *Opiekunowie i współpracownicy.* Tam że. – Z. 3–4. – S. 393–481.

<sup>33</sup> *Гембарович М.* Скульптура та різьблення // *Історія українського мистецтва в шести томах.* – Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – К., 1968. – Т. 3. – С. 126–151.

<sup>34</sup> *Kowalczyk J.* Znakomita rozprawa o rzeźbie kręgu lwowskiego na przełomie XVI i XVII st. // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1964. – R. 26. – № 1. – S. 53–59. Tenże. O sztuce lwowskiej opus secundum. *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1970. – R. 32. – Nr. 3–4. – S. 341–348.

<sup>35</sup> *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce. – Toruń. – 1962. – S. 82–83.

<sup>36</sup> Там само. – С. 216–224.

<sup>37</sup> Там само. – С. 154–157.

<sup>38</sup> *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII st. – Toruń. – S. 56.

<sup>39</sup> Там само. – С. 9–20, 143–145.

<sup>40</sup> Там само. – С. 113–127.

<sup>41</sup> Там само. – С. 123.

<sup>42</sup> Там само. – С. 255–301.

<sup>43</sup> Там само. – С. 301.

<sup>44</sup> Там само. – С. 291.

<sup>45</sup> Там само. – С. 300–301.

<sup>46</sup> *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław, 1969. – S. 62–86.

<sup>47</sup> Там само. – С. 86–96.

- <sup>48</sup> Там само. – С. 87–88.
- <sup>49</sup> *Gębarowicz M.* Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku. – *Folia Historiae Artium*. – 1981. – R. 17. – S. 49–117.
- <sup>50</sup> Там само. – С. 59–65.
- <sup>51</sup> Там само. – С. 59, 99–104.
- <sup>52</sup> Там само. – С. 92–93, 98–99.
- <sup>53</sup> *Gębarowicz M.* Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy. – Wrocław, 1986. – S. 170.
- <sup>54</sup> Там само. – С. 171–172.
- <sup>55</sup> *Гембарович М.* Іларіон Семенович Свенціцький і мистецтвознавство // Питання слов'янського мовознавства. – Л., 1958. – Т. 5. – С. 25–32.
- <sup>56</sup> Див. примітку 33.
- <sup>57</sup> *Dutkiewicz E.* Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP w Poczajowie. – “Dawna Sztuka”. – 1939. – R. 2. – S. 131–162.
- <sup>58</sup> *Kowalczyk J.* Latynizacja... (1980). – S. 360–361.
- <sup>59</sup> *Kowalczyk J.* Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu // *Sztuka Kresów Wschodnich*. Red. J. Ostrowski. – Kraków, 1994. – T. 1. – S. 37; *Kowalczyk J.* Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły w diecezjach na Rusi Koronnej. – Warszawa, 2006. – S. 122–125.
- <sup>60</sup> *Kowalczyk J.* Elementy Świątyni Salomona w kościołach nowożytnych w Polsce // *Jerozolima w kulturze europejskiej*. – Red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny. – Warszawa, 1997. – S. 402.
- <sup>61</sup> *Kowalczyk J.* Kierunki... (1994). – S. 15.
- <sup>62</sup> *Krasny P.* Architektura cerkiewna na Ziemiach Ruskich Rzeczypospolitej 1569–1914. – Kraków, 2003. – S. 429.
- <sup>63</sup> *Krasny P.* Monumentalna architektura “kościola chłopskiego”. O prawnych, społecznych i ekonomicznych przyczynach okcydentalizacji architektury cerkiewnej w Europie Środkowej w okresie baroku. – *Barok. Historia – Literatura – Sztuka*. – 1996. – R. 3. – № 2. – S. 73–101.
- <sup>64</sup> *Kolbuk W.* Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne. – Lublin, 1998.
- <sup>65</sup> Там само. – С. 51, табл. XVI.
- <sup>66</sup> *Словник художників України*. – К., 1973. – С. 502.
- <sup>67</sup> *Krynicka M.* Wierzbicki M. Octaviano Mancini architekt w służbie Piotra Mołyły // *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*. – Kraków, 1959. – T. 5. – S. 22–38.
- <sup>68</sup> *Wujcik W.* Pobyt architekta Bernardo Morando we Lwowie w świetle źródeł archiwalnych. – *Biuletyn Historii Sztuki*. – 1991. – R. 53. – № 1–2. – S. 96.
- <sup>69</sup> *Вуйчик Д.* Контракт на побудову дерев'яної церкви в селі Черепинки на Львівщині. –

Вісник. – 1994. – № 2. – С. 51–51.

<sup>70</sup> *Barącz S.* Pamiątki buczackie. – Lwów, 1882. – S. 113–114.

<sup>71</sup> *Kowalczyk J.* Znaczenie wzorów Giovanniego Battisty Montano dla architektury barokowej w Polsce i na Litwie. – Biuletyn Historii Sztuki. – 2000. – R. 62. – № 1–2. – S. 43.

<sup>72</sup> На постать архітектора С. Браччі та українську наукову літературу на цю тему люб'язно звернув мою увагу магістер Войцех Боберський. *Krasny P.* Katedra Św. Jura a tradycyjna architektura cerkiewna na Rusi Czerwonej // *Sztuka Kresów Wschodnich*. Red. A. Betlej i P. Krasny. – Kraków, 2003. – Т.5. – S. 75.

<sup>73</sup> *Krasny P.* Katedra Św. Jura a tradycyjna architektura cerkiewna na Rusi Czerwonej // *Sztuka Kresów Wschodnich*. Red. A. Betlej i P. Krasny. – Kraków, 2003. – Т.5. – S. 75.

Переклад Наталі Сидяченко

## ЛАНДШАФТНІ ХРЕСТИ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ: ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ТРАДИЦІЙ

У статті, з урахуванням культурно-історичного минулого України й Польщі, розглядаються аспекти взаємодії у релігійному мистецтві обох народів, зокрема, малій сакральній архітектурі, акцентується увага на традиції виконання ландшафтних христів.

Ключові слова: мала сакральна архітектура, традиція, пам'ятники, ландшафтні хрести.

W artykule prześladowano aspekty wzajemnych wpływów ukraińsko-polskich w dziedzinie sztuki religijnej, zwłaszcza w małej sakralnej architekturze, z uwzględnieniem kontekstu kulturowo-historycznego; szczególną uwagę skupiono na tradycji wykonywania krzyży terenowych.

Wyrazy kluczowe: mała sztuka sakralna, tradycja, pomniki, krzyże terenowe.

Українська та польська культури позначені взаємозв'язком не тільки з огляду на їх праслов'янське коріння, але й на спільні аспекти історичного, економічного та культурно-освітнього розвитку впродовж тривалого періоду. Важливою складовою взаємодії було релігійне мистецтво, передусім мала сакральна архітектура. Як в українців, так і в поляків, традиція виконання таких пам'яток у вигляді христів, каплиць, "фігур" має багатовікову історію. У художньому вирішенні цих знаків України, головним чином – на її західних теренах, простежується тісне сплетіння місцевих давньоукраїнських тенденцій із проявами західноєвропейської, передовсім польської культури.

Варто відзначити, що важливу роль у культуротворчих процесах обох народів відіграли зв'язки з дохристиянськими віруваннями. Як для поляків, так і для українців було характерним вшанування певних священних місць пам'ятками малої сакральної архітектури. Приміром, поляки біля священного джерела, дерева чи каменя ставили каплицю, а в ній вміщували Розп'яття, скульптуру Ісуса Христа, Божої Матері або святого покровителя місцевості<sup>1</sup>. В Україні, у свою чергу, побутовув звичай відзначати джерело з водою хрестом<sup>2</sup>. Водночас для обох народів було популярним в якості оберегів споруджувати монументальні придорожні пам'ятники<sup>3</sup>.

Активністю взаємодії в ландшафтному пам'ятниковому ремеслі позначене XIX – початок XX ст. Це зумовлено перебуванням західноукраїнських та польських земель у межах одного державного утворен-

ня, піднесенням розвитку на їх території малої сакральної архітектури. В цей час формуються численні осередки з виготовлення надмогильних та придорожніх пам'яток, працюють самостійні майстри. Народне пам'ятникарство цього періоду тісно пов'язується із поширенням у міському ремеслі класицистичної скульптури. Проте в кожному регіоні все ж формуються певні локальні особливості популярності того чи іншого виду пам'ятника, стилістики, іконографії.

Загальнопоширеною архітектурною конструкцією як в Україні, так і в Польщі був хрест. Такі надмогильні й придорожні пам'ятки виконували з каменю, дерева, металу. Із XVIII – початку XIX ст. у польському мистецтві відомі монументальні пам'ятники у вигляді фігури Божої Матері на високому постаменті. На п'єдесталі в нішах різьбили зображення Марії, св. Андрія та ін.<sup>4</sup> Згодом, у XIX–XX ст. фігурний образ часто замінюється хрестом. Великої популярності набувають кам'яні каплички, придорожні та надмогильні хрести, в яких провідною формотворчою основою архітектоніки є хрест та високий постамент. На зразок класичної конструкції в постаменті виокремлюють декілька основних частин, акцентуючи на художньому вирішенні завершення – карнизи. Утверджується також і оздоблення тла пам'ятника, яке продовжує традиційну фігуративну спрямованість малої сакральної архітектури Польщі. На хресті зазвичай вирізьблюють Розп'яття, а на постаменті – фігури святих. Такий тип пам'ятника з певними видозмінами поширився в різних польських регіонах. Так, на одній з кам'яних капличок, що складається з хреста й постаменту, вирізьблено на хресті горельєфне Розп'яття, а на постаменті – поширений у польському мистецтві сюжет “Христос у скорботі”<sup>5</sup>.

Подібні композиції пам'ятників приблизно в той самий час практикують і українці. Такі ландшафтні твори поширені в Україні, передовсім на Галичині, а також на польській території в лемківських селах Низького Бескиду, в с. Брусно на Розточчі та ін.<sup>6</sup> Внаслідок геополітичних змін Лемківщини місцеве хресторобне ремесло перебувало в тісному зв'язку з католицькою, зокрема, польською традицією. Це проявляється як у стилі вирішення архітектурних компонентів, так і в декорі. Відповідно до популярної в Польщі західної іконографії увага при зображенні хреста із Розп'яттям зосереджується на стражданнях Христа, а форма знаку спрощена<sup>7</sup>. В такому ключі вирішуються і кам'яні лемківські хрести, які, як правило, позбавлені будь-яких художніх завершень рамен. Належність до східного обряду тут проявлялася в більшості випадків не стилістично, а знаково-конструктивно, із застосуванням восьмикінцевої форми хреста.

Декор ландшафтних хрестів Лемківщини, як і багатьох польських, позбавлений орнаментики або ж їм відведена незначна роль. В оздобленні – головним або ж практично єдиним засобом художньої виразності є фігурне різьблення. У спеціальних нішах постаментів надмогильних та придорожніх хрестів розміщували різьблені зображення Богородиці, Святої родини, святих патронів<sup>8</sup>. Використання цих образів характерне як для польської, так і для української традицій. Наприклад, зображення Святої родини поширене в польському пам'ятникарстві, а образ св. Миколи популярний в Україні. Універсальним щодо використання було різьблення Богородиці, яку глибоко шанували обидва народи<sup>9</sup>. У трактуванні її образу в різьбі Лемківщини простежуються елементи західноєвропейської традиції. Наприклад, практикується виконання Богородиці в короні. У романському мистецтві другої половини XII–XIII ст. та готичному, яке в той час набувало розквіту, зображали Марію-Екклезію в імператорській короні на троні з маленьким Ісусом на руках. Таке зображення використовувалося в різьбленні порталів тогочасних храмів Німеччини та Польщі<sup>10</sup>. У польському народному мистецтві така інтерпретація Богородиці широко практикувалася у XVIII–XX ст. Фігуру святої вирізьблювали з дерева, каменю, передавали за допомогою особливо популярної у польському мистецтві об'ємної скульптури. Ці статуетки розміщували в придорожніх каплицях або ж у сільських костелах<sup>11; 12</sup>. Особливе вшанування такого сюжету в Польщі надзвичайно яскраво підкреслено в різьбленні кам'яної каплички з с. Яблуньки Оравської<sup>13</sup>. Каплиця споруджена на честь коронації Матері Божої. На високому постаменті об'ємно промодельована багатофігурна композиція, де над Богородицею. Свята трійця в особі Ісуса Христа, Бога Отця і Святого Духа здійснює коронацію.

На українських землях у Галичині західна традиція у виконанні ландшафтних кам'яних хрестів проявилася менше, хоча в засадничих формах зберігала усталені традиції. Аналогічно до пам'яток із території Польщі, в галицькому хресторобному мистецтві, починаючи з другої половини XIX ст., утверджується тип кам'яного монумента, в складі якого високий постамент із виготовленим переважно окремо хрестом. Такі пам'ятники були поширені в міському ремеслі регіону. Проте слід відзначити, що сама по собі конструкція пам'ятника, де окремо виділений хрест вставляли в отвір у постаменті, не була новою для народного пам'ятникарства українців, а вже практикувалася в козацьких надгробках XVIII ст.<sup>14</sup>. Такий метод розвинувся у східній частині Карпат. Серед найдавніших – зразки в складі надгробків із м. Ви-



жниця (1835 р.) та с. Верхнє Синьовидне (1865 р.). Ці пам'ятки, як і багато інших XIX ст. в Карпатах, відзначаються монументальністю розміри хреста щодо постаменту. Цей знак відіграє важливішу декоративну роль у будові надгробка, а постамент має переважно спрощену форму, приміром, у вигляді плити.

Нововведенням, яке слід пов'язувати з міським пам'ятником та польською художньою традицією, можна вважати збільшення висоти постаменту та увиразнення його мистецького вирішення.

У малій кам'яній сакральній архітектурі (зламу XIX – XX ст.) України та Польщі простежується декілька типів карнизів, що в різних місцевостях мають характерні особливості. До таких належать дашко- і аркоподібні, звужені, зубчасті тощо. Великою популярністю користувався дашкоподібний тип. Найпростіші завершення – двосхили. Вони іноді трапляються на Гуцульщині й датуються початком XX ст. На відомих пам'ятниках напрям руху форми дашка підкреслює заглиблена епітафія з двосхилим завершенням. Складнішими за характером є завершення, з чотирьох сторін яких виступають двосхили фронти, що в сукупності створюють враження даху церкви, каплички. Тип чотиристоронніх двосхилих фронтонів існує в народній і міській меморіальній різьбі Карпат та Прикарпаття. У народі склалася традиція виконувати ці фронти з чотирьох сторін однаковими. Емпіричних аналіз дозволяє зауважити, що в міській пластиці зустрічаються пам'ятники з великими чільною та тильною сторонами й значно меншими бічними. Однак при виборі конструкції даху та його пропорцій народний майстер надає перевагу спрощеним формам, що мають аналоги в народній монументальній сакральній архітектурі регіону (церквах, капличках).

Виконання таких завершень у межах загальної схеми мало свої певні варіанти. Прикладом можуть слугувати два пам'ятники, виготовлені в різних етнографічних регіонах Карпат: Гуцульщини (м. Косів) та Лемківщини (с. Новиця, територія Польщі)<sup>15</sup>. Двосхилий фронтон із Лемківщини, на відміну від гуцульського, доповнений горизонтальним широким східчастим карнизом, а в гуцульському він підкреслений рядом дрібних геометричних елементів, відомих у міській модерновій архітектурі, наприклад, м. Івано-Франківська. Постаменти, декоровані подібним чином, є в сусідньому з м. Косовом с. Соколівка. Очевидно, вони виготовлені тим самим майстром. Абсолютно своєрідні й по-народному неповторні форми цього типу є на пам'ятниках із с. Микуличин (Гуцульщина) та с. Вишків (Бойківщина). Особливо цікаве завершення із с. Вишків. Його форму майстер утворив простими великими лаконічними зрізами – площинами. Форма завершення в

оригінальний спосіб опускається на кутах постаменту до його середини, утворюючи під чотирма фронтонами своєрідної форми східчасті ніші, де розміщено рельєфні зображення святих.

Універсальним щодо застосування є зубчастий тип, який трапляється не тільки в меморіальному пам'ятникарстві українських Карпат, але й на території Польщі в придорожніх хрестах, обеліскових капличках Лемківщини та придорожніх польських фігурах. Цей тип наприкінці XIX ст. у власній інтерпретації виконував майстер Т. Тварог. На одній із придорожніх фігур його роботи високий постамент увінчує широкий пишний карниз, в основу композиції якого входить так звана зубчаста форма <sup>16</sup>. Зубчасті елементи, що оточують його по периметру, майстер виконав заокругленими, композиційно узгодивши їх тим самим з різьбленими в аналогічному стилі нішами на бічних сторонах постаменту. Така форма надала пам'ятці особливої піднесеності, урочистості, подібно до творів періоду бароко.

Інтенсивні впливи східної та західної культури на території західної України позначилися і на формі хреста, яка, на відміну від поширених у Польщі, дуже часто набуває певних художніх змін. Проте ці зміни через усталеність західної традиції, як правило, не були кардинальними, не змінювали основну форму. В такому ключі виконані надмогильні хрести українських Карпат, для яких характерна виваженість творчого осмислення форми. Навіть художнє виокремлення середхрестя, що практикувалося на окремих пам'ятках із цього регіону, зазвичай не порушувало чіткої конструктивної схеми хреста. Ця формотворча деталь зближувала пам'ятки регіону зі східноукраїнською хресторобною традицією. Таке композиційне вирішення центральної частини кам'яного надгробка виникло під впливом інших видів народного мистецтва регіону: художньої обробки дерева, металу, писанкарства, кераміки.

Найдавніша в Карпатах пам'ятка з квадратоподібною структурою середхрестя датується початком XIX ст. і зберігається в с. Гукливий Воловецького району. За формою вона нагадує дерев'яні хрести Закарпаття <sup>17</sup>. Багато меморіальних знаків першої половини XX ст. із різноманітним відзначенням середхрестя у вигляді кола, розгорнутого чотирикутника, косого хреста є на цвинтарі с. Микуличин. Зауважимо, що мотив кола, якому надано особливого символічного значення, є широковживаним у меморіальному різьбленні всієї України. Аналоги є, наприклад, у надмогильній пластиці Поділля та Покуття <sup>18; 19</sup>. Зразки розгорнутого чотирикутника на середхресті знаходимо в йорданських дерев'яних профільованих хрестиках Гуцульщини, а косого хреста – в латунних виробх регіону.

Подібно до хрестів Польщі, на багатьох кам'яних надмогильних хрестах кінця XIX – початку XX ст. фігуративна різьба розподілена на хрест і постамент. У найпопулярнішому оздобленні хреста – Розп'ятті часто використовували елементи його західної іконографії, зразками для котрої була міська скульптура чи різьблення католицьких храмів. Виразні впливи такої іконографії простежуються, наприклад, на хресті 1940 р. в гуцульському селі Город. Христос зображений у терновому вінку, а його ноги прибито одним цвяхом.

Фігуративна спрямованість західної традиції в умовах культури України часто доповнювалася знаково-орнаментальними мотивами, утворюючи синтезовані композиційні схеми. Така тенденція загалом відповідала характеру виконання українських народних хрестів, зроблених із дерева, металу. В надмогильних пам'ятниках елементи у вигляді гілки дуба або ж квітів оточували Розп'яття чи, наприклад, фігуру Богородиці на постаменті. В інших випадках символічні знаки розміщувалися окремими зображеннями. З-поміж них деякі, зокрема – знак серця, належать до особливо популярних у католицькій церкві. Людська любов до хреста у вселенській церкві набула вигляду вшанування Христового серця як символу любові. Такий культ Серця Ісуса розвинувся у Західній церкві й поширився в українській католицькій церкві <sup>20</sup>.

Знак серця як символу Божої любові є на хрестах буковинської частини Карпат, зокрема – в с. Берегомет Сторожинецького району та в центрі Гуцульщини – с. Микуличин. На микуличинському цвинтарі збереглося близько десятка надгробків, оздоблених цим символом у центрі постаменту, оточених рослинним орнаментом.

Свідченням впливів на творення форми дерев'яного надмогильного хреста Карпат хресторобного мистецтва Польщі є пам'ятник початку XX ст. цікавої конструкції із с. Печеніжина. На торці верхнього кінця цього дев'яностосантиметрового дерев'яного хреста вмонтовано невеличкий оригінальної форми металевий хрестик. Таке поєднання двох хрестів занесене сюди із теренів Польщі. Воно було поширене в північно-східній частині цієї країни, де традиції виконання такого роду кутих хрестів сягають XVIII ст. На зламі XIX–XX ст. там католики ставили їх масово <sup>21</sup>.

Хрестик ковальської роботи із с. Печеніжина, виготовлений, очевидно, місцевим майстром, має чотири кінці, на завершенні кожного з яких утворені перехрестя, а на місці перетину рамен зображено коло – символ нескінченності життя. Тобто своєю формою він уподібнюється до хрестів із Підляшшя <sup>22</sup>.

Спільні традиції є характерними для польської та української частин карпатського регіону. На території Лемківщини Низького Бескиду (ПР) встановлювали придорожні хрести, традиція форми яких схожа до поширених на Закарпатті. Вони, як і ті, що на суміжній українській території, мають велику висоту (понад 4 м). Такі чотирикінцеві хрести латинського типу виконані на постаменті зі складним карнизом. Сама форма хреста мала незначні художні трансформації, головним чином, це перетворення трьох верхніх кінців. Подібний хрест із с. Липовець, що на території Польщі, 1904 р.<sup>23</sup>, має просте традиційне трипелюсткове завершення кінців. На Закарпатті такі пам'ятки мають дещо інші форми завершень, іноді – як на хресті із с. Терново – більш ускладнені. Взаємозв'язок традицій простежується і в оздобленні багатьох пам'яток, фасадну сторону яких декорували вирізаним із бляхи Розп'яттям.

Таким чином, традиція виготовлення ландшафтних хрестів ХІХ – початку ХХ ст., зосереджених на території України, тісно пов'язана з малою сакральною архітектурою Польщі. Така взаємодія проявилася як у компонентах будови пам'яток, так і в декорі їх поверхні. Польське мистецтво постало для українського хресторобного ремесла важливим джерелом католицької, західноєвропейської культури. В різних регіонах проживання українців мистецькі впливи засвоювалися по-різному. Українці намагалися пристосовувати їх до своїх світоглядно-релігійних переконань та естетичних уподобань. У багатьох випадках поєднання західних мистецьких нововведень та українських культурних традицій втілювалося в оригінальні високомистецькі твори.

1. Ганская О. Народное искусство Польши. – М., 1970. – С. 137.
2. Моздир М. “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні // Українська хрестологія: Спец. випуск “НЗ”. – Л., 1997. – С. 21.
3. Ганская О. Народное искусство Польши. – М., 1970. – С. 137.
4. Langer J. Rzeźba kamienna na Orawie // Polska sztuka ludowa. – 1981. – № 1. – S. 46–49.
5. Kunczyńska-Itacka A. Chrystus fraszobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej // Polska sztuka ludowa. – 1980. – № 3–4. – S. 149.
6. Дорош А. До історії Бруснівського осередку кам'яної пластики // Родовід... – 2002. – Ч. 108–19. – С. 108–111.
7. Станкевич М. Структури художнього тексту хреста // Українська хрестологія: Спец. випуск “НЗ”. – Л., 1997. – С. 16.
8. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. – К., 1996. – С. 53–55.

9. Моздир М. Кам'яні свідки мистецьких зв'язків // Родовід. – 2002. – Ч. 18–19. – С. 82–93.
10. Жишківнич В. Пластика Русі–України Х – перша половина XIV століть. – Л., 1999. – С. 169.
11. Warمیńska rzeźba ludowa / Opracowała Danuta Góralowa. – OLSZTYN. – 1979. – S. 12, il. 52.
12. Chrzanowski Tadeusz Piwocki Ksawery. Drewno w Polskiej architekturze i rzeźbie ludowej. Wrocław [i in] zakład narodowy im. Ossolińskich. – Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1981. – il. 96.
13. Antoni Kroh. Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich. – Wrocław [i in.] zakład narodowy im. Ossolińskich, 1979. – il. 42.
14. Сапожников І. Кам'яні хрести степової України (XVIII – перша половина XIX ст.). – О., 1997. – С. 194.
15. Лопаткевич Т., Лопаткевич М. Мала сакральна архітектура на Лемківщині. – Нью-Йорк, 1993. – С. 230.
16. Reinfuss R. Teodor Twaróg “snycerz i malarz z limanowy” // Polska sztuka ludowa. – 1981. – № 3–4. – S. 230.
17. Приймич М. Хрести Закарпаття // Пам'ятки України. – 2001. – Ч. 31–2. – С. 44.
18. Щербаківський Д. Буковинські і Галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці (фрагмент) // Надмогильні хрести запорозьких козаків / За ред. І. Сапожникова. – О., 1998. – Т. 1. – С. 185.
19. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. – К., 1996. – С. 30.
20. о. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. – С. 198.
21. Ковальчук В. Ковальські хрести на Підляшші // Пам'ятки України. – №3. – 1995. – С. 89–91.
22. Там само. – С. 89–91.
23. Лопаткевич Т., Лопаткевич М. Мала сакральна архітектура на Лемківщині. – Нью-Йорк, 1993. – С. 311.

## У КОЛІ ХЛОПОМАНІВ – ПАВЛИН СВЕНЦІЦЬКИЙ

У статті висвітлюється життєдіяльність Павлина Свенціцького – письменника, громадського діяча, речника польсько-українського діалогу.

Ключові слова: Павлин Свенціцький, „українська школа” у польській літературі, товариство „Умань”, польсько-український діалог.

Wartykule przedstawiono postać Paulina Świącickiego – pisarza, działacza społecznego, rzecznika dialogu polsko-ukraińskiego.

Wyrazy kluczowe: Paulin Świącicki, Szkoła Ukraińska w literaturze polskiej, gromada „Humań”, dialog polsko-ukraiński.

Звертаючись до багатовікової традиції і до спадку польсько-українського культурного пограниччя, дослідники довго ще натраплятимуть на забуті й недооцінені постаті. До таких, поза сумнівом, належить Павлин Свенціцький – публіцист, поет, перекладач, видавець, палкий речник польсько-українського порозуміння, що виступав під різними псевдонімами: Павло Свій, Павло Стахурський, Зоріан Лозовський.

Як і більшість митців “української школи” в польській літературі, він народився на київщині (12 вересня 1841 р. у селі Вашиці Махновського повіту) в родині зубожілого шляхтича, гімназію закінчив у Кам’янці-Подільському, а вищу освіту здобував в університеті св. Володимира у Києві. Саме тут, у навчальному закладі відомому не лише своїми видатними вченими, а й антицарськими підпільними організаціями – такими, як товариство Конарського, Кирило-Мефодіївське братство<sup>1</sup> – формувалася особистість Павлина Свенціцького, його демократичні погляди, проукраїнські симпатії і переконання. Майже сто років тому один із допитливих польських публіцистів написав про Свенціцького, що він був видатною постаттю, “справжнім героєм демократичного й громадського радикалізму, українським поляком по крові, польським шляхтичем за походженням, українським селянином за переконаннями і по духу [...], слов’янським федералістом, який стосовно українського питання висловлювався за якнайбільші поступки”<sup>2</sup>.

Зрозуміла річ, що той демократичний і визвольний дух київських підпільників резонував із передповстанською атмосферою й агітацією

радикалів, так званих “Червоних”, які зачитувалися еміграційними виданнями і листівками. Цю літературу переправляли на Україну емісари “Демократичного товариства” і “Польського народу”, одна з громад останнього узяла собі назву “Умань”. У листі до еміграційного журналу “Нова Польща”, обґрунтовуючи взяту назву, “уманці” так писали про передумови, задум і мету свого рішення:

“Осмислення помилок наших батьків, за які нині вітчизна і ми несемо суворе покарання неба, покликала нас зайнятися найбільочішими справами. Діти “Умані” – нам, шляхті, годилося взяти ім’я цього театру жажіть, аби перед небом, вітчизною і людьми покірно прийняти спокуту. Нам годилося взяти назву “Умань” для того, щоб з людом України, з людом грецьким (православним) укласти союз відродження, союз майбутнього; щоби разом стерти страшні страждання із пам’яті – переслідування люду України, найстрашнішу реакцію – щоб цією назвою обмити спільну ненависть, стерти криваві сліди”<sup>3</sup>.

Глибоке почуття провини за кривди, завдані українському народові, висловлене “польськими яacobінцями” з громади “Умань”, засвідчило перелом у польському ставленні до України й українців. Шкода, що на цю тему відсутні історичні дослідження, як польські, так і українські. Погодьмося, що відтворений контекст сприяє глибшому розумінню передумов розгортання революційного руху серед студентської молоді Київського університету в кінці 50-х на початку 60-х рр. XIX ст., коли там навчався Павлин Свенціцький. Складніше пояснити появу на той час групи польських хлопоманів на чолі з Антоновичем, Рильським, Познанським, їхнє захоплення гаслами уманців і працю в ім’я українського народу.

Отже, у такому колі людей і проблем перебував Павлин Свенціцький, який через багато років, пригадуючи початки того руху і своєї діяльності, писав, що польські студенти Київського університету, “наблизившись до народу (звичайно, українського – С. К.), переконалися, що він є іншим, ніж шляхта, і ніколи не піде шляхом розвитку останньої, бо достатньо має власних сил для самостійного життя. Натхнена поезією Шевченка, українська університетська молодь вирішує працювати на благо народу”<sup>4</sup>.

Тим благом є поширення освіти серед народу, навчання його читанню й письму, запровадження прогресу, опіка, допомога, а передусім – звільнення від кріпосної залежності. Водночас діяльність цього кола людей та проголошувані ними погляди викликали в деяких поль-

ських середовищах гостру критику, включно зі звинуваченням у “відступництві” і “зраді”. Відповідаючи на такі обмови, Володимир Антонович писав: “За ви роком долі я народився на Україні як шляхтич; у дитинстві мав навіть навички панича і довго поділяв усі станові й національні упередження людей, серед яких був вихований; коли ж прийшов час самоусвідомлення, я холоднокровно оцінив власну ситуацію в країні, зважив усі її недоліки, усі прагнення суспільства, до якого мене залучила доля, і зрозумів, що моральна ситуація цього суспільства безвихідна, якщо воно не відмовиться від свого особливого способу мислення, від своїх пихатих зазіхань на країну і її людність; я побачив, що поляки-шляхтичі, які живуть на Україні, мають, керуючись судом власного сумління, лише два виходи: або полюбити народ, серед якого живуть, перейнятися його потребами [...] і відтак постійними зусиллями та любов’ю у міру власних сил спокутувати все зло, яке вони завдали людові [...], або ж, в разі нестачі моральних сил, переселитися на польську землю, де живе польський люд, аби не побільшувати собою клану дармоїдів [...] і не блокувати дорогу для розвитку народові [...]”<sup>5</sup>.

Представлена позиція безпосередньо співвідноситься з поглядами громади “Умань”, вона невіддільна від атмосфери пошуку шляхів і можливостей польсько-українського поєднання в переддень Січневого повстання. На жаль, попри здійснену спробу, повстання закінчилося поразкою. Свенціцький, усвідомлюючи наслідки своєї участі у повстанні, разом із колегами тікає до Львова, де відразу нав’язує контакти із виданням “Мета”. Приступає до видання власного часопису “Село” [“Siolo”], присвяченого пропагуванню ідеї польсько-українського єднання за допомогою літературних текстів, публіцистики, перекладів. Насамперед звертається до поезії Тараса Шевченка – адже захоплювався нею ще в студентські роки – натхненно перекладає його твори, точно передаючи зміст і характер оригіналу, не завжди відтворюючи художню форму. Найменше застережень викликає, мабуть, переклад чарівного вірша Шевченка “Садок вишневий коло хати”. Звернімося до тексту, щоб зорієнтуватися у перекладацьких здібностях Свенціцького:

*Wkoło chaty sad wiśniowy,  
Chrząszcze brzęczą nad wiśniami,  
Z pola wraca pług do domu.  
Dziewki idą ze śpiewami.  
Matka czeka cór z wieczerzą.  
Wieczerzają koło chaty,*



*Gwiazdy wschodzą na błękiecie.  
Córa znosi karm pożywną,  
Matka dawać chce nauki,  
Lecz przeszkadza piew słowika.  
Koło chaty czuła matka  
Do snu kładzie małe dzieci,  
I zasypia sama przy nich.  
Milknie wszystko, tylko dźwięczy  
Śpiew słowika, głos dziewczęcy.*

Як бачимо, Свенціцький докладно відтворив зміст вірша, спробував також передати його живописність і ліричність, але не уник спрощень та штучності, скажімо, “Z pola wraca pług do domu” – тоді як в оригіналі створено образ повернення орачів з поля: “пługатарі з плугами йдуть”.

Окрім перекладів поезії, Павлин Свенціцький ще в інший спосіб звертається до поета. За мотивами творчості українського генія пише власні твори українською мовою, напр., драму “Катерина”, у якій збережено сюжет поеми Шевченка <sup>6</sup>. У деяких актах, зокрема в третьому й п’ятому, можна навіть помітити повний збіг його монологів із фрагментами оригіналу. Свенціцький також значно розбудував деякі сцени, увів нові, у порівнянні з поемою Шевченка, постаті (Яків, Варвара, Панько), змінив імена батьків Катерини – батькові дав ім’я Матвій, а матері – Марія. Відповідно до вимог жанру п’єса закінчується драматичною сценою – коханий Катерини гине (це також відступ від Шевченкового першотвору). Варто підкреслити, що попри слабкі сторони цієї п’єси – брак драматичної напруги, численні затягування – спроба перенесення на галицький ґрунт творчості українського генія була замислом зусібіч позитивним, таким, що консолідував українське суспільство по обидва боки Дніпра, як на ґрунті культури, так і на ґрунті національної історичної свідомості.

У дещо інший спосіб звертається автор до Шевченка у своєму наступному сценічному творі – “Міщанка”, опублікованому під псевдонімом Данило Лозовський на шпальтах видаваного ним журналу “Село” <sup>7</sup>. Цього разу сюжет розігрується в комедійній конвенції: міщанка, щоб вийти заміж, перебирається на сільську дівчину – бо тільки таку головний герой Володимир прагне узяти за дружину, вона переймає звичаї, спосіб мислення і життя селянки Галі, любить народ, чарівно співає українські думи й захоплюється поезією Тараса Шевченка.

Легко здогадатися, що цей твір автобіографічний, що погляди Володимира – alter ego нашого автора – виражають позиції згадуваного вище середовища хлопоманів із кола Київського університету св. Володимира. Нагадаймо, що саме ті інтелігенти, перебираючись на селян, “ішли в народ”, поширювали освіту з “Кобзарем” Шевченка в руках. Невипадково, отже, що вже у першій дії “Міщанки” в домі пані Хорошевської на видному місці на столі серед книжок лежить “Кобзар” Тараса Шевченка, а її дочка Ярослава хизується перед нареченим Володимиром читанням фрагментів з поеми “Катерина”. Це своєрідне авторське послання не залишає сумнівів, ким для автора є Шевченко, і з якою повагою, симпатією і турботою ставиться він до українського народу, його звичаїв, релігії і культури. Особливо до пісенної культури, яка є своєрідним ключем до української духовності, що відзначається ліризмом, чуйністю, прикладом чого може слугувати наведена нижче пісня, вплетена Свенціцьким у текст твору:

*В'яне квітка без дощу,  
Без сонця вмирає.  
А дівчина без милого  
Марне пропадає.*

*Зійди, сонце, зійди, ясне,  
Квітка умирає.  
Прийди, милий мій соколе,  
Дівча пропадає.*

Не виключено, що будучи шанувальником українських пісень, Свенціцький сам міг бути автором цих строф, звернувшись до повсюдно застосовуваного, передусім романтиками, мистецтва наслідування. Ймовірність цього підтверджує факт, що Свенціцький був автором україномовних настроєвих ліричних збірок, скажімо таких, як “Ніч на Поділлі” чи “На чужині”<sup>8</sup>, звідки для прикладу наведемо уривок:

*Повій, вітре, з мого краю,  
З мого гаю – з мого раю,  
З-понад скали тисової,  
З-понад Ушки золотої,  
Принеси мені стеблинку  
З лугу мого розкішного,  
Принеси мені пилінку  
Рідной землі, бо загину –  
Пропаду з жалю за вами  
Рідненькими сторонами...*

Ці чарівні строфи, що міняються барвами описів, відзначаються щирістю у висловленні почуттів, патріотичною тугою за своєю “малою вітчизною”, а також гарною українською мовою. Можна без перебільшення сказати, що Павлин Свенціцький, черпаючи з української народної поезії, ставав автентичним українським поетом. Зрештою, сам себе ним уважав і прагнув, щоб українці так його сприймали. Адже з думкою про збагачення української літератури він переклав українською популярну п’єсу Юзефа Коженювського “Цигани”<sup>9</sup>, “Гамлета” Шекспіра<sup>10</sup>, видав збірку байок “Байки в науку молодим і старим”<sup>11</sup> і почав захоплено працювати над наближенням до українського читача сонетів Адама Міцкевича.

Увагу Свенціцького передусім привернули два сонети: “До Німану” і “Спогад”, які відзначаються особливою ліричністю й тугою за рідним краєм, що, очевидно, найбільше відповідало душевному станові перекладача, який, обравши ці тексти для перекладу (1865 р.)<sup>12</sup>, ніби давав зрозуміти, що в Галичині відчувається вигнанцем і сумує – як Міцкевич – за своєю “малою вітчизною”. Ось кінцева строфа сонета “До Німану”:

*Німане, домача річко, де суть тамті струї  
А з ними щастя й надії сили?  
Де є літок дитячих тая радість мила?  
Де миліші молодого віку неспокої?  
Де Лавра? Де тиї, що мене кохають?  
Все пройшло. Чом же сльози мої не минають?*

Як вказувалося, своєрідна ліричність і туга, що межує з меланхолійністю – ось що уподобав Свенціцький у сонеті, обраному для перекладу. Можна сказати, що провідну думку, спосіб образотворення та форму оригіналу перекладач зберіг, керуючись принципом дослівності, який застосовують менш досвідчені перекладачі. Свенціцький лише вчився мистецтва поетичного перекладу, тому його інтерпретації й не витримали випробовування часом<sup>13</sup>, що переконливо ілюструє зіставлення хоча б першої строфи оригіналу сонета “Спогад” з перекладом Свенціцького і Максима Рильського:

*Lauro! Czyliż te piękne wieków naszych lata  
Jeszcze się kiedy twojej malują pamięci?  
Kiedyśmy sami tylko i sobą zajęci,  
Dbać nie chcieli o resztę obcego nam świata.*

Ось ця строфа у перекладі Свенціцького:

*Лавро. Чи ті красні віків наших життя  
Ще коли малюються в пам’яті твоїй,*

*Коли ми, лиш самі, в наших душ спокою  
Не хтіли дбать про решту чужого нам світа?*

А так переклав Максим Рильський:

*Лауро. Чи живуть ще в пам'яті твоїй  
Години юності, хороші та ласкаві,  
Коли на самоті, до себе лиш цікаві  
Ми забували світ, для нас обох чужий?* <sup>14</sup>

Неозброєним оком видно, яка велика різниця між перекладом Свенціцького і Рильського. В контексті останнього засоби поетичного образотворення Свенціцького позбавлені лету, а українська мова далека від майстерності й витонченості митця Максима. Попри це, перекладацькі спроби Павлина Свенціцького відіграли на той час позитивну роль, викликаючи в української публіки зацікавлення до польської літератури, а також заохочуючи людей пера до праці на ниві художнього перекладу. Також варто визнати, що вказані слабкості й недоліки стосуються поетичних перекладів Свенціцького, натомість згадувана збірка його байок “Байки в науку молодим і старим” <sup>15</sup> демонструє зрілу літературну майстерність. Використовуючи сюжетні мотиви Езопа, Лафонтена, Крилова, Красіцького, наш автор майстерно переносить на ґрунт їхніх творів парафрази, застосовуючи, зокрема, мистецтво наслідування, і збагачуючи твір специфічно українськими елементами і колоритом. Ось, для прикладу, байка “Дві пташки” (за Красіцьким “Пташки у клітці”):

*Молода пташка сміялася з старої:  
“І в добрі все лихо для тебе дурної.  
Голоділа полем, в клітці всього має,  
А за лихом тужить, плаче та ридає...”  
– “Не за тим я плачу, що голод терпіла,  
Тому сльози ллються, що в свободі жила.  
Тепер у неволі марне пропадаю,  
От чого я плачу, чого заниваю”* <sup>16</sup>.

Тож Павлин Свенціцький як байкар почувався як риба у воді, блискуче демонструючи мовну вправність і вміння складати мораль, що для байкарства є рисою вкрай необхідною. Можна, не вагаючись, визнати, що саме цією збіркою байок Свенціцький заявив про себе як оригінальний письменник і зробив свій внесок в українську літературу. Невипадково ці байки двічі видавалися окремими виданнями, друкувалися у шкільних читанках.

Серед митців польсько-українського пограниччя другої половини XIX ст. Павлин Свенціцький відзначається неабиякою активністю

і послідовністю у реалізації програми громади “Умань”. Власне, ця програма була прийнята і реалізовувалася польськими хлопоманами-українофілами з кола Київського університету св. Володимира. Павло Свій-Свенціцький був, поруч з Володимиром Антоновичем і Тадеушем Рильським, яскравою постаттю того середовища, вкрай щирою, безпосередньою людиною, відкритою до українців, закоханою в Україну, її культуру, зокрема, пісенну, але передусім - діячем, що працював із гідною подиву послідовністю і відданістю в ім'я польсько-українських добросусідських взаємин і поєднання.

<sup>1</sup> Див.: *Kozak S. Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego.* – Warszawa, 1990.

<sup>2</sup> *Michalski T. Współczesna umysłowość polska na Ukrainie.* – Kijów, 1910. – S. 29–30.

<sup>3</sup> Цитована позиція, яка впливала з почуття провини шляхти перед Україною: – “Це наслідок осмислення причин поразки Листопадового повстання і зародження, – пишуть Яніон і Жмигродська, – радикальних змін: праці на благо українського народу з метою навернення його до ідеї боротьби за незалежність в ім'я спільного майбутнього”. Див.: *Janion M., Żmigrodzka M. Romantyzm i historia.* – Warszawa, 1978. – S. 214–215.

<sup>4</sup> “Siolo”, 1866. – Z. 2. – S. 159.

<sup>5</sup> *Antonowicz W. Moja spowiedź. Przekład B. Nazaruka* // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze.* – 1998. – Z. 6–7. – S. 412–413.

<sup>6</sup> Цей твір Свенціцький опублікував у “Селі” в 1866–1867 рр., (z. 3, s. 78–106), але написав його ще 1862 р. в Києві.

<sup>7</sup> “Siolo”, 1866. – Z. 1. – S. 89–126; Z. 2. – S. 91–118.

<sup>8</sup> “Нива”. – 1865. – № 2. – С. 24–25.

<sup>9</sup> “Руська читальня”. – 1864. – № 3. – С. 1–94.

<sup>10</sup> Надруковано було лише перший акт, див.: “Нива”, 1864. – № 3. – С. 36–42; № 4. – С. 52–56.

<sup>11</sup> “Байки в науку молодим і старим написав Павло Свій”. – Л., 1864. Через десять років, тобто 1874 року, з'явилося друге видання цієї збірки, значно поширене.

<sup>12</sup> Див.: “Нива”. – 1865. – № 3–4. – С. 47.

<sup>13</sup> Справедливості ради потрібно відзначити, що поезія не була найміцнішою стороною Свенціцького.

<sup>14</sup> *Мицкевич А. Вибрані твори. Переклади з польської за ред. М. Рильського.* – К., 1955. – Т. 1. – С. 215.

<sup>15</sup> Див. примітку 11.

<sup>16</sup> “Байки в науку...” – Л., 1874. – С. 6.

## ЕЛІЗА ОЖЕШКО ТА ШАНУВАЛЬНИКИ З РОДУ КРУШЕВСЬКИХ

У статті аналізуються стосунки між польською письменницею Елізою Ожешко і шляхетним родом Крушевських, представники якого походили з Волині. Взаємини розглядаються з точки зору проблеми таланту і його шанувальників. Свідченням дружніх контактів є епістолярна спадщина. Спілкування Елізи Ожешко і Крушевських вписується у парадигму культури польського суспільства кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: стосунки, спілкування, епістолярна спадщина, парадигма культури.

W artykule przeanalizowano stosunki pomiędzy polską pisarką Elizą Orzeszkową i szlachecką rodziną Kruszewskich, której przedstawiciele pochodzili z Wołynia. Świadectwem tych kontaktów towarzyskich jest spuścizna epistolarna. Kontakty Elizy Orzeszkowej z Kruszewskimi wpisują się w paradygmat kulturowy społeczeństwa polskiego przełomu XIX-XX w.

Wyrazy kluczowe: stosunki polsko-ukraińskie, spuścizna epistolarna, paradygmat kultury.

Польську літературу II половини XIX ст. неможливо уявити без постаті Елізи Ожешко (1841-1910). Видатна письменниця була виразницею ідеалів і пристрастей цілого покоління польського суспільства, з неї почався феміністичний рух у Польщі.

На зламі XIX і XX ст. життя Елізи Ожешко, творчість та проголошувані суспільні ідеї були добре відомі у польських колах, а письменниця була не тільки знаною, але і поважаною, високоавторитетною особою. У 1904 р. коло її цінителів на чолі з Юзефою Савицькою і Марією Конопницькою запропонували кандидатуру письменниці на відзначення Нобелівською премією, проте така висока нагорода дісталася наступного року Генріху Сенкевичу.

Серед численних шанувальників таланту Елізи Ожешко були Крушевські, що належали до давнього польського роду, найвідомішим представником якого є видатний мовознавець Миколай Крушевський (1851-1887).

Документальним джерелом, яке дозволяє говорити про стосунки між письменницею і шляхетним родом, є перш за все епістолярна спадщина. Кореспонденція Елізи Ожешко була опрацьована Едмундом Янковським і надрукована у дев'яти ґрунтовних томах<sup>1</sup>. Епістолярій письменниці нараховує 15000 листів, писаних з 1864 р. і до останніх

днів життя у 1910 р. У цьому багатому зібранні окремий розділ становлять листи Елізи Ожешко до рідного брата Миколая Крушевського Кліментія (1858-1945) і дружини останнього Казимири (1866 – 1933), які датуються 1898 –1909 рр.<sup>2</sup> [304–333]. Спочатку листи були заадресовані Казимирі, згодом Еліза Ожешко звертається до подружжя Крушевських.

42 листи письменниці до Казимири і Кліментія Крушевських зберігаються в архіві Елізи Ожешко в Інституті літературних досліджень Польської Академії Наук у Варшаві<sup>3</sup>. Збереглося 27 листів роду Крушевських до Елізи Ожешко; 20 із них є в архіві Елізи Ожешко, а 7 листів – у фондах Публічної бібліотеки міста столичного Варшави (вул. Кошикова). На жаль, до сьогодні не опубліковані листи Крушевських до Елізи Ожешко, тому епістолярна спадщина як джерело інформації тут відходить на другий план.

Крім того, свідченням теплих стосунків між письменницею і Крушевськими є фотографії, книги, якими вони обмінювалися під час спілкування.

Вважаємо, що говорити про взаємини Елізи Ожешко і Крушевських можна з точки зору проблеми таланту і його вшанування, в якій є два аспекти: по-перше, поцінювання письменниці читачами; по-друге, спілкування письменниці з читачами. У результаті такого підходу маємо бінарну опозицію, у якій міняється вектор.

Розглянемо перший аспект проблеми. Талант Елізи Ожешко з'явився на зоряному небі польської літератури у кінці 70-х рр. XIX ст. і відразу був схвально сприйнятий читачами. Рід Крушевських не виняток, тому що резонанс, якій викликали твори письменниці, сягнув навіть тих далеких земель Російської імперії, де вимушено жили польські родини. Історія особистих контактів письменниці із шляхетним родом бере свій початок із одруження Кліментія Крушевського і Казимири Остроменської. Казимира походила з родини, з якою давно і сердечно підтримувала стосунки Еліза Ожешко. Батько Казимири – Віталіс Остроменський був приятелем першого чоловіка письменниці. Після повстання 1863 р. його було вислано до Томська, дружина вийшла за ним разом з трьома доньками: Марією (1857–1943), Габрієлою (1849–1913) і Ядвігою (1862–1945), четверта дівчинка народилась на засланні.

Особисте знайомство Елізи Ожешко і Ядвіги, яка працювала вчителькою, відбулося у 1891 р., коли Ядвіга привезла письменниці вітальний адрес з Казані від польського жіночого товариства з нагоди 25-річного ювілею її діяльності. У привітанні письменниці, яку знали

і любили в Казані, взяли участь дружина Миколая Крушевського Юлія (1846-1928) і Казимира Крушевська.

Ядвіга Остроменська приїхала до Гродно на один день, а залишилася на три тижні. Після довгих розмов стосунки між Елізою Ожешко і родиною Остроменських стали більш активними. До цих стосунків долучилася Казимира.

У 1898 р. Климентій і Казимира зв'язалися з Елізою письмово, після чого Казимира приїхала особисто і запросила письменницю до себе в гості до Біловежі. Згадку про це знаходимо у листі Елізи Ожешко від 7 червня 1898 р.<sup>4</sup> [II, 164] до Леопольда Мєста (1850–1912), варшавського літератора і адвоката. Згодом візити письменниці до Біловезької Пущі, де у 1898–1902 рр. дівер Ядвіги Остроменської, Климентій Крушевський, був заступником управителя, ще більше зблизили письменницю з цією родиною. Крушевські сприяли докладному ознайомленню Елізи Ожешко з Пущею, запрошували її декілька разів до себе. У вересневому листі 1899 р. до Юанни Маєвської Еліза Ожешко пише: “Родина безгранично мила та благородна і завше час приймає мене добре” [VII, 46]. У 1898–1900 рр. Еліза Ожешко чотири рази приїздила до Пущі і гостювала у Крушевських.

Творчість Елізи Ожешко була добре знана в родині Крушевських. Донька Миколая Крушевського Станіслава (1879-1944) 30 вересня 1899 р. писала улюбленій письменниці з Казані: “Народжена на чужині, я мала дитинство отруєне страшним нещастям [тяжка хвороба батька – З. П.], яке скінчилося можливо, занадто швидко і гарячково. У сім років я почала писати казки, з роками не полишила цієї справи, а все мріяла і бачила себе завжди тільки в писанні. Коли подорослішала, вчилася жити, терпіти і любити на Ваших повістях. Цим повістям вдячна за чудові хвилини юнацьких захоплень і за ті золоті зерна, які, можливо, маю в собі. З роками потяг до писання змінився на пристрасть, у тому писанні вбачала єдине і найбільше своє щастя, золоту зірку улюблену, виплекану у мріях, ретельно відточену. <...>

Тоді ж почала мріяти про те, щоб могла приїхати до Вас, яка не знає, що закохала в себе молоду душу, за ті золоті нитки, якими Ви намагались скути всіх своїх братів із країни закоханих великих і святих” [VII, 514].

Климентій порадив Станіславі приїхати з Казані в Гродно до Елізи Ожешко, щоб повчитися у неї “речам і справам польським, громадянським” [II, 211].



Крушевські листувалися з Елізою Ожешко, вона завжди була рада цим листам, до неї писали Казимира і Станіслава, а 4 грудня 1908 р. вона радісно повідомила Ядвігу Остроменську: “Навіть п. Климентій одного разу довгий лист написав. Це триумф!” [VII, 200].

У Вільнюсі упродовж 1915–1939 рр. працювала жіноча гімназія ім. Елізи Ожешко. Серед ініціаторів створення цього закладу була найстарша донька Миколая Крушевського Вацлава Валіцька (1878–1958), яка працювала вчителькою історії в цій гімназії, керувала історичним гуртком. Вацлава Валіцька не тільки захоплено читала твори Елізи Ожешко, їй імпонувала особистість письменниці, яку вона знала і про яку часто розповідала на заняттях. Ім’я Елізи Ожешко, “великої виховательки народу”<sup>5</sup> [26], формувало образ школи, об’єднувало творців школи з учнями навколо навчального і виховного процесу. Саме тому Вацлава Валіцька – свідок багатьох подій, які відбувалися в стінах цього навчального закладу, у 1931 р. написала статтю “Шістнадцята річниця організації гімназій ім. Короля Августа та ім. Елізи Ожешко”<sup>6</sup>.

Навчатися в гімназії ім. Елізи Ожешко було дуже престижно, саме тому в ній вчилася донька Вацлави Валіцької, Веслава (1901–1975). У гімназії панувала патріотична атмосфера та культ праці, у всьому вгадувалася присутність Елізи Ожешко, яка зустрічала всіх у вестибюлі, намальована на великому портреті.

Другий аспект проблеми – спілкування письменниці з читачами може бути представлений більш повно, оскільки спиратимемося на епістолярну спадщину Елізи Ожешко: на опубліковані листи до Климентія та Казимири Крушевських і, крім того, на часті згадки про членів родини, розпорошені в листах до інших кореспондентів.

Гарні стосунки, які були в Елізи Ожешко з Ядвігою Остроменською, перейшли не тільки на Климентія та Казимиру, але і на всіх Крушевських. Еліза Ожешко всім серцем сприйняла рід Крушевських, про щирість стосунків свідчить подарована Юлії Крушевській фотографія письменниці, зроблена в Гродно, з дарчим написом на звороті: “Пані Юлії Крушевській з вираженням поваги. Еліза Ожешко. 1894 р.”<sup>7</sup>.

Еліза Ожешко любила і вміла приймати у себе гостей. Серед численних відвідувачів привітної хазяйки були Климентій і Казимира Крушевські. Вони гостювали в Гродно з 14 травня 1899 р., про цей приїзд письменниця повідомляла Ядвігу Остроменську в листі від 10 травня 1899 р. [VII, 159], і з 22 по 27 вересня 1900 р., про що вона писала своєму співавтору Тадеушу Грабовському [III, 223].

Наприкінці 1908 р. у листі до Тадеуша Бохвіца вона повідомляла, що на два-три тижні приїде до неї Ядвіга з донькою Климентія і Казимири Крушевських Іреною (1901–1991), яку лагідно називала Ренею [V, 74].

Ожешко запрошувала до себе у Гродно не тільки Климентія, Казимиру та їх дітей, які часто бували в гостях у неї, але і Станіславу Крушевську, на яку мала величезний вплив як письменниця. Під час приїзду наприкінці 1899 р. щоденно Еліза Ожешко займалася із Станіславою декілька годин на день. Заняття не були марними, оскільки згодом літературні студії вилилися у переклад польською мовою оповідання Леоніда Андрєєва “Життя Василя Фівейського”, яке було надруковано у 1906 р. Три місяці прожила Станіслава у Гродно, планувала ще один приїзд, але заручини з Адамом Знаміровським (1880–1953) зашкодили новій зустрічі.

Еліза Ожешко була вірним і надійним другом родини Крушевських. Вона завжди передавала вітання Крушевським, так, майже кожен лист до Ядвіги Остроменської закінчувався словами: “Найсердечніші, найкращі слова і вітання любій Казі і п. Климентію” [VII, 166], “Казю і тебе цілую міцно тисячу разів, а п. Климентію дружньо потискаю руку” [VII, 169] або “Цілую і обнімаю тебе від усього серця, так як люблю, а частину цього дай від мене любій і милій Ренюші” [VII, 202]. У листах до Ядвіги Остроменської, написаних 8 і 17 вересня 1902 р. і 19 січня 1903 р., Еліза Ожешко просила передати вітання Вацлаві Каліцькій [VII, 176, 178], з чого ми зробили висновок про особисте знайомство найстаршої доньки Миколи Крушевського з письменницею.

Завжди в листах відчувається піклування про членів великої родини. Так, наприклад, Еліза Ожешко просила Тадеуша Бохвіца довідатися про умови перебування Станіслави і Яніни (1905–1974.) Знаміровських в Закопаному [V, 135]. Вона постійно цікавилася самопочуттям Крушевських, у листах до Ядвіги Остроменської запитувала про здоров’я Казимири, просила сповістити бодай декілька слів (VII, 162), 9 грудня 1900 р. писала Ядвізі, відразу після привітання: “Дуже засмучує мене звістка про хворобу любого Стася” [VII, 167].

Особливою турботою і увагою Елізи Ожешко користувався старший син Казимири і Климентія Крушевських Мечислав (1899–1940), як його називали в родині, Мецьо, який від народження був дуже хворобливим. З ініціативи письменниці у 1908 р. Мечислав поїхав на навчання до Праги під опіку полонофіла Вацлава Кредби (1868–?). Він був чеським перекладачем творів Елізи Ожешко, зокрема, переклав “Хвилі”, “Вони” та ін., у 1931 р. став лауреатом польського Пенклубу.

Письменниця 24 вересня 1908 р. сповіщала Тадеуша Бохніца: “Мецьо Крушевський потрапив до поважної та інтелегентної чеської родини як прийомний син” [V, 27]; пізніше, 9 грудня 1908 р. до нього ж писала: “Мецьо не тільки живий і здоровий, а й задоволений і щасливий Прагою, празькою Політехнікою, чехами і своїм дуже покращеним здоров’ям” [V, 76].

Щасливі роки безпосереднього спілкування Елізи Ожешко з Казимирою і Климентієм Крушевськими були перервані, бо прийшло повідомлення із Санкт-Петербурга про те, що Крушевський як поляк не може обіймати таку відповідальну посаду. З 1902 р. Климентій Крушевський був переведений із сім’єю до Симбірська, де очолив лісництво. Еліза Ожешко шукала можливостей їхнього повернення до Польщі. Проте таке повернення відбулося вже після її смерті у 1918 р.

Результатом спілкування Елізи Ожешко з Казимирою і Климентієм Крушевськими та її приїздів у Біловезьку Пущу стала повість “*Ad astra. Двоголосся*”<sup>8</sup>, написана у співавторстві з Тадеушем Гарбовським (1869 – 1940), який виступив під псевдонімом Юлій Ромський. Історія задуму і робота над повістю, яка відбувалась у Гродно і Кракові з вибагливим співавтором, описана Яніною Гарбачовською у статті “Дорога Ожешкової “*Ad astr’a*” у світлі її кореспонденції”<sup>9</sup>. Повість була закінчена на початку 1902 р.

Твір складається з п’яти частин, перша називається “У Пущі”. У тексті трапляється назва Біловежа, а образ Пущі постає перед читачем у сприйнятті героїні, яка є носієм авторського кредо. Захоплення Елізи Ожешко Пущею почалося під час першого відвідання у 1885 р. з доктором Генріхом Нусбауменом. Упродовж 1898–1900 рр. Еліза Ожешко чотири рази приїздила до Пущі. Любила її у різні пори року, 24 грудня 1889 р. повідомляла Леопольда Места: “...до Крушевських поїду, щоб побачити в Пущі зимові красиви” [II, 179].

Світ Біловезької Пущі письменниця пізнала ближче з провідником Климентієм Крушевським, якого називала лісником-поетом або своїм шановним і коханим майстром, оскільки він був для неї “вчений спеціаліст і наймиліша у світі людина” [VI, 172]. Еліза Ожешко з вдячністю згадувала про екскурсії і розмови з Крушевським, цікаві подробиці під час перебування у Пущі, коли писала повість.

“*Ad astra. Двоголосся*” написана у формі листів Северини Здройовської (героїні Ожешкової повісті 1893 р. “Два полюси”) та її кузина Тадеуша Родовського, натураліста, який живе у Відні. На фоні романтичного мотиву (Северина намагається схилити Родовського повернутися до закоханої в нього Генрики) ведеться світоглядна дискусія.

Родовський постає особою скептичною і песимістичною. Світобачення Северини спирається на ідею Бога як джерела, мети і морального закону буття. Вона протиставляє космополітизмові Родовського патріотичну програму захисту рідної землі.

Образ Тадеуша створював Гарбовський, образ Северини – Ожешко, вона також і закінчила повість. Твір наближено до поезики модернізму, текст написано ліричною, поетичною прозою, переважає імпресіоністичне зображення.

Назва твору відбиває спрямованість героїв, але кожен із них іде своїм шляхом, звідси друга частина назви, і, як показує повість, два голоси не зливаються в один. Повість-дискусія приводить не до конфронтації, а до намагання виговоритися, зрозуміти один одного.

У повісті “*Ad astra. Двоголосся*” Еліза Ожешко втілила у найкращий спосіб пережите і пам’ятне. Даруючи екземпляр книги біловезьким друзям, вона написала: “Климентію і Казимірі Крушевським книжку цю, яка дякуючи Вашій неоціненній гостинності і дружбі, з’явилася, із щемною згадкою, з високою повагою, з незгаслою вдячністю посилаю” [VII, 415].

Аналіз стосунків Елізи Ожешко і Крушевських дозволяє зробити висновок, що спілкування між ними вписується у парадигму культури польського суспільства кінця XIX – початку XX ст., оскільки воно відобразило тогочасні ідеї, устремління і дії шляхетних його представників.

1. *Orzeszkowa E. Listy zebrane. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski.* – Wrocław, Warszawa, Kraków; Gdańsk, 1954–1981. – T. 1–9.
2. *Orzeszkowa E. Listy zebrane.* – Do rodziny, przyjaciół i korespondentów różnych. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk – Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1971. – T. 7.
3. *Archiwum E. Orzeszkowej* // IBL PAN. – Rkps. 315, 331.
4. *Orzeszkowa E. Listy zebrane.* – Do Leopolda Myjeta. – Wrocław – Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1955. – T. 2. Надалі в дужках римською цифрою вказується том, арабською – сторінка.
5. *Była taka szkoła. Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej w Wilnie 1915–1939.* – Londyn, 1987.
6. *Wacława Walicka. Szesnasta rocznica powstania gimnazjów im. Króla Zygmunta Augusta i im. Elizy Orzeszkowej* // *Kurjer Wileński.* – 1931. – № 218, 219. – S. 2.
7. *Akta personalne s. Benedykty* // *Архів францисканок служанок Христа в Лясах.*
8. *Orzeszkowa Eliza i Rómski J. Ad astra. Dwugłos* // *Orzeszkowa E. Pisma zebrane.* – Warszawa: Książka i wiedza. Spółdzielnia wydawnicza, 1950. – T. 35.

9. Garbaczowska J. Droga Elizy Orzeszkowej “Ad astra” w świetle jej korespondencji // Księga pamiątkowa ku czterdziestoleciu pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleiner. – Łódź, 1949. – S. 421–438.

УДК 929:82

Ігор Юдкін-Ріпун

## ЛЬВІВСЬКИЙ СВІТ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА, АБО ПРО ЛІРИКУ ЛОГІКИ

Лінгвопоетичний аналіз спадщини львівського періоду творчості Л. Стаффа виявляє особливості ідіолекту – театралізації образів, камерність часопростору, лунарну міфотворчість. Принцип тотальної персоніфікації визначає семантичні переходи.

Ключові слова: камерність, лунарний, персоніфікація, традиціоналізм

Analiza lingwistyczna poetyckich tekstów z lwowskiego okresu twórczości L. Staffa ujawnia specyfikę idiolektu poetyckiego: teatralizację obrazów, kameralność czasoprzestrzeni, lunarną mitotwórczość. Zasada personifikacji totalnej uwarunkowuje przejścia semantyczne.

Wyrazy kluczowe: kameralność, lunarność, personifikacja, tradycjonalizm, L. Staff.

*1. Поет Традиції.* У перший рік нового ХХ ст. відбувся дебют майбутнього класика польської літератури – поета Леопольда Стаффа (1878–1957), колишнього студента-романіста львівського університету, учня тамтешнього професора та відомого літератора Едуарда Порембовича (1862–1937), а також приятеля вже уславленого тоді представника фольклорно орієнтованої “татранської школи” в польській поезії Яна Каспровича (1860–1926). Збірка віршів “*Сни про могутність*”, якою розпочав свій півстолітній поетичний шлях поет, попри повсюдне захоплення ніцшеанством, не лише засвідчувала значно глибші спадкоємні зв’язки з романтизмом, але, що особливо істотно, несла ознаки специфічної львівської аури університетського міста. В цій збірці вже виявилися характерні композиційні ознаки львівського періоду творчості поета: об’єднання окремих віршів у цикли. Тут таких мікроциклів сім – “*Зимові, білі сни*”, “*Присмерком та восени*”, “*Різні вірші*”, “*Бурі*”, “*В дорозі*”, “*Душа*” та одноіменний з назвою збірки цикл. Крім того, збірка відкривається програмним, не вміщеним у цикли сонетом “*Коваль*”, поза циклами також представлені поеми “*Кохання*” та “*Пісня про очі*”.

Наступною книгою молодого поета стала поема “*Пан Твардовський (п'ять співів про чин)*” (1902 р.) – розповідь про “польського Фауста”, персонажа народних легенд, що перебуває у полі демонологічних зацікавлень тодішньої польської літератури, засвідчених, приміром, появою роману Тадеуша Міцінського “*Ксьондз Фауст*” (1911). Більше поет ніколи не повертався ані до цієї тематики, ані до форми великої поеми. Наступний рік знову позначений публікацією поетичної збірки “*День душі*” (1903). Через рік виходить збірка “*Небесним птахам*” (1905) з відвертими алюзіями до традиції францисканства. Далі слідували “*Квітуча гілка*” (1908) “*Усмішки годин*” (1910) “*В тіні меча*” (1911) та остання, написана у Львові “*Лебідь та ліра*” (1914).

Про обставини львівських років творчості поета досить докладно писав Ю. Кшижановський<sup>5</sup>, проте варто відзначити одну обставину, яку можна пояснити лише специфічними умовами тодішнього львівського середовища, згуртованого навколо університетських кафедр. Студії романських літератур під науковим керівництвом згаданого Е. Порембовича мали в ту добу особливо продуктивне значення для становлення особистості поета. Античні ремінісценції, на які такий щедрий Л. Стафф, досліджено досить докладно<sup>6</sup>, але ними аж ніяк не вичерпується величезне коло історичних алюзій. Не кажучи про символізм Стефана Маларме та ретроспекції поетів кола Парнасу, які становили безпосередній взірць для розвитку поетичної культури в багатьох країнах, варто вказати ще й на особливу філологічну традицію, позначену іменами таких постатей, як К. Фосслер, Е. Ауербах, Е. Р. Курціус, що виходили з дослідження “вульгарнолатинської” спадщини, на ґрунті якої зростав дух окциденталізму як концентрованого виразу всього того, чим позначена західнохристиянська культурницька традиція. Саме переклади середньовічної “срібної” латини, передусім обох – францисканського та домініканського – напрямів католицької класики (“*Квітів*” Франциска Асизького та “*Золотої легенди*” Жака (Якоба) де Ворен) – стало творчою лабораторією Леопольда Стаффа. І саме вірність цій традиції вберегла його від надзвичайно модних тоді в його колах впливів польської версії ніцшеанства, репрезентованої Пшибишевським.

Відлуння відомих літературних мотивів виповнюють вірші Стаффа, які становлять своєрідний путівник по образах середньовічної латини. Наприклад, очевидні алюзії на мотиви риторичного питання *ubi sunt?* (“де (тепер) перебувають?”) містяться у вірші “*От нове листя*”, де поет оспівує “*nowe liście trawy świeże*” (нове свіже листя трави), а водночас згадує “*o innych liściach*” (про інше листя), як твердить-

ся у рефрені, “których już niema” (яких вже немає). Давню еротичну тему кохання як полювання (за militiae species amor est (“кохання – різновид військової служби” – Овідія) подано у вірші “Хвилина” (цикл “Радість життя”), де “Przypadek... zawiązawszy mi oczy, dał w dłoń luk i strzały / I nagiego posadził na koń” (випадок зав’язавши мені очі, дав у долоню лук та стріли / Та голого посадив на коня), а тоді герой, зачувши, як “wkrąg śmiechy stu dziewczyn rozbrzmiały” (навколо зазвенів сміх сотні дівчат), заходився ловити їх, і от “z naga dziewczyną słodki traf mnie zderzył” (солодкий випадок звів мене з голою дівчиною). Ця ж еротична тема присутня і в наступному вірші “Спокуса” (“Na mchy mnie wabisz, naga wśród lasu dziewczyna” (Вабиш мене на мохи, гола серед лісу дівчина)), так що герой відмовляється вирішувати, “czyś ty łaska, czy zguba” (чи ти милість, чи загибель), знаючи лише, що “rozkosz w ramiona mi pada” (насолада падає мені в обійми). В тому ж циклі оспівується діалектика кохання, де твердиться, “że się najwyżej wznosi, kiedy kłęka” (що найвище підноситься той, хто стає навколішки), оскільки закоханий “niewolnikiem sprzedał się w kajdany / A został królem” (невольником продався в кайдани / А став королем) (“Хто знає кохання...”). В основі такого розуміння радощів лежить францисканська традиція. Дуже виразно про це свідчить оспівування бідності відповідно до miseria res sacra est (бідність – це свята річ) у “Доброті щасливого”: якось до хати щасливої людини зайшов злодій, проте “weselnik serce pełne miał, lecz pustą skryznię” (веселун повним мав серце, а порожньою скриню), і коли злодій відходить без нічого, то “śpiący rzucił mu cichem pod nogi / Jedyne pierścień..., / By od szczęśliwych i złodziej nie odchodził smutny” (у сні кинув тому під ноги / Єдину каблучку..., / Щоб від щасливих і злодій не відходив у смутку). В наступному вірші, останньому в циклі, “Молитві жебрака”, поет благає, щоб мав “w duszy pogodę i wolność żebraka” (в душі спокій та волю жебрака). Поетика садів, мова квітів, жіноча врода – всі ці традиційні мотиви присутні у Стаффа. Радість вбачається в мінливості світу: “Ledwo wieczna rozłąka z jednym mnie zasmuci / Spojrzenie już twarz nową tym radośniej wita” (Ледь вічна розлука з одним мене засмутить, / Погляд тим радісніше вітає нове обличчя) (“Я” з “Радості життя”). І коли поета відвідує понура людина, то він йому вказує на красу буття, так що “posepnik śmiał się drwiaco / Jam śmiał się radosnie” (похмурий сміявся знущально / Я сміявся радісно). Коли поет проголошує апологію земних радощів у “Зреченні”, його оповідь прибирає тон дискусій францисканців із своїми опонентами – домініканцями: “O bracie, dobrej rzeczy ziemskiej gardzicielu! / Toć nie duma, lecz jeno

zemsta w sercu twojem” (О брате, що погорджуєш добрими земними речами! / То ж не погорда, лише помста в твоєму серці). Мало того, сама природа переконує, прикладом чого може бути криниця, в якій просиш прабачення, “że pijąc prosto z źródła, z wciąż pochylił się czoła” (що п’ючи просто з джерела, з шаною схилиш чоло). Радість – це життя за приписами природи, “nie broniąc zjawów życia w swym sercu gościny” (не опираючись проявам життя в гостині свого серця) (“Життя”). Життя постає у “Довір’ї” як основа віри, бо “źródło ufności w życiu, nie w nieżywe cuda” (джерело довіри – в життя, а не в неживі дива).

У циклі сонетів “*Легенда про щастя*” розвивається традиційне християнське уявлення про щастя як завершення життя. У “*Мовчанні*”, приміром, говориться, як “Śmierć z ust umarłych zbiera słodki miód milczenia” (смерть збирає солодкий мед мовчання з уст померлих). Для щастя, радить поет у “*Камені та терені*”, “podnieś, bracie, ten kamień... , weź go na barki” (підійми, брате, той камінь, візьми його на спину), а далі “podejmij cierń i wbij go w stopę bosej nogi” (підійми терен та вбий у стопу босої ноги), саме тоді “słodki będzie kiedyś kres podróży” (буде колись солодким кінець дороги). У “*Наклеї*” поет дорікає власній душі, що вона вчить його “zmyślać wiosnę wiecznie złotą” (вимислювати вічно золоту весну), натомість треба жити так, “jak tancerze swój



taniec wiodą / Ku końcowi” (як танцюристи ведуть свій танець / До кінця). У сонеті “*Початок казки*” нагадується, що “*wieczór przujść musi*” (мусить прийти вечір), а щоб він “*złoty był*” (був золотим), радить поет, “*żyć musimy słonecznie*” (повинні жити сонячно). Такий мотив *respice finem* (передбачай кінець) або *memento mori* (пам’ятай про смерть) взагалі становить загальне місце католицької традиції, яка здобуває поетизацію в рядках Стаффа. Прикладів подібного типу можна наводити дуже багато. Традиційні літературні мотиви стають основою для написання віршів як парабол, повчальних сентенцій в душі улюблених Стаффом - перекладачем середньовічних *exempla* (повчальних прикладів). Саме традиція стає джерелом матеріалу та натхнення поета, а відтак творчість постає передусім як рефлексія над минулими.

2. *Рефлексія як основа символістського стилю*. Не випадково, що на традиції склалася творча постать Стаффа як представника символізму, адже саме в католицьких країнах ця стилістична течія знайшла особливо вдячні умови для розвитку. Серед тих, хто второвував шлях до символізму, поряд із безпосереднім вчителем поета Порембовичем слід вказати на ще одного старшого сучасника поета – Зенона Пшемиського (1861–1944) (відомого під псевдонімом *Miriam*), першовідкривача постаті класика польської літератури Ципріяна Норвіда (1821–1883), чия слава зростала саме в ті роки, коли Стафф розпочинав свій шлях. Спадщина Норвіда відчутна при зіставленні сонетів обох поетів, де трактується однакова тема самотництва.

У Норвіда сонет “*Самотність*” (один із перших його творів) відкривається описом середовища усамітнення “*cisza – niekedy tylko pajak siatką wzruszy / Lub przed oknem topole wietrzyk pomuskuje*” (тиша – тільки часом паук павутинням ворухне / Або перед вікном вітер доторкнеться тополі), саме тоді “*lekkio oddychać*” (легко дихати), оскільки “*tu mi gwar, tu mi uśmiech myśli nie krępuje*” (тут розмови та сміх не утискають мої думки), адже “*wdzięk i urok milczenia*” (благородство та краса мовчання) зрозумілі, натомість у розмові мішаються “*różnogodne myśli*” (різномірні думки), і лише наодинці “*moja myśl wolna*” (моя думка вільна). У Стаффа у вірші “*Щастя*” (цикл “*Сліди на ніску та кола на воді*”) так само оспівується тиша: “*Przyszła dziś cisza do mnie / Wyśniona, oczekana*” (Прийшла тепер тиша до мене / Омріяна, очікувана), саме тиша “*usiadła przy moim łóżu*” (сіла при моєму ліжку), завдяки їй “*czulem, że zaczynam / Znow kochać świat i siebie*” (чув, що починаю / Знову кохати світ та себе). В іншому місці (вірш “*Увечері*” з циклу “*Перевал*”) сповіщається, що “*znamy samotność, co nam jest chlebem, powietrzem / Swobodą i więzieniem. Wiemy, ilokrotnie / Pogoda jest*

śmiertelnym znużeniem w samotnie / Milczącym opuszczeniu...” (знаємо самотність, яка для нас – хліб та повітря / Воля та в’язниця. Знаємо, як часто / Спокій становить смертельну нудоту від самотньої / Мовчазної загубленості). Отже, Стафф вбачає у концепті самотності поєднання суперечностей, а не лише ототожнення її з власною свободою, як у Норвіда, проте промовисте звернення до однакової тематики.

Мабуть, є підстави вбачати спільність обох поетів також у народницькій орієнтації, зокрема, в тому своєрідному ставленні до краси, яка впливає з цієї орієнтації. Ю. Кшижановський, характеризуючи це ставлення у Норвіда, відзначив: “поет швидко дійшов висновку, що найістотнішим співчинником праці, який дозволяє погодитися з нею як з природним покликанням людини, є краса, що досягається через працю... Зі свого боку, дальшим висновком став апофеоз селянина та народного мистецтва”<sup>4</sup>. Зрештою, саме така програма окреслена в першому ж вірші Стаффа, яким відкривається його поетичний дебют – в сонеті “Коваль”: герой вірша розповідає, як він кидає під молот “bezkształtną masę kruszczów” (аморфну масу руди), оскільки “z tych kruszczów dla siebie serce wykuć muszę” (з той руди мушу викувати для себе серце), а звертаючись до серця, він застерігає, що “gdy rękniesz,... / W pył cię rozbiją... / Bo lepiej giń,... / Niżbyś żyć miało własną słabością przekłętą” (коли тріснеш... розіб’ю тебе в порошок... / Бо краще загинь..., / Ніж би ти мало жити, прокляте власною слабкістю). Певна річ, тут дався взнаки фольклоризм згаданої татранської школи, але народні постаті у Стаффа трактуються через рефлексію власної ерудиції, як у Норвіда, а не з прагнення наслідування, як у Каспровича.

Від Норвіда (а через нього – від “парнасців”) пішло, мабуть, те особливе зацікавлення художніми деталями, які щокроку набирають ваги містких символів. М. Яструн,<sup>3</sup> як приклад, наводить сонет “Колоски соломи”, де у прикінцевих рядках впроваджується така промовиста деталь, як віз із соломою, що перетинає шлях ліричним героям, які вертають до зів’ялого та спустошеного саду, залишеного ними в добу його розквіту. Імена таких ключових деталей стають уже нетотожними звичайному вжитку слів, і солома в цьому вірші має не пряме значення, так само як і слова віз, повернення й інші, вжиті у вірші. Всі вони стають особливими лексемами – поетизмами, а їхня семантика зазнає деформації під тиском силового поля віршового контексту.

Заглиблюючись у родовід Стаффової поезії, слід вказати і ще на одну постать - поета, якого вважають звичайно першим представником польського бароко. Йдеться про Семпа-Шажинського, “темного” автора,

важкого для розуміння через специфічну символіку поезії. Один із першовідкривачів його творчості Т. Блонський докладно описав “риторику парадоксу”, коли властиве бароковій культурі антитетичне зіставлення протилежних речей означало, що покладений в основу вірша концепт або стисло сформульована думка “були нічим іншим, як парадоксом, піднесеним до рангу композиційної основи вірша”, до того ж “подібні поетичні вправи спираються, як правило, на подвійне значення, надане слову..., ще й значення особливе – переносне або теологічне, яке завжди домінує над звичайним, розмовним” [Blonski, s. 136–137]. Звертаючись до Богородиці, приміром, Сєпп знаходить можливість її парадоксального окреслення: “Przedziwna matko stworzyciela swego” (предивна мати свого творця).

Те саме бачимо і в Стаффа. В дусі тієї неосхоластичної та неомістичної традиції барокової епохи, над перекладами пам’яток якої йому доводилося працювати, починаючи з років студентських семінарів, він щокроку милується парадоксальними висловами: “Samotność... uczu znajdować słodycz w łez obeschłych soli” (самотність учить знаходити солодощі в солі сліз, що висохли) (сонет “Загибелі” з циклу “Ломоци”); “Dziś umiem patrzeć w szczęście, co spłynęło z wodą, / Czuć radość najskromniejszą, radość bez przyczyny” (Тепер умію дивитися в щастя, яке сплило з водою / Відчувати найскромнішу радість, радість без причини) (сонет “Серце не забуло...” з того ж циклу); “... tym potężniej kochać chcę, że umrzeć muszę” (тим міцніше хочу кохати, бо померти мушу) (“Переможна краса” з “Саду кохання”), твердить коханка; “... dzwon rozbrzmiewa piersi cieśń / Choć śpiewu nikt nie słucha” (дзвін роздзвонює тісні груди / Хоча ніхто його не слухає) (“Пісня про завойовника сонця”); “I jęczy rozpacz... w żalu za grzechy me nie popełnione” (і гукає розпач... в смутку за гріхи, які я не вчинив) (завершення “Покутника” з циклу “Обличчя”); “Kiedy cień żywą obali osobą / Kiedy spać będziesz mógł tydzień na dobę...” (Коли жива тінь здолає особу / Коли спати зможеш тиждень на добу) (далі слідує перелік подібних неможливостей – impossibilia) “wtedy cię serce przestanie spodziewać” (тоді твоє серце перестане сподіватися) (“Кінець надії” з циклу “Тра світел”); “Cień czoła mego kładzie mi ciszkiem pod nogi” (тінь мого чола кладеться мені стиха під ноги) (“Зв’язки” з “Радості життя”). Саме на грі парадоксів побудовано мікроцикл сонетів “Трагічна фаланга” (“В тіні меча”): “Bo najmniej, co nam wolno uczynić, jest: więcej!” (1) (Бо найменше, що нам вільно вчинити – це більше!); “... jeśli zakreśliliśmy sobie granicę / To jeno, by je ciągle przekraczać zuchwale...” (якщо ми накреслимо собі межі, то для того, щоб їх зухвало перетинати) (3);

“За nami, idącymi ku słońcu, cień pada” (за нами, що йдемо до сонця, тень падає) (8).

Проте парадоксальність становить лише зовнішній вияв тих фундаментальних процесів, які здійснюються в перетворенні поетичної мови. В поетології вже утвердилася думка про те, що на основі мови звичайної в межах художньої цілісності витворюється особливий так званий ідіолект, в якому значення слів зазнають особливих зсувів, спеціалізуються саме стосовно даного конкретного вжитку, а “особливе значення домінує над розмовним”, як зазначалося стосовно барокової поезії. Мова стає предметом рефлексії, і саме тут закладається фундамент символізму. Не лексичний матеріал як такий вживається в рядках поезії, а його особливі рефлексії, “поетоніми”, що стають джерелом для формування поетичних символів.

3. *Камерний хронотоп та діалогічність*. Пріоритет рефлексії у творчості позначається передусім на своєрідності часопростору поетичного світу Стаффа, який можна було б окреслити поняттям камерності. Його простір – це простір дому (що часом може зростати до цілого всесвіту), його час – це час власних спогадів, мандрівки до минулих років, до дитинства, до царини снів та марення. Дуже виразно висловився про це сам поет у вірші “Відкривач золотих світів” з анакреонтичного циклу “Хвала вину”: “I znalazł świat swój złoty – dziecinny odkrywca, – / W okresie izby swojej płynął snów głębiną... / Falą marzeń wśród złotych wysp niosło szczęśliwca / Kołyszące, jak morze, dobroczynne wino” (І знайшов свій світ золотий – дитинський винахідник / В колі своєї хати плавав глибиною своїх снів... / На хвилях мрій серед золотих островів несло щасливця / Заколисуюче, як море, благородне вино). Камерність лірики означає для поета створення такого вимріяного та вигаданого часопростору розгортання поетичної рефлексії над власним досвідом, над тим, що піддається внутрішньому опрацюванню в уяві творчої особистості.

Йдеться про первинний, етимологічний сенс слова “камерність”. Камера – це печера, це притулок самотника – ченця, і водночас – це той затишок, який становить передумову для створення духу супкою. Сенс камерності – саме забезпечення такого усамітнення, відосібленості від світу, відстороненості. Але провести таку межу – означає перебувати у пограничній ситуації, в ситуації випробування. В автобіографічному сонеті “Пам’ять дитинства” (з циклу “Гра світел”) поет зробив важливе свідчення, згадавши, “że pierwszy raz mnie, dziecię miasta / Zawiedziono w przyrodę w żałobie: na cmentarz” (що уперше мене, дитину міста / Завели в природу в жалобі – на цвинтар). Саме такою

“дитиною міста” поет залишився на все життя, а ліси та сади, щедро розкидані по рядках його поезій, більше схожі на Стрийський парк або околиці Львова, або той самий Личаківський цвинтар, де вперше малому хлопцеві довелося побачити “природу”. Тому цілком логічним є і звернення поета до природи та до мандрівки, тяжіння до них як омріяного виведення за межі камерності: “Dopiero od posagow, od drzew i od trawy, / Z którymi żyłem długo wśród dalekich dróg, / Nauczyłem się prostej, pogodnej postawy” (Уперше я навчився простої, погідної статури від скульптури, дерев та трави, з якими довго жив серед далеких шляхів) (“*Curriculum vitae*” (життєпис) зі збірки “*В міні мечі*”). Певна річ, камерність була рисою салонної культури доби “кінця століття”, виразно запрезентованої у львівському середовищі (свідчення тому, приміром, “*Осінній дощ*”, який увійшов до шкільних хрестоматій). Проте камерність Стаффа має не салонну основу. Це – світ творчої лабораторії, де можна здійснювати розумові експерименти, недосяжні на “пленері”.

Хронотоп Стаффа прикметний і тим, що в ньому зазвичай відсутня будь-яка докладна атрибуція часу та місця подій. Те, про що розповідається, відбувається скрізь і ніде, завжди і ніколи. Ці події віртуальні, у сучасному розумінні. Однак часопростір, трактований подібним чином – це часопростір театральної сцени. Камерність обертається театральністю, до того ж театральністю умовною, властивою театрові репрезентації, а не переживання, що передбачає також систему амплуа. Театралізація лірики становить загальне місце символізму – досить згадати, приміром, М. Метерлінка. Нагадаємо, що лише у львівський період свого творчого шляху Л. Стафф писав, крім лірики, також сценічні твори. Мабуть, від театру походить схильність до прозопопеї (персоніфікації предметів та понять), яка становить взагалі прикметну ознаку творчості поета. Водночас такий хронотоп властивий притчам, параболам, що виводяться від Святого письма або від фольклорної скарбниці.

Відповідно, постаті дійових осіб, що виступають у цих віршах – це постаті умовні, маски амплуа. Ці постаті – лицарі та принцеси, волоцюги й дівчата, жінці та жебраки. Неможливо розпізнати, чи вони жили за часів Франциска з Асизи чи за останніх років панування імператора Австро-Угорщини Франца Йозефа першого, на які припадав творчий дебют поета. Система амплуа слугує за основу організації поетичного дискурсу. Переважна частина текстів Стаффа – це сповіді та звернення, писані від першої та другої особи. Так, з останніх сонетів першого циклу “*Снів про потужність*” лише 16 творів із 60 не містять згадки

про “я” у тій чи іншій формі (це, зокрема, притчі “Різьбяр”, “Психе”, “Казка про смерть” (про лісоруба, що не знав страху і розбив скляний годинник Смерті), “Луна” (переказ античного оповідання про німфу), а також “Зачарований ліс”, “Мандрівка” (цикл “Душа”) та ін.) – тобто лише чверть, коли ж узяти до уваги число рядків, то частка виявиться ще меншою. Коли поет звертається до когось, висловлюючись дієсловами другої особи, то постать адресата залишається неозначеною, так що фактично вірш апелює до читача. Коли ведеться монолог від першої особи, то часто він постає в контексті розмови з власною душею або іншою персоніфікованою силою в дусі барокового жанру солілоквиї. Це дискурс людини сповідання, що виводиться з традиції “внутрішніх монологів”. І нарешті, коли оповідь ведеться у третій особі, то постає, які виникають, не несуть жодної конкретної атрибуції: показовим, приміром, тут є ліричний герой “В’язня дзеркал” (з циклу “Загадки”). Інакше кажучи, переважають монологи, в яких ідеться про власні переживання. Тут очевидна відмінність від його сучасника – символіста Рільке, де такого монологізму не спостерігається.

Через таку персоніфіковану інтеграцію дискурсу виявляється роль рефлексії як основи творчості Стаффа. Людський розум як здатність рефлексії існує лише через особисті, персональні розуми окремих людських постатей. Однак інтегратором таких духовних персональних світів може бути лише лірика. Рефлексія логіки завжди обертається ліричним камерним часопростором, що й робить лірику знаряддям унаочнення й уособлення уможливлених ідей – витворення особливої ліричної абстракції.

Саме міським хронотопом урбанізованого львівського середовища, в якому змалку зростав поет та в якому формувалися ці ліричні абстракції, можна витлумачити ті химерні фантастичні образи, що виповнюють його вірші, і зокрема, постійну присутність образів сну, марення, ночі, що випереджало сюрреалістичні образи, а почасти второвувало їм шлях. Відомо, що в поезиї сюрреалізму “поняття об’єктивного випадку надає різноманітності лабіринтові приязні риси місця чекання зустрічі, можливості зустрічі з людиною”, через такий світ випадковостей “творча, через свою дивність та несподіванки, площина міста постає тереном снів”, а відтак ціла композиція сюрреалістичних творів позначається “безупинним відкриванням походження тої чи іншої події”<sup>1</sup> [ s. 115–117]. Звичайно Л. Стаффа порівнюють із його сучасником Полем Валері, що мав репутацію “неокласициста”, проте не менше підстав є також зіставляти його і з “несамовитою” лінією французької літератури, представленою,

зокрема, високо поцінованим сюрреалістами Жераром де Нерваль. Особливо вагомий аргумент для цього дає специфічна локалізація значного числа хронотопів Стаффа: це – ніч з усіма властивими їй персонажами.

4. *Лунарна міфологія Стаффа*. Дуже істотна, щойно відзначена особливість віршів львівського періоду полягає в тій винятковій увазі, яку приділяє поет нічному світові, сновидінням та всьому тому, що з ними пов'язується – від зірок та місяця на небі до “неправдоподібних” сполучень речей у душі оніричної (пов'язаної зі сновидіннями) фантастики. У віршах, створених у Львові, майже немає зразка, де б не згадувалися слова сон, ніч, зірки (як атрибут нічного неба) або якісь інші атрибути з цього семантичного поля. Зрозуміло, що тут продовжується також давня романтична традиція, започаткована ще “Гімнами до ночі” Новаліса, а культивування наркотичного марення пов'язують із скандальними “Сповідями палія опіуму” Т. де Квінсі. Проте символістське тлумачення цієї теми у Стаффа істотно відрізняється від цієї традиції тим, що ніч стає особливою творчою лабораторією для роботи з поетичним словом.

В нічному світі аномалії стають нормою, а створені мареннями химери становлять основу побудови образів. Адже саме вночі, за поетом “Budzi się wszystko, co tajemnicze, / Co ma nieznanne, dziwne oblicze” (прокидається все, що таємниче / Що має незнане, дивне обличчя) – такий рефрен вірша “Сон на крилах присмерку” з поетичного дебюту – “Снів про могутність”. Разом з відзначеною сповідальністю оповіді панування нічної теми дозволяє тлумачити вірші Стаффа як звіти про власні сновидіння. Світ снів – це також світ вивернутий (*mundus inversus*, який, зокрема, становить основу образної системи карнавальної ритуалістики), і під цим оглядом образна система Стаффа причетна до системи містеріально-карнавального дуалізму, що виводиться з давніх європейських традицій. Темрява ночі тлумачиться як інверсія денного світла, сон – як обернення стану притомності. Створюється лунарний поетичний міф як рівнобіжник та противага до міфу солярного.

Нічний сон для поета – це можливість самозаглиблення у “підземля” власної підсвідомості: “Zbudzone z snów, wśród chmurnej czoła niepogody, / Myśli me w głębię schodzą jak kamienne schody” (Прокинувшись від сну, серед чола похмурої непогоди, мої думки сходять вглиб, як кам'яні сходи). Ці підсвідомі думки порівнюються з потайком похованими мерццями, а вранці “tłumy białych ludzi” (натопи блідих людей) з галасом звинувачують у цьому ліричного героя – аж доки знову вони “odeszli w noc ciemną” (відійшли в темну ніч) (“Чорна година”

з циклу “*Пісні, співані собі та ночі*”). Така персоніфікація психічних сил має коріння в барокових солілоквах (діалогах, які відбувалися, приміром, між різними пристрастями), а сцену для розгортання такої драми становить ніч. Нічний світ як місце психічних експериментів подається у вірші “*Правда*” (з “*Пісень шаленого*”), де міститься також історична алюзія на Діогена, що ходив удень з ліхтарем: “Wśród strasznej nocy błądy zgasilem kaganek / Chcąc poznać tajnie, które kryje mroków głusza, / A zaswieciłem świecę w jasny, złoty ranek, / Bo samej siebie znaleźć nie mogła ma dusza” (Серед страшної ночі, блідий, згасив свій ліхтарик, / Бажаючи пізнати таємницю, яку ховає глухий морок, / А запалив свічку ясным, золотим ранком, / Бо душа моя не могла себе самої знайти).

Але нічний світ ні в якому разі не місце дії “темних” сил. Навпаки, “*idzie zmierzch, co rozgrzesza dzień i krzywdy dzienne*” (іде присмерк, який збавить гріха день та денні кривди), твердиться у “*Тягарі годин*”. Ніч – це простір мудрості, оскільки саме тоді “*stało się do mnie wielkie słowo w ciszy*” (в тиші до мене сталося велике слово) (там само). Не кажучи вже про алюзії до Святого Письма (слово стало тілом), тут стикаємося з давнім образом тиші, що промовляє – оскільки, як твердиться далі, ніч – це місце “*tam, gdzie wiedzą milczącą otchłani bezdnią dyszy*” (там, де мовчазне урвище дихає бездонним знанням). Взагалі “урвище” або “безодня” (otchłani) часто подається як ситуативний синонім (так званий гендіадес) уявлень, пов’язаних з нічними видіннями: наприклад, ліричні герої “*Спокусливої безодні*” (з циклу “*Загадки*”) “*Ze snu budzili się z ciężkimi ruchy / I w mrok nieznanej otchłani patrzali*” (Прокидалися від сну з важкими рухами / І вдивлялися в морок невідомої безодні).

Для Стаффа, який слідував загальникам літературної традиції, ніч має такі продовження, як старість, осінь, занепад та особливо улюблений ним присмерк (zmierzch). Водночас подібні ототожнення ні в якому разі не тягнуть за собою почуттів розпачі, як це було б властиве для секуляризованої свідомості. Вечір звичайно несе ауру урочистості, гідної зіставлення зі старістю як завершенням життєвого шляху, або збиранням врожаю восени. Місяць впливає на небо, “*niby na błękit jeziora..., jako łabędz śnieżny*” (ніби на блакить озера..., як сніжний лебідь), а в лісі “*drzew znużonych bezsilne konary... uginają się jak strudzone bary / Pracowników idących na spoczynek cichy*” (знесилені гілки змучених дерев... згинаються, як натружені хребти працівників, що йдуть на тихий відпочинок) (“*Увечері*” з циклу “*Перевал*”). Вечір – це особливий проміжний стан, це “*godzina, co godzi / I jedna jawę dnia z nocy*



marzeniem” (година, яка узгоджує і єднає яву з маренням ночі) (*“Під хрестом”* звідти ж). Справжнім гімном вечірній годині стала мікродіологія *“Вечірня тиша”* (з циклу *“Усмішки годин”*): *“Chwilo wieczorna! Łakę w niebo zmieniały gwiazdziste stokrotki, / A z serc śnieżystych lilij płynie woń pokorna”* (Хвилино вечірня! Луку змінили в небо зірчасті маргаритки / А з серць сніжних лілій плинуть пахощі покори). *“Jest wielkość w cichych nocach”* (Є велич в тихих ночах) – такими словами першого рядка сонета *“Сни про море”* відкриває поет цикл *“Сни про могутність”*.

З цим світом поетичних ноктюрнів пов’язана одна цікава особливість стаффової топографії. Традиційно вважається, що сонце сходить зі сходу. Стафф підкреслив, що зі сходу надходить не лише світло, увечері звідти ж світ вкриває темрява: *“Gdy wpatrzon w słońce, mrące na zachodu skraju, / Oczy na wschód obróćę, skąd mrok siny prószy, / Mam boleśne wrażenie Straconego Raju / I zda mi się, że patrzę w noc swej własnej duszy”* (Коли вдивляюся в сонце, що помирає на західному краї / Маю болісне враження Втраченого Раю / І здається мені, що вдивляюся в ніч своєї власної душі). В такому аспекті образи ночі, темряви, сновидінь одержують дещо несподіване витлумачення. Якщо звернутися до орієнталістичних мотивів романтичної традиції, то доцільно нагадати, що романтичний “нічний бік світу” з усіма наступними “подорожами до краю ночі”, зрештою, має широкі паралелі в далекосхідній культурі, де ототожнюється з принципом “інь”, що протистоїть “денному” або солярному “ян” та позначає, на противагу йому, також жіночість. Лунарний міф обертається відтак тим, що психоаналітики позначають як Mutterleibkomplex (комплекс материнського черева), і тут доцільно згадати, що коли Стафф слухав лекції Порембовича, ще живим був також інший львів’янин – Леопольд Захер – Мазох. Орієнталістичні мотиви, так само як і цей специфічний фемінізм, залишили відчутні сліди вже у львівському періоді Стаффа – досить згадати виразно орієнтальні цикли *“Сліди на піску”* або *“Лотоси”*. Саме вночі навідує поета якась жіноча постать – *“choć nie wiem, kto ona”* (хоча й не знаю, хто вона) – і розповідає, серед іншого, *“że są wody umarłe pod zieloną pleśnią... że nosą... błękitny lata ognik”* (що є померлі води під зеленою пліснявою..., що вночі літає блакитний вогник). І навпаки, своїй коханці поет обіцяє (*“Коханка”* з циклу *“Через морок”*), що *“przyjdę do ciebie w północ ciemną, z powiem”* (прийду до тебе опівночі темної, під новолуння).

Щеодинаспект, який єднає ретроспективізм Стаффа з орієнталізмом – це давній культ меланхолії, що збігається з далекосхідною закоханістю

в усамітненні та в ностальгічних пристрастях до минувшини. У вірші “Меланхолія” (цикл “Танці листя”) “W komnacie wiedną w wazie róże / Przez okno wleciał ptak skrzydłaty” (В кімнаті в’януть троянди у вазі / Через вікно влетів крилатий птах), причому атрибутом цих подій стають сон та морок: квіти “Posiały płatki senne, duże / Na puch kobierca w mrok komnaty” (посіяли великі сонні пелюстки на пух килима в мороку кімнати). Розмаїття образів, породжених нічним часопростором, їх підтекст та семантична багаторівневість вимагають спеціального дослідження. Наразі ж можна констатувати, що ніч як особливий світ стає у Стаффа генератором семантичних метаморфоз, джерелом породження своєрідних химер, які виповнюють цей світ.

5. “Предметна поезія” як основа тропології. Нічні семантичні метаморфози стають також рушійним мотивом для формування того напрямку лірики, який у німецькій традиції позначається терміном Dinggedichte – “предметна поезія”, де відновлюється давня антична традиція описової поезії – так званих екфразисів (уперше широко відроджених у творчості “парнася” – в “Емалях та каменях” Т. Готье). Людські постаті, подані як амплуа, фактично ототожнюються з речами, розчиняються в предметному оточенні, натомість речі як такі, від конкретних предметів до абстрактних уявлень, персоніфікуються. Відбувається двобічний процес “уособлення – знеособлення” середовища.

Характерна саме для “предметної поезії” тематика “річ як загадка” (Ding als Rätsel) становить логічне продовження химер, породжених нічним маренням. Таке визначення збігається з характеристикою поетонімів символістської поезії в цілому як ієрогліфів, діалектику яких вдало розкрив С. Аверинцев<sup>9</sup> [с. 167], характеризуючи стилістику поетичних номінацій у Вяч. Іванова: “Для чого все зрима дане статично, як ієрогліф? З тієї ж причини, з якої статичний ієрогліф: оскільки це – знак незримого”. Саме тому й обираються для поетичного опису статичні речі, предметне оточення, що такою ієрогліфічною статикою вони уможливають виявлення та позначення того таємничого, що стоїть за текстом, що не виявляється у безпосередньому спостереженні, що взагалі старанно уникають називати. Є також і композиційна причина звернення до предметних описів, до екфразисів у поезиї символізму. Лірика – це доцентрова, інтеграційна сила, що забезпечує цілісність тексту, а відтак і розгортається як противага силам відцентровим, що породжують епічну дистанцію. Така дистанція становить необхідний атрибут “предметної” або “описової” поезії: відсторонений опис речей провокує виявлення, розкриття інтеграційних сил лірики.

Світ речей Стаффа – це світ оживлених речей, звідки й походить його своєрідний гілозоїзм, коли промовляють не лише квіти й каміння, але й окремі стани душі (в дусі барокових діалогів між окремими пристрастями). Така тотальна персоніфікація знову-таки відрізняє Стаффа від Рільке. Спіритуалізація речі в Рільке, її уподібнення до Божественної сили веде до того, що речі не потрібно оживати. Для Стаффа, навпаки, річ дієва настільки, наскільки вона уособлена. Принцип тотальної персоніфікації разом з оніричним баченням світу вів до того, до чого й логіка історичного розвитку художньо-стильової системи символізму, вже у Маларме позначеної “сполученням несполучального” (Juxtaposition) – до перетворення метафор у комплексні утворення, так звані симфори, що визначали формування нової тропології. У вірші, присвяченому Янові Каспровичу, з циклу терцин “*Велика година*” (збірка “*Квітуча гілка*”) на згадку про спільні дні говориться, що “przez serce im przepływa Mlecznej Drogi chłód / Nieskończoności powiew” (через серце пропливає холод сузір’їв Чумацького Шляху / Віяння нескінченості). Тут вказано джерело такої тропології – “гру з нескінченністю”, що уможливило бачення всесвіту в межах замкненого камерного простору. З симфорою маємо справу, коли метафора як носій переносного сенсу сама знову зсувається відносно свого придбаного сенсу. Наприклад, у вірші “Гість” (цикл “Пісні та співанки”) поет звертається до вже персоніфікованого болю: “Gdy snu ci trzeba / Żar nieba / Nie wniknie w lip twych chłód” (Якщо тобі потрібно сну, то жар неба не проникне в холод твоїх лип). Тут з’являються ще додаткові метафори – зокрема, “холод твоїх лип”, які вже надбудовуються над первинною персоніфікацією болю, який до того ж “потребує сну”. Зрозуміло, що слова тут мають значення, не властиві загально-вживаній мові. Слова стають іменами для речей вигаданого поетом світу – зокрема, вже згадуваними химерами ночі. Ще один промовистий приклад подібної складної семантичної метаморфози знаходимо в “Житті” (цикл “Радість життя”): “I biogąc wszystkie nici do nowej tkaniny / Gdzie ból i radość w równej lśnić pragną ozdobie” (Беручи всі нитки для нової тканини / Де біль та радість прагнуть лощитися в рівному оздобленні). Тут “нитки оздобы” вже втратили свій первинний ужитковий сенс. Йдеться про “нитки життя” і саме з таким значенням вони вживаються у тексті, наче б то ніколи і не мали значення текстильного знаряддя.

Про те, як відбувається подібний процес переосмислення первинного лексичного значення, його перетворення у значення поетичне, можна судити з притчі “*Іграшка*” (цикл “*Легенда про*

щастя”). Тут розповідається про мандрівника, якого король запросив до свого саду на один день, наказавши йому обробити цей сад – “zaszczepisz na zmilczących dziczkach rodne pędy” (прищепиш на дичках, що позменшувалися, родючі щеплення) – і той мандрівник “zaromniął o swym ciemnym początku i kresie” (забув про свій темний початок та про межу), працюючи так, наче в той день вмістилася ціла вічність. Відбувається процес поступової заміни уявлень: зрозуміло, що вже не про сад йдеться і не про умовного короля чи мандрівника, і сам вірш вказує, що “забувається” первинний сенс – “темний початок та межа”.

Стафф продовжує польську спіритуалістичну традицію, що сягає, зокрема, “Дзядів” А. Міцкевича, або “Короля-духа” Ю. Словацького. Візіонерство тут слугує утвердженню характерного для стаффової філософії культу дії, активного чину. Пан Твардовський у його поемі після безсонної ночі, де йому відкрилися видіння, нищить винайдений ним еліксир щастя, побоюючись, щоб люди не втратили здатності до дії: “Nie dam wam miękką gnusnością się tłuczyć / Bo władza życia jest bolesnym razem!” (Не дам вам жиріти від м’якої гидоти / Бо влада життя водночас болісна!). Це звеличення дії виводиться, зрештою, від католицької традиції виправдання вірою та добрими справами (на противагу протестантській догмі про виправдання самою лише вірою). Така дія є передусім духовною, а не механічним, як про це чітко висловлюється поет у сонеті “Переможець” (збірка “День душі”): “Bez miecza i bez tarczy, nagimi ramiony / Do stóp sobie rzuciłem świat...” (Без меча та щита, голими руками / До стіп собі кинув світ), оскільки “mit szaleństwem mocy mej wcielony” (міф втілено шаленством моєї могутності), а трагізм такого героя в тому, що “żaden czyn już nie został, wszystko się spełniło!” (жодного вчинку не лишилося, все звершено) – як наслідок того, що “zmożłem wszystko” (зміг усе). Така суперечність дії, що обертається проти самого діяча, визначає трагічну діалектику дієвої особи: “Jam jeden niezwalczony został: więc sposobie / Teraz potęgę swoją całą przeciw sobie” (Я єдиний лишився непереможеним, тож тепер свою цілу потужність пристосую проти себе).

Ще одне свідчення подібної спіритуалізації дії, осмисленої у віртуальному сенсі, знаходимо в “Здобичі” (цикл “Обличчя”): “Spętał ją w wieży, choć nie tknął jej włosa, / Ukradł ją, chociaż nie wyciągnął dłoni / W śnie mu oddała się naga i bosa / Choć on w śnie nagość jej w biel śnieżną słoni” (Оплутав її, хоча й доторкнувся її волосся / У сні віддалася йому гола і боса / Хоча він у сні її оголеність вкриває білістю снігу). Лірика взагалі не містить розгортання мотивів фабули в акцію

(на протигагу драмі), і коли поет згадує та звеличує дію, то він передусім оспівує її ім'я. Саме з іменем працює поет, яке спіритуалізується, і завдяки спіритуалізації це ім'я зазнає дивних метаморфоз. Мабуть, один із найкращих виразів спіритуалізму Стаффа знаходимо у рефрені *“Нашої ночі”*, яким відкривається цикл *“Розсіяні картки”*: *“Noc szepcąca przyscicha i wsiąka / W zaufane naszych dusz milczenie”* (шепоче ніч і стихає, і просякає в довірливе мовчання наших душ). Фактично спіритуалізм стає основою тотальної персоніфікації, коли “ніч” та “мовчання” ведуть розмову між собою, виражаючи широкий діапазон почуттів. Водночас, враховуючи, що тут має місце своєрідна ситуаційна синонімія (так званий гендіадес), ніч та мовчання постають як різні імена однієї, роздвоєної постаті.

У Стаффа переважають не класичні екфразиси, а описи фантастичного світу, що випереджають, як мовилося, поетику сюрреалізму. Наприклад, звук перетворюється в кулю, яку зустрічають гноми з урвища (*“Ехо”* з циклу *“Різні вірші”* у збірці *“Сни про потужність”*). Певна річ, у фантастики можна знайти і барокові джерела (той же “концептизм” Семпа-Шажинського), і фольклорні (пов’язані з “татранською школою”), так само, як і згадані урбаністичні марення. Проте основу становить неймовірність самих речей, їх повсякденності та звичайності. Описова поезія Стаффа прямує до того специфічного різновиду предметного фетишизму, який спричинився згодом до “нового роману” з його спрямованістю на опис персонажів як речей. Імена речей – загадок постають як назви проблем, а ліричний вірш – як розумовий експеримент, що відбувається у просторі, створеному художньою рефлексією.

6. *Проблеми ідіолекту*. Зазнаючи метаморфоз в описовій поезії, імена речей прибирають унікальний сенс, властивий лише певному конкретному творові, вони стають поетонімами – носіями специфічних поетичних значень, що дуже далеко відходять від значення лексичного. Інакше кажучи, з імен загальних, називних (генонімів) вони стають своєрідними іменами власними, особовими (ейдонімами), позначаючи лише те, що властиве конкретному творові. Такі метаморфози, приміром, зазнає слово долоня у вірші *“Певність”* (цикл *“Радість життя”*), де ліричному героєві здається, як *“mą dłoń ujęła bezpieczna dłoń matki”* (мою долоню прийняла рятівна долоня мами), коли в саду *“drzy gałąź jabłeczna... niby droga mleczna”* (тремтить галузка яблунева наче Чумацький Шлях на небі). Зрозуміло, що така долоня єдина в світі, а водночас, в контексті порівняння яблуні з сузір’ям, бачимо, що йдеться про космічні масштаби. Звичайна долоня як позначення частини

тіла стає долонею чисею особистою, а водночас вона виростає до обшарів всесвіту.

Ці семантичні метаморфози дають підставу твердити про трансформацію мови в процесі символістського перетворення лексики. Якщо “поетонім – це сукупність уживань певної лексеми в тексті”, то “в поетичній мові, у певному сенсі, немає поетонімів, а є надзвичайно складний генезис власного імені – поетонімогенез”<sup>10</sup> [с. 39]. Існують дослідження щодо використання особових імен у поемах, неологізми описувалися для мови футуристів, проте символістське трактування загальної лексики ще не було предметом спеціального дослідження, а саме поезія Стаффа створює тут дуже привабливі можливості. Перетворюючись на поетонім, елемент лексичної системи мови опиняється в силовому полі паронімів та синонімів, які оточують його, відповідно зсуваючи своє семантичне навантаження.

Сама концепція ідіолекту, в який трансформується звичайна мова в процесі поетичної творчості, була вжита для опису творчості футуристів та символістів, що засвідчує наявність ситуації зростання та інтерпретаційної активності суб'єкта. Цю ситуацію констатував Г. Фреге, впровадивши розрізнення між значенням та сенсом (Bedeutung und Sinn, meaning and sense). З подібною ж ситуацією, зумовленою іншими обставинами – омонімією в умовах односкладових словоутворень – стикаємося в далекосхідній літературі, зокрема, в японській поезії, де контекстна детермінація відіграє вирішальну роль для з'ясування сенсу слова, а це знову-таки повертає до орієнталістичних зацікавлень Стаффа.

Як подібна семантична трансформація здійснюється у Стаффа, можна проілюструвати віршем “Лист з осені” (цикл “Три сонети”). Звертаючись до коханої, що перебуває на півдні, де “słońce / I morze mówią z tobą” (сонце і море розмовляють з тобою), поет просить написати йому листа, висловлюючи бажання, щоб вона вклала “list w trawę wonną” (лист в пахучі трави). Далі згадуються “drzewa, co wiedną i mokną” (дерева, які в'януть і мокнуть). Хоча у тексті не фігурує слово листя дерев, проте відчутне протиставлення однокорінних паронімів “list – liść”. Саме таке протиставлення розкриває тугу ліричного героя за іншим часом та місцем. Подібним прикладом може бути, приміром, поетичне використання концепту “плачу та сліз”, що має величезне значення в християнській традиції. “Serce się rodzi pełne łez. Od młodu / Samo już szuka dni, ... co by syciły nim czczość swego głodu” (Серце народжується повне слізьми. Змолodu само шукає дні, які б наситили ним пустку голоду) (“Тиша морська серця” з “Усмішок годин”). Рэф-

реном звучить вислів “jak łzy smutnych dni” (як сльози смутних днів) (“*Отруєна радість*” з циклу “*Пісеньки*”), що супроводжує розповідь про почуття закоханих перед розставанням. Плач і сльози належать до найістотніших атрибутів людської натури: “...nigdy mnie, jak dzisiaj, groza tak okrutna / Nie chwyciła na prostą tą myśl: człowiek płaczel!” (ніколи мене, як тепер, не охопила така жорстока гроза від простої думки: людина плаче!) (“*Сльози*,” звідти ж). Плачі зіставляються із серцем, асоціюються з чимось грізним. Сльози стають ситуативним синонімом волосся в контексті євангельської розповіді про Магдалину та Христа: “Dziś łez, jak włosy twoje, od pajęczyn wiątsze, / Otarły Jego blade stopy, Magdaleno” (Сьогодні сльози, як волосся твоє, тонше від павутиння, витерли Його бліді стопи, Магдалино) (“*Таємниця хліба та вина*” з “*Жменьки сонетів*”).

Цілком особливі метаморфози сенсу простежуються у лексиці рослинного світу. Так, приміром, “Drzewa tam rosna płynne jako rzeki... Z źródeł korzeni szmaragdami cieką / Fale ich liści w lasy morz, daleko. / A wstęgi woni płyną z ziół w pasieki” (Дерева там ростуть плинні, як ріки... З джерел коріння течуть смарагдами / Хвилі їх листя в ліси морів далеко, / А смуги пахоців плывуть з трави до пасік) (“*Острів*” з циклу “*Птахам небесним*”). Метаморфози добре знаної символіки квітів можна ілюструвати, приміром, образом лілії: “...nasze obie / Dusze zmagają, liliom twym kradnąc biel skrytą / Bowiem to najpiękniejsze, co znikome w tobie / A większą mi rozkoszę podróż niż przybycie!” (Обидві наші душі змагаються, крадучи в лілій скриту білість, бо ж то найкраще, що в тобі зникає, а для мене більша радість подорож, ніж прибуття). Так символіка білого кольору лілії стає вихідною ланкою в розгортанні цілого ланцюжка думок. У вірші “*Диво*” (з циклу “*Милість*”) розповідається про поховання померлої повії, коли повз будинок розпусти йшли “przechodnie, mijając dom, jak od zarazy” (перехожі, минаючи будинок, як заразу), а деякі з них “z oburzeniem odrazy spluwali na ziemię” (з обуренням відрази плювали на землю), але в той же день сталося диво: “Lecz gdy Chrystus przechodził o zmroku nieśmiało, / Przed progiem domu hańby znalazł lilię białą” (Проте коли Христос переходив в присмерку несміливо / Перед порогом дому ганьби знайшов розквітлу білу лілію). Квіти стають ситуативним синонімом серця: “Kwiaty na to są, by wiedły smutnie / Ale serca na to są, aby kochały” (квіти – для того, щоб смутними в’янули, але серця – щоб кохали) (“*Тривога кохання*” з “*Усмішок годин*”). Продовженням такого синонімічного ряду стають “пісня”, “уста” та “поцілунок”: “Zról

wstają kwiaty / Z ust pocaunki / A z serca pieśni” (З поля стають квіти, з уст поцілунки, а з серця – пісні) (“*Вигуки*” з циклу “*Сліди на піску*”).

Символіка каменя розкривається, приміром, через зіставлення з водою: “Omszały w starym parku leży głaz... / Źródło tu pod nim było... Dawno temu...” (вкритий мхом, лежить в старому парку камінь... Під ним бив струмок... Давно...) (“*Камінь, вкритий мохом*” з циклу “*Через морок*”). Цілком протилежну думку висловлює поет, коли “ciebie nazywam swym głazem, / Tajnego życia mego surowe zadanie” (тебе називаю своїм каменем, суворе завдання мого таємного життя), оскільки “Ległeś, głazie, na mojej drodze niewzywanie, / Lecz ja ci wierność przysięgał” (ти ліг, каменю, непроханням на моєму шляху, але я тобі склав присягу на вірність) (“*Камінь*” з циклу “*Лотоси*”).

Синонімами стають сніг та сон (їхня паронімія підкреслюється алітерацією у віршовому контексті): “Padają płatki śniegu / Padają w sen na ziemi” (падають пелюстки сніжні, падають в сон на землі) (“*Хуртовина*” зі “*Слідів на піску*”). Ціла поетична концепція подібного зіставлення розгортається в поетичному дебюті поета – циклі “*Зимові білі сні*”. Тут з’являється і “Mróz, biały ojciec zimy, starzec siwy” (мороз, білий батько зими, сивий старчик), сніг ототожнюється з постіллям – “Jakby dziewiczych łóż pościelał / Śnieg pokrył pola głuche, senne” (Наче постілля дівочих ліжок вкрив сніг глухі, сонні поля), поет оспівує “nieskalaność śniegu białą” (білу незаплямованість снігу).

Процес подібних семантичних трансформацій добре проілюстрований у самих віршах. У вступному сонеті з циклу “*Легенда про щастя*” поет розповідає, як хтось невідомий “przybiegł do żeńców” (підбіг до женців) і єдине що зробив – “Krzyknął dziw-słowo: Szczęście – i uciekł...” (гукнув дивослово “щастя” – і втік). Від того дивослова жінці розбіглися по світу, шукаючи відлуння його та “wzgardziwszy swą strzechą” (знехтувавши своєю стріхою). Ця парабола свідчить про самоусвідомлення поетом тих процесів, які відбуваються із словом, могутності “дивослова”.

Отже, силою поетичної рефлексії витворюється особливий ліричний часопростір із властивим йому семантичним силовим полем, де звичайна мова перетворюється на особливий поетичний ідіолект. Логічні лексичні значення заміщаються ліричними, властивими саме внутрішньому світові поета. Саме львівське середовище, в якому виховувався Леопольд Стафф, особлива аура університетського міста забезпечила формування його творчого обдарування. Тож дослідження джерел та будови його унікальної поетичної постаті становить перспективну проблему гуманітарної науки.



1. *Baranowska M.* Miasto – ciało surrealizmu // *Twórczość*, 1978, 4. – S. 110–119.
2. *Blonski J.* Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku. Kraków, 1967.
3. *Jastrun M.* Poezja i rzeczywistość. - Warszawa, 1969.
4. *Krzyżanowski J.* Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. Warszawa, 1977.
5. *Krzyżanowski J.* Neoromantyzm polski 1890–1918. Wyd. 3. - Wrocław etc.: Ossolineum, 1980.
6. *Madyda Wl.* Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa. - Wrocław etc.: Ossolineum, 1962.
7. *Norwid C.* Pisma wybrane. 1. Wiersze. - Warszawa, 1968.
8. *Staff L.* Poezje zebrane. Tom 1. Wyd. 3 - Warszawa, 1980.
9. *Аверинцев С.* Поэзия Вячеслава Иванова // *Вопросы литературы*, 1975. – № 8. – С. 145–192.
10. *Калинкин В.* Теория и практика лексикографии поэтонимов (на материале творчества А. С. Пушкина). – Донецк, 1999.

**УДК 792.03 (438)**

Богуслав Бакула  
(Польща)

## КАТОЛИЦЬКИЙ І ХРИСТІЯНСЬКИЙ ТЕАТР У ПОЛЬЩІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. (СИТУАТИВНИЙ НАРИС)

Описано особливості творчої діяльності трьох видів польського релігійного театру ХХ ст.: костюмного; репертуарного і альтернативного. Протежено джерела його виникнення та роль впливу на свідомість польської публіки.

Ключові слова: польський релігійний театр; К. Войтила, С. Гротовський, М. Котлярчик, Л. Монзик, К. Деймек.

Opisano główne wykładniki trzech rodzajów współczesnego polskiego teatru religijnego oraz teatru czerpiącego ze źródeł religijnych: kościelnego, repertuarowego i alternatywnego. Naświetlono źródła powstania teatru religijnego oraz wpływ tego nurtu teatralnego na świadomość publiczności polskiej.

Wyrazy kluczowe: polski teatr chrześcijański, K. Wojtyła, M. Kotlarczyk, J. Grotowski, K. Dejmeck, L. Mądzik

Наявність у польському театрі християнських, а особливо католицьких елементів після відродження незалежності Польщі 1918 р. ні для кого не підлягає сумніву. Якщо ж згадати, що європейський художній театр 20–30-х рр. перебував під величезним впливом ан-

тирелігійної, революційної більшовицької ідеології, то цей факт набуває особливого змісту. Авангардні, навіть революційні інсценізації Леона Шіллера, Вільяма Гожиці, а також новаторська діяльність театру “Редута” пов’язують розмаїті концепції відродженого польського театру з глибоко осмисленою християнською проблематикою. В цьому немає нічого дивного, оскільки ідейним підґрунтям такого театру стала містична романтична драма, а також творчість С. Висп’яньського, глибоко закорінена у християнській і національній спадщині. Театр того часу справляв значний вплив на свідомість польської інтелігенції.

Релігійні риси польського театру не змогла знищити, попри усі зусилля, комуністична держава. Особливо після 1956 р., коли процес відродження християнської культури супроводжувався все більшим впливом на суспільне і національне життя. Так, відзначення 1000-ліття польської держави у 1966 р. зміцнило авторитет костьолу і дозволило, незважаючи на вороже ставлення держави, розвивати різні форми католицької культури, літератури, преси, мистецтва, а також, хоч і не в такій мірі, театру.

Зростання релігійної свідомості польського сучасного мистецтва у 60–80 рр. XX ст. деякі дослідники пов’язують із: “браком довіри до науки, надто зінструменталізованої, залежної від технологічних процесів (...), позбавленої епосу, пошуку істини, а також з негативним ставленням до наукового прометеїзму та з пробудженням подавлених метафізичних імпульсів, з потребою трансцендентальності, самоусвідомленням обмежених людських можливостей”<sup>1</sup>. Причини, отже, різні, але лишається фактом те, що вже протягом багатьох років маємо у Польщі католицький *aggiornamento*, спричинений моральними засадами гнобленого костьолу, симбіозом національних і релігійних мотивів, вибором папи-поляка, виникненням “Солідарності”, впровадженням воєнного стану і пробудженням інтересу до мартирологів у 80-х рр. Падіння комунізму дало, в свою чергу, підставу для виникнення політичного руху католицького характеру та розвитку католицьких медіа. 1980–1989 рр. були у Польщі періодом бурхливого розвитку релігійного мистецтва, у тому числі різного виду театральних і паратеатральних форм<sup>2</sup>.

Власне, католицький театр був і надалі залишається в Польщі рідкісним явищем. Розповсюдженням є використання костьолом різноманітних аматорських ініціатив театрального характеру, хоч і не завжди високого художнього рівня, для здійснення євангелістської місії костьолу. Численність такого типу випадків дозволяє стверджувати, що

для костюлу театр відіграє важливу роль катехита (навчителя закону Божого). Величезний вплив на розвиток аматорського католицького театру мав і має донині у Польщі той факт, що поляк Папа Римський був людиною театру як драматург, актор і режисер. У сучасній польській культурі з'явився врешті провидець і реформатор, що поза костюлом говорить про необхідність створення театру, який виростає з обрядовості, сакрального досвіду і метафізичних переживань – це засновник Театру-лабораторії Єжи Гротовський зі спектаклем “*Apocalypsis cum figuris*” (1969).

Згадані обставини вказують на те, що проблематику християнського театру та християнських ідей у Польщі неможливо звести виключно до рамок діяльності католицького костюлу, хоча він залишається найбільшою культуротворчою силою у цій сфері. Проблема є набагато ширшою. Спробую представити її, хоча б побіжно, у трьох аспектах. По-перше, в аспекті театральних явищ, які виникають у рамках інституцій католицького костюлу. По-друге, професійного і репертуарного театру, формально пов'язаного з інституціями держави (після 1989 р. – самоуправління). По-третє, в аспекті діяльності альтернативного театру, що діє незалежно від костюльних і державних інституцій, але інколи має тісний зв'язок з християнською традицією польської і європейської культури.

I. Театр, пов'язаний з інституціями католицького костюлу.

Серед багатьох видів польського театру, особливо у другій половині XX ст., католицький театр належав до явищ не надто помітних і свою присутність виявляв у особливі моменти літургійного року, тобто, у святкові періоди. Слід чітко зазначити, що це був театр аматорського характеру, не репертуарний, але програмний, нерідко календарний. Розвиток усіх форм католицького театру був обмежений комуністичною державою, яка або забороняла їхнє функціонування, або однозначно їх лімітувала. Наприклад, заборонялася діяльність семінарійних театрів. Не дозволялося розвивати літургійний театр у місцях культу: на Ясній Гурі у Ченстохові, у Зебжидовській Кальварії, у Вамбежице та ін. Попри заборони, такі постановки відбувалися ціною відмови від більшої кількості глядачів, наприклад, у закритих приміщеннях семінарій чи в костюлах. Після 1956 року постійно діяли театри у рамках Люблінського католицького університету. Найбільша кількість театрів виникла у духовних семінаріях парафій, у кількох орденах і так званих малих семінаріях, а також у культурно активних парафіях. Парафіяльні театри виникали більш спонтанно, з'являючись

і зникаючи залежно від ситуації, небагато з них нараховує кілька років постійної діяльності.

Маємо, отже, таку систему театральних явищ: 1) театральна діяльність у місцях культу, обмежена подіями, пов'язаними з літургійним роком (Зебжидовська Кальварія, Шльонські Пекари та ін.); 2) семінарійні театри, які розвивають літургійну свідомість у рамках навчання учнів духовної семінарії і братчиків; 3) діяльність театральних груп у парафіях, найчастіше – це молодіжні театри, спонтанні, із досить невизначеним статусом.

### *Вертеп і кальварія*

Театралізація костьольних свят, особлива атмосфера, яка панує під час цих подій, їх релігійна та культуротворча цінність привертає увагу значної кількості людей. У період Різдва ставлять урочисті вертепи, пасторалі, а у найважливіший час Великого Тижня – містерії і моралітети. Найславніші відбуваються в Зебжидовській Кальварії, у Шльонських Пекарах, у Щижиці, у Вамбежицькій базиліці, на горі святої Анни, у Пацлавській Кальварії, на Ясній Гурі. Після 1989 р. спостерігається зростання різноманітних локальних кальварій, які пишуться власним різдвяним дійством.

Описані явища складно віднести до якоїсь певної моделі театру. Найчастіше вказується на певні літургійні, біблійні, театральні, художні чи музичні тенденції, але бракує якоїсь однозначної формули. Це пояснюється аматорським характером таких театрів, а також їх ідеологічним підпорядкуванням засадам костьолу, теології.

### *Діяльність семінарійного театру*

Його часом називають театром семінаристів, службовим стосовно інституції, у якій він діє<sup>3</sup>. З життям спільноти семінарії або ордену пов'язані різні урочистості, а також святкування загальних історичних свят чи подій із сучасного життя костьолу, наприклад, величезна хвиля інсценізацій, пов'язаних із 1000-літтям Польської держави, а потім із святкуванням ювілею 600-ліття ікони Ясногурської Матері Божої (на початку 80-х рр.) під час воєнного стану<sup>4</sup>.

Цей театр є важливим проповідницьким, пізнавальним, естетичним і виховним чинником. Його творці охоче звертаються до середньовічних містерій та моралітетів, а також до нечисленної сучасної літератури, до творів Єжи Завейського (*“День Суду”*), Романа Брандштеттера (*“День гніву”*), Кароля Войтили (*“Брат нашого Бога”* й ін.). Ідею семінарійного театру колись виразно сформулювали семінаристи із Плоцької семінарії: “Ми не письменники, що пишуть драми, але ми прагнемо бути проповідниками, які промовляють мовою теа-

тру”<sup>5</sup>. Отже, це форма апостолату, в якій прагнуть здійснити вплив на аудиторію.

Головною рисою католицького театру, а також усіх театральних явищ, які пов’язані з християнською символікою, що утворюють значний альтернативний напрям у польській культурі 70–90 рр., є вихідна простота театральної форми, зв’язок із примітивним театром<sup>6</sup>.

#### *Профанний аматорський релігійний театр*

До 1939 р. натхненниками театального життя були товариства і громадські організації, що діяли під егідою Костьолу. Після Другої світової війни організацією релігійних інсценізацій займаються передусім парафії і монастирі. Нині традиція стимулювання театального життя профанними католицькими організаціями поволі відроджується, але найчастіше це відбувається у рамках діяльності парафій, а часом середніх католицьких шкіл. Після Другого Ватиканського собору у польському католицькому театральному житті спостерігаємо два напрями, а може, навіть, два види театру: декламаційно-рапсодійний і драматичний<sup>7</sup>. Популярний релігійний театр – це, в основному, декламаційно-рапсодійні постановки, так званий театр поезії. У 70-х рр. відомими серед них були Поетична сцена “Дабар” під керівництвом кс. З. Адамека та Декламаційна група ксьондзів філіпінців (обидва театри з Тарнова). Подібну роль відігравали: релігійний “Театр слова”, заснований у 1971 р. у Трибші тодішнім парафіяльним священиком Болеславом Козирою. У 1979 р. театр підготував містерію за текстом Миколая з Вільковецька. Іншим був “Театр слова під хрестом”, заснований у 1979 р. у монастирі цистеріанців у Могилі, який спирався на концепцію рапсодійного театру М. Котлярчика. Цей театр мав численні виступи під кінець 80-х – на початку 90-х рр., а велику славу принесла йому інсценізація старопольської містерії *Історія славного воскресіння Господнього* “Миколая з Вільковецька”. У спектаклях грали учні й студенти, а також охочі місцеві мешканці, гуралі.

Цей напрям театального життя є нині дуже відчутним і має різний рівень. Буває, що релігійні події за участю театральних колективів мають значний успіх у глядача, який не обмежується виключно вірянами конкретної церкви або членами парафії. Такий театр, як правило, діяв у сакральних місцях: костьол, каплиця, прикостольний зал. Як структурні елементи спектаклю використовувалися не лише поетичні

твори, але й тексти Святого Письма, літургії, сакральна музика. Отже, тут можна говорити про певну форму літургійного театру<sup>8</sup>.

*Професіонали, пов'язані з інституціями костьолу*

У принципі лише одна католицька сцена мала програмно-художній характер – це рапсодійний театр Мечислава Котлярчика у Кракові. Якщо аматорський католицький театр, зважаючи на його функції, можна назвати водночас літургійним і релігійним театром, то рапсодійний належало б охарактеризувати як позалітургійний театр католицького світогляду. Літургійний театр не є театром дискусії, в свою чергу Котлярчик, і Кароль Войтила, що співпрацював з ним, доводили до високого рівня стиль морального диспуту.

Рапсодійний театр виник у 1941 р. в окупованому німцями Кракові і діяв, незважаючи на труднощі, двадцять п'ять років. Після війни він був тісно пов'язаний із краківською курією і краківськими католицькими осередками, але, концесіонований державою, хоча репертуар, до певної міри, мав самостійний. Певний час значну роль відіграв у ньому Кароль Войтила – пізніший папа Іван Павло II.

Котлярчик виводив свою концепцію з поглядів Юліуша Остерви і його “Редути” (польською дослівно “Маскарад”). Передусім він проголошував культ слова у театрі. Починав від містичних постановок – “Короля-Духа” Ю. Словацького, “Акрополіс” С. Виспянського. Такий репертуар мав бути голосом польського сумління, вписаного в історію, що розумілася як *Gesta Dei per homines*. Котлярчик в останньому своєму спектаклі – “Акрополіс” (1966) – показав магічний обряд з тріумфальним в'їздом Бога-Аполлона на руїни Вавеля як візію майбутнього визволення.

Невипадково однією з перших вистав театру-лабораторії Єжи Гротовського був також “Акрополіс”, де явно прослідковується лінія театральної традиції, дуже збагаченої Гротовським. Котлярчик спирався на слов'янське коріння польської культури, поєднував цей спадок з історією і баченням християнства та класичною культурою. Він пропонував містичний театр. Значного розголосу набуло здійснення низки містерійних вистав, що розпочалися зразу після закінчення війни. В основі діяльності театру мав бути християнський репертуар, у тому числі – укладання вистав за літургійним ключем, організація відкритих релігійних видовищ у Зебжидовській Кальварії, Пекарах і Щижиці, вироблення форми для проголошування Старого і Нового Заповіту<sup>9</sup>.

Але вже 1948 р. влада змусила Котлярчика припинити містерії, перервати традицію містичного театру. Відтак театр перейшов на ней-

тральний світовий репертуар. У наступні роки літературною базою театру стане драматургія Кароля Войтили. У такий спосіб формується програмний, заснований на глибоких художніх і релігійних принципах, драматичний католицький театр Польщі. Підкреслимо, театр – художній, який дотепер не має аналогів.

Поява драм Кароля Войтили стала у сфері католицького драматичного театру після Другої світової війни найбільшою подією хоча б з огляду на наслідки, які тривають до сьогодні. У 1979–1981 рр. драми Войтили ставилися на різних сценах, від професійної до аматорської, навіть на сценах популярних театрів. Говорять про явище “театру Кароля Войтили”, яке перейшло межі релігійного у вузькому розумінні. Зрештою, жоден із творів Войтили не є релігійним у вузькому значенні, виключно через його євангелістську чи апокрифічну тему. Театр Кароля Войтили “формально ні до кого не залицяється, не кокетує ні з ким. Він складний щодо своїх намірів, але є самим собою – так як собою завжди і до кінця є його творець. У підзаголовку твору *“Перед магазином ювеліра”* знаходимо покірне, але змістовне визначення: медитація про таїнство шлюбу, що переходить часом у драму. “Випромінення батьківства” автор визначає як містерію”<sup>10</sup>. Особлива роль належала також видатним безсловесним формам, таким як Пластична сцена Люблінського католицького університету, що діяла понад 30 років під керівництвом Лешека Мондзика. Цей театр, хоч і пов’язаний з католицьким навчальним закладом, реалізує мистецькі завдання; не відіграє ролі катехита, не є засобом духовного наставництва чи формування семінаристів. Він належить до найвідоміших явищ альтернативного театру у Польщі та в Європі, так само, як Школа сільського театру “Венгайти” чи театр “Гардзеніце”. Ці театри виходять за звичні форми сценічної діяльності. Їхній безпосередній зв’язок із християнською традицією не підлягає сумнівам, але форма існування в культурі виходить за межі, пропонувані інституцією косячу. Тому про ці форми йтиметься у третій частині.

Базовою концепцією репертуару католицького театру, наявною в усіх згаданих сферах (спонтанно-народній, семінарійній, парафіяльно-шкільній), була традиція обрядового, релігійного, особливо містерійного театру. Цей театр, як правило, слугував виконанню апостольських завдань, мав проповідувати і навчати. Брак багатой сучасної літератури не перешкоджав розвитку театральних форм, оскільки міг бути і певним бар’єром у такому розвитку. Звісно, що за відсутності політичної цензури, у час, коли держава не втручається у справи місцевої культури, католицький театр має величезні можливості розвитку.

## II. Репертуарний театр у період соціалізму і постсоціалізму.

У польському художньому театрі 60–90-х рр., що функціонував поза структурами католицького косяулу, але був пов'язаний із католицькою традицією, можна виділити три напрями. Перший – це лінія нестандартної діяльності Котлярчика. Другий напрям пов'язаний із репертуарним театром, де з'явилася католицька література. Особливо варто підкреслити тріумфальний хід п'єс Кароля Войтили у 1980–1981 рр. Третій напрям пов'язаний передусім з діяльністю альтернативних театрів. Оскільки перший нами уже описаний, відтак перейдемо до другого напрямку – пов'язаного із репертуарним театром. Для початку варто вказати на важливі явища – постановку середньовічних містерій, започаткованих Казимиром Деймеком<sup>11</sup> ще у 60-і рр., що стали сенсацією і мали великий художній успіх і значний суспільний резонанс: *Dialogus de Passione*, “Історія про славне воскресіння Господнє”; а також архіважливу для польської культури низку постановок “Дзядів” А. Міцкевича, у тому числі спектаклів К. Деймека (1967/68) у Національному театрі та інсценізацій за Конрадом Свилярським у Старому театрі Кракова (1973).

Старопольський моралітетний і містерійний театр Казимира Деймека у час антирелігійної і антикосяольної політики держави був явищем і несподіваним, і таким, що стимулював зацікавлення старопольською епохою й широким виміром релігійності. До містерійно-моралітетного напрямку серед робіт Деймека, які складають окрему сторінку в історії польського театру, належать мораліте “*Жуіе Іосифа*” Миколая Рея (1958) та “*Історія про славне воскресіння Господнє*” Миколая з Вільковецька (які, починаючи з 1961 р., кілька разів ставили у Новому театрі в Лодзі та у Варшаві). Іншу відому виставу “*Dialogus de Passione*”, створену на основі старопольських літургійних текстів, – про муки Христа, – Деймек ставив тричі: у 1975, 1977 і 1998 рр. У спектаклях Деймека захоплювала проста народна символіка, сценографічна суворість, наголос на ролі слова. У 1981 р. в Архікатедральній базиліці у Варшаві під час Великого Тижня Деймек зреалізував “*Ludus Passionis et Resurrectioni*” – масовий спектакль у дусі традицій польської народної релігійності, у якому брало участь кілька десятків тисяч людей. У діяльності Деймека релігійний чинник не був очевидним. Навпаки, режисер підкреслював, що це погляд на середньовічні містерії з профанної точки зору – із наміром надати їм стилізованого старопольського і народного характеру, що викликало певну критику з боку католицького середовища. Сам режисер казав: “Мені видається, що ці “починання”, поза чисто естетичними вартостями, ведуть нас до



забутих джерел національного театру. Для мене старопольська драма, особливо містерійна, “п’ястівська”, є, можливо, чи не єдиною у нашій літературі, яка найчистіше виражає дух народу; і все, з чого цей дух складається – риси нашого племені, специфіка гумору, ментальності, характеру, якийсь особливий колір і запах польськості... Усе, що прийшло потім, належить уже до європейської, надиктованої культури з допасованою компромісною поетикою...”<sup>12</sup>. На противагу легенді Деймека та його уславленим інтерпретаціям літургійної старопольської літератури, молодий режисер Пьотр Цепляк у 1998 р. поставив *«Історію славного воскресіння Господнього»*. Згодом писали, що це: “Спектакль іконічний, похмурий, ніби оповитий таємницею страстей Божого Сина, що сягає сфери метафізики і, у певному сенсі, релігії”<sup>13</sup>. Можна говорити про інтерпретаційну модель релігійної літератури, ініційованої у репертуарному театрі Деймеком. Це модель театру, яка інтерпретує релігійні тексти передусім як антропологічні, культурні явища. Цій моделі протиставлялася лінія, яку розвивав Цепляк, – виразно католицька і паралітургійна.

Традиція інсценізації *“Дзядів”* А. Міцкевича – явище самодостатнє. Твір Міцкевича став принциповим випробовуванням як для театру, так і для глядачевого залу. Стил ь інсценізації цього твору – єдина у своєму роді історія польської культури. Тут язичеська традиція переплітається із символікою жертви і воскресіння, любові Бога з блюзнірством, жертвовності зі стражданням, духовної переміни особи з національним містицизмом. *“Дзяди”* – просто окремий світ, окрема антропологія і містика. Якщо спектакль Деймека 1967 р., що став предметом суперечки і політичної кризи у Польщі весною 1968 р., вважався однією з наважливіших подій політичного характеру, то *“Дзяди”* в інсценізації Конрада Свинарського, поставлені вже після трагічної смерті режисера, критика трактувала як переломне мистецьке явище. Спектаклі Деймека і Свинарського стали для сучасного театру основою традиції і водночас предметом полеміки в інсценізаціях останнього часу – Ю. Гжегожевського (Краків, 1995), М. Пруса (Познань, 2000).

Напрям пошуків Котлярчика, як і стил ь старопольських містерій і моралітетів, а також традиція *“Дзядів”* належать до християнської і католицької культури у широкому розумінні, навіть якщо серед намірів авторів такі ідеї не були найважливішими (Деймек). Виявилося, що кожна активізація польської літературної і культурної традиції мусить викликати рефлексії на тему значення релігії, сакралізації та містичних почуттів у свідомості поляків.

III. Альтернативний театр, театр пошуку сакралізації, театр культурного екуменізму.

Театр Котлярчика, поставивши на перший план слово, звернувся до польського романтичного і національного репертуару, до містичного зв'язку між реальним світом і Богом, і, таким чином, утворив одну із традицій пізнішого альтернативного стилю. Другою важливою польською традицією, живою і дотепер, була діяльність театру-лабораторії Єжи Гротовського. Кілька років тому Малгожата Дзедушицька, згадуючи постать Єжи Гротовського, писала про "*Apocalypsis cum figuris*": "Цей спектакль був апогеем і межею визначних досягнень Гротовського у театрі. Аналізований критиками і коментаторами передусім щодо методу акторського і театрального новаторства, він був твором на тему суті християнства... Гротовський змагався з образом Бога. Усі його спектаклі були пошуком Бога – Бога-Людини, Бога-Спасителя"<sup>14</sup>.

Альтернативний театр, який передусім визнає вплив Гротовського, – був християнським у широкому розумінні цього слова, при якому католицизм займав важливе місце як чинник, що експонує екуменічне ставлення до відмінних культур і вірувань. Найцікавіші театри цього напрямку переважно походять зі східних теренів Польщі, де контакт із багатокультурним суспільством, з традиціями православ'я, грекокатолицизму, реформації, ісламу, іудаїзму був набагато сильніший ніж у центрі. У польському альтернативному театрі власне периферія спонукала до створення нової естетичної та гуманітарної якості. На початку, однак, був Є. Гротовський з його двома історичними спектаклями "Акрополь" та "*Apocalypsis cum figuris*".

Ведучи мову про альтернативний театр, який звертався до християнських джерел, маю на увазі такі, майже модельні, явища, як: Пластична сцена Католицького люблінського університету, засновник Лешек Мондзик (початок 70-х рр.); Театральне товариство Гардженіце – керівник Влодзімеж Станевський (80-і рр.); Школа сільського театру "Венгайти" – керівник Вольфганг Ніклаус; Театр Вершалін – засновники Тадеуш Слободзянек<sup>15</sup> і Пьотр Томашук (початок 90-х рр.).

Загалом ці театри репрезентують власну дорогу до язичницьких і християнських джерел фольклору і через їх віднайдення прагнуть виразити універсальний зміст. Ці театри мають спільний духовний фундамент. Його формує: усвідомлення існування і діяльності на пограниччі культур, використання простору стикування різних релігій і вірувань, зокрема, зіткнення християнства і праслов'янського світу; прагнення до сакралізації; зв'язок із культурою села, фольклором, мі-

фом; потреба створення театральної експресії, що не є штучною, а у природний спосіб впливає з історичного, літературного, ментального досвіду суспільства, яке живе у багатокультурному просторі.

Названі театри поділяються за двома напрямками: 1) виразно пов'язаний із релігійним досвідом, із літургією, з іконічними і музичними формами середньовіччя – Пластична сцена Католицького люблінського університету Лешека Мондзика та Школа сільського театру “Венгайти”; 2) спрямований на представлення живої, сільської традиції пограниччя культур на сході Польщі, там, де вони стикаються і взаємопроникають у білоруську, українську, литовську, лемківську, єврейську, російську, там, де католицизм стикається із православ'ям, уніатством, хасидизмом, аріанством – театри “Тардженице” і “Варшавлін”. Перший напрям більше пов'язаний із костельними інституціями, навчальними закладами, єпископатом. Два театри другого напрямку рухаються за своїми азимутами, їх не можна назвати католицькими, але вони є глибоко християнськими у тому найширшому, екуменічному значенні.

#### *До джерел християнської уяви і культури*

“Пластична сцена” КЛУ – це театр пластичної уяви, пересичений музикою, але безсловесний”<sup>16</sup>. Матеріалом спектаклів Сцени є людська доля в її красі, стражданні, проминанні, у таємниці посмертної мандрівки душ. Головною темою цього театру є питання про сенс страждання і проминання дітей Божих на цьому світі (теодицеа). Мондзик сягає архетипів людської уяви, у чому допомагає йому пластично-сценографічне аранжування, глибоко поєднане з музикою. Митець дуже сильно впливає на емоції, які сягають виміру метафізичного переживання. Його актор німий, уособлює собою Еврімена, людину, зовсім безпорадну перед явищами, які мають перевагу над нею: Богом, природою, часом. Однак експресія людської постаті, представленої анонімно і тим самим узагальнено, належить до важливих засобів впливу цього театру. Театр Мондзика промовляє про життя людини як по велику містерію, повну протиставлень, таких, як народження і смерть, любов і проминання. Найбільше, однак, мова в його театрі ведеться про смерть, умирання, про перехід через межу між життям і смертю. Основним є протиставлення темряви і світла. Символічний сенс світла як присутності Бога є тут очевидним. Театр Мондзика прагне бути метафізичним – це означає, що у центрі його уваги перебувають екзистенційні питання та спроби проникнення у таємницю життя після смерті, в осмислення сакралізації. Такими є відомі у світі спектаклі “Вологість”, “Берег”, “Брама”, “Подих”. Це театр вели-

ких метафор, які неможливо одягнути у слова. У докопуванні до сенсу людського життя Мондзик завше залишається чутливим до різних психічних станів людини, її страхів, прагнень, страждань, сподівань і прагне відшукати фінальний сенс людського існування. Мондзик промовляє мовою пластичних метафор, глибоко закорінених у традиції християнської культури і думки. Власне християнська містика надає їм сенсу і складає – разом із художньою формою – унікальність цього театру в європейському і світовому вимірі.

Школа сільського театру “Венгайти” була заснована німцем (1987 р.) Вольфгангом Ніклаусом<sup>17</sup>. Ніклаус, маючи досвід роботи у театрі Є. Гротовського і в театрі “Тардженіце”, створив колектив, ідеєю якого стало відродження григоріанського хоралу та середньовічної літургійної драми. То мала бути зустріч театру з етнічною культурою. Ніклауса цікавила літургія як часопростір, як співана драма. Григоріанський хорал – це галузь мистецтва, яка сягає глибоких основ духовності. Для його належного виконання і сприйняття потрібна зміна естетики виконання, що є спробою віднайдення середньовічного сприйняття. Ніклаус вдався до такої спроби у рамках своєї концепції “естетики живої традиції”. Він вважає, що Європа втратила контакт з архетипною, сакральною мовою руху і жесту. З початку XX ст. у театрі можна відчутися цю втрату. Лише театр Гротовського знову ступив на шлях, який веде до віднайдення метафізичного і навіть містичного сприйняття. Творці театру “Венгайти” вважають, що їм вдасться воскресити мову руху і жесту, якою уже не “розмовляють” у Європі протягом кількох століть. Пробують відродити містерійну драму, що є однією з вершин літургії. Адже Великий Тиждень був однією великою літургійною драмою. У літургійній драмі постає одна з найважливіших таємниць – таємниця Втілення. Актори у ній говорять і співають латиною. Ніклаус вважає, що в цьому теж криється певна таємниця, і відхід від латини у бік національних мов знищив частину європейської традиції, яка склалася з: виконання голосом літургійних текстів, середньовічна іконографія та досвід візантійського церковного театру. В театрі “Венгайти” відбувається поєднання цих чинників через спів і ритм. Жест є сильно зритмізованим, інтегральним, охоплює усе – тіло, свідомість і душу. Виконавцями є професійні актори, співаки, музикологи і, водночас, віряни, оскільки кожна вистава Школи трактується як частина літургії. Школа виступає лише в костьолах. Таке повернення до культури середньовіччя має дозволити повернутися до вартості архайчного підґрунтя нашої культури.

Підґрунтям є спів – “усі великі літургії, і не лише християнські, подають слово або через спів, або через мелодекламацію. Спів освячує слово, надає йому виміру Логосу”<sup>18</sup>. Актори вважають, що літургія національною мовою, порівняно із тисячоліттям латинської літургії, є молодішою і не має глибокого релігійного змісту. Найважливішими літургійно-театральними виставами “Венгайти” є драми “*Ordo Stellae*” і “*Ludus Paschalis*”, які виконуються у сільських костьолах і містечках північної Польщі, на Вармії, Курп’ях, а також у великих катедрах міст, вони поєднують у собі велику європейську музично-літургійну традицію із місцевим сприйняттям і культурою.

*Театр у пошуку коренів слов’янської і християнської культури*

Театр “Гардженіце” (1976) реалізує власну художню творчість, яка поєднується із *Проектом Життя*, намагаючись здобути те, що складає натуральне джерело творчості і сприйняття, дозволяє використати увесь людський потенціал і випромінює величезну енергію. Це театр, що сягає християнських джерел, католицьких, православних, протестантських та інших: праслов’янських, хасидських. Тут відбувається відкриття дивовижності середньовіччя як того величезного простору, в якому формувалася християнська культура Європи<sup>19</sup>.

До сфери взаємопроникнення екзистенційного і релігійного досвіду, до сфери пошуку сакруму належать, зокрема, дві вистави – “Гусли”, за твором “Дзяди” Адама Міцкевича, та “Житіє протопопа Аввакума”. В обох виставах обрядовість, сакралізація, Старий і Новий Завіт, а також “Дзяди” сплітаються у незвичайну оповідь, яка має характер особливої слов’янської драми, що породжується поєднанням обряду і літургії. Особливо драма про Аввакума, православного святого, якого спалили за оберігання прадавніх обрядів, є прикладом незвичайного морального виміру. Тут, зрештою, мова не йшла лише про релігійну свободу. Спектакль Гардженіце сприймався як універсальна притча про зіткнення особи з насиллям, з жорстокою авторитарною системою. Спектаклі театру Гардженіце творили колективний спів і спільний ритм, опозиція сакральне – профанне, і дуже сильна акторська експресія. “Житіє Протопопа” наблизилося до релігійної містерії, яка пробуджує душі глядачів піснею, жестом, шепотом і виттям, з використанням таких реквізитів, як хліб, свічі, хрест, коло, драбина, брама, що символізують досвід смерті, переживання страждання. Ці спектаклі мали поетичну конструкцію, їхня форма нагадувала музичну структуру. Театральна мова Гардженіце творена звуком, і має характер обряду. Для багатьох критиків спектаклі цього колективу стали переломом у театральному розумінні сакральних проблем. Жоден сві-

домий театр у Польщі не може нині ігнорувати проблем, пов'язаних із явищами святості і свободи.

У світ містичного і водночас літургійного театру вписується спектакль Театру Вершалін *“Жертва Вігельфортіс”* (2000) із Супраслі. Це – розповідь, основана на повісті Ольги Токарчук, про святу Старосту, котру легенда увічніює як дівцю-мученицю (V або VI ст. н. е.), – *“Дім денний, дім нічний”*. Театр Вершалін у своїй естетиці поєднує суворий реалізм народного дійства з релігійною символікою костьольної літургії. Поєднано також далекий середньовічний час із дійсністю сучасного глядача. На сцені з'являються середньовічні масони, дія відбувається на тлі величезного хреста, до якого прибите вирізблене з білого дерева тіло Ісуса Христа. У спектаклі грають актори і дерев'яні фігури ненатурального розміру, наче двійники постатей акторів.

Історія Вігельфортіс оповідається за законами літературної, пластичної, театральної агіографії. Спостерігаємо життя святої від народження до смерті. Воно становило невпинну боротьбу із земними спокусами і жаданнями земного королівства. Боротьбу, яку виграно ціною мучеництва. Дівцю Вігельфортіс розпинає її власний батько, і на хресті вона поєднується зі своїм справжнім “коханим” – Ісусом Христом. Свята Вігельфортіс – це жінка, яка захищає право свого власного вибору, незламна у вірі і у прагненні до мети, якою є жертва. Творці вистави мали віднайти під рухомими масками людства образ Божий, що є неможливим із використанням звичайних акторських прийомів. Вершалін виходить тут від глибоких джерел християнства для того, щоб дати коментар сучасності.

Ісус Христос промовляє до Вігельфортіс словами Майстра Екхарта. Саме тому вистава сприймалася як театральна оповідь про таємницю зустрічі людини з Богом. Жінка з обличчям чоловіка і навпаки – це образ людства, межі якого належить переступити для того, щоб досягнути статі позбавленого, це незвичайний образ духовної переміни. В ефекті такої переміни на сцені сільського театру народжується образ дитини Божої – “внутрішньої людини”, що є вільною від земних недуг та обмежень.

Отже можна сказати, що ці три види театру – пов'язаний з інституціями костьолу, репертуарний, альтернативний – по-різному використовують величезний вантаж християнської і католицької традиції в Польщі. Перший вид – це підпорядкований костьольному життю театр у різних проявах – організаційному, літургійному, освітньому, формацийному. Другий – шляхом використання національної драми (середньовічної і романтичної) намагається нав'язати контакт зі світом

сучасної культури, із сучасним сприйняттям. Це театр реконструкції і національної полеміки. Третій – реалізує варіант найбільш екуменічний, це театр віднайдення тотожності шляхом пошуку спільних коренів культури, мови, уяви, шляхом наближення до архетипу.

Перший вид театру зазвичай є аматорським. Другий і третій – професійні, але у специфічному розумінні. У репертуарному театрі роль і життя актора закінчується після виходу зі сцени. У Гардженицах, Вершаліні, Школі “Венгайти” театр – це не тільки професія, а й ризиковане поєднання дії, духу, думки з *Проектом Життя*. Кожен із трьох видів театру має свій особливий зв’язок з релігійною ідеєю, з літургією, із досвідом сакралізації. У моєму розумінні вони разом утворюють багату, яка постійно розвивається, форму артикуляції того, що ми, звичайні люди, не здатні висловити нашою щоденною мовою. Цей театр не замінює літургії, але нею живиться і дає додаткові можливості діалогу із трансцендентністю. Адже це у нинішньому світі значить дуже багато.

У 80-і рр. мистецтво, скульптура, театр, література, ідентифікуючись із рухами захисту демократії, пов’язували себе із життям костьолу, навіть із релігійним життям. Як приклад, можна навести опозиційний театр Восьмого дня, котрий на початку 80-х рр. виступав зі спектаклями у костьолах, хоча важко було б його вписати у католицький світогляд. Обов’язковий тогочасний національно-релігійний декор приводив до переплітання художніх вартостей, не принижуючи при цьому суспільної вартості творів, навіть підносячи її. Меценат костьолу, хоч і не примушував до релігійного змісту, однак обмежував поле художнього вираження. Після 1989 р. репертуарний театр відмовився від релігійної і католицької проблематики, яка поєднувалася у попередньому десятилітті з епосом культури опору. Тим промовистішими були ті явища, котрі головною вартістю робили дискусію про значення релігійного змісту і вимовність християнських традицій у польській культурі. Водночас все виразніше видно, що автентичне мистецтво, яке виростає з християнського коріння, не має бути мистецтвом релігійним. Гадаю, що принциповою силою у сучасному польському театрі не є і не буде суто католицький театр, а театр, у широкому сенсі, християнський, який не цурається художніх провокацій, веде діалог з традицією католицизму в польській культурі, а також пов’язує цю традицію з багатокультурним, мультирелігійним історичним спадком давньої Речі Посполитої, що пробуджує до життя католицькі символи і традиції шляхом впровадження їх у різноманітні контексти.

- <sup>1</sup> Morawski S. O sztuce zwanej religijną // “Więź”. – 1988. – № 3, marzec. – S. 30.
- <sup>2</sup> Про роль християнської символіки і значення релігійної культури свідчать також голосно коментовані у 90-х рр. акти блюзнірської десакралізації релігійних символів, особливо у скульптурі, що викликало протест не лише з боку костюлу, а й суспільства. У 2003 р. суд у Гданську засудив Дороту Незнанську на 6 місяців виправних робіт за блюзнірську виставку композиції під назвою «*Страсті*», де на хресті було прикріплено чоловічі геніталії. Ця художня провокація стала нагодою для суперечки про межі свободи у мистецтві, а також про межі втручання державних інституцій у справи мистецтва.
- <sup>3</sup> Wilk Ks. W. W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego. // *Dramat i teatr sakralny*. – Lublin, 1988. – S. 241–242.
- <sup>4</sup> Bańkowski T. Popularny teatr religijny dzisiaj, // *Dramat i teatr sakralny*. – Lublin, 1988. – S. 269–270.
- <sup>5</sup> Wilk Ks. W. W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego. // *Dramat i teatr sakralny*. – Lublin, 1988. – S. 274.
- <sup>6</sup> Wilk Ks. W. W poszukiwaniu modelu teatru seminaryjnego, op. cit.
- <sup>7</sup> Z. Adamek, Czwarty wymiar teatru religijnego. Z doświadczeń reżysera-teologa-teologa. // *Dramat i teatr sakralny*, op. cit.
- <sup>8</sup> Bańkowski. Popularny teatr religijny dzisiaj. – S. 270.
- <sup>9</sup> Ciechowicz J. Obszary świętości w Teatrze Rapsodycznym. *Dramat i teatr sakralny*.
- <sup>10</sup> Bańkowski. Popularny teatr religijny dzisiaj; op. cit. – S. 273.
- <sup>11</sup> Sulisz W. Współczesne interpretacje staropolskiego dramatu religijnego. // *Dramat i teatr sakralny*; Głowacka M. Misteria i moralitety według Dejmka // “Więź”. – 1999, marzec. – № 3. – S. 102–108.
- <sup>12</sup> Głowacka M. Misteria i moralitety, op. cit. – S. 107.
- <sup>13</sup> Głowacka M. Op. cit. – S. 108.
- <sup>14</sup> Dzieduszycka M. Moim synom – aby pamiętali o Grotowskim // “Odra”. – 2000. – № 12. – S. 64
- <sup>15</sup> Один із найвідоміших драматургів 90-х рр., автор п’єси Пророк Ілля, яку охоче грали театри у минулому десятилітті.
- <sup>16</sup> Sajkiewicz W. Teatr w poszukiwaniu sacrum (O “Scenie Plastycznej KUL”) // “Akcent” – 1993. – № 4(54). – S. 181–185; Michałowski P. W ciemni wieczności. O teatrze Leszka Mądzika // “Pogranicza”. – 2002. – № 3. – S. 18–29.
- <sup>17</sup> Misterium Wcielenia. Z Wolfgangiem Niklausem, kierownikiem Scholi Teatru Wiejskiego “Węgajty” rozmawia Jacek Borkowicz // “Więź”. – 1999, marzec. – № 3. – S. 49–60.
- <sup>18</sup> Misterium Wcielenia. Op. cit. – S. 58.
- <sup>19</sup> Taranienko Z. Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego. – Lublin, 1997.

Переклад Наталі Сидяченко



## II. СФЕРИ ВЗАЄМНОГО КУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ

УДК 7.03 (438)

Галина Корбич  
(Польща)

### СПРИЙНЯТТЯ ПОЛЬСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ УКРАЇНСЬКИМИ КРИТИКАМИ НА РУБЕЖІ XIX – XX СТ.

У статті доводиться, що співтворцями модернізму були літературні критики тієї доби, зокрема, й українські літературознавці: Василь Щурат, Іван Франко, Леся Українка. Висвітлюється їхнє розуміння польського модернізму, втіленого передусім у мистецтві митців “Молодої Польщі”, серед характерних рис якого критики виділяли: інноваційність і захоплення формальними засобами; елітарність, закорінену в польському аристократизмі; прагнення до абсолютної свободи митця і водночас обмеження у виборі тем та об’єктів зображення.

Ключові слова: модернізм, “Молода Польща”, історія української літературної критики, інтеркультурний діалог зламу XIX-XX ст.

Współtwórcami modernizmu byli również krytycy literaccy tego okresu, w tym – i ukraińscy – Wasyl Szczurat, Iwan Franko, Lesia Ukrainka. Przedstawiono ich ujęcie modernizmu polskiego, przede wszystkim dotyczące „Młodej Polski”. Wśród cech charakterystycznych prądu krytycy wymieniają: innowacyjność i nadużywanie środków formalnych, elitarność, zakorzenioną w arystokratyzmie polskim, dążenie ku absolutnej wolności w poezji i jednocześnie ograniczenie w wyborze tematów oraz przedmiotów poetyckiej refleksji.

Wyrazy kluczowe: modernizm, „Młoda Polska”, historia ukraińskiej krytyki literackiej, dialog interkulturowy przełomu XIX-XX w.

Процес формування нової моделі культури, що на межі XIX -XX ст. відбувався в Європі внаслідок антипозитивістського перелому в гуманітарній сфері, охопив також українські землі. Реакцію на зміни в європейській культурі, філософській думці й мистецтві, відчуття радикальності цих змін в “світовідчужанні та естетичних орієнтаціях нового часу”<sup>1</sup> виявляла значною мірою українська літературно-критична думка. У поле її критичних спостережень нове мистецтво входило у свій складності й специфічності: з одного боку, як “космополітичний міжнародний феномен” (Григорій Грабович), а з другого, виявляло трансформовані ознаки “родової спадкоємності” (Ортега-і-Гасет) питомої культури.

Таку двоїсту суперечливість українській критиці вдалося зрозуміти (почасти свідомо, а почасти інтуїтивно).

З цього приводу характерним є звернення до польського новочасного літературного досвіду. Польща, її культура і література неодноразово набували додаткового значення, навіть відігравали ключову роль для України в її зв'язках зі світом, і не тільки як своєрідний місток чи посередник, а також як найближчий сегмент західництва, тому й увага до Польщі нерідко була посиленою. На зламі століть рецепція тогочасної Польщі, власне, включалася в рецепцію Заходу: саме в цей час особливо увиразнювалася її присутність в європейському культурному ареалі.

Хвилі антипозитивістського перелому швидко втягнули у своє “культурне просторування” (Тамара Гундорова) літературу і мистецтво сусіднього народу. Притаманні багатьом суспільствам прагнення оновити європейську культуру, яка старіла, поділяли і поляки. Реалізація цих устремлінь здійснювалася, подібно до інших країн, на ґрунті поширення нових антропоцентричних ідей, що служило теоретичною основою новочасних тенденцій; в художній практиці так само відбувалася зміна естетичних критеріїв з їхньою націленістю на мистецтво, визнання за ним повної самодостатності. За прикладом західних країн творча формація польських митців дістала назву “Молода Польща” (“Młoda Polska”). Акумулюючи в цій назві новітні течії (неоромантизм, символізм, імпресіонізм), “Молода Польща” швидко оформилася в літературно-мистецький програмно-організований рух, тривалість якого досить умовно прийнято позначати 1890–1918 рр.<sup>2</sup> Саме з цим рухом і пов'язуються трансформаційні процеси в польській культурі на зламі століть.

Молодопольський рух ніколи не був позбавлений уваги. Власне, його співтворцями, поруч із поетами і художниками, були критики, діяльність яких надала формі програмного звучання, сприяла виробленню її ідеології та поетики, впливала на формування її філософсько-естетичної платформи. Це Станіслав Бжозовський, Ігнацій Матушевський, Вільгельм Фельдман, Антоній Потоцький, Кароль Іжиковський, Ян Лорентович, Остап Ортвін, Владислав Яблоновський, Адам Гжимала Седлецький, Цезарій Єллента, Станіслав Лак та інші. Протягом ХХ ст. епоха “Молодої Польщі” стала чи не найбільш досліджуваною галуззю польського літературознавства. Вона і далі продовжує інспірувати вчених, незважаючи на те, що напрацьовано величезний масив різноаспектних спостережень. Прикладом можуть послужити хоча б видані останнім часом тільки одним Польським науковим видавництвом (PWN) такі фундаментальні праці, як: “Literatura Młodej Polski” Марії Подрази-Квятковської (1992, 1994), “Literatura polska. Młoda Polska” Яніни Кульчицької-Салоні та групи ав-

торів (1992), “Młoda Polska” Артура Гутнікевича (2000). Українські літературознавці також не раз зверталися до різних аспектів діянь “Молодої Польщі”, чому свідченням є публікації Григорія Вєрвеса, Володимира Моренця, Ростислава Радишевського, Тамари Гундорової, Сергія Яковенка та ін. Вони внесли новий, українсько-польський струмінь у дослідження популярної теми, доповнюючи її типологічними порівняннями. Однак, вважаємо, за цими важливими зверненнями не повинні затихнути і забутися голоси українських авторів, що з позицій своєї сучасності, спільної для поляків і українців, спостерігали за модерними метаморфозами в письменстві сусідів. Вони цінні вже тим, що були першими в Україні критичними думками щодо інноваційних починань польських митців.

Польський модернізм був включений в коло досліджень Василя Щурата, який у 1896 р. розпочав кількома публікаціями в двотижневику “Зоря” першу “посутню аналітичну розмову” (Роман Гром’як) про новітні напрями. Зокрема, стаття “Французьке декаденство в польській і великоруській літературі”, попри контурність та ескізність, містить вникливі й, певною мірою, передбачливі судження автора, в тому числі стосовно польського письменства, які згодом були підтверджені загальним розвитком літератури. Значення статті головно полягає у тому, що, по-перше, в ній розкрито естетичну природу нового мистецтва, по-друге, вказано на пріоритет Франції як зачинателя й взірця нових літературних явищ, по-третє, накреслюються модерні починання в слов’янських літературах, які, хоча й народжуються з наслідування французького варіанта, проте швидко набирають ознак нового в рамках своїх культур. Істотним є й те, що Щурату вдалося показати сецесійний характер нового мистецтва, його відокремленість, відсутність аналогій у попередніх літературних традиціях. Звідси досить докладне, як на той час, висвітлення внутрішньої мистецької сутності нового, що служить авторові свого роду канвою для подальших рішень.

Поезія “правдивих декадентів”, відмежована від їх епігонів, ґрунтується на особливостях своєї “окремої мови” та цілої образної системи, не позбавлена відгінків морально припустимого і “непристойного”, за Щуратом, –передовсім поезія французів: Малларме, Верлена, Бодлера та інших. Вона є не лише прикладом нових експериментів, а й, певною мірою, еталоном, мірилом оцінки іншої, і в першу чергу – слов’янської модерної поезії. У новому мистецтві, отже, на ранньому його етапі, помічено незаангажованість, і саме цю властивість вважає Щурат небезпечною для слов’янських літератур Франції : “Вільно бавитися, та не вільно тому, в кого є ще обов’язок кінчити недовершене діло”<sup>3</sup>.

Польський модернізм, на якому, між іншим, автор статті зупиняється ґрунтовніше і докладніше, ніж на російському, розглядається з урахуванням його автономності. Визначення за ним вторинності (що, до речі, й пізніше відгукнеться у спостереженнях українських критиків) не є у статті маргінальним спостереженням, це радше усвідомлення автором перспективи оновлення у слов'янському культурному просторі, витворення національних інваріантів модернізму. Стильовим розмаїттям польської літератури кінця XIX ст. позначена творчість поетів-молодополян: Зенона Пшесмицького (Міріама), Антонія Лянґе, Артура Оппмана, Станіслава Россовського, Казимежа Пшерви-Тетмаєра, Люціана Риделя, Константи Гурського, Людвика Щепанського та ін., яких на той час уважав Щурат вже відомими у Польщі. У самому гроні критик накреслює певну ієрархію. Так, найвищу позицію в ній займає Міріам-Пшесмицький, але “лише з огляду на загальну вартість його поетичних творів”, його “освіченість”, виявлену у власних поезіях: досвід французьких модерністів поєднується з обізнаністю з іншими періодами французької і загалом європейської літератур, навіть із середніми віками включно. У творчості Міріама помічається характерний для ранньомодерністського дискурсу синтез, де новочасна форма, техніка і стилістика вислову поєднуються з відгуком різних літературних епох у змістовому наповненні поезії. Тому в Міріама помічається й певна перехідність: “Він або декадент в додатнім значінню, або поет, що поклав собі засаду: “штука для штуки” – одне ж і друге не виключають себе”<sup>4</sup>.

Міріам у своїй перехідності не є самотній: до нього, на думку українського критика, наближаються Ланґе, Оппман і Россовський. Втім перехідності цілковито позбавлений К. Пшерва-Тетмаєр – найталановитіший, на думку критика, серед молодих польських поетів. Він не посідає “освіченості” Міріама, тому і є оригінальним, самобутнім митцем новітнього напрямку. До речі, цей, свого роду класифікаційний погляд Щурата, узгоджується з місцем, яке визначають Тетмаєрові польські літературознавці. Так, зокрема, А. Гутнікевич вважає: “Був першим і найбільш репрезентативним, хоча, може, не найвидатнішим, поетом *Молодої Польщі*. Вдавалося йому найповніше виражати її настрій і духовну формацію покоління”<sup>5</sup>. Поруч із Тетмаєром були “свідомі декаденти” Ридель, Рурський, Вацлав Вольський, Щепанський та ін. Те, що у Тетмаєра можна лише “подибувати”, їм уповні притаманне, а саме: перевага формальних засобів над змістовим наповненням поезії”<sup>6</sup>.

На основі аналізу новітньої французької поезії фактично виводиться значеннєвий ряд: *слово – образ – дискурс* (світ), яким Щурат користу-

ється як критик. Здобутки польських модерністів оцінюються також у рамках цього ряду. Так, на прикладі поезій Л. Риделя й Л. Щепанського (можливо, як найтипівіших молодих митців тієї пори), Щурат показує вдаль наслідування Верлена в умінні підібрати відповідне слово для передачі деяких настроїв – “безпричинної туги”, “неврастенічного страху перед темнотою”, помічає пластичність форми в описах поодиноких картин. Разом із тим відзначено й характерний зв’язок із польською романтичною традицією (Ю. Словацький). Як стверджує М. Подраза-Квятковська, читання творів Ю. Словацького здійснювалось у “Молодій Польщі” у певному ключі: відкриття близького власному світоглядіві містицизму, спорідненої поетики (символу, настрою, музичності і т. п.)<sup>7</sup>. Українським критиком вхоплена спорідненість поетики, влучність же спостережень, хоча й dokonana на основі окремих висловів, є очевидною.

Стаття Щурата, базуючись на онтологічному значенні мови, як на формальному доказові, вперше підготовлювала українського читача до сприйняття декадансу як нового естетичного явища. Подальшим кроком у висвітленні цієї парадигми стали виступи Івана Франка. В них, зазначимо, розмова про модернізм ведеться в іншій площині. Якщо у Щурата текстуальне начало (а, по суті, естетичне і тенденційне) накреслюється як достатні опорні пункти, то у Франка шлях пізнання нового, частиною якого є й польський модернізм, прокладається через тенденції до процесуальної всеохопності, де взаємодіють різного плану аспекти і рефлексії (культурно-історичні, суспільні, психологічні тощо).

Звернення до польського модернізму містяться в системі цілого Франкового ставлення до модернізму, не позбавленого складнощів і контрверсій. Двоїстість поглядів Франка, їхня внутрішня суперечливість, що пояснюються свого роду “межовістю” долі критика (випало жити на рубежі двох століть, на пограниччі культурних етносів Східної Галичини)<sup>8</sup>, – це, водночас, і “ключ для розуміння унікальності постаті І. Франка” (Тетяна Мейзерська). І, як слушно було підмічено, “однією з найвиразніших антиномій І. Франка є антиномія строго раціоналістичного інтелекту і тонкої, майже ірраціональної інтуїції”<sup>9</sup>. Чи у цьому зв’язку контекст Франкових виступів, і, зокрема, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, не виражає достатньої інтуїтивної переконаності автора, що якийсь глобальний процес змін торкається усіх сфер людського життя? А модернізм у літературах щось більше ніж тільки звичайне віддзеркалення цього процесу, він – частина його, утверджена зусиллями митців відтворити своє

розуміння суспільного потрясіння та надати йому сенс? Звідси знайдемо у Франка (зрештою, досить поширене в тогочасній Європі, хоча й з різною силою “згущеності”) відчуття декадансу як катаклізму в культурі<sup>10</sup>. З появою нового напрямку уривається, на думку Франка, історично детермінований етапний (отже, й поступовий) характер літератури і відкривається її кризовий стан. Франкові дослідження нового мистецтва можуть свідчити, що критик розумів його, власне, як таке, що позбавляє літературу її природної тяглості, перериває її логічну фазовість розвитку.

Антиципаційні, часом упереджені підходи Франка до модернізму контрастують з його визнанням виняткової ролі літератури XIX ст. За спостереженнями критика, письменство ще ніколи не сприяло так повно

людському поступові, як протягом позаминулого віку. Віддаючи шану століттю, що минає, Франко особливо увиразнює як вершинні здобутки, породжені ним в Європі, реалістично-натуралістичні течії разом із сцієнтизмом – основою їх виникнення (навіть романтизм втягується критиком у коло їх впливів, трактується як їх предтеча). Імпонує критикові польський позитивізм – уже сама його поява, діяльна й енергійна, керована закликом “до органічної праці”, зумовлена суспільно-політичними чинниками (виникає після поразки повстання 1863 р.) та культурно-світоглядними переорієнтаціями поляків, остаточно розчарованих ідеологією романтизму з його месіаніськими настановами й переконаних у необхідності “праці біля основ”.

Польський модернізм означав для Франка похідну європейського декадансу, і це диктувало відповідне його сприйняття. В ньому він також бачив емансиповане за своєю суттю й елітарне у своїй природі мистецтво, яке у процесі поширення на слов'янські землі знайшло “найподатніший ґрунт” саме у Польщі. Аристократичність як національна ознака найвиразніше характеризує польський модернізм. Франко пов'язує швидко закоріненість тут декадансу з духовними запитами шляхти – “головного консумента літератури в Польщі”, якому встигли набриднути натуралістичні й реалістичні тенденції в письменстві з їх злободенним і патріотичним звучанням і якому вповні відповідає звільнене від суспільних обов'язків нове мистецтво. Із цього приводу польський дослідник творчості Франка Миколай Купльовський, увиразнюючи проблему *Франко і шляхта*, стверджував, що над польською тематикою літературно-критичних і публіцистичних виступів українського письменника тяжіло відношення до шляхетської спадщини. Купльовський вважає, що Франкова теза “деформує правду про польський модернізм”<sup>11</sup>. Однак більш показовим для нас тепер є думка автора про класовий характер поглядів українського письменника, що начебто й зумовлювало його негативне ставлення до польської шляхти<sup>12</sup>. Щоправда, деякі твердження автора можна виправдати, особливо з огляду на актуальну в той час ідеологію.

Окрім демократичної настанови, ознакою якої була “глибока класова ненависть Франка до шляхти” (М. Купльовський), важливу роль відіграє психологічна. Останніми роками це все частіше знаходить різноманітніші підтвердження у франкознавстві. Так, зокрема, Григорій Вервес стверджував, що десь у середині 80-х – на початку 90-х рр. остаточно сформувався власний, цілісний метод ученого, який він сам називав історико-психологічним<sup>13</sup>. Цей метод широко застосовував Франко при дослідженні чужеземного письменства, відкривав він вченому мож-

ливість глибшого пізнання національного менталітету як сукупності психологічних особливостей того чи іншого народу, зумовленої його історичним розвоєм і віддзеркаленої в літературі й мистецтві. “Станом психіки того чи іншого народу І. Франко відповідно пояснював поширеність модернізму в різних літературах”<sup>14</sup>. У Польщі національний менталітет виражався для Франка власне через шляхту. Причому, як правило, йшлося не про одну, нечисленну вищу верству в народі, а про ціле польське суспільство, котре на кінець XIX ст. залишилося шляхетським за своїм духом і психологічним усвідомленням. А відповідно і культура була просякнута цим самим духом. Він протиставляв полякам чехів, — це “народ дрібної буржуазії і заможного селянства, народ крепкий і здоровий, повний енергії і свідомості”. Для Франка є очевидним, що нове мистецтво в Чехії не утвердиться, воно там може бути “хіба хвилевою модою, принесеною з чужини і неприложеною до свого ґрунту”<sup>15</sup>.

Певну суголосність зі спостереженнями українського вченого містять виступи молодого польського критика, філософа і теоретика культури Станіслава Бжозовського, що з’явилися пізніше Франкового “Інтернаціоналізму і націоналізму у сучасних літературах”, у 10-х рр. XX ст. Зокрема, одна зі студій відомого циклу “Легенда Молодого Польщі” має промовисту назву “Ліквідація шляхетчини”<sup>16</sup>. У ній автор доводить, що “шляхетчина” була ідеогенетичним типом усієї попередньої польської культури. Як зазначає дослідник творчості Бжозовського, Анджей Менцвель, цього безапеляційного присуду не були в стані відмінити ні еміграційний романтизм, ні варшавський позитивізм<sup>17</sup>. Він трактував їх як спалахи, що загорілись у темряві, але не змогли цієї темряви освітити. Так само і “Молода Польща”, той бунт “щирих артистів” проти “Польщі старечого зів’янення”, виявився тільки черговим втіленням одвічного ідеогенетичного типу. “Протиставлялися вони Польщі, що впадає в дитинство, а самі чим були? Дітьми її, кров’ю з її крові”<sup>18</sup>. До часу виступу пролетаріату, вважав Бжозовський, не було тут іншого, ніж шляхта, суспільного ґрунту. Франком схоплено, фактично, подібне: концептуальне поєднання між шляхтою як суспільно-культурною специфічністю Польщі, специфічністю, що позбавлена, по суті, історичної перспективи і наділена консерватизмом та модернізмом, що, хоча і є новим мистецтвом, проте не має поступової сили.

Леся Українка помітно розширює дослідження нового напрямку в польській літературі. В її статті “Заметки о новейшей польской литературе”, що з’явилася у російському журналі “Жизнь” в 1901 р., вона подає розгорнутий огляд польського письменства, який починається згадкою про романтизм і розвивається в аналітичну студію



над позитивізмом й модернізмом. Стаття відзначається панорамністю дослідженням важливих явищ польської літератури та спокійним і врівноваженим тоном оповіді, не позбавленим водночас емоційного забарвлення. Леся Українка виступає свого роду посередником між польською проблематикою і російським реципієнтом. Тому помітною стає її настанова на *діалогічність*. Авторка немовби має перед собою читача, якому можна довірити багаж свого знання й своїх спостережень. Стиль розмови уявляє жінку. Адже, згідно з твердженнями представників гендерних студій, жінки розмовляють мовою спільності й інтимності і чують цю мову; чоловіки, натомість, говорять і чують мову статусу й незалежності<sup>19</sup>. Мова статті, до того ж, абсолютно етична щодо національних особливостей польського письменства, респектує вона й уявного (російського) читача. Написані “Заметки” в той час, коли у творчості Лесі Українки остаточно оформлюються зароджені в 90-х р. нові тенденції і новий, модерний дискурс, а статті поетеси відбивають інтерес до модерністських шукань європейських митців (Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, С. Пшибишевського)<sup>20</sup>.

У причинно-наслідковому ряді, вибудованому Лесею Українкою, період модернізму в польському письменстві виникає досить неочікувано. Як пише авторка, польська поезія пробуджується “тільки тепер після тридцятилітнього стану напівсну”<sup>21</sup>. Пробуджується серед панування позитивізму з його домінантою прозових творів. Зауважимо, що ні Леся Українка, ні Франко, будучи свідками перелому, виразно самого перелому не помічають. Водночас позитивізм для Лесі Українки – це лише окремих розділ у новітній польській літературі, хоча великий і значний. Цілісність, однак, разом із ним складають також романтизм і модернізм. Взаємозв’язок між естетичними напрямками був для Лесі Українки очевидний, вона розуміла це досить широко, проте не абстрактно, а спираючись на факти. Так, наприклад, поетеса вважала великим зразком для молодих реалістів поему Адама Міцкевича “Пан Тадеуш”: “залишалося тільки реалістичний спосіб опису, застосований геніальним поетом до дрібнодворянського середовища, вжити при зображенні селянського середовища”<sup>22</sup>. А в поезії молодополан, що була для авторки синтезом песимістичних течій різних літератур, добавчала “під трагічними масками, створеними космополітичною світовою тугою, інше обличчя, з чисто польськими рисами – обличчя шаленого імпровізатора Густава, “героя полум’яних галюцинацій Міцкевича”<sup>23</sup>.

Леся Українка сприймає польський модернізм як цілком зріле й розвинене явище, що має свою поетику, спирається на власну ідеологію, до того ж, позначене внутрішньою диференціацією. У висвітленні його поетесі вдається уникнути однобічності й показати багатозначність, проблематичність і суперечливість явища. Розкрито систему світоглядних переконань польських модерністів, яка включає визнання “релігії краси вище всіх догматів” і базується на теорії “мистецтва для мистецтва”. Центральною постаттю для Лесі Українки є Станіслав Пшибишевський, світогляд якого виводиться з індивідуалістської онтології. Абсолютна незалежність, інтегральний естетизм, свідомо замкнутість в колі своїх власних артистичних покликань і амбіцій, згідно з ученням Пшибишевського, повинні стати першою заповіддю нового мистецтва. Леся Українка бере на себе завдання розкрити погляди поета на мистецтво й виявити їх суперечливість. Здійснюючи це завдання, вона, по суті, стає опонентом Пшибишевського. Але поряд з критичною помітна й інша настанова поетки – ознайомити, представити, проаналізувати.

Вплив Пшибишевського на новий напрям, популярність його ідей серед польських митців Леся Українка пояснює тим, що він сам є поетом дуже талановитим, дбає про майстерність вислову і дає взірці високої поезії. Отже, його теоретичні узагальнення не є схоластичними і можуть будити до себе довіру. Постать Пшибишевського, як ідеологічного виразника новочасності пов’язується, з метафізикою основою його світогляду, де інтуїтивно-підсвідоме начало превалує над інтелектом. Майже обійдено асупільну і імморальну його концепції мистецтва. Наголос ставиться на прагненнях Пшибишевського дати своє тлумачення мистецтва і митця. Леся Українка бачить, що головне завдання, яке польський поет кладе в обов’язок мистецтву, – це відтворення життя душі в усіх її проявах. Сутність же мистецтва, за Пшибишевським, полягала у тому, що воно має бути вільним від усіляких заборон і утисків, накинених традиційною мораллю, не може мати жодної мети, бо є метою само в собі. Таке розуміння мистецтва ототожнювалося з релігією, а митець відповідно зі служителем, жрецем. Пшибишевському, як і багатьом його сучасникам, було притаманне ніцшеанське сприйняття вищості митця: сам факт його покликання, через посередництво між світом уявлень і дійсністю, давав право ставити митця високо над натовпом. Митець, за Пшибишевським, так само вільний, як і мистецтво, і не повинен визнавати ніяких обмежень, нічого, крім сили. Для Лесі Українки несумісним стає передовсім поєднання принципу свободи і принципу сили, вона розцінює це як

“щось прямо протилежне”. Сумніву піддається квінтесенція поглядів поета, згідно з якою мистецтво і артист абсолютно вільні. Леся Українка доводить, що теорія Пшибишевського на ділі обмежує митця своїм диктатом, визначаючи, що вільно йому робити, а чого ні (вільно бути натуралістом-метафізиком і забороняється, натомість, звертатись до “реалізму”, навіть вибір тем є невеликий: “любов, смерть і все...”). Українська поетеса зовсім не бере на себе ролі адвоката реалістичних напрямів і нічого не протиставляє теорії Пшибишевського, а навпаки, намагається знайти істину, бути виваженою, а полемічні моменти аргументує.

Погляди Пшибишевського поетеса оформлює у своєрідну систему протиріч, та водночас виправдовує його. Леся Українка вважає, що немає підстав чинити докір поетові, бо “по-перше, метафізичний натуралізм в принципі визнає усяку нелогічність, а по-друге, в цих протиріччях усе його (поетове – Г. К.) спасіння”<sup>24</sup>. Вони – рятівне знаряддя у замкнутому колі поетових розважань, де все повертається на круги своя. Так були реабілітовані поети-романтики і їх твори, а також деякі “гріхи реалізму”, і у цьому зв’язку Леся Українка робить передбачення, що врешті-решт прихильники нових теорій дійдуть до того, від чого починали представники попередніх літературних течій – до народу. А вільний митець усвідомить реальність ґрунту, на якому доводиться стояти. Звичайно, це уреальнення поглядів Пшибишевського – лише можлива перспектива, яка цілком логічно виникає зі спостережень поетеси.

Новітня польська література не є для української авторки суцільно однотипною – в ній присутні митці, що протиставляються новому мистецтву і його гаслу: пародіюють (Ян Киселевський драмою “Карикатури”), полемізують (Анджей Немоевський повістю “Листи шаленця”) і таким чином створюють опозицію. Наявні у літературі й інші типи творчості, які за своїм спрямуванням наближаються до російських реалістів. Це Стефан Жеромський і Вацлав Серошевський. Але вони для Лесі Українки не існують поза епохою і так само втягнені у сферу її впливів, як і молодополіяни: становлять свого роду розпізнавальний знак доби в реалістично-натуралістичній прозі, будучи її емоційно-суб’єктивною версією. Щоправда, дещо виокремлюється у спостереженнях авторки постань Серошевського, але радше особливостями свого творчого методу. Жеромський же трактується з тих самих позицій, що й Пшибишевський, Тетмаср, Каспрович – “новоромантичного стилю” писання і ірраціонального світовідчуття.

Своїм сприйняттям модернізму як частини польського письменства Леся Українка утверджує належність нового мистецтва до польської

культури, її національного розвитку, і тим самим сприяє розумінню особливостей модернізму й у своїй батьківщині.

Зверненнями до нової польської літератури в добу культурного перелому, який на зламі століть охоплював Європу, українська літературно-критична думка подає ще один промовистий приклад того, що вона не може і не бажає існувати ізольовано. В усій своїй різноманітності вияву реакція на ранній польський модернізм *summa summarum* збагачує комунікативну практику української критики, а також засвідчує належну міру її рецептивності і готовність до прямого інтеркультурного діалогу. За *текстуальністю* – літературно-критичним методом Щурата, *процесуальністю* у виступах Франка і Лесі Українки з'являється у 1910-х рр. розвинений *діалогізм* Миколи Євшана.

<sup>1</sup> *Поліцук Я.* Метаморфоза українського fin de siecle / Молода нація. – К., 1999. – № 12 – С. 251.

<sup>2</sup> Ранню фазу молодопольського руху, до 1900 року, польський дослідник Казімеж Вика пропонував називати власне модернізмом, обґрунтовуючи свою пропозицію тим, що то була фаза, яка підготовлювала творчість покоління Молодої Польщі. Її ознаки виявлялися перш за все в утвердженні індивідуалізму, відродженні метафізики, перенасиченні літературних жанрів ліризмом і символікою. Див.: Wyka Kazimierz. Młoda Polska. Tom I: Modernizm polski. – Wydawnictwo Literackie. – Kraków, 2003. – s. 30.

<sup>3</sup> *Щурат В.* Французький декадентизм в польській і великоруській літературі // Зоря. – 1896. – Ч. 10. – С. 197.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> *Hutnikiewicz A.* Młoda Polska. – Warszawa, 2000. – S. 94.

<sup>6</sup> У своєму розгляді Щурат першим, вважаємо, в українській літературно-критичній думці звернув увагу на мовний бік справи, “відкрив” мову як основний матеріал, з якого твориться нове мистецтво. В особі критика маємо провісника змін, котрий помітив їх симптоми власне через онтологію мови. Ці зміни набрали сили, як відомо, в першому десятиріччі XX ст.: тоді нові ідеї увійшли в кровообіг наукового і культурного (особливо літературного) життя Європи, ведучи до суттєвої переорієнтації в гуманітарній сфері, в результаті якої мова стала об'єктом загальної уваги. Див. про це: Nycz Ryszard. Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie. – Wrocław, 1997. – S. 47.

<sup>7</sup> *Podraza-Kwiatkowska M.* Literatura Młodej Polski. – Warszawa, 1992. – S. 287.

<sup>8</sup> Див.: *Гундорова Т.* Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – С. 3.

<sup>9</sup> *Мейзерська Т.* Франко і Кант: полеміка чи парадокс сприйняття (на матеріалі трактату “Із секретів поетичної творчості”) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Л., 25–27 вересня 1996 р. Під ред. М. Ільницького та Б. Якимовича. – Л., 1998. – С. 347.

<sup>10</sup> Див.: *Sheppard R.* Problematyka modernizmu europejskiego // *Odkrywanie modernizmu: Przeglądy i komentarze.* Pod red. Ryszarda Nycza. – Kraków, 1998. – S. 81.

<sup>11</sup> Див.: *Kuplowski M.* Iwan Franko a literatura polska // *Иван Франко і світова культура (Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Л., 11–15 вересня 1986 р.).* – К., 1990. – Кн. 1. – С. 115.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> *Вєрвєс Г.* Роль Івана Франка у розвитку порівняльного літературознавства // *Иван Франко – письменник, мислитель, громадянин...* – С. 268.

<sup>14</sup> *Шумило Н.* Проблема моди і наслідування в українській літературно-критичній думці кінця XIX-початку XX ст. // *Літературознавство / IV Міжнародний конгрес українців.* – О., 26–29 серпня 1999 / Доповіді і повідомлення (Упорядник і відп. ред. О. В. Мишанич). – К., 2000. – Кн. 1. – С. 388.

<sup>15</sup> *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // *Зібрання творів: У 50 т.* – К., 1984. – Т. 31. – С. 43–44.

<sup>16</sup> Див.: *Brzozowski S.* Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej // *Stanisław Brzozowski. Dzieła.* – Kraków, 1997. – Т. 1. – S. 49–84.

<sup>17</sup> Див.: *Mencwel A.* “No! Io non sono morto...” Jak czytać “Legendę Młodej Polski”? – Kraków, 2001. – S. 64–65.

<sup>18</sup> *Brzozowski S.* Legenda Młodej Polski... – S. 83.

<sup>19</sup> *Krzyżaniak D.* Przemoc słowna w *The Birthday Party* Harolda Pintera // *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury / Praca zbiorowa pod red. Grażyny Borkowskiej i Liliany Sikorskiej.* – Warszawa, 2000. – S. 57.

<sup>20</sup> *Агєєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К, 2001. – С. 10.

<sup>21</sup> *Лєся Українка.* Заметки о новейшей польской литературе // *Лєся Українка. Твори в чотирьох томах.* – К., 1982. – Т. 4. – С. 189.

<sup>22</sup> Там само. – С. 182.

<sup>23</sup> Там само. – С. 189.

<sup>24</sup> Там само.

**УДК 929:82**

Василь Назарук  
(Польща)

## ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА В КОНТЕКСТІ ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ

Розглядається творчість Богдана-Ігоря Антонича в контексті тогочасної польської культури. Прослідковується вплив на його твори концепції поетичної мови Т.

Пейпера, мовотворчості К. Вежинського. Досліджуються особливості його поетики: індивідуальна метафорика, новотвори, інтелектуалізація лексики, ресемантизація поетичних мотивів та ін.

Ключові слова: модернізм, авангардні напрями поезії, естетика експресіонізму, поетична метафора, художня картина світу.

Przedstawiono twórczość Bogdana Igora Antonycza w kontekście ówczesnej literatury polskiej. Ujawniono wpływ na jego utwory koncepcji języka poetyckiego T. Peipera, twórczości K. Wierzyńskiego. Rozpatrzono cechy szczególnie jego poetyki: metaforykę indywidualną, neologizmy, słownictwo intelektualne, resemantyzację motywów poetyckich i pod.

Wyrazy kluczowe: modernizm, kierunki awangardowe poezji, estetyka ekspresjonizmu, метафора поетичка, artystyczny obraz świata.

Поетична творчість Б.-І. Антонича (1909–1937) належить до найцікавішої і важливої течії новаторських пошуків у сфері українського мистецтва слова періоду 30-х рр. XX ст. Категорична “антитрадиційність, розрив із конвенціями реалізму й натуралізму минулого віку, пошук засобів художнього вираження, пов’язаних з імпульсами сучасності, експериментаторська настанова, прагнення до програмності й теоретичних обґрунтувань творчої діяльності”<sup>1</sup> – це тенденції, які відносять поезію Антонича до літературних явищ авангардного характеру. Для багатьох дослідників авангардні напрями є інтегральними складовими загальної течії в мистецтві, позначуваної терміном модернізм, який охоплює символістсько-модерну творчість і течії власне авангардні, до яких, зокрема, належать такі літературні явища, як футуризм, експресіонізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм<sup>2</sup>. Антонич, творчість якого обмежилася 30-ми роками, піддав критичній рецепції крайні авангардні експерименти в мистецтві слова, не фетишизуючи при цьому мистецьких напрямів: “Пам’ятаймо, що мистецтво творять художники (індивіди), а не керунки”<sup>3</sup>, – писав він, захищаючи незалежність митця і правдивість твору мистецтва. Він прагнув “погодити між собою служіння сучасності з тривалішими, вищими художніми вартостями, зберігаючи в цьому служінні власну індивідуальність і незалежність...”<sup>4</sup>.

Оригінальність поезії Антонича формувалася в складному контексті рідних і чужих культурно-літературних впливів. Для народженого на лемківщині випускника польської гімназії у м. Санок і Львівського університету, також польського на той час, літературний контекст польської культури, разом з рідною українською, був найближчою і природною системою співвіднесення власних художніх пошуків.

Якими ж були контури польського експериментаторського пейзажу у сфері поетичного мистецтва слова? Повернення незалежності зробило знову актуальним у Польщі постулат відмови від вузького утилітаризму позитивістської доби, запропонований уже митцями стилю “Молода Польща”. На нові напрями європейського мистецтва (сформовані ще до Першої світової війни) найпершим відреагувало покоління поетів, що дебютувало в період повернення незалежності. То були митці з кола познанського видання “Zdrój” [“Джерело”] (1917), що проголошували гасла експресіонізму, краківські й варшавські угруповання футуристів (1919–1921), варшавська група поетів, об’єднаних навколо журналу “Скамандр”. Останнє об’єднання уникало точних програмних декларацій. Культурне високого Мистецтва воно протиставляло у віршах молодого Юліана Тувіма і Казимежа Вєжинського культ життя, вітальне захоплення його головними проявами, красою буднів і переживань звичайної людини з натовпу... Молоді поети відкидали урочисту поважність, піднесеність, запоектизованість мови лірики “Молодого Польщі”, запроваджували нові, прозові теми, елементи розмовної мови, що часом шокували сучасників пейоративними вкрапленнями. Переборюючи традиційний канон поетичної краси, створювали новий, що значною мірою спирався на експресію, динаміку, силу висловлювання<sup>5</sup>.

Провідні поети “Скамандру” (крім згаданих вище – Я. Лехонь, А. Слоні́мський, Я. Івашкевич та ін.) репрезентували, однак, помірковане, обережне новаторство, не пориваючи різко з літературною традицією, тож з плином часу вони стали об’єктом критики авангардних угруповань. Простір авангардної поезії в Польщі формували напрями й угруповання експресіоністського і футуристичного характеру, зокрема, “Краківська авангарда”, а також поетична група, звана “Другою авангардою”<sup>6</sup>. Діяльна естетика експресіонізму, зосереджена на відтворенні внутрішнього світу людини, формувала як футуризм, так і катастрофічну поезію, а також вплинула на багато інших важливих літературних явищ усього століття. Польські футуристи були рішучими руйнівниками традиційних форм у мистецтві, кидаючи виклик публічним смакам, вони трактували поезію переважно як форму естетичного і звичаєвого бунту. Футуристичний культ новітньої, урбаністичної цивілізації машин і техніки послужив також стимулом для авангардної концепції поетичної мови, сформульованої Т. Пейпером на сторінках журналу “Zwrotnica” [“Стрілка”] у розвідці “Нові вуста”. Без сумніву, “прославлення у футуристичній поезії сучасності й цивілізації, оптимізм, а передусім відхід від конвенції інтимної лірики, від сентимен-

тальної концепції людини склали підмурівок теорії Пейпера”<sup>7</sup>. Натомість Пейпер не визнавав засад “слів на волі” і віддалених асоціацій, футуристичного авантюризму. “Художня творчість – це передусім конструювання. А конструювання твору мистецтва є перетворення хаосу на порядок” (“Нові вуста”, 342). Пейпер вважав, що веризм і натуралізм не відповідають справжньому мистецтву; адже мистецтво повинно перетворювати дійсність за своїми власними законами<sup>8</sup>.

Про мистецтво, яке витворює власну дійсність, писав і Антонич. Засада творення почуттєвих еквівалентів, породжена стриманістю і художніми вимогами, називання речей не властивими назвами, а псевдонімами, перенесення дійсності у світ речення, застосування вербальних еквівалентів речі створює, за Пейпером, канон нової поезії, головним засобом якого є метафора, що вибудовує окрему поетичну дійсність. Він вважав, що метафора “перетворює дійсність відчуттів у нову дійсність, власне поетичну”<sup>9</sup>. У дослідженні “Нові вуста” закликав: “Усе для гарного речення і для поєднання гарних речень!.. Немає нічого настільки чужого поезії, як називання речей своїми іменами: проза називає, поезія псевдонімує..., проза говорить: “мені сумно”, поезія говорить: “небо осіло на землі, як миша на зітханні”<sup>10</sup>. Він переймався художністю літератури.

Поняття авангардної поезії, яким послуговувалися в міжвоєнний період, ніколи не було точно визначене<sup>11</sup>. Термін “авангард” почали застосовувати щодо різних поетичних явищ, які відкидали традиційні норми трактування мови і стилю, а молоді митці (з поетичного кола “Другої авангарди”, що дебютували на зламі 20-х і 30-х рр.) об’єдналися навколо віленського журналу “Žagary” (Ч. Мілош, Т. Буйніцький, Я. Загурський і Ю. Чехович з Любліна), новаторське образотворення вони поєднували “із традицією, передусім біблійною, бароковою, романтичною, а цивілізаційний оптимізм замінили катастрофізмом”<sup>12</sup>. Саме цей контекст новаторських пошуків у мистецтві слова 20–30 рр. був типологічно найближчою, посиленою безпосередніми контактами (співпрацею з Т. Холлендером), системою співвіднесення літературної творчості українського поета Богдана-Ігоря Антонича, який займає особливе місце в польсько-українському культурному пограниччі<sup>13</sup>. Його творча особистість як українського письменника формувалася надзвичайно динамічно в художньо бурхливій і насиченій (водночас політично напруженій), сповненій естетичного натхнення атмосфері полікультурного Львова. У 1931 р. Антонич дебютував збіркою віршів “Привітання життя”, а видана невдовзі наступна збірка “Три перстені” (1934) зміцнили його позицію поета, який рішуче боронить свою неза-



лежність від політичних впливів і водночас захоплює оригінальністю поетичного бачення світу, в якому культ вітальної сили природи поєднується з переконанням, що “мистецтво творять шал і розум”.

Наступні поетичні збірки: “Книга Лева” (1936), видані посмертно (поет помер 6 липня 1937 р.) “Зелена Євангелія” (1938), “Ротації” (1938) і релігійна лірика “Велика гармонія”, що побачила світ уперше лише в 1967 р., а також літературознавча й публіцистична діяльність у часописах “Дажбог”, “Карби”, “Назустріч”, “Дзвони” свідчать про надзвичайно інтенсивне творче життя, про експериментаторські пошуки у сфері мистецтва слова й найрізноманітніші інспірації в процесі невинного відточування власної художньої картини світу й новітнього бачення поезії, за допомогою якої він намагався дійти до загадкової таємниці буття. “Із усіх явищ найдивніше явище – існування” – звучить епіграф до збірки “Зелена Євангелія”. М. Ільницький та інші дослідники вказують на головні джерела інспіраційних впливів, наявних у різних течіях поезії східної України <sup>14</sup>.

У ранній творчості, коли ще тільки формувався пантеїстичний світогляд Антонича, особливо виразними були впливи сонячного “кларнетизму” Тичини (термін Ю. Лавриненка) та польської поезії скамандритів, яку він добре знав, коментував їхню поетичну позицію утвердження щоденного життя <sup>15</sup>. Ліричний суб’єкт “Автопортрета” Антонича – це “захоплений поганин завжди, поет весняного похмілля” <sup>16</sup>, а у вірші “До істот з зеленої зорі” він повністю поєднується з природою: “Я розумію вас, звірята і рослини, / я чую, як шумлять комети і зростають трави. / Антонич теж звіря сумне і кучеряве.” <sup>17</sup> і, як зауважує Корнієнко <sup>18</sup>, таке світосприйняття дуже близьке оповідачеві з вірша Юліана Тувіма “Трава”:

*Trawo, trawo do kolan!*

*Podnieś mi się do czola,*

*Żeby myślom nie było,*

*Ani mnie, ani pola.*

*Żebym ja się uzielił*

*Przekwiecił do rdzenia kości.*

*I już się nie oddzielił*

*Słowami od twej świeżości.*

*Abym tobie i sobie*

*Jednym imieniem mówił:*

*Albo obojgu trawa,*

У першій Антоничевій збірці “Привітання життя” помічаємо, що її автор прагнув внести якомога більше новотворів до арсеналу виражальних поетичних засобів, утім, радше поверхових. На думку Б. Рубчака, у пошуках алітераційних ефектів він звертався до західно-європейських зразків і до практики поетів слов’янського “модернізму”, але передусім використовував досвід польських поетів з групи “Скамандр”, які, у свою чергу, переймали деякі формальні засоби в російських кубофутуристів<sup>20</sup>.

Попри можливі впливи, спорідненості та інспірації, поезія цієї дебютної збірки є свідченням важливої тематики і стилістичних пошуків західно-української течії українського мистецтва слова. Один із циклів книжки “Бронзові м’язи” є яскравим прикладом значення контексту польської авангардної поезії для творчості Б.-І. Антонича, яка стала новаторським внеском до тогочасної української поезії Галичини. Вірші спортивного циклу Антонича не були об’єктом уважного аналізу аж до публікації статті М. Ільницького<sup>21</sup>. Зазвичай вказувалося, що цикл постав під впливом збірки К. Вежинського “*Laure olimpijski*” (1927) [“Олімпійський лавр”], яка в 1928 р. була нагороджена золотою медаллю на олімпіаді в Амстердамі. Наявність реальної спорідненості підтверджує порівняльний аналіз текстів та відомості про безпосередні контакти поетів. Народжений в Україні, в Дрогобичі, Казимеж Вежинський цікавився українською літературою, знав особисто деяких українських поетів (зокрема Маланюка), мав намір опублікувати свої вірші на сторінках львівського часопису “Дажбог”.<sup>22</sup> Вежинський відомий у колі скамандритів як співець із тембром життєвої вітальності, яка переповнювала його юнацькі збірки поезії: “*Wiosna i wino*” [“Весна й вино”] (1919), “*Wróble na dachu*” [“Горобці на даху”] (1921) та згадані вище вірші спортивного циклу, ліричний настрій яких ніби породжений відчуттями учасника спортивних змагань. Ці поезії є радісним гімном фізичній силі й гармонії духу й тіла, вони втілюють концепцію людини, вільної від усіх можливих пут, людини-творця в атмосфері оптимізму, яка панувала після відвоювання Польщею незалежності.

У культурно-історичній ситуації українських письменників Галичини і тогочасних польських письменників прослідковуються певні аналогії. І ті, й інші бажали позбавитися “анормальної пудри” (окреслення П. Карманського) своїх модерністських попередників, співців “мистецтва для мистецтва”. “Програмним принципом представників покоління Б.-І. Антонича став безвідносний юнацький романтизм із широкою шкалою поетичних форм: від канонічного сонета до сучас-

ного вільного вірша”<sup>23</sup>. Песимістичні настрої, спричинені поразкою, яку зазнав у визвольній боротьбі український народ, окреслили гаму настроїв лірики групи “стрілецьких поетів” (В. Бобинський, О. Бабій, Р. Купчинський), котрі, як писав Антонич, “багато чого пережили і багато чого бачили..., утім, складається враження, що нині вони вже вичерпалися і, на жаль, відспівали свою пісню”<sup>24</sup>. Варто нагадати, що Пейпер постулював у своїй програмі авангардної поезії потребу порвати з піснюю як із романтичним правзірцем поезії, який уже відзвучав.

Як зауважив М. Ільницький, поколінню Антонича “не чужі були ідеали поетів “стрілецької теми”. Однак вони інакше підійшли до питання поетичної виразності: мінорній пісенній тональності протиставили енергійну дикцію, аби не оплакувати гіркоти поразки, а гартувати волю до нових визвольних поривань”<sup>25</sup>. Знакова назва збірки “Привітання життя”, до якої входить цикл віршів про спорт, співзвучна з вітальною тональністю “Олімпійського лавра” К. Вежинського. Деякі тематично близькі тексти обох поетів (“Пісня змагунів” і “Defilada atletów”; “Скок з жердиною” і “Skok o tyczce”) окрім аналогічної настроєвої тональності відзначаються подібними рисами поетичної авангардної техніки (запозичення кіно ефекту зупиненого кадру, прийом сповільненого руху образів)<sup>26</sup>. Спортивні вірші К. Вежинського реалізовані в ключі футуристичної поетики. Адже маємо в них рух як найвищу філософію тіла й ідею руху як філософію епохи, або ж як

ідею суспільної динаміки. Пор.: “На монументі своєму вгору підніс руки, під ногами у нього земля, у руках – небеса” (“Дискобол”). Спортивні змагання у Вежинського відбуваються на стадіоні, названому “найбільшим Колізеєм світу”, на очах натовпу, що утворює одне ціле, один організм з численними вустами.

Подібна тенденція до “футуризації мистецтва” виявлялася також на ґрунті української поезії, де футуристи Михайло Семенко і Гео Шкурупій, конструктивний динаміст Валер’ян Поліщук та Ярослав Цукровський – галичанський речник “цивілізаційного презентивізму” виступали як своєрідні романтики урбаністичного пейзажу. У Наддніпрянській Україні авангардні тенденції були придушені в зародку разом із усім “Розстріляним відродженням”, у Галичині їх заглушили численніші представники “празької школи”. У контексті оптимістичної візії світу “Олімпійського лавра” К. Вежинського, після глибшого аналізу зовні вітальних віршів спортивного циклу “Бронзові м’язи” Антонича, можна помітити у них пронизливий екзистенційний неспокій і самотність спортсмена, навіть передчуття загрози катастрофи – настрої, що посилюються в книжках “Книга Лева”, “Зелена Євангелія”, “Ротації”<sup>27</sup>. Порівняльний аналіз текстів дебютної збірки “Привітання життя”, здійснений під кутом зору наявності авангардної моделі поезії, дає можливість помітити оригінальність українського поета. Це переконливо довів А. Флакер<sup>28</sup> у компаративному дослідженні вірша “Велика подорож”, що становить розгорнуту метафору, яка ґрунтується на порівнянні життя з маршрутом поїзда. Розглядаючи контексти авангардної моделі семантики руху (із залізничним вокзалом як його початком) у поезії Б. Пастернака (“Вокзал”), О. Мандельштама (“Концерт на вокзалі”), Ю. Тувіма (“Спостереження в спальному вагоні”), Ю. Чеховича (“Біля центрального вокзалу у Варшаві”), А. Флакер констатує виразну відмінність моделі, реалізованої у вірші “Велика подорож”. Через увесь текст проходить мотив відчуження ліричного героя від інших людей, названих “сірим тлумом”. Авангардна поетична стилістика (зокрема звукова організація і нерегулярність образів), баналізація “кінця самотньої подорожі” як зняття тягара “скрині неба”, приборкання страху смерті через позбавлення її трансцендентного виміру спричиняють до того, що “вірш Антонича сприймається нами як твір не на тему смерті, а про життя відчуженої і самотньої людини, зануреної в сірий людський натовп сучасної цивілізації”<sup>29</sup>.

Оригінальність образотворення в Антонича з особливою виразністю виявилася у його метафориці, яка демонструє поступовий відхід у середині 30-х років від типово авангардної поетики. Спостереження

змін метафорики Антонича засвідчують її велику різноманітність і не-впинне наростання складності творених метафоричних конструкцій. У перших двох збірках привертає увагу значна кількість простих генітивних сполук, а саме: дійсність стіни, гребінь вітру, сонця колесо, кров огню (з циклу “Зриви й крила”). Деякі зіставлення справляють враження вимушених і дещо штучних: ентузіазму павук, батого вигуків (з циклу “Бронзові м’язи”) або досить спрощених: вікно душі, неба двері, поріг серця (у текстах поетичних молитов збірки “Велика гармонія”). Констатуючи факт наростання складності метафор Антонича, Ю. Андрухович звертає увагу на той факт, що навіть у першій збірці “Привітання життя” можна знайти розбудовані, оригінальні метафоричні конструкції, наприклад: в малій кімнаті стіни, наче руки / тримають полохливу тишу в жмені; місяць – на стелі неба завішена лампа<sup>30</sup>. Серед метафор збірки “Привітання життя”, без сумніву, переважають ризиковані й “штучні” асоціації, скажімо: Із собою тугу заберу свою та радість в чемодані; скриню неба з перемучених плечей здйму; вкидаю з листом / в поштову скриньку молодість мою. Ця метафорика типологічно близька до семантичних перетворень, здійснюваних і постульованих Пейпером, але вона далека від програмної “неймовірності” і риторичності його метафор на кшталт: “Очі протер цвинтарем”<sup>31</sup>. Антонич шукав найсміливіших поєднань, але перевагу надавав більш гармонійним образам, провісником яких був вірш “Автобіографія” у першій збірці.

Ключовий образ хлопця, зачарованого сонцем, що завершує вірш (“я все – п’яний дівчак із сонцем у кишені”), послужив епіграфом до наступної збірки поезій “Три перстені”, у якій переважає аура казковості. “Три перстені” представляє лірику, яка захоплює спонтанністю виражених почуттів, черпає силу і пластику образів з дитинства, з мальовничого лемківського пейзажу, з погансько-християнської міфології, звичаїв і обрядовості лемків – цієї найзахіднішої гілки русинсько-українського етносу. Метафори збірки запозичені передусім з фольклорно-етнографічної стихії, як, скажімо, такий образ ранку: ось ранок синім возом їде / і сонця сніп в село везе; чи гірський пейзаж у мініатюрі:

*Розсміяні палкі потоки  
Немов коханці до дівчат  
Злітають до долин глибоких;  
На схилі гір, неначе лата  
Пришите до лісів село.*

Пластикою образів зачаровують у поезії Антонича стилізації колядок (“Різдво, коляда”). Подібне захоплення фольклором спостерігаємо також у польській авангардній поезії. Культ народного примітиву покладений також в основу новаторської стилізації “Слова про Якуба Шелю” Б. Ясенського та оригінальної за формою “Пасторальки” Т. Чижевського. Лірика збірки “Три перстені” суголосна з поезією Т. Чеховича цілісністю образотворення й метафорики, що виражають захоплення сільським краєвидом і ностальгію за тим світом (назавжди втраченим для Антонича). Текст люблінського авангардиста міг би так само вийти з-під пера Антонича: *Księżyc idzie srebrne chusty prac świerszczyki świergocą w stogach czegoż się bać przecierz siano pachnie snem a ukryta w nim melodia kantyczki tuli do mnie dziecięce policzki chroni przed złem*<sup>32</sup> (вірш “Na wsi” – “У селі”). Поезія збірки “Три перстені” – це, як слушно зауважив цитований вище Ю. Андрухович, “цілі каскади складних розгорнутих метафор, які зроджують одна одну. Звідси залишається лише крок до тотальної метафоризації тексту, до перетворення його в надметафору”<sup>33</sup>. Каскад образів створює еквіваленти пейзажів, наприклад:

*Сплигнула ніч з шумких дерев,  
втікаючи понад дахами.  
Замаяв голуб і дере  
крильми хмарин іржаві плями.*

*Мов дзенькіт товчених склянок,  
ясна музика підпливає.  
Світанку куриться вино,  
і небо в синяві безкрає.  
 (“Світанок”)*

У наступній поетичній збірці “Книга Лева” (1936) можемо спостерігати черговий, вищий ступінь метафоризації – перехід до наскрізного метафоричного бачення світу. Метафори виповнюють простір строфи, охоплюють увесь текст (напр., “Апокаліпсис”, “Затерті сліди”, “Чаргород” та ін.) і створюють якусь понадчуттєву, метафізичну, надреальну дійсність:

*Найблакитніше з усіх блакитних див – занебо,  
Що, як вогонь з-за мряки, світить з-поза ночі.  
Хто-небудь зір до неба звів де-небудь,  
Вгадай, чи сон, чи серце, чи воно шепоче!  
 (“Чаргород, або як народжуються міти”)*

Збірка “Зелена Євангелія” складається з ліричних інтермецо й епічно-філософських глав, у яких поет через поетичну й парафілософську трансцендентність намагається охопити безкінечний космос буття, прагнучи досягнути того стану “зеленого блаженства”, про який писав Тувім у “Лісовій справі”, він “фізично перестає бути людиною, стаючи певним створінням рослиноподібної природи, що його атрибут вічності – циклічність – він добре розуміє, так само розуміючи і тяглість людського буття як складову цієї природи”<sup>34</sup>.

Антонич постійно здійснював своєрідну ресемантизацію традиційних поетичних мотивів (це стосується також мотиву матеріального безсмертя у вірші “Пісня про незнищенність матерії”), доказом чого є вірші, написані в 1935–1936 рр. (“Кінець світу”, “Мертві авта” із збірки “Ротації”, 1938), у яких оживають екстатичні мотиви (експресіоністського походження), а також урбаністичні мотиви під знаком апокаліптичного катастрофізму, близькі до польської поезії “Другої авангарди”. Специфіка поетичного бачення (і передбачення) образу міста в “Ротаціях” полягає у створенні споріднених із сучасним живописом колажових образів, а водночас споріднених із кіно, бо рухомих і навіть озвучених у секвенціях кольорового сприйняття портрету “кам’яної пущі” – цього світу урбаністичної цивілізації, якому суб’єкт вірша ставить питання-виклик: “О пуцо з каменю, коли тебе змете новий потоп?” (“Сурми останнього дня”) і котре у своїй візії прирікає за скоєні провини на смерть: “І місто котиться в провалля / під лопіт крил і мегафонів” (“Кінець світу”). Цей образ співвідноситься з видом знищення-покарання міста Богом у “Пурпуровому ослі” Я. Пшибося. Поетичні тексти Антонича можна віднести також до типу віршів-репортажів (“Баляда про вулка”, “Назавжди”, “Баляда про блакитну смерть”), які подивовують включенням до мови поезії абсолютно нових лексичних засобів (у тому числі розмовних, технічних, політичних тощо). Пошуки і звершення Антонича, який ішов дорогою власного синтезу, співвідносні з пошуками рідної і європейської, у тому числі польської, авангардної літератури. І справді, як зауважує сучасний дослідник і спадкоємець його поетичного заповіту: “Антонич бачив світ інакше. Але це був лише <sup>35</sup>засіб. Від світу, побаченого по-іншому, він відійшов до світу іншого”<sup>35</sup>.

<sup>1</sup> Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich, wydanie drugie poszerzone i poprawione. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk ; Łódź, 1988. – S. 49.

<sup>2</sup> Див.: Nycz R. Tekstowy świat. – Warszawa, 1995. – S. 123–124.

<sup>3</sup> Антонич Б. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б. Збір. тв. – Нью-Йорк; Вінніпег, 1967. – С. 336–337.

<sup>4</sup> Там само. – С. 341.

<sup>5</sup> Див.: *Matuszewski R.* Literatura polska lat 1918–1939. – Warszawa, 1939. – С. 82.

<sup>6</sup> *Pyszny J., Zawada A.* Leksykon literatury polskiej. Literatura XX wieku. – Wrocław, 1999. – S. 15.

<sup>7</sup> *Jaworski S.* U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk. – Kraków, 1980. – S. 46.

<sup>8</sup> Там само. – С. 46.

<sup>9</sup> *Matuszewski R.* Literatura polska lat 1918–1939. – Warszawa, 1939. – С. 225.

<sup>10</sup> *Peiper T.* Nowe usta. – S. 56–57 // *Matuszewski R.* Literatura polska lat 1918–1939. – Warszawa, 1939. – С. 225.

<sup>11</sup> *Matuszewski R.* Literatura polska lat 1918–1939. – Warszawa, 1939. – С. 225–226.

<sup>12</sup> *Pyszny J., Zawada A.* Leksykon literatury polskiej. Literatura XX wieku. – Wrocław, 1999. – S. 16.

<sup>13</sup> Поп.: *Nieuważny F.* Zakochany w życiu poganin // Bogdan Igor Antonycz. Księga Lwa. – Warszawa, 1981. – S. 14.

<sup>14</sup> *Гльницький М.* Богдан Ігор Антонич. Нарис життя і творчості. – К., 1991. – С. 54; *Рубчак Б.* Богдан Ігор Антонич // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. – К., 1994. – Т. 2. – С. 689–690; *Korniejenko A.* Ukraiński modernizm. – Kraków, 1998. – S. 188–189.

<sup>15</sup> *Korniejenko A.* Ukraiński modernizm. – Kraków, 1998. – S. 189.

<sup>16</sup> *Антонич Б.-І.* Пісні про незнищенність матерії. Поезії. – К., 1967. – С. 125.

<sup>17</sup> Там само. – С. 233.

<sup>18</sup> *Korniejenko A.* Ukraiński modernizm. – Kraków, 1998. – S. 189.

<sup>19</sup> *Poezja naszego wieku.* – Warszawa, 1989. – S. 44–45.

<sup>20</sup> *Рубчак Б.* Богдан Ігор Антонич // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. – К., 1994. – Т. 2. – С. 690.

<sup>21</sup> *Гльницький М.* Філософія бронзових м'язів. (Порівняльна характеристика спортивних віршів Казимежа Вежинського і Богдана-Ігоря Антонича) // Слов'янські літератури. Доповіді на XII з'їзді славістів. – Краків, 1998. – С. 39.

<sup>22</sup> Там само. – С. 39.

<sup>23</sup> Там само. – С. 43.

<sup>24</sup> *Antonycz B. I.* Poezja po tej stronie barykady. – “Sygnały”. – № 4–5. – S. 5.

<sup>25</sup> *Гльницький М.* Філософія бронзових м'язів. (Порівняльна характеристика спортивних віршів Казимежа Вежинського і Богдана-Ігоря Антонича) // Слов'янські літератури. Доповіді на XII з'їзді славістів. – Краків, 1998. – С. 44.

<sup>26</sup> Там само. – С. 45.

<sup>27</sup> Там само. – С. 55.



<sup>28</sup> Флакер А. Від “Воза життя” до “Великої подорожі”. Антонич на стильовій межі // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. – Л., 1989. – С. 305.

<sup>29</sup> Там само. – С. 316.

<sup>30</sup> Андрухович Ю. Особливості стилістики і техніки письма Богдана-Ігоря Антонича // Нариси з поезики української літератури кінця XIX – початку XX століття. – Снятин, 2000. – С. 166.

<sup>31</sup> Цит. за: Jaworski S. U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk. – Kraków, 1980. – S. 144. Про неймовірні метафори Пейпера писав, зокрема, К. Вика і Я. Пшибось.

<sup>32</sup> Дослівно: Місяць іде срібну білизну прати, цвіркуни цвірчать у копицях, чого ж боятися, адже сіно пахне сном, а затаєна в ньому мелодія старої пісні притуляє до мене дитячі щічки, оберігає від зла.

<sup>33</sup> Андрухович Ю. Особливості стилістики і техніки письма Богдана-Ігоря Антонича // Нариси з поезики української літератури кінця XIX – початку XX століття. – Снятин, 2000. – С. 181.

<sup>34</sup> Nieuważny F. Zakochany w życiu poganin // Bogdan Igor Antonycz. Księga Lwa. – Warszawa, 1981. – S. 11.

<sup>35</sup> Андрухович Ю. Особливості стилістики і техніки письма Богдана-Ігоря Антонича // Нариси з поезики української літератури кінця XIX – початку XX століття. – Снятин, 2000. – С. 169.

Переклад Наталі Сидяченко

**УДК 929:78**

Валентина Кузик

## РЕВУЦЬКІ – РЖЕВУСЬКІ: БІОГРАФІЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

Стаття присвячена історико-генеалогічному дослідженню патернатальної гілки роду видатних діячів української культури композитора Льва Миколайовича та вченого-музиколога й фольклориста Дмитра Миколайовича Ревуцьких. Їхній родовід, що починається від легендарного козака Петра Ревухи, розрісся знаними достойниками як на Лівобережній Україні, так і на Правобережжі, де ряд поколінь полонізувалися і представлені в історії Польщі званою фамілією Ржевуські.

Ключові слова: династія, родовід, герб, шляхетність.

Artykuł jest poświęcony badaniu historyczno-genealogicznemu paternalnej linii rodziny wybitnych działaczy ukraińskiej kultury – kompozytora Lwa Rewuckiego oraz muzykologa i folklorysty Dymitra Rewuckiego. Ich ród, pochodzący od legendarnego Piotra Rewuchy, wydał wielu dostojników, tak na Lewobrzeżnej Ukrainie, jak i na Prawobrzeżu. Wiele pokoleń spolonizowało się, wskutek czego ich przedstawiciele weszli do historii Polski pod znanym nazwiskiem Rzewuskich.

Wyrazy kluczowe: dynastia, rodowód, herb, szlacheckość.

В українському музикознавстві царина історико-генетичних досліджень ще зовсім молода. Причиною тому стали ідеологічні засади тоталітарної доби, які абсолютно відкидали роль генетичної спадковості у розвитку особистості, зокрема, творчої індивідуальності. Тож тільки в 1990-х рр., з проголошенням незалежності України, з'явилися перші паростки історичної генеалогії в академічній українській науці. Початок цій справі поклала проведена Інститутом історії НАН України 4 вересня 1995 р. І міжнародна конференція “Генеалогічні читання пам'яті В. Модзалевського”. Тоді ж було вперше проголошено історико-генеалогічні розвідки в галузі українського музикознавства, а саме: родовід композитора Миколи Лисенка (доповідала науковець та завідувач Меморіальним будинком-музеєм М. Лисенка п. Роксана Скорульська) та родовід композитора Льва Ревуцького “Ревуцькі – державці с. Іржавець”, де автор цих рядків простежила генеалогію видатного українського митця по так званій “Іржавецькій” гілці<sup>1</sup>. Тоді була показана матернатальна лінія роду, яка найбільш вдало збереглася в історичних документах, зокрема, завдяки надрукованому М. Стороженом на початку ХХ ст. фамільному архіві “Стороженки”<sup>2</sup>. За знайденими документами було простежено генеалогію видатного українського композитора Льва Ревуцького (1889–1977) та його старшого брата, визначного українського вченого-культуролога, лисенкознавця та фольклориста Дмитра Ревуцького (1881–1941), яка стала справжнім науковим відкриттям – рід братів Ревуцьких у своїй генеалогії (по материнській лінії) пов'язаний із родом гетьмана України Богдана Хмельницького через його молодшу доньку Марію (? – бл. 1716), котра одружилася з Іваном Стороженом (бл. 1615–1693), сином полковника Війська запорозького Андрія Стороженка.

Додержуючись позиції жіночої генетичної домінанти (бо жінки не меншою мірою передають спадковість, аніж чоловіки), припускаю, що дух видатного гетьмана Богдана Хмельницького саме через Марію Богданівну – не таку, можливо, світсько показну, як її сестри Катерина та Олена, описані в хроніках ХVII ст., а одначе дбайливу й віддану господиню – розрісся в наступних століттях багатим потомством достойників: господарів землі, державних мужів, учених, істориків краю, письменників, митців, а передусім – патріотів своєї нації. Особливо відомими були Андрій Стороженко (1790–1857, псевдо “Царинний”) – герой війни 1812 р., колекціонер, письменник, етнограф, автор “Історії Полуденної Росії”<sup>3</sup>, який зберіг для нас неоціненний скарб – “Реєстр

войська Запорозького 1649 р.”<sup>4</sup>, та Олекса Стороженко (1805–1874) – письменник, автор багатьох оповідань з українського життя, драми “Гаркуша”, роману “Брати-близнюки”, знаменитої повісті “Марко Проклятий” (незакінченої). Останній, не маючи власних дітей, з особливою любов’ю ставився до своєї племінниці Олександри, яка жила в Іржавці, доньки його двоюрідної сестри Ганни Павлівни Стороженкової, по одруженні Канєвської. Відомим у свій час був і Микола Ілліч Стороженко (1836–1906), який до того ж народився в родинному гнізді – Іржавці. Він добре знайий як історик літератури, професор Московського університету та голова Російського Шекспірівського товариства, а водночас – автор праць про Т. Шевченка та з історії України. Загалом, по “Іржавецькій” лінії тільки з гербової шляхти, окрім Хмельницьких та Стороженків, походили знамениті українські роди Лизогубів, Лисенків (предки композитора М. Лисенка), Раковичів та Канівських (Канєвських).

Викладене вище є лишень прелюдією, яка вводить нас у контекст теми, оголошеної у назві статті. Як з’ясувалося з ряду фамільних документів, історією гербу Ревуцьких–Ржевуських ще в студентські роки цікавилися Дмитро та Левко Ревуцькі<sup>5</sup>. Засновником своєї династії вони вважають запорозького козака Петра Ревуху, що був із коша вславленого гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного (записаний у Реєстрі 1619 р.). Нащадки легендарного засновника династії своїм лицарством швидко здобули славу й визнання. А що з Ревух стали Ревуцькими – то не дивина, адже коли запорожці віддавали своїх дітей у науку (приміром, до Києво-Могилянської академії), то їх козацькі прізвиська за допомогою *благородного* суфікса - “ський,цький” перетворювалися в шляхетні фамілії, як це й сталося з Ревуцькими, Розумовськими або Чайковськими (предками видатного композитора Петра Чайковського з дому козака Федора Чайки).

Хроніки часів Самойловича зазначають, що в поході проти татар 1675 р. разом з Іваном Сірком був і полковник Михайло Ржевуський<sup>6</sup> (сполонізована й ошляхетнена форма запорозького прізвиська Ревуха)<sup>7</sup>. Усі учасники тих баталій зазнали ласки короля: отримали значні маєтки, чини, нагороди, право на родові клейноди-герби (а І. Сірко навіть був проголошений головнокомандувачем запорозького війська – “dictator”). Прикметно, що здебільшого історичні документи подають прізвище як Ревуцький. Зокрема в третьому томі В. Модзалевського двічі згадано представників фамілії. Перший раз при розписі родословника Михайла Мовчана, який у “1685 году зъ польскимъ рейментаромъ Ревуцкимъ под городомъ Язловцемъ на батальи билъ;

1686 году зъ тим-же рейментаремъ Ревуцкимъ под Каменцомъ Подолскимъ на батальи билъ; 1687 году зъ гетманомъ Иваномъ Самойловичемъ подъ Крымскимъ Перекопомъ въ походе билъ”<sup>8</sup>. А далі про нащадка означеного рейментаря: “...польский референдаръ Ревуцкий принималъ участие в шведской кампаніи”<sup>9</sup>.

Представники роду Ржевуських отримали землі на Поділлі й навіть сьогодні мапа України зберігає їх ім'я в назві містечка Ржевуське. “Herbnik Polski” зазначає, що Ревуцькі гербу “Кривда”, – рід стародавній на Русі (виділення моє – В. К.)<sup>10</sup>. З нього вийшли видатні люди: воєвода Брацлавський Станіслав, коштом якого 1647 р. був закладений монастир Кармелітів у Роздолі, вже згадуваний В. Модзалевським відважний лицар – полковник Михайло Флоріан, який героїчно відзначився у багатьох битвах з турками. Фамілію прославили також державні й громадські мужі, сенатори, військові, а саме: Вацлав Ржевуський (1706–1779) – подільський воєвода, коронний польний гетьман, великий коронний гетьман, а разом і автор перших польських трагедій на історичну тематику; Северин Ржевуський (1743–1811) – воєвода Волинський, один з організаторів опозиційної Тарговицької конфедерації; Вацлав Северин Ржевуський (1785–1831), званий Емір Тадж уль-Фехр (Золота борода) – мандрівник та орієнталіст, автор численних літературних та музичних творів, герой польського повстання, оспіваний у поезіях Міцкевича та Падури, оповіданнях Домонтовича.

Серед старовинних раритетів Національної бібліотеки НАН України вдалося розшукати стародрук панегірика Северина Ржевуського на честь ясновельможної пані Антоніни Потоцької, який можна датувати другою половиною XVIII ст. і з тексту якого можна з'ясувати, що його автор – пан Северин (тоді коронний підचाший Хельмського і Любомльського старости Потоцького) був пов'язаний матримоніально з Потоцькими. Першу сторінку панегірика прикрашає геральдична віньєтка з двох поєднаних гербів у вигляді серця, а під нею напис, з якого можна встановити, що герб Ржевуських – так звана “Кривда” – є модифікацією герба Побугу-Любича з трираменним хрестом згори. Під віньєткою напис:

*Może, KRZYWDA RZEWUSKICH już urazy złożyć  
Bo się nie da nieszczęściom KRZYŻ POTOCKICH srożyć.  
Już są chęci tych DOMÓW nieraz zprzyjaźnione  
KRZYŻE z KRZYWDĄ a KRZYWDA z KRZYŻAMI złączone  
A jeśli przyłamany KRZYŻ, KRZYWDĄ głoszony  
Toc puł Krzyżem PIŁAWY będzie dopełniony...*<sup>11</sup>

Прикметно, що герб гетьмана Сагайдачного також є модифікацією герба Побугу-Любича, а з історії лицарства відомо, що прибічники-васали значними групами виступали під гербами й значками свого чоловічого пана-ватажка. Така близькість клейнодів, думається, ще раз підтверджує реалії сімейних переказів про походження династії від запорожця Петра Ревухи.

Вражають мистецькі свідчення українського духу цього відомого магнатського роду. Зокрема, Вацлав-Северин Ржевуський був не тільки видатним орієнталістом, природознавцем та спеціалістом з гіпнології – науки про коней (про що охоче пишуть польські дослідники). Як зазначає Дм. Ревуцький, він (В.-С. Ржевуський) *“заговорив про існування... української народности, у В. Ржевуського з’являється мрія про відродження козацтва, і він починає культивувати українську пісню. В Саврані (колишнє Поділля, нині райцентр на Одещині – В. К.) він засновує спеціальну школу лірників, бандуристів і торбаністів, що мусіли утворити нову пісенну літературу... Поряд із цими “рапсодами” повстали й “барди” під керівництвом придворного співака Євстафія Сангушка – Грегора Відорта, прекрасного торбаніста. Участь у цьому гуртку брав каноник кременецький Ян Комарницький, якому приписується декілька пісень і між ними відома пісня “про Кармелюка” (мелодію пісні про Устима Кармелюка “За Сибіром сонце сходить” створив В.-С. Ржевуський – В. К.). – Року ж 1831 В. Ржевуський взяв участь у польському проти Москви повстанні, де загинув, командуючи окремим ескадроном київсько-подольського корпусу повстанців”*<sup>12</sup>.

Подільський маєток у с. Саврані на початку XIX ст. славився не тільки школою бандуристів та торбаністів, але й упровадженням звичаїв Запорозької Січі (навіть А. Міцкевич записався у Савранський реєстр запорозьким козаком). Друг Вацлава-Северина поет Тимко Падура не тільки писав пісні-вірші українською мовою, але й мандрував центральноукраїнськими землями, співаючи “Лірника” чи “Запорожця”, підбурюючи народ до повстання під проводом Ревухи-Золотої бороди<sup>13</sup>. Йому ж Падура присвятив і вірші знаменитої у минулі часи “Пісні про Ревуху”, де оспівано відважного запорожця – прашура роду, батька Ревуху (вірші на музику поклав торбаніст Г. Відорт)<sup>14</sup>.

На Лівобережжі нащадки Петра Ревухи стають відомими з часів шведської кампанії (на це вказують і вищеназвані записи з книги В. Модзалевського). Вони, ймовірно, були прибічниками гетьмана І. Мазепи і брали участь у Полтавській битві. Зрозуміло, що “лівбережні” Ревухи дотримувалися православної віри. Як і більшість мазеппинців, вони, вірогідно, зазнали поневірянь і зубожіли. Та бідність не

могла стати причиною втрати людської гідності. Нові політичні умови спричинилися до того, що лінія роду розвивалася у двох соціальних сферах – військовій та священницькій (відомо, що перехід козака-лицаря у священницький чин був своєрідною формою протесту проти поневолення України). Водночас прикметно, що високий релігійний дух та схильність до служіння Богу виявляли як українсько-руські, так і сполонізовані достойники роду ще з давніх часів – церковні хроніки подають відомості про Пінського ігумена Йосифа Ревуцького (помер 1787 р.), який був одним з представників православної гілки роду і виступав перед польською короною на підтримку православної шляхти при виборах маршалків у сеймики та депутатів до уряду <sup>15</sup>.

Згідно з сімейними переказами “лівобережні” Ревуцькі були в багатьох поколіннях (принаймні п’ятеро із них – Андрій, Григорій, Роман, Гаврило та Микола) священниками Святотроїцького собору в Іржавці, де з 1716 р. зберігалася чудотворна ікона Богоматері, яка вважалася свяติною Запорожжя <sup>16</sup>. За свідченнями батька композитора – Миколи Гавриловича Ревуцького (1843–1906; останнього священика з роду, бо перед одруженням 1880 р. з О. Канєвською, полишив духовний сан) – всі вони принципово відмовлялися читати “анафему” Івану Мазепі. Тут є, вочевидь, над чим замислитись! Додамо, що попри такий “націоналістичний нюанс”, Микола Гаврилович за свою подвижницьку діяльність був відзначений званням Потомственного Іменитого Громадянина, яким дуже пишався сам, пишалися і його сини. До того ж, він мав і мистецький талант – гарно грав на скрипці. Синам особливо запам’яталося його виконання знаменитої “Серенади” Ф. Шуберта в супроводі на роялі дружини – Олександри Дмитрівни.

Старший брат Миколи Гавриловича – Олександр (1841–1879) – мав гарний голос і 1851 р. в десятирічному віці його забрали до Санкт-Петербурзької придворної півної капели. З 1866 співав у хорі Італійської опери північної столиці. Тут він запізнався з Т. Шевченком, з його голосу перейняв слова й мелодію пісні “Ой сидить пугач в степу на могилі”. На першому вечорі, присвяченому пам’яті Кобзаря 27.IV.1861 р. у Петербурзі, О. Ревуцький співав дві пісні, які любив слухати поет (“Ой не шуми лу́же” та “Ой ходив чума́к молоденький сім рік по Дону”), а коли було перепоховання поета, Олександр з хором українців супроводжував сумний повіз із труною до останніх застав Санкт-Петербурга <sup>17</sup>.

До речі, у минулому столітті полишили по собі добру пам’ять ще два Ревуцькі – троюрідна гілка від щойно названих: то два брати, відважні захисники Севастополя в 1854–55 рр., які поховані на меморі-

альному цвинтарі героїв Севастополя, – підпоручик Петро Якович (загинув від ран) та капітан Іван Якович Ревуцький. На їхній спільній могилі написано рідною мовою святі Тарасові слова “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине”. І який же то впертий український рід!

Брати Дмитро і Левко Ревуцькі, без сумніву, знали свій родовід – можливо не в деталях, але по магістральних лініях напевно. Бо вони жили в ті часи, коли генеалогічна інформація закладалася дітям з коліски, з першими словами, з першими істинами. Тож пильно вивчаючи творчість Л. Ревуцького, я уважно придивлялась до нотних значків і прислуховувалася до звуків музики – а чи не полишив нам композитор своєрідний знак-код, у якому зашифрував свою генеалогічну інформацію? Так, такий знак є! А саме: монументальна постановка п’єси “Богдан Хмельницький” з музикою Л. Ревуцького розпочинається зі сцени в шинку, де запорозька вольниця з буйною силою співає “Пісню про Ревуху”<sup>18</sup>. Як міг композитор і водночас відомий учений-академік допустити таке зміщення часів та епох з різницею в два століття? Без сумніву, це його “історична загадка” для тих, *ХТО ЗНАЄ*, для утаємничених.

Долі заманулося, щоб іржавське добро Івана Стороженка та Марії Хмельницької у восьмому коліні перейшло до нащадків запорозького козака Петра Ревухи – Дмитра й Левка Ревуцьких. Та перипетії революційних подій ХХ ст. обірвали еволюційний плин історії... У сховищах книги родоводів, генеалогічні документи; земля стала нічиєю – ні панів, ні селян, маєтки зруйновано, церкви замкнуті, а святу ікону спалили у вогнищі 1932 р. Однак Іржавець зберіг Ревуцьких. До 1924 р. Левко Миколайович жив у батьківському домі, селяни переховували його у 1919 р., коли ЧК робило “чистку” на Ічнянщині (композитора мало не розстріляли), допомагали і в голодні роки.

Однак, переїхавши до Києва в 1924 р., Л. Ревуцький, як і його старший брат, жодного разу не відвідував батьківського гнізда (садибу було націоналізовано під дитячий садок, потім медпункт). Та іржавчани були частими гостями в київських квартирах Ревуцьких. Життя Дмитра Миколайовича трагічно обірвалося в грудні 1941 р. Саме тоді його син Валеріян був у Іжавці з метою роздобути харчів для хворого батька. Уже в 70-х р., в останні дні життя, думки про Іржавець заповнили Левка Миколайовича – йому заманулося до рідного села. Ні, їхати він уже був не годен, а от хоча б краплинку води з батьківської криниці! Улюблений учень Ревуцького, славетний композитор-пісняр Платон Майборода разом із невісткою Ревуцького – Зоєю Георгіївною – з'їздили до Іржавця, побачили зруйновані часом садибу й криницю біля купи дерев... Так збулась остання мрія Майстра, і краплини води з криниці дитинства, змішуючись зі сльозою, стікали його сивими вусами.

Правду кажуть, що істинна шляхетність – це не маєтність побуту, а духовний сенс буття. І нащадки Петра Ревухи та Богдана Хмельницького саме через свою духовність стали символами нації. Цей скарб – шляхетність духу – передали вони своїм синам, що живуть нині на різних континентах. Син Дмитра Миколайовича – Валеріян Ревуцький (1911 р. нар.) – відомий знавець українського театру, лауреат премії ім. І. Котляревського живе в Канаді. А син Левка Миколайовича – Євген Ревуцький (1919–2006) – доктор медицини, славетний терапевт, лауреат Державної премії – жив у Києві, у батьківській квартирі на вул. Софіївській і опікувався меморіальним кабінетом композитора-класика Л. Ревуцького. Вони й отримали той неоціненний спадок – шляхетність духу.

На півдні Чернігівщини, у невеличкому селі Іржавець є нині Меморіальна садиба-музей композитора Л. Ревуцького, яку Фонд культури України та іржавчани з великою любов'ю та ретельністю відновили в 1989 р. до 100-річного ювілею свого славетного земляка. Там не тільки відчуваєш отой старосвітський уклад, яким жила родина Ревуцьких, але й розумієш – тут дихається легко, тут благодатна енергетика, тут саме той заповідний куточок рідної землі, де *покликані були народитися генії*.

<sup>1</sup> Див. про це у матеріалах I Міжнародної конференції “Генеалогічні читання пам’яті В. Модзалевського”. – К., 1995 р.; Кузик В. Хмельницькі – Ревуцькі // Жива вода. – 1999. – № 4, квітень; Кузик В. Ревуцькі – Ржевуські // Жива вода. – 2000. – № 4, квітень; Кузик В. Ревуцькі – Хмельницькі – Ржевуські... // Український музичний



архів. – 2003. – Вип. 3. – С. 63–80.

<sup>2</sup> СТОРОЖЕНКО Микола Володимирович (1862–1942) – відомий історик, педагог, дослідник українських старожитностей. 1886 р. закінчив Київський університет із золотою медаллю, 1888 р. удостоєний звання магістранта й приват-доцента С.-Петербурзького університету, у 1895–1904 рр. директор 4-ї Київської гімназії, у 1910–1918 рр. директор 1-ї Київської гімназії. Автор численних праць з історії, зокрема: “Западно-русскіе провинціальныя сеймики”, статті до “Архива Юго-Западной Россіи”, “Летописи Императорской Александровской Гімназії” та ін. Найвагомішим його доробком стало видання фамільного архіву у 8 томах: СТОРОЖЕНКИ. Фамільный архивъ / На правах рукописи. – К., 1902–1912.

<sup>3</sup> На жаль, рукопис цієї праці загинув.

<sup>4</sup> Реєстр Війська Запорозького 1649 року. – К., 1995.

<sup>5</sup> У дореволюційні часи розробкою генеалогічного древа почав займатися Дмитро Миколайович Ревуцький, але історичні обставини не дозволили йому завершити її. Деякі відомості про родовід передав мені його син, відомий театрознавець пан Валеріян Ревуцький (1911 р. народження, нині живе у Ванкувері, Канада).

<sup>6</sup> Яворницький Д. Історія запорозьких козаків. – К., 1990. – Т. 2. – С. 371.

<sup>7</sup> Можливо, тому завинила транслітерація, але Український радянський енциклопедичний словник (К., УРЕ, 1986, Т. 1, С. 618) подав цю фамілію на літеру “Ж”, як “Жевуські”.

<sup>8</sup> Модзалевский В. Малороссийский родословник – К., 1910. – Т. 3. – С. 562.

<sup>9</sup> Там само. – С. 632.

<sup>10</sup> Див.: *Herbarz Polski* // Т. 18. Część I, *Adam Boniecki i Artur Reiski*. – Warszawa, 1913. – С. 34–35.

<sup>11</sup> *Rzewuski Seweryn*. Krzywda krzyżami nagrodzona... – [б. р. і м.]. Подаю переклад: Може КРИВДА РЖЕВУСЬКИХ вже відкинути свої урази

Бо не допустить ХРЕСТ ПОТОЦЬКИХ нещастям загрожувати.

Вже за бажаннями тих ДОМІВ не раз здружені

ХРЕСТ із КРИВДОЮ а КРИВДА з ХРЕСТАМИ поєднані,

А якщо надломлений ХРЕСТ, КРИВДОЮ названий,

Тож півхрестом ПЛАВИ буде доповнений...

<sup>12</sup> Коментарі Дм. Ревуцького до зб.: Козацькі пісні. – К., 1927. – Вип. 2. – С. 3–4.

<sup>13</sup> Див.: *Лазаревский А.* Очерки, заметки и докуметы по истории Малороссии. – К., 1898. – С. 104–105.

<sup>14</sup> *Кауфман Л.* Дівчина з легенди. Маруся Чурай. – К., 1974. – С. 81.

<sup>15</sup> Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1877. – Кн. 5. – С. 314; Кн. 6. – С. 568; а також: Інститут рукописів НАБ ім. В. Вернадського. – Ф. 13, № 6248.

<sup>16</sup> Історія цього Святого Образу, мальованого ще в 1572 р. та оспіваного в драматичних рядках поеми Т. Шевченка, викладена в моїй статті “Про неї писав великий Кобзар” //

Вітчизна. – 1999. – № 1–2. – С. 146–149.

<sup>17</sup> Ревуцький Д. Шевченко і народна пісня. – К., 1939. – С. 30.

<sup>18</sup> Прем'єра спектаклю відбулася 10 березня 1939 р. у театрі ім. І. Франка, а потім з величезним успіхом п'єса була показана під час Декади українського мистецтва в Москві восени 1939 р. у Великому театрі.

УДК 929:82

Кіра Шамаєва

## ДО БІОГРАФІЇ ЮЛІУША ЗАРЕМБЬСЬКОГО

У статті на підставі вивчення архівних матеріалів вводяться в науковий обіг відомості щодо походження й біографії відомого польського композитора та піаніста XIX ст., учня Ф. Ліста Юліуша Зарембського, який народився, навчався і помер у Житомирі.

Ключові слова: Юліуш Зарембський, Житомир, Ференц Ліст, двоклавіатурне фортепіано.

Do obiegu naukowego na podstawie analizy materiałów archiwalnych wprowadzono wiadomości o pochodzeniu i biografii znanego polskiego kompozytora i pianisty XIX w. ucznia F. Liszta – J. Zarębskiego, który urodził się, studiował i zmarł w Żytomierzu.

Wyrazy kluczowe: Juliusz Zarębski, Żytomierz, Ferenc Liszt, fortepian dwuklawiaturowy.

Ім'я видатного польського композитора і піаніста Юліуша Зарембського увійшло до музичної історіографії з появою праці польського дослідника Т. Струмилло, присвяченої 100-річному ювілею митця (Strumiłło Tadeusz. Juliusz Zarębski. – Kraków: PWM, 1965). Раніше про польського музиканта з прилученням російських матеріалів написав Ігор Белза (*Белза Игорь. Юльиш Зарембский.* – М., 1960).

Юліуш Зарембський – яскравий представник романтичного напрямку в мистецтві другої половини XIX ст. Його творчість, цілком пов'язана з фортепіанною музичною культурою, самотність у своїй основі, продовжувала традиції Шопена та Ліста. Полонези, мазурки, сюїти, і, нарешті, квінтет – гідно репрезентують польську романтичну школу в європейській музичній культурі. Шляхи Зарембського-піаніста пролягали через центри музичної і художньої культури Європи. Його виконавське мистецтво, вражаючи масштабом і довершеною віртуозністю, було взірцем лістівського стилю виконання і викликало гаряче захоплення слухачів.

Шлях Юліуша Зарембського (1854 – 1885) до мистецтва, до слави починався в Житомирі, де він прожив перші 16 років, куди в май-

бутньому постійно приїздив до батьків, де подовгу жив, спілкувався з місцевими музикантами, виступав перед земляками. В цьому місті він і помер.

Використання в цій статті джерел, що не прилучались до попередніх публікацій про музиканта, – документів Житомирського обласного архіву, спогадів земляків, матеріалів приватного зібрання, свідоцтв преси – має на меті суттєво доповнити відомості як про видатного “поляка з Житомира”, його родину, початок творчого шляху, так і про історично обумовлені глибинні зв’язки української та польської культур. Наведені в нашій публікації матеріали й уточнення було опубліковано в польських виданнях <sup>1</sup> та використано в другому виданні праці Т. Струмилло <sup>2</sup>.

Зі “Справи Волинського дворянського депутатського зібрання про дворянське походження роду Зарембських” дізнаємося, що дід Юліуша Анджей отримав право дворянства у 1841 р. <sup>3</sup> Після закінчення Житомирського повітового училища з 1810 р. він служив у Волинському суді, отримуючи чини регістратора, протоколіста, колезького секретаря, титульного радника, колезького асесора і, нарешті, в 1844 р. – наглядача кріпосних справ <sup>4</sup>. 1850 р. з батьками жили сини-гімназисти Ромуальд, Ян (1838 р. народження) і дочка Альбіна (1833 р. народження). Сини Максиміліан (нар. 1823 р.) Кароль (1826 р.) жили самотійно. Після смерті Анджея родина опинилася в скрутному матеріальному становищі. У грудні 1851 р. його вдова писала впрошенні на ім’я царя: “Мій чоловік колезький асесор Андрій Антонович Зарембський, прослуживши на цивільній службі більше 40 років, загубив здоров’я. Після тривалої хвороби він помер 27 жовтня цього року. Його смерть позбавила мене не тільки можливості дати малолітнім дітям пристойну освіту, але й засобів до існування” <sup>5</sup>. Прохання залишилося без відповіді, і в клопотанні про пенсію дітям було відмовлено. Причиною цього стало довготривале судове розслідування справи, до якої Андрій Зарембський міг бути причетним. І тільки після прийняття рішення про його невинність вдові було призначено пенсію. Це сталося через 15 років.

Батько Юліуша, як і його дід, також служив у судовому відомстві. З формулярного списку за 1851 р. дізнаємося: “Писар першого розряду Карл-Климентій двох імен Андріїв син Зарембський двадцяти п’яти років, римсько-католицького віросповідання. Походить зі штаб-офіцерських дітей цивільного відомства. Маєтків не має. Виховувався у Волинській губернській гімназії, закінчив курс наук. Вступив на статську службу у справах Волинської Палати кримінального суду і

призначений Волинським губернським правлінням канцелярським служителем 25 вересня 1849 р. Одружений з дворянкою Анастасією Войцеховою-Чешейко римо-католицького віросповідання”<sup>6</sup>.

Мати Юліуша походила зі стародавнього роду Чешейко-Сохацьких. У документі з Віленського центрального архіву древніх актів сказано: “В 1587 р. наш предок, від якого всі ми походимо, боярин Борис (Барт) Федір Борисович Чешейко, за важливі заслуги перед князем Ольшанським Юрієм (Георгієм) отримав від нього як дар, у вічне і спадкове володіння, маєток під назвою “Острів Соха”, що знаходиться поблизу містечка Домбровиці”<sup>7</sup>. Представники великої гілки роду Чешейко-Сохацьких в другій половині XIX ст. продовжували жити у Домбровецькій волості Рівненського повіту Волинської губернії. Рідний дядько Анастасії Станіслав Чешейко довгі роки працював наглядачем Луковського повітового училища в Люблінській губернії.

В родоводі Кароля-Климентія Зарембського записані сини Юліуш-Карл і Антон-Мечислав з дітьми (Вацлавом-Карлом, Мечиславом-Франтішком та Юліушем).

У метричній книзі житомирського кафедрального римо-католицького костюлу знаходимо запис про “хрещення 11 квітня 1854 р. Юліуша-Карла Зарембського, сина колезького регістратора Карла і Анастасії із Чешейків Зарембських, що народився 19 лютого цього року в Житомирі”. Хрещеними батьком і матір’ю були родичі з боку батька – дядько Максиміліан і бабуса Анна Зарембські<sup>8</sup>.

Народження Юліуша збіглося з іншою урочистою подією в родині. 20 лютого відбулося весілля Максиміліана з Юлією з Курцевців<sup>9</sup>.

У 1867 р. Юліуш вступив до другого класу Житомирської першої гімназії. Виявлена відомість з латини за 1867 / 68 навчальний рік свідчить про відмінні успіхи – п’ятірки в усіх чвертях і при переведенні до наступного класу<sup>10</sup>. В подальшому оцінки вказують на здібності і виявлений інтерес Юліуша до мов (латина, німецька, французька, російська) і малювання. В четвертому класі порівняно з попереднім знизилась успішність з історії, математики, з’явилися навіть двійки. Наприкінці 1869 / 70 року в журналі четвертого класу проти прізвища Зарембський зроблено запис – вибув<sup>11</sup>. Напевно, Юліуш, якому пішов шістнадцятий рік, серйозно захопився музикою. Віднині тільки їй віддавалися всі помисли й час. Восени 1870 р. Юліуш поїхав до Відня, де вступив до консерваторії.

Живучи в Житомирі, Юліуш брав уроки музики у польської піаністки Люції Руціньської (прибл. 1818 – 1882). Два факти її творчої біографії викликали інтерес істориків європейської музики. Це – навчання

гри на фортепіано всесвітньовідомого польського музиканта Юліуша Зарембського і добровільна місія збирача, популяризатора музичних цінностей польської культури. В трагічний період історії Польщі Руциньська упорядкувала й видала в Петербурзі збірник фортепіанних творів польських композиторів, що привернув увагу громадськості до польської культури. Деякі з опублікованих творів збереглися для нащадків лише завдяки цьому виданню.

Матеріали житомирського обласного архіву висвітлили нові факти біографії цієї непересічної особистості. Уточнено роки життя Л. Руциньської, визначено її походження з дворянського роду Міллерів і, чи не найголовніше, те, що вона була дружиною Юстина Руцинського, одного з активних учасників польського визвольного руху, якого після поразки повстання 1832 р. було засуджено до 25 років заслання. Повернувся він до Житомира в 1857 р. Невідомо, коли і де Люція отримала досить солідну музичну освіту, коли одружилася з Юстином Руцинським. Судячи з обставин, в Житомирі вона з'явилася не пізніше середини 60-х рр. Тут її оточення складали люди, віддані ідеї свободи. Почуття і переконання піаністки знайшли втілення в спрямованості її творчої діяльності.

Талановитому педагогу Люції Руциньській зобов'язаний Юліуш Зарембський своєю професійною освітою піаніста. Це вона навчала, виховувала юного музиканта, підготувала його до вступу до Віденської консерваторії, заклала фундамент віртуозної майстерності, художньої зрілості свого вихованця, що дозволило йому за два роки закінчити професійний навчальний заклад, виконати на випускному концерті найскладніший фортепіанний твір – “Симфонічні етюди” Шумана й бути відзначеним золотою медаллю та званням лауреата Віденської консерваторії. Слід зазначити, що спілкування з Люцією Руциньською, поряд з художнім розвитком, сприяло становленню особистості молоді людини.

Передісторія композиторської спеціалізації Зарембського також пов'язана з Житомиром. У рідному місті у чеського музиканта Ернеста Несвадби (1817–1887)<sup>13</sup>, який отримав професійну європейську підготовку з вивчення генерал-баса і контрапункту, Юліуш Зарембський брав уроки композиції, вивчав технологічні й виконавські можливості струнних інструментів. Свій внесок у пізнання “таємниць”, тембральних особливостей віолончелі вніс Анджей Янович (1830 – 1902)<sup>14</sup>. Цей музикант у 60–90-х рр. відіграв значну роль в музичному житті Житомира, виявляючи себе як композитор, педагог, диригент, віолончеліст. Як результат житомирських професійних надбань сприймаєть-

ся вибір Зарембським дипломної роботи з композиції, а саме – тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі, за яке, до речі, автор також отримав золоту медаль.

З листів, що послав Юліуш Зарембський з Відня до Анджея Яновича в Житомир, дізнаємося не лише про віденське буття житомирянина, а й про естетичні настанови і культурні здобутки, з якими юний музикант поїхав до європейської столиці. Варті уваги наступні враження і думки Юліуша: “З видавцями нещастя. Я хотів видати у одного свою композицію, але він, переглянувши, сказав, що, хоч захоплений моїм талантом, творів моїх видавати не може, бо вони занадто довгі і не мають форми танців. Тут у Відні не видають інших речей, крім танців, беззмистовних пісеньок і фортепіанних перекладів оперет Оффенбаха і Штрауса, що приносить прибуток... Як страшно, що в такому музичному місті, як Відень, немає жодного порядного видавця, і видають одні капітальні дурості, що не варті і трьох грошів. Весь світ робить зараз все для власної вигоди і нічого для мистецтва й ідеї...”. І далі: “На канікулах маю намір писати музику до “Конрада Валенрода”... Не знаю, робити це з декламацією або оперу... Добжиньський на цей текст написав вже дев’ять номерів, але смерть завадила йому закінчити... Німці з польських композиторів знають лише Шопена, про Монюшка не чули, що існує на світі... Якщо можливо, прошу Вас разом з квіartetом прислати “Дзяди” Монюшка”.

Після закінчення навчання у Відні Зарембський склав у 1873 р. іспити в Петербурзькій консерваторії, отримав диплом і звання вільного художника та приїхав до Житомира, де жив більше року. В місцевій газеті неодноразово було вміщено оголошення про його концерти. Наприклад, 20 червня 1873 р. газета повідомляла про участь Зарембського у концерті, а 24 квітня 1874 р. сповіщалося про клавiрабенд, який має відбутися. В наступному номері газети цій події було відведено значне місце: “Треба гадати, призначений на завтра (28 квітня) в театрі концерт п. Зарембського залучить чимало любителів фортепіанної гри. Тому вважаємо не зайвим для тих, хто незнайомий з концертантом, нагадати, що він місцевий уродженець і музичну освіту отримав у Віденській консерваторії. Цього літа гадає податися за кордон з чудовою метою, як ми чули, для подальшого удосконалення в музиці. Тутешня публіка вітала перші спроби гри молодого концертанта ще в позаминулому році, а півтора–два роки постійного студіювання при пристрасній любові до мистецтва, якою володіє п. Зарембський, багато чого варто”<sup>15</sup>. В статті, як бачимо, згадувалося про виступи Зарембського у Житомирі відразу після закінчення Віденської консерваторії;

йшлося також про заплановану поїздку в Рим для занять з Ф. Лістом. Ця ж газета від 18 вересня 1874 р. повідомляла про часті виступи Зарембського в рідному місті: “...наше губернське місто володіє цілою плеядою своїх музикантів, артистів і тому тут неважко в будь-який час влаштувати музичні вечори, наприклад, з благодійною метою. Артистичні здібності п. Несвадби, п. Зарембського... відомі місцевим шанувальникам музики”.

Перебуваючи в Житомирі, Зарембський виїздив з концертами до інших міст. Місцева преса відгукувалася на його виступи. В лютому (10 і 21) 1874 р. він двічі концертував у Києві. Після першого виступу в газеті “Киевлянин” з’явилася рецензія: “З концертантів, які пригощали київську публіку останнім часом, особливо відзначається, на нашу думку, особа піаніста Зарембського... Талант його як виконавця за яким художнім фразуванням творів, що виконуються, за шляхетним соковитим тоном, за чистотою обробки і чудовою технікою являє досить помітне явище, обіцяючи без сумніву блискуче майбутнє... Особливо П. Зарембському як слов’янину удається Шопен”<sup>16</sup>. Рецензія закінчувалася побажанням київським слухачам підтримати на другому концерті “такий здоровий, чудовий талант”. Щоб зрозуміти, наскільки високо ставив “особу піаніста Зарембського” київський критик, треба знати, що серед “концертантів, які пригощали київську публіку”, був Юзеф Венявський, композитор, піаніст, диригент, відомий в країнах Європи. Та і в згаданій газеті повідомлення про його концерт було коротким: “Артистична популярність п. Венявського така гучна, що навряд чи потрібно нагадувати про нього публіці”<sup>17</sup>. Гастролю відомого піаніста і концерти Зарембського в Києві збіглися в часі. Венявський тричі виступав у лютому. Можливо припустити, що обидва піаністи відвідали концерти один одного. Виконавські зустрічі з ушляхетленим музикантом стали для молодого концертанта чудовою школою і серйозним іспитом. Як видно з наведеної рецензії, цей іспит він витримав з честю.

В 1874 р. з метою удосконалення піаністичної майстерності Зарембський приїхав до Ф. Ліста в Рим. Молодий музикант став улюбленим учнем великого маестро. Їхні дружні стосунки продовжувалися у Веймарі, де в 1877 р. Зарембський зустрівся з Олександром Бородиним. “Поляк з Житомира... дуже обдарований піаніст”, – характеризував російський музикант нового знайомого. В листах на батьківщину Бородин дотепно описував стиль спілкування метра з молоддю: “Між ним і його учнями стосунки якісь патріархальні, страшенно прості, фамільярні та сердечні”. Але навіть у цій атмосфері тепла й добро-

зичливості в ставленні Ліста до Зарембського відчувався особливий нюанс – це було визнання його професійної зрілості та майстерності. Бородін залишив свідчення про спільне музикування двох артистів: “Він (Зарембський) з Лістом програли мою симфонію. Ліст в *secondo*, а Зарембський в *primo*. Зіграли чорт зна як гарно! Особливо скерцо – справжній вогонь!”. І далі: “Зарембський чудово виконав власну фантазію, дуже цікаву і ефектну, *a la Liszt*... Як піаніст Зарембський чорт зна який талановитий, так само як і композитор. Взагалі його чекає блискуче майбутнє”<sup>18</sup>.

Блискуче володіння арсеналом усіх засобів фортепіанної техніки, яскрава образність, романтичне піднесення, активний емоційний тонус музики, характерні для творчості і виконавського мистецтва Зарембського, зближували його з лістівською школою. “Ваші етюди є найбільш значними, чудовими і блискучими, тому що Ваші твори мають на собі печать самотності”<sup>19</sup>, – писав Ліст Юліушу Зарембському.

Час спілкування з великим артистом став найсвітлішим періодом життя Зарембського. Але і для Ліста зустріч з музикантом з Волині стала хвилюючою подією. Спогади, пов’язані з Україною, повернули в минуле. В далекий 1847 р., коли під час останніх гастролей піаніста в Києві відбулося знайомство з Кароліною Вітгенштейн, а потім відвідання її маєтку на Поділлі (тут на матеріалі українських і польських пісень було написано цикл фортепіанних п’єс “Колоски з Воронців”).



Незабутньою залишилася атмосфера свята, ажіотажного успіху, збудженого поклоніння слухачів, що супроводжувала концертну подорож по Україні. Особливий інтерес до виступів Ліста виявляла тоді польська громадськість. Тут виявлялися не лише слухацькі, естетичні інтереси. Можливо, це була вдячність за солідарність угорського піаніста з польськими патріотами, коли він в 1843 р. у Петербурзі свій концерт із творів Шопена закінчив варіаціями на тему “Jeszcze Polska nie zginęła”. А може, небезпідставними були підозри російських стражів порядку щодо призначення зібраних під час гастролей коштів – чи не на підтримку польського визвольного руху вони будуть використані?

Більш ніж через чверть століття Юліуш Зарембський, який приїхав до Ліста в Рим, став посланцем далекого, знайомого, гостинного краю. У виникненні справжньої дружби між музикантами однакову роль відіграли як яскраве обдарування Зарембського, так і спогади про Україну, Волинь, Поділля, Київщину, що захопили літнього маестро.

Невипадковим став факт творчої співпраці Ліста з молодим композитором (до речі, єдиний такий випадок у творчій біографії Ліста). Прославлений маестро оркестрував написані для фортепіано “Галицькі танці” Зарембського. Ліста привабили характерні для твору інтонації поетичного музичного фольклору Волині, теплі спогади про яку він зберігав.

Після творчого спілкування з Лістом гастрольні подорожі Зарембського пролягли через Варшаву, Рим, Неаполь, Константинополь, Париж. Концерти піаніста скрізь супроводив тріумфальний успіх.

Після п'ятирічної перерви Зарембський знову приїхав до Києва, щоб познайомити киян з двоклавіатурним фортепіано, сконструйованим паризьким фортепіанним майстром Манджо. Перед тим Зарембський з величезним успіхом демонстрував цей інструмент на Всесвітній виставці в Парижі. Цього разу місцева преса повідомляла про визначну подію таким чином: “Завтра, у неділю, 18 лютого дає концерт першокласний піаніст, учень і друг Ф. Ліста, п. Юлій Зарембський. За масштабом музичного таланту він став у наш час європейською знаменитістю. Це піаніст європейської школи мистецтва, який володіє найблискупішим талантом”<sup>20</sup>.

В нарисі Ігоря Белзи є повідомлення про виступ Зарембського в січні 1880 р. в Житомирі, де він грав на двоклавіатурному фортепіано. В бесіді зі мною Ігор Федорович висловлював припущення, що двоклавіатурне фортепіано, яке Зарембський возив із собою, залишилося в Житомирі, і неодноразово радив мені почати пошуки цього інструмента.

В середині минулого сторіччя в Житомирі можна було почути спогади про Зарембського від людей, які бачили піаніста і слухали його концерти<sup>21</sup>. Захоплено розповідали про нього сестри Ольга та Олександра Семенови. Їхній батько Василь Іванович служив у міській управі разом із батьком Юліуша – Каролем-Климентієм Зарембським. Родина Семенових належала до старовинного дворянського роду. Всі діти отримували добру освіту. Обидві сестри були гарними піаністками. В їхньому домі звучали “Галицькі танці” у виконанні однієї з сестер. Через декілька десятиріч п. Семенова наспівувала мелодії, які чула в дитинстві. Сестри слухали концерти Зарембського у віці 14–20 років. Враження від них залишилося на все життя. “Величезний успіх піаніста був несподіваний для житомирських слухачів, тому що всі знали, якою скромною була родина Зарембських”.

“Одного літа Юліуш приїхав зі своєю дружиною. Запам’яталася їшня зовнішність. Юліуш зросту вище середнього, з буйною, кучерявою чуприною русявого волосся. Завжди вишукано одягнений, мрійливий. Складалося враження, ніби думки його десь далеко. Яніна – мініатюрна, граціозна чорноволоса жінка. Обидвоє одягнені на заграничний манер. Як видно, спортсмени, бо щодня (це було влітку), всупереч існуючим звичкам купатися в купальнях, купалися на відкритому місці. Він у блакитному, вона у червоному купальних костюмах, дивуючи своєю майстерністю присутніх плавців”.

Остання сторінка нашої розвідки пов’язана з передчасною смертю Зарембського. Біографи музиканта подавали суперечливі дані про дату його смерті<sup>22</sup>. Житомирські джерела встановили істину. В метричній книзі Житомирського кафедрального костюлу зроблено запис: “Тисяча вісімсот вісімдесят п’ятого року вересня першого дня в м. Житомирі помер від сухоти дворянин Юліуш-Карл Зарембський”<sup>23</sup>. Таким чином, з’ясовано дату смерті Юліуша Зарембського – 1 / 13 вересня.

Похований Зарембський на польському кладовищі. На могилі пам’ятник з чорного лабрадориту. Поряд – могила батьків Юліуша – Кароля-Климентія (1826–1904) і Анастасії (1826–1905) Зарембських. Недалеко похований чоловік коханої сестри Юліуша Марії – Францішек Філіповський (1831–1913). А неподалік могила педагога Юліуша, чеського музиканта Ернеста Несвадби.

Через два роки після смерті Юліуша Зарембського в житомирському костюлі на одному з пілонів було встановлено чорну меморіальну дошку з білим барельєфним портретом музиканта роботи скульптора А. Прутинського. Образ чудового польського композитора й піаніста залишився збереженим для нащадків.

<sup>1</sup> Szamajewa K. Juliusz Zarebski w Żytomierzu // Muzyka, 1979. – № 2; Її ж. Nowe materiały archiwalne dotyczące polsko-ukraińskich kontaktów muzycznych w 2 połowie XIX w. // Kultura polska XVII–XIX w. i jej związki z kulturą Rosji. – PAN, 1984.

<sup>2</sup> Strumitto T. Juliusz Zarebski. – Kraków: PWM, 1985.

<sup>3</sup> Державний архів Житомирської області (ДАЖО). – Ф. 146, оп. 1, спр. 2519.

<sup>4</sup> ДАЖО. – Ф. 17, оп. 1, спр. 104.

<sup>5</sup> ДАЖО. – Ф. 17, оп. 1, спр. 344.

<sup>6</sup> ДАЖО. – Ф. 17, оп. 1, спр. 107.

<sup>7</sup> ДАЖО. – Ф. 146, оп. 1, спр. 6532.

<sup>8</sup> ДАЖО. – Ф. 178, оп. 3, спр. 38, арк. 27 зв., 28. Дати вказано за старим стилем. За новим відповідно 23 квітня і 3 березня.

<sup>9</sup> Те саме ж. – Арк. 99 зв., 100.

<sup>10</sup> ДАЖО. – Ф. 72, оп. 1, спр. 377.

<sup>11</sup> ДАЖО. – Ф. 72, оп. 1, спр. 384. В нарисі І. Белзи помилково подано факт про закінчення Ю. Зарембським Житомирської гімназії з золотою медаллю. В історичному нарисі, присвяченому 50-річчю гімназичної церкви, Юліуша Зарембського названо серед учнів, саме учнів, а не випускників гімназії, що стали з часом відомими людьми.

<sup>13</sup> В Житомирі на польському кладовищі збереглася могила музиканта. На пам'ятнику напис: S.P. Ernest Nesvadba. Ur. w Morawie. Um. w Żytomierzu, d. 15 lipca 1887 r. w wieku lat 70. Żył dla innych, nie myślał o sobie.

<sup>14</sup> Використано матеріали з родинного архіву Яновичів.

<sup>15</sup> Воłyńskie gubernskie wiadomości. – 1874. – 27 квітня. – № 28.

<sup>16</sup> Киявлянин. – 1874. – 16 лютого. – № 21.

<sup>17</sup> Киявлянин. – 1874. – 31 січня. – № 14.

<sup>18</sup> Письма А. П. Бородин. – М., 1936. – Вып. 2. – Арк. 137, 146, 151, 153, 159.

<sup>19</sup> Державний центральний музей музичної культури ім. М. І. Глінки в Москві. – Ф. 42. – № 362.

<sup>20</sup> Киевский листок. – 1879. – 17 лютого. – № 14.

<sup>21</sup> Запропоновані нижче спогади записано педагогом Житомирського музичного училища Оленою Павлівною Венцеславською зі слів Ольги Василівни і доньки Олександри Василівни, якій мати багато розповідала про Зарембського. Олена Павлівна збирала матеріал про Зарембського, виступала в місцевій пресі зі статтями про музиканта (Радянська Житомирщина, 1967, 24/XI; 1968, 10/II), в училищі здійснювала велику роботу по ознайомленню з творчістю композитора, організувала присвячену йому виставку.

<sup>22</sup> В монографії Т. Струмилло вказано 15 вересня, у Вступній статті до квінтету (Польське музичне видавництво, 1955) – 11 вересня.

УДК 7.03 (438)

Богдан Сюта

## КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ПОЛЬСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ В УКРАЇНІ

У статті досліджується процес становлення та особливості концепції художньої цілісності в польському музичному модернізмі. Розкрито особливості рецепції цієї концепції в українській музичній культурі постмодерного періоду.

Ключові слова: постмодернізм, рецепція, художня цілісність, фрагментаризм, інтертекстуальність.

Przedstawiono proces powstawania i rozwoju koncepcji całości artystycznej w polskim modernizmie muzycznym. Określono szczegóły tej koncepcji w kontekście ukraińskiej kultury muzycznej okresu postmodernistycznego.

Wyrazy kluczowe: postmodernizm, recepcja, całość artystyczna, fragmentaryzm, intertekstualność.

Десь із середини 1950-х рр. музичне життя та культура Польщі почали нарешті поступово позбуватися стійких рис провінційності, притаманних I-й половині XX ст. Про це в Україні протягом певного часу не годилося говорити – за мовчазним консенсусом, що склався за останні чверть століття, музичну культуру Польщі прийнято було вважати чи не еталоном вільного розвитку культури серед країн-сателітів колишнього СРСР. Насправді до еталону було далеко. Прочитаймо хоча б відверті свідчення корифея польської музики Вітольда Лютославського про стан музичної культури (та творчості зокрема) Польщі в міжвоєнне десятиліття та перші повоєнні роки <sup>1</sup>. Мабуть, польський класик світового музичного мистецтва не мав жодних причин, щоб лукавити. Та й сказані були ці слова майстром у 1970-х рр. із майже піввікової дистанції від характеризованого періоду.

Після закінчення Другої світової війни ситуація в Польщі змінилася не на краще. Аби уникнути звинувачень в упередженості та “чорнобілому” баченні недавнього минулого, відішлю прискіпливого читача до праць авторитетних польських музикологів європейського масштабу (хоча схожих свідчень, знайдено чимало) – Вітольда Рудзінського <sup>2</sup> та Кшиштофа Бацулевського <sup>3</sup>. З цих праць довідуємося “з перших рук” і про методи насаджування “соціалістичного реалізму”, і про роль московських ідеологів-наставників, і про “лекції” 1948 р. спеціально

присланого для цього до Варшави Тихона Хреннікова, і про подальше “закручування гайок” у галузі культури (вислів Т. Рудзінського, використаний у згаданій статті).

Певні зміни на краще почали проглядатися щойно після вікопомного 1956 р. (як не порівняти цей стан справ із динамікою змін в культурному житті тогочасної України!). Завдяки успішному “вступові в життя” саме цього року міжнародного фестивалю сучасної музики “Варшавська осінь,” композиторська творчість країни почала успішно виборсуватися з-під потужного ідеологічного пресу прорадянськи налаштованих чиновників. І хоча репресивна культурна політика 1944–1956 рр. певною мірою zdeформувала загальну картину музичного життя й навіть змусила багатьох знаних музикантів емігрувати (серед них – непересічні композитори Р. Палестер та А. Пануфник), усе ж наприкінці 1950-х р. Польща вже могла представити світові показові твори таких видатних представників старшого покоління композиторів, як В. Лютославський, К. Сероцький, Т. Берд, В. Шальонек, В. Котонський, Б. Шеффер, К. Мошуманська-Назар та ін. Саме тоді розпочинали свій творчий шлях К. Пендерецький, К. Мейер, З. Буярьський, З. Пенгерський, Т. Сікорський, Г. Гурецький, М. Стаховський, З. Краузе. Друга половина 1950-х рр. стала для Польщі тим періодом, умови музичного життя та творчий потенціал якого сприяли поверненню країни до клубу провідних музичних держав світу. Це повернення, що не забарилося, збіглося в часі з початком періоду становлення постмодерністських реалій (1960-і р.) та ситуації постмодернізму загалом (кінець 1960-х – 1970-і р.).

Новий період культурно-мистецького розвитку визначався зміною світоглядних та естетичних настанов, новим баченням музичних реалій, їх ролі й місця в житті людини та суспільства. Ситуація постмодернізму (саме ситуація як явище, що не має єдиної та цільної філософії, виробленої естетичної теорії, які характеризувалися б світоглядною, теоретичною й жанровою єдністю, хоча вирізняється виразними онтологічними, гносеологічними, історико-культурними та естетичними параметрами) почала складатися в 1960-х р. й існує *de facto* в художній культурі практично всіх країн Європи приблизно з останньої третини ХХ ст. Вона породила ряд надзвичайно цікавих феноменів та творів мистецтва, а також творчих прийомів і методів роботи з матеріалом у цих творах.

Передусім з’ясуймо, що мається на увазі під терміном “постмодернізм”. Власне, слово постмодернізм (англ. – postmodernism, франц. – postmodernisme, нім. – Postmodernismus) походить від латинського

*post* – “за, після, далі” й французького *moderne* – “новітній, сучасний”. Це багатозначний і мобільний комплекс філософських, гносеологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень. Термін “постмодернізм” з’явився спонтанно в період Першої світової війни в праці Р. Паннвіца “Криза європейської культури” (1917). Від 1939 до 1947 А. Тойнбі (“Дослідження історії”) почав використовувати його в культурологічному сенсі. Після оприлюднення роботи Ж.-Ф. Ліотара “Стан постмодерну: доповідь про знання” (1979) постмодернізм утвердився в статусі філософської категорії, що фіксує специфіку ментальності сучасної епохи. Повсюдно почали вживати цей термін із початку 1960-х років. Нині постмодернізм окреслюють як *характеристику певного способу світосприйняття (а не світоглядне наставлення) та оцінки місця й ролі людини в довколишньому світі. Також – як епоху в розвитку свідомості (а не соціальної реальності)*. Осмислення постмодернізму почало поступово формуватися повсюдно в різних сферах мистецтва (літературі, музиці, живопису, театрі, архітектурі тощо) та гуманітарних наук по завершенню Другої світової війни. До цього в музичній культурі існувало стрижневе поняття “нової музики”, яке, пройшовши складний шлях еволюції в ХХ ст., в останній його третині практично розчинилося в естетично-культурних дефініціях постмодернізму. Наприкінці 1960-х рр. у літературі, мистецтві та філософії остаточно склалася згадана попереду так звана ситуація постмодернізму, яка до початку 1980-х була усвідомлена як загальноестетичний феномен культури й отримала належне відображення у філософії, естетиці, літературній та мистецькій критиці.

Цікавою особливістю постмодернізму є той факт, що він не спирається на конкретні філософські положення однієї школи чи напрямів. Основними філософськими складниками постмодернізму в сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві стали теорія та практика постструктуралізму й деконструктивізму. А плюралізм світоглядних засад та художніх практик узагалі став визначальною рисою постмодернізму<sup>4</sup>. Спільним для різних його напрямів у культурі є: сумнів у безмежності людських можливостей та в позитивних результатах прогресу, культурної традиції; переконання в неможливості не лише переробити світ, але й укласти його в певні теоретичні схеми та систематизувати; положення про “втомленість” сучасної культури; есхатологічні настрої та епістеміологічна невпевненість; також трактування світу й свідомості як різновидів тексту; інтертекстуальність; дифузія великих стилів та змішування художніх мов; практикування метарозповіді та творення метамов; фрагментаризм та труднощі комунікації.

Характерною рисою постмодернізму є вже згадуваний принциповий і загальний плюралізм. У музиці та музикознавстві постмодернізм почав виявлятися найперше як спроба змодельовати на рівні організації музичного тексту певний світоглядний комплекс специфічно оформлених та емоційно забарвлених уявлень.

Упродовж 1960-х рр. поступово втратила значення односпрямована засада прагнення до “нового”. Вона поступилася місцем багатополісним тенденціям, що спрямовували скоріше до синтезу, аніж до безкомпромісних пошуків, як це було із середини 1950-х до початку 1960-х рр. Нові ознаки творчих шукань уже не виводили виключно із духу “авангарду”; вони не вказували на щось, що могло б становити чергове, нове джерело в ряді трансформацій, яким підпорядковувалася мова звуків із її трьома складниками естетичної ситуації – твір, творчість і сприймання. Суть нового напрямку становило передусім прагнення осмислити досягнутий доробок, а також співвіднести його – засобом своєрідного діалогу – зі спадщиною минулого в щонайширшому перерізі: матерії, структури та естетичного вираження.

Музичний постмодернізм скоро прибрав вигляду універсальності й поширився за межі локальних культур. Головною засадою музичного постмодернізму стало співіснування усіх можливих музично-естетичних якостей. До його вихідних положень залучили, окрім “нового”, ще й “давнє”, однак вже не на ґрунті споляризованих екстремів, але як естетично рівноправних полів. Варто пам’ятати, що постмодернізм є поняттям, пов’язаним із розумінням модернізму, але завдяки своїй багатозначності не обов’язково локалізується у гострій до нього опозиції швидше, навпаки, може бути його специфічним продовженням. Саме такі риси характеризують польський музичний постмодернізм, що почав складатися в середині 1960-х рр. Схожим шляхом, хіба що з суттєвішими перепонами в царині суспільної рецепції нових засад, прямували також композитори українські.

Зміна статусу культури в постмодернізмі постулює, що митець ніколи не має справи з “чистим” матеріалом – він виявляється завжди так чи інакше культурно освоєним. Конкретним виявом цього положення є широке використання композиторами інтертекстуальних відношень та полістилістики. Загальна “туга за історією” спричиняє все ширше використання як основи мислення змішаного стилю та стильової гри одного чи кількох історичних стилів. Часто постмодерністи свідомо переорієнтовують свою культурну активність із творчості на компіляцію, цитування, колаж, зі створення “оригінальних композицій” на полістилістику й пастіш. Помітне місце в музично-творчій практиці

посідають також концепції фрагментаризму та іронізму. Однією з поширених рис постмодернізму (особливо в музиці кінця 1970-х рр.) стає повернення до краси як реальності, виразної мелодії та тональної гармонії. Також – поява творів, що ілюструють стирання граней між традиційними видами та жанрами мистецтва (гепенінги, інсталяції та ін.), що власне є окремих виявом притаманного культурі постмодернізму стирання меж між раніше самостійними сферами духовної культури та рівнями свідомості – між науковою та звичайною свідомістю, високим мистецтвом та кічем. Саме постмодернізм остаточно усталює перехід від твору до композиції чи тексту, від мистецтва як діяльності для креації творів до діяльності з приводу цієї діяльності.

Композитори постулюють атрибутивну хаотичність реальності, доконечну потребу перегляду основних положень музичних практик попередніх періодів. Відкриваються нові аспекти осмислення ідей і текстів класичної (аж до класики XX ст.) традиції. Характерними рисами більшості нових композицій поступово стають недовіра до метарозповідності, орієнтація на специфічну пародійність, стилістичну та світоглядну “всєдність” і плюральність тощо. Виникають нові способи організації художньої цілісності твору, його конкретного звукопросторового втілення, формо- та жанротворення.

Формується новий погляд на, здавалося б, очевидні речі й закономірності, тому що текст, фіксований постмодерністським композитором, в принципі не підпорядковується наперед встановленим правилам, йому не можна винести кінцевий вирок згідно із загальновідомими критеріями оцінювання. Інакше кажучи, композитор працює без правил, його мета якраз полягає в тому, щоб сформулювати правила того, що тільки-но повинно бути зроблене. Й на рівні організації цілого або ж конкретно форми постмодернізм замість однолінійного функціоналізму, притаманного модернізмові, покладається на дискретність та еkleктичність. Це зумовлено своєрідною сьогodнішньою “фрагментарністю досвіду”, для якого реальними є лише переривність та еkleктизм, а будь-яке інше розумне обґрунтування вважається наперед хибним, штучним, довільним. Саме тому з’являється загальна тенденція організації цілого у вигляді фрагментів. Про це неодноразово зазначали ще В. Беньямін<sup>5</sup> та Т. В. Адорно<sup>6</sup>, а Д. Бартелм навіть стверджував: “Фрагменти – це єдина форма, якій я довіряю”<sup>7</sup>.

Поступово основними тенденціями в ході роботи над організацією художнього цілого в польській музиці кінця 1970-х рр. стає функціонування таких його складників, як дискретність (або переривність) та еkleктизм. Обидва вони спричинюють звернення до фрагментаризму



як одного з найважливіших засобів організації цілого, а також передбачають щонайширше використання інтертекстуальних відношень. Характерними ознаками постмодерністських композицій стали й нові підходи до формування звукового матеріалу та роботи з ним, пошуки нових принципів організації мистецького часу та простору, періодичне послуговування ресурсами так званої експериментальної музики. Вільно дібрані техніки композиції – серіалізм чи сонорика, алеаторика чи електронна музика – також викликали до життя нове бачення художньої цілісності, способів її організації (відкриті твори, вільні форми тощо). Тому й не дивно, що ряд творів, які почали з'являтися на переломі 1980-х років і були виконані в руслі постмодерністських традицій на надзвичайно високому технічному рівні, як-от “Pianofo-pia” К. Сероцького чи “Magnificat” К. Пендерецького, три композиції “Chain” В. Лютославського, “Good night” Г. Гурецького та інші, відразу по написанні визнавалися класикою сучасної музики.

Власне польська музика, цілком і повністю використовуючи весь арсенал технічних прийомів та технологій постмодерністичної композиції, запропонувала свої варіанти бачення актуальних шляхів розвитку сучасної музики. І стосуються вони більше способів організації художнього цілого. Уже нині можемо говорити про загальну тенденцію парадоксального поєднання стильової та жанрової *плюральності* й трактування музичного твору як *конструкції* (як засадничих принципів організації форми) із збереженням для композитора ролі творця-деміурга конкретної звукової реальності, який здійснює генеральну режисуру її музичо-подієвого поля звучання. Мабуть, найліпше виразив цю парадоксальність один із найбільших авторів “нової музики”, написаної в постмодерністичному ключі – К. Пендерецький: “Отож, не вірю ні в “постмодерністичну “смерть автора”, ані в “присмерк великої форми”. Відкидаю модну зараз розмитість, роздробленість структури твору. Не погоджуюся також на перемогу софістики над уявою”<sup>8</sup>.

Це позиція, що характеризує (словами К. Пендерецького) загальне наставлення польських композиторів щодо організації музичного цілого. Власне, саме ця проблема в музиці постмодернізму удвічі складніша. Вона проектується як на самі твори, так і на їх рецепцію. Якщо способи організації звукового матеріалу, що хоч і піддавалися часом надзвичайно жорстким трансформаціям – аж до полярно протилежних відправних точок (серіалізм – алеаторика), від часів утвердження дванадцятитоновості заперечень практично не викликали, то до оновлення формотворення ставлення виявилось далеко не таким толерантним. Щойно із початком 1970-х р. почало виразно окреслюватися нове

розуміння проблем форми з погляду нових світоглядних позицій з урахуванням фактора впливу мистецьких концепцій постмодернізму.

Головніші принципи організації музичної форми, що усталились як провідні в 1980–1990-і рр., можна згрупувати в три великі блоки: 1). традиційні типи композиції європейської музики до початку ХХ ст.; 2). нові принципи організації форми (часто з опорою на традиційні); 3.) новостворені композиторами (сингулярні) форми (часто у вигляді індивідуально-авторських новотворів)<sup>9</sup>. У творах першого з них автори опираються на традиційні принципи та схеми організації форми. Це найчисленніша група творів, до якої, окрім відверто епігонської, зараховуємо також значний відсоток вартісної в мистецькому плані музики, а також переважну частину творів прикладного характеру (музика для театру, кіно, масових видовищ, розважальна, поп-, рок-, кантрі-, техномузика тощо). Друга група є менш чисельною і значно мобільнішою в розумінні наявності різновидів та їх еволюціонування. Твори саме цієї групи є найчастіше результатом творчих шукань, плідного експериментування. Доречно згадати тут як приклад чудовою сюїту Войцеха Кіляра із музики до фільму Романа Полянського “Сьома брама” (1997), частини якої (твір може сприйматися абсолютно неспіввідносно із фільмом) завдяки передбаченому слухацькому залученню різнорівневих шарів інформації із відеоряду, трансформуються в багатозначні п’єси, виконані у відкритих формах. До новостворюваних форм вдаються здебільшого досвідчені композитори, для яких у певний момент творчої еволюції стають недостатніми ресурси нових (найчастіше ними ж розроблених) принципів організації форми (як-от, спроба створення нової “ланцюгової” форми у “Chain” № 1–3 В. Лютославського після дводесятилітнього утвердження та шліфування так званої двофазової, або ж “двочастинної форми Лютославського”). Такі новотвори існують іноді у вигляді однієї-двох композицій у творчості якогось автора (власне сингулярні форми, як у вищезгаданих “Chain”), інколи ж функціонують у творчості одного чи кількох композиторів протягом певного часу як – скористаємося доволі точним мовознавчим терміном – okazіonalіzmi (ряд “метамузичних” концепцій 1980–90-х рр).

Крім того, на організацію цілого в музиці останніх десятиліть ХХ ст. мають дуже істотний вплив також зміни трактування жанрових рис творів. Ці зміни часом є доволі значними. А найпоказовішими з-поміж них можна вважати втрату творами типологічних ознак найзагальніших жанрових груп та поділів. Концепція плюралізму й тут

є панівною. Відповідно до волі композитора затираються відмінності між жанрами камерними й симфонічними, сольними й хоровими (кількість опозиційних пар можна продовжувати). Постмодерністичний принцип плюральності породжує практику широкого використання *змішаного жанру* (явище того ж порядку, що й змішаний стиль). З'являються різні варіанти одного твору, що починають жити повноцінним життям. Жанрові особливості створюваної композиції перестають бути визначальними (одразу ж пригадується феномен “Мистецтва фуґи” Й.-С. Баха), а їх нейтральність компенсується зростанням ваги драматургічного принципу організації цілого (про що йтиметься нижче). До цих композицій належать такі досконалі зразки, як Смичкове тріо та Симфонієта для струнних (обидва – 1990 /91) К. Пендерєцького. Очевидно, можна вести мову про певну тенденцію нівелювання усталених жанрових особливостей в контексті організації художнього цілого та повну відмову від домінування деяких із них на користь *драматургічного підходу* в оперуванні матеріалом. Композитор стає режисером, драматургом у специфічному театрі, де акторами є звукові маси, фактурні блоки, окремі тембри, інструменти та їх групи.

Упродовж останньої третини ХХ ст. в європейській музиці утвердився ще один важливий принцип розуміння та організації мистецького твору. Щораз більше авторів трактує свої композиції як різновид культурного *тексту*. Саме такий підхід спричинив щонайширше розповсюдження в умовах стилевого та жанрового плюралізму змішаних стилю та жанру й використання в цьому контексті розбудованих систем референційних зв'язків. І найчастіше, за використання драматургічного способу організації цілого, саме такі зв'язки дають змогу зробити твір більш цільним, а його перебіг у часі – переконливішим. При чому, якщо одні дослідники бачать лише існування стильової множинності (так звані “асиміляція” Л. Березовчук, “полістилістика” А. Шнітке чи “змішаний стиль” М. Лобанової), то інші, підтверджуючи правомірність висновків перших, зміщують акцент у своїх спостереженнях із констатації факту існування стильового плюралізму на підкреслення ваги референційних зв'язків, що виникають при рецепції та аналізі такого тексту (так званий *stile de référence* Ж. Ж. Натї). Ми ж, підтримуючи погляд останнього, додамо, що такі референційні зв'язки виникають не лише на рівні поєднання стилістичних блоків та фрагментів, але й на рівні жанру та його трансформацій. І саме система таких зв'язків, подана композитором і сприйнята та “розшифрована” слухачем (назвемо її слідом за дослідниками-постструктуралістами *інтертекстуальністю*), забез-

печує творові цільність концепції та адекватність сприйняття. Спирання на інтертекстуальні зв'язки та референційність уможливорює довірливі – відповідно до задуму автора – *трансформації жанру*, іноді позбавлені практично всіх традиційних типологічних ознак. Жанротворення на тлі загального змішування та нівелювання жанрових особливостей творів, що тепер стають просто музикою, твором чи просто назвою, взятою в лапки, цілковито узалежнюється від волі композитора-деміурга, що найчастіше пише твори, які є своєрідними жанроформами.

Переважаюча інтертекстуальність, спричинюючи ситуацію різнорівневого розуміння твору, призводить, по-перше, до появи у слухача налаштування на більш глибоке розуміння твору, по-друге, до розв'язання проблеми нерозуміння тексту (чи текстових аномалій) шляхом встановлення багатовимірних зв'язків із іншими текстами, що пов'язані з даним звуко-тембровою, референційною, структурно-комбінаторною та ритміко-синтаксичною пам'яттю звучання. Мова йде також про стійкі зв'язки на рівні форми, жанру та стилю з усіма його складниками. Тепер будь-які аномалії на рівні формо- чи жанротворення можна компенсувати нав'язуванням референційних відношень, які зможуть полегшити не лише розуміння задуму автора, але й належним чином оцінити його втілення.

Конкретних прикладів застосування інтертекстуальних відношень з метою оптимізації формо- та жанротворення можна навести справді чимало, але з огляду на обмеженість обсягу статті наведемо лише найбільш показові. До таких належить компактний шестичастинний твір Рафала Аугустина для флейти соло Varesiana (1987). Уже власне назва композиції свідчить про його безпосередні зв'язки з творчістю великого франко-американського майстра музики тембрів. Інтертекст базується на використанні як неточної цитати з Е. Вареза (гостросинкопований точковий мотив низхідної терції), так і чвертьтонових чисто тембрових побудов та характерних алеаторичних принципів роботи з матеріалом.

Ще більш показовим у цьому сенсі є “Квартет для кларнета та смичкового тріо” К. Пендерецького (1993). Твір цілком витриманий у традиціях ранньоромантичного квартетного циклу. Форма, незважаючи на деякі аномалії внутрішньої структури моделей першої та четвертої частин, дуже чітка, що підкреслюється також прозорою фактурою викладу. Інтертекстом у цьому квартеті служать твори пізнього періоду творчості Ф. Шуберта. Інтертекстуальні зв'язки настільки виразні, що відповідна інтерпретація вибудовується в уяві практично кожного

слухача. Відповідно референційні зв'язки дають змогу помітно поглибити емоційно-образний зміст твору, до якого включаються виразно романтичні домінанти стилістики й типів розгортання матеріалу. Як результат композитор дістав логічну й струнку концепцію циклічного квартетного твору.

Надзвичайно цікавим твором у згаданому ракурсі є “Дивертисмент” для струнного оркестру польського композитора М. Стаховського (1978). Тут маємо приклад виходу у барокові та ранньокласичні тексти (що, діалогізуючи із сучасним, то стають основним текстом, то перетворюються на контекст для сучасного). Паралельно на тлі стильових модуляцій поступово виринає ще один паралельний текст, що уособлюється у світі неокласичних течій ХХ ст. У цьому випадку інтертекстуальні зв'язки формуються без апеляцій до конкретних авторських текстів. Іншими текстами тут служать узагальнені особливості текстів різних діахронічних зрізів культури та мистецьких стилів. Саме інтертекстуальні зв'язки – на рівні згаданого паралельного тексту – є основним чинником формальної єдності твору.

Коли ж розглянемо Чотири оркестрові поеми (“Роза вітрів”, 1976; “Борей”, 1979; “Сіроко”, 1980; “Terra incognita”, 1981–1982) В. Котонського, то побачимо виразні інтертекстуальні зв'язки на різних рівнях із конкретними текстами М. Римського-Корсакова (“Шехерезада”), К. А. Дебюссі (“Море”), О. Скрябіна (“Поема екстазу”), К. Шимановського (“Міфи”, “Метопи”). Одним із дійових засобів у цьому полілозі текстів, що фактично є чотирма фрагментами, є так званий “змішаний стиль” (термін М. Лобанової), який передбачає і стильову гру, і стильові модуляції, і залучення до свого контексту відповідних авторських прочитань форми й жанру з подальшим їх розкодовуванням слухачем у належному інтертекстуальному зв'язку. Саме єдність образного характеру закладених у творі інтертекстуальних зв'язків забезпечує йому композиційну єдність.

Окреслені тенденції у формо- та жанротворенні, що виразно прослідковуються у творчості польських композиторів останніх десятиліть, є надзвичайно показовими для постмодерністського сприйняття дійсності та мистецтва. Тому й рецепція цих реалій та їх прищеплення на інонаціональному культурному ґрунті пов'язана, вочевидь, із мірою усталення реалій постмодерну. Не є винятком тут і українська культура.

Процеси подолання наслідків культурного тоталітаризму тривали в Україні довше та були більш болючими, аніж у сусідній Польщі. Та все ж, починаючи з другої половини 1960-х р. спостерігаємо в укра-

їнські музиці своєрідну синхронізацію зі світовими процесами музичної творчості. На зламі 1960–1970-х рр. вітчизняні автори не лише освоювали багаті надбання новітньої світової музичної культури, але й упевнено висуваються на чільні позиції у глобальних музичних процесах. Перші зразки постмодернізму в українській музиці з'явилися в кінці 1960-х р. у творчості Л. Грабовського та В. Сильвестрова. Згодом ці тенденції розвинулися у творах В. Балея (США), М. Кузана (Франція), В. Губи, В. Бібіка, В. Губаренка, В. Загорцева, І. Карабиця, Є. Станковича, Г. Ляшенка. Представники покоління 1970–1980-х – Г. Гаврилець, Ю. Гомельська, К. Цепколенко, Ю. Ланюк, О. Томльонова, О. Грінберг, В. Польова, В. Рунчак, С. Зажитько, Л. Тур'яб, С. Пілютиков, І. Щербаков, О. Щетинський, Л. Юріна – у своїх творах уже вільно (спершу навіть несвідомо) оперують системою культурних цінностей та художніх прийомів постмодернізму. Для молодших поколінь українських композиторів (З. Алмаші, А. Загайкевич, С. Луньов, В. Ларчиков, І. Небесний, Б. Фроляк та ін.) система цінностей та спосіб світовідчуття постмодернізму стали основою творчої діяльності.

Але процес рецепції надбань музичного постмодернізму в умовах тогочасної ідеологічної системи виявився певною мірою розщепленим. Надзвичайно показовим виявився цей процес у сучасній польській музиці. Усталилися своєрідні два його дискурси: офіційно-ідеологізований та альтернативно-творчий<sup>10</sup>. Представниками першого з них були представники владних структур та офіційно визнані ідеологи мистецтва (включно з багатьма представниками старшого покоління творчого корпусу). Альтернативу їм становили незаангажовані представники так званої “творчої інтелігенції” з активним ядром покоління “шістдесятників” – композиторів, виконавців, музикознавців. Розщеплення набувало часом обрисів гротеску (також одна із показових рис постмодерністської свідомості!): ті самі особи як представники офіціозу всіляко заперечували та критикували нові віяння, цілковито приймаючи й пропагуючи їх у приватних ситуаціях. Чималу роль відігравало “ретранслявання”, щоправда, істотно пом'якшене, позицій московської провладної музичної еліти<sup>11</sup>. Представники “альтернативи” ставили на порядок денний найперше обмірковування досконалості й новизни художніх концепцій та їх музичного втілення, доцільності використання та креативних можливостей використаних виразових засобів. Характерною особливістю офіційного підходу було відшукування творчих прорахунків та професійної недосконалості, а також – за найменшої можливості – тотальне заперечення здобутків польських музикантів, які, мовляв, зазнали впливу “буржуазної

культури”. І в тих, і в інших міркуваннях на перший план виходила рецепція пропонованих концепцій художньої цілісності (запекла критика особливостей музичної мови, новацій у царинах жанру, форми та соціально-філософських концепцій музичних творів якось раптово відійшла в минуле разом із усталенням постмодерністських принципів стильової плюральності та соціальної значимості й доступності мистецтва, що часто називали в 1970-х р. “новою простотою”).

Зосередимо увагу на особливостях офіційного дискурсу щодо художньої цілісності музичних творів, запропонованого польськими композиторами. Багато з новітніх здобутків було відкинуто. Найперше відкидали власне ідею практики написання творів у немuzичних формах (зважмо також на той факт, що практично в усіх музичних навчальних закладах колишнього СРСР еталонним підручником для курсу аналізу музичних творів вважали посібник І. Способіна з промовистою назвою “Музична форма” (М., 1947), що вперше побачив світ після закінчення Другої світової війни, відобразив реалії музичної практики до першої чверті XX ст. і впродовж наступних сорока років витримав сім стереотипних перевидань. Аналогічно називався також підручник ленінградських авторів, що побачив світ під редакцією Ю. Тюліна 1965 р. і також мав ряд перевидань). Праці московських промоторів так званого “цілісного аналізу” Л. Мазеля та В. Цуккермана також містили як основу апріорне переконання про “типи будови музичних творів, що склалися історично, тобто про музичні форми”<sup>12</sup> (Л. Мазель називає їх іноді “композиційними”), що лежать в основі всіх музичних творів. Перші спроби альтернативного бачення формоутворення, особливо ж у сучасній музиці, відомі від початку 1980-х рр. Започаткувало цей процес фундаментальне дослідження Є. Назаїкінського “Логіка музичної композиції”, видане 1982 р. в Москві, яке одразу ж знайшло палких прихильників в Україні.

Окрім немuzичних та чисто стохастичних форм (до речі, блискучим зразком є “Concerto misterioso пам’яті Катерини Білокур” Леоніда Грабовського, 1977), тотальної критики зазнали також твори, написані в сингулярних формах. Тож не випадково “Ланцюг”-и В. Лютославського вперше зазвучали в Україні лише в 1990-х рр. Хоча твори, сформовані в художнє ціле засобами згущення чи розрідження фактури, мікрополіфонії й сонорики акцептувалися як цілком допустимі. Легко сприймалися також зразки, організовані за чисто драматургічними принципами (як-от “Психодрама” Т. Берда).

З-поміж принципів організації цілісності, запропонованих постмодерністами, найбільш прийнятними вважалися обґрунтовані 1971 р.

радянським композитором А. Шнітке принципи полістилістики<sup>13</sup>, що дозволяли використовувати як засіб формоутворення змішаний стиль та інтертекстуальні зв'язки та культурні референції. Та все ж залучення композитором засобів поєднання найширшого культурного плюралізму, а особливо ж текстових конотацій духовно-релігійного характеру, як і написання творів релігійної музики, не схвалювали і найчастіше критикували. Відповідно інтертекстуальні зв'язки та референційні відсилання в музичних текстах трактували поверхово й – часто – урізано (*Prelude and Christmas Carol* В. Кіляра, *Beatus vir* Г. М. Гурецького, *Tableaux vivants dans un jardin à l'anglaise* В. Котонського, *Віолончельний концерт № 2* К. Пендерецького та ін.). Особливо вороже наставлення провокували до себе нечисленні ще в 1970–1980-х р. твори, організовані як ціле в дискурсі фрагментаризму (*Arabesque* З. Краузе, *Alkagran...* А. Кшановського, *Variants* К. Мошуманської-Назар, *Fantasmagoria* К. Сороцького). Така ж доля випала й електронним композиціям польських авторів 1970–1990-х рр. – деякі з них зазвучали в Україні лише на початку цього тисячоліття, а класичні нині композиції К. Сороцького чи К. Кніттля не звучали й понині. Відповідно в музично-культурному просторі України вони практично не існують ані як артефакти, ані як предмети мистецького споживання чи наукового дослідження.

Характерною особливістю офіційного дискурсу рецепції творів польського музичного постмодернізму є факт практично повсюдного акцептування невеликих творів та мініатюр. Це пояснюється вочевидь не в останню чергу більшою простотою їх виконання й можливістю зробити це за потреби власними (чи невеликого кола друзів та однодумців) зусиллями. Такі твори, більш традиційні в розумінні формоутворення, навіть обмежено функціонували в концертному просторі України тих років. Масштабні ж композиції, організовані за відмінними від усталених формотворчих принципами, приймалися офіційною чиновницькою кастою та “іже з нею” музикознавцями надзвичайно обережно, як правило, за посередництва Москви (яскравий приклад – Концерт для альту з оркестром К. Пендерецького).

Перехідною щодо нашого питання ланкою між офіційним та альтернативним дискурсами було середовище музичних навчальних закладів середньої й, особливо, вищої ланки. Сучасна польська музика активно функціонувала в студентському середовищі, звучала на студентських концертах. Її залучали як матеріал (як нотний, так і фонографічний) для вивчення ряду предметів викладачі теоретичних, методичних та виконавських дисциплін.



Таке розщеплення дискурсів, породжених рецепцією музики польського постмодернізму почало поступово нівелюватися з кінця 1980-х рр. Не зайвим буде сказати, що паралельно тривав процес активного освоєння здобутків українського музичного постмодернізму та його бурхливий розвиток. Це, мабуть, найбільше посприяло залученню її до повноцінного функціонування в музично-культурному просторі України. Уже в 1990-х художні концепції польських авторів минулих десятиліть сприймали, вивчали та оцінювали цілком адекватно до творчих настанов та пріоритетів самих композиторів.

<sup>1</sup> Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. – Л., 2002. – С. 91–94.

<sup>2</sup> Rudziński W. Związek w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie // 50 lat Związku kompozytorów polskich. – Warszawa, 1995. – S. 49–61.

<sup>3</sup> Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. – Kraków, 1987. – S. 344.

<sup>4</sup> Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К., 2000. – С. 71–73; Skowron Z. Nowa muzyka amerykańska. – Kraków, 1995. – S. 350–352.

<sup>5</sup> Див.: Беньямін В. Вибране. – Л., 2002.

<sup>6</sup> Див.: Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.

<sup>7</sup> Barthelme D. Unspeakable practices, unnatural acts. – New York, 1968. – P. 160.

<sup>8</sup> Penderecki K. Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku. – Warszawa, 1997. – S. 22.

<sup>9</sup> Наприклад: Холопов Ю. Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 582.

<sup>10</sup> Про офіційний та альтернативний дискурси, зокрема, див.: Зарецький О. Офіційний та альтернативний дискурси. 1950–80-ті роки в УРСР. – К., 2003.

<sup>11</sup> Див., напр.: Житомирський Д., Леонтьєва О. Миражи музыкального прогресса (О западном “авангарде” середины века) // Кризис музыкальной культуры и музыка. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 3–66.

<sup>12</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1979. – С. 4.

<sup>13</sup> Повний текст доповіді див.: Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – С. 327–331.

**УДК 929:39**

Вікторія Юзвенко

**СЛАВІСТИЧНІ ІНТЕРЕСИ ОСКАРА КОЛЬБЕРГА**

У статті висвітлюються основні аспекти багаторічної збирацької та дослідницької діяльності відомого польського фольклориста, етнографа та музикознавця Оскара Кольберга. Його праці, присвячені духовній та матеріальній культурі південних, східних та західних слов'ян, стали вагомим внеском у розвиток слов'янської фольклористики.

**Ключові слова:** слов'янська фольклористика, народна творчість, фольклорно-етнографічний матеріал, збирацька діяльність.

W artykule przedstawiono główne aspekty wieloletniej działalności Oskara Kolberga, znanego polskiego folklorysty, etnografa i muzykologa, w zakresie zbierania i badania folkloru. Jego prace, poświęcone duchowej i materialnej kulturze południowych, wschodnich i zachodnich słowian są ważnym przyczynkiem do rozwoju folklorystyki słowiańskiej.

Wyrazy kluczowe: folklorystyka słowiańska, twórczość ludowa, materiał folklorystyczno-etnograficzny, działalność zbieracka.

О. Кольберг – видатний польський фольклорист, етнограф, музикознавець, займає одне з центральних місць в історії слов'янської фольклористики. Від романтичного захоплення народною піснею, результатом якого було видання збірки “Pieśni ludu” (1842), і композиторської діяльності О. Кольберг дуже швидко перейшов до серйозного, глибокого вивчення поетичної творчості й культури польського народу, якому присвятив усе своє життя. Наслідком безприкладної, організованої за добре продуманим планом, систематичної майже 50-річної збирацької діяльності польського народознавця було монументальне багатотомне видання “Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce” – своєрідна енциклопедія життя, побуту, поетичної творчості польського народу середини XIX ст.

Одночасно О. Кольберг належить до найбільш працюючих дослідників народної культури усіх слов'ян XIX ст. Уже перші кроки його збирацької діяльності, здійснені на хвилі польського романтизму, були позначені інтересом не лише до польських народних пісень, а й до пісенності інших слов'янських і неслов'янських народів. Записуючи в 30-х роках XIX ст. польські пісні в околицях Варшави, О. Кольберг долучав до своїх записів українські, чеські й словацькі пісні, звертаючи при цьому велику увагу на народні мелодії, що на той час було новаторським у слов'янській фольклористиці. В 1846 р. він видав збірку “Pieśni czeskie i słowackie”<sup>1</sup>, в якій, крім текстів пісень, опублікував музичний матеріал до них, занотований у Варшаві, що, правда, не з уст виконавців, а у власному опрацюванні.

Однак, продовжуючи записувати народні пісні, О. Кольберг поступово усвідомлює, що музичний супровід народних мелодій призво-

дять лише до спотворення їх природного звучання, і активно переключається на одночасний запис тексту та мелодії пісні, вказуючи місця побутування варіантів, наявність яких у пісенних збірниках підвищує їх наукову цінність. “Я подаю мелодію в усій її непідробній простоті, достеменно, як виливається вона із уст народу, без будь-якого гармонічного супроводу, оскільки я переконаний, що найкращою мелодією є мелодія в аутентичній, нічим не затемненій чистоті...”<sup>2</sup>, – пише він у передмові до одного з перших своїх збірників “Pieśni ludu polskiego” (1857), в якому до 41 пісні подано 500 різних мелодій.

Успіх новаторського видання сприяв подальшій збирацькій діяльності О. Кольберга, постійний контакт із народом дозволив йому зробити нові висновки щодо збирання і вивчення народних пісень. На відміну від своїх попередників учений починає цікавитись не овіяним романтикою минулим народної творчості, а сучасним станом її. Пісню, на його глибоке переконання, слід записувати разом із обрядом, характеристикою виконавців, їх способу життя, звичаїв, мови тощо. Дійти до такого висновку вченому допомогла також наукова подорож на Балкани в 1857 р., яка сприяла глибшому ознайомленню із сербською, хорватською і словенською народною піснею і музикою, народознавчими працями В. Караджича, Е. Коритка, Ф. Краусса. В 1865 р. О. Кольберг оголошує широку програму вивчення та етнографічного опису багатьох регіонів Польщі та слов'янських земель, яку реалізує в етнографічних монографіях під загальною назвою “Materiały do etnografii słowiańskiej”, застосувавши новий метод опису фольклорного й етнографічного матеріалу – регіональний<sup>3</sup>.

Крім польського етносу, О. Кольберг багато уваги приділяв духовній та матеріальній культурі східних слов'ян, менше – західним<sup>4</sup>. Починаючи з 60-х р. XIX ст., він приступає до систематичного збирання та вивчення українського фольклорного та етнографічного матеріалу на Волині, Поліссі, а у 80-х рр. XIX ст. – до його публікації, і це не було просто даниною традиціям, в силу яких усі польські фольклористи докольбергівського періоду збирали матеріал на українських землях, які свого часу входили до складу Речі Посполитої. О. Кольберг високо цінував українські народні пісні, завжди із задоволенням їх слухав і старанно записував, зберігаючи діалектні особливості. Українські народні пісні – це “...твори високої поетичної цінності..., повні гумору та життєвого дотепу, а нерідко в’їдливої різкої сатири, в якій сміливо викриваються недоліки суспільства, – писав О. Кольберг у вступі до II тому “Rokusia”. Інші жанри українського фольклору – каз-

ки, прислів'я, приказки, загадки – також не залишалися поза увагою польського фольклориста.

На галицькому Покутті (Станіславський та Коломийський округи) О. Кольберг записував фольклорний та етнографічний матеріал протягом 1870, 1876–1877 та 1880 рр., залучаючи до цієї праці, як завжди, багато збирачів-аматорів. У 1876 р. з його ініціативи була навіть споряджена в цей район експедиція Краківської академії наук.

“Рокусіє” – чотири томна етнографічно-фольклорна праця, в якій автор і упорядник подає опис місцевості, населення, накреслює широку побутову картину – будівлі, одяг, господарство, спиняється на характеристиці мови і вміщує величезну кількість зразків української народної творчості всіх жанрів разом із нотним матеріалом і танцями. Це фундаментальна монографія, упорядкована за зразком видань “Ludu...”.

Перший том (1882) об'єднує українську обрядову творчість календарного та родинно-побутового циклу. Пісенні твори супроводжуються детальним описом обряду та нотним матеріалом. У томі багато варіантів обрядових пісень, записаних у різних місцевостях краю, до яких долучено пісенний матеріал із видань В. Залеського, Ж. Паулі, Я. Головацького. Серед календарних пісень звертають увагу щедрівки та колядки, які, до речі, О. Кольберг, на відміну від своїх попередників, чітко розмежовує, виділяє колядки з історичними мотивами. Серед гаївкових пісень – багато нових текстів з описами весняних ігор.

Не менш цікава і родинно-побутова поезія, подана в томі. Весільно-обрядовий матеріал записано в семи місцевостях, мелодії позначено оригінальністю. Описуючи похоронний обряд, О. Кольберг одним із перших навів нотний запис голосіння.

Другий том (1883) присвячений українським пісням Покуття різних жанрів – ліричним, історичним, соціально-побутовим, баладам тощо. Упорядник прагнув систематизувати їх за тематичним принципом, оскільки на той час у слов'янській фольклористиці ще не були вироблені наукові засади класифікацій фольклорного матеріалу, а в польській науці наблизились до розв'язання цієї проблеми лише на початку ХХ ст.<sup>5</sup>

У багатотомному пісенному матеріалі другого тому багато зразків чумацьких, наймитських, опришківських і рекрутських пісень, які є цікавими варіантами соціально-побутових пісень інших регіонів. У виданні О. Кольберг зібрав велику кількість балад як характерну особливість народної пісенності цього куточка української землі. Вмі-

щені в томі народні мелодії свідчили про широку збирацьку діяльність його в галузі музичного фольклору.

Третій том “Рокусія” (1888) містить українські народні танці з танковими піснями, переважно коломийкового розміру. Демонологічний матеріал, прислів’я та приказки завершують видання.

Вступна стаття про покутські танці була першим дослідженням українських народних танців, де О. Кольберг, використавши порівняльний матеріал, підкреслив оригінальність та самобутність покутської народної хореографії.

Добірка прислів’їв і приказок має багато спільних варіантів із прислів’ями й приказками у раніше опублікованому збірнику Гр. Ількевича <sup>6</sup>.

Четвертий том (1889) подає широку картину народної прози Покуття – чарівні та побутові казки, казки про тварин, легенди, народні оповідання, окремо виділено п’ять гуцульських казок. Прозовий матеріал паспортизовано, іноді подано варіанти та посилання на подібні варіанти польських казок у серії “Lud...”

Записуючи зразки української народної прози, О. Кольберг прагнув зберегти діалектні особливості мови, проте в публікаціях є помилки, які пояснюються недосконалим знанням мови записувачем і неможливістю передачі її фонетичних особливостей польською транскрипцією. Паралельно з українською мовою зміст майже всіх казок у томі коротко переказано польською мовою.

Українські народні загадки, надруковані в цьому виданні, крім переданих Кольбергу польським археологом і етнографом І. Коперницьким, учений записав у околицях Коломиї, Косова і Кутив.

Завершена чотиритомна праця польського фольклориста зацікавила І. Франка. В журналі “Kwartalnik historyczny” (1889, т. 3) він опублікував ґрунтовну рецензію.

У різні роки XIX ст. О. Кольберг зробив багато записів українського фольклору різних жанрів на Поділлі, Поліссі, Волині, в основному їх опубліковано у виданнях Антропологічної комісії Краківської академії – “Zbiór wiadomości do antropologii krajowej” і посмертно виданому томі “Wołyń” (1907).

Дотримуючись при збиранні фольклору територіального принципу, польський учений часто записував паралельно зразки польської і української народної творчості на Холмщині, Підляшші, околицях Перемишля. Тому у його виданнях “Chełmskie” (Т. 1–2, 1890–1891) та “Przemyskie” (1891) поряд із польським фольклором опубліковано зразки українського. За принципом упорядкування ці видання є широ-

кими етнографічно-фольклорними описами згаданих територій. Українська народна поетична творчість представлена тут усіма жанрами. Основне місце належить народній пісенності, переважно обрядовій, але є багато публікацій народної прози, прислів'їв, приказок.

Опублікований за життя вченого український фольклорно-етнографічний матеріал не вичерпав його наукового доробку в галузі українського народознавства. В архівах О. Кольберга залишалася ще величезна кількість українських записів, зроблених невтомним фольклористом і етнографом впродовж багаторічної збирацької діяльності.

У 60-х рр. XX ст. під опікою Польської академії наук Польське народознавче товариство (PTL) підготувало проект “Повного зібрання праць Оскара Кольберга” (“Dziela wszystkie Oskara Kolberga”) у 80-и томах. У рамках здійснення проекту український фольклорно-етнографічний матеріал уже видруковано в томах: “Sanockie-Krośnieńskie”, cz. 1–2 (фольклор лемків), “Białoruś-Polesie” (фольклор українського Полісся), “Ruś Karpacka”, cz. 1–2, “Ruś Czerwona”, cz. 1–2.

Оголосивши свою велику програму етнографічного вивчення слов'янських земель, О. Кольберг розпочав вивчення народної творчості й побуту на теренах, заселених білорусами. Російські фольклорні зразки йому надсилали збирачі-аматори та знайомі російські фольклористи, зокрема О. Гільфердінг, з якими О. Кольберг налагодив наукові контакти завдяки популярності томів його “Ludu...”

Програма польського вченого включала також вивчення фольклорно-етнографічних матеріалів західних і південних слов'ян<sup>8</sup>. Це в основному тексти пісень і мелодії, зібрані О. Кольбергом у чотирьох подорожах до Чехії (1871–1873, 1878), одній до Лужиц (1878) та на польсько-чесько-словацьке пограниччя. В наукових контактах із Ф. Челаковським та А. Парчевським, О. Кольберг отримав цінні записи лужицького фольклору, зроблені свого часу А. Кухарським та Я. Смолером.

Архіви О. Кольберга містять чимало матеріалів, що стосуються південних слов'ян. Це польові записи пісень і мелодій, які зробив польський фольклорист під час наукової подорожі до південнослов'янських країн та частини розвідок про народну музику південних слов'ян, підготовлених до друку. О. Кольберг уважно слідкував і детально вивчав наукові праці слов'янських фольклористів з питань фольклору та етнографії, серед яких почесне місце належало дослідникам-народознавцям Сербії та Хорватії. На матеріалах музичної пісенної

творчості південних слов'ян, форм її побутування О. Кольберг опублікував монографію “*Obrazy Słowiańszczyzny południowej*” (1871–1872). У “Повному зібранні праць Оскара Кольберга” дослідження вченого з питань народної матеріальної культури подано в 59 томі під назвою “*Materiały do etnografii Słowian południowych*”.

Діяльність О. Кольберга в галузі дослідження народної творчості й побуту південних і західних слов'ян, а саме: невтомна збирацька праця, підготовка та видання зібраного матеріалу, публікації “*Rozwój pieśni w Czechach pod względem mu zycznym*”, “*Ruch muzyczny u niektórych plemion Słowian południowych*”; рецензії “*Melodie ludu słowiańskiego*” (про збірку мелодій Я. Слободи до словацьких пісень, виданих Я. Колларом); відозва О. Кольберга щодо збирання українських народних мелодій; відповідь на критичні зауваження І. Франка з приводу виходу у світ “Покуття”; багата кореспонденція польського вченого з дослідниками інших слов'янських країн – чеським фольклористом-музикознавцем Л. Кубою, словенським фольклористом Ф. Крауссом, російським славістом О. Гільфердінгом та іншими, – цінний внесок не тільки в польську, а й у всеслов'янську науку про народну творчість.

1. *Pieśni czeskie i słowackie* // *Dzwon Literacki*. – 1846. – Т. 4.
2. *Kolberg O. Dzieła wszystkie*, cz. 1. – Wrocław; Poznań, 1962. – S. 5–6.
3. У Повному виданні праць О. Кольберга (*Dzieła wszystkie O. Kolberga*) “*Materiały do etnografii Słowian*” подано у двох томах – Т. 58 “*Materiały do etnografii Słowian wschodnich*” і Т. 59 “*Materiały do etnografii Słowian południowych*” та в окремих 53-х етнографічних монографіях.
4. *Burszta J. Kontakty Oskara Kolberga z etnografami i folklorystami słowiańskimi* // *Z polskich studiów slawistycznych*, Т. 3. – Warszawa. – S. 203–209.
5. *Bystron G. St. Artyzm pieśni ludowej*. – Poznań; Warszawa, 1921.
6. Галицькі приповідки і загадки, зібрані Гр. Ількевичем. – 1841.
7. “*Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*”. – 1888. – Т. 12; 1889. – Т. 13.
8. Див. *Medard Tarko. Slawika w materiałach etnograficznych Oskara Kolberga* // *Z polskich studiów slawistycznych*, seria V. – Warszawa. – 1978. – S. 391–395; *Skrukwa A. Południowosłowiańskie prace i materiały Oskara Kolberga* // *Ludowość dawniej i dziś*. – Ossolineum. – 1973. – S. 109–118.

**УДК 929:398**

Валентина Головатюк

## НАУКОВО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ЯНЧУКА

Стаття присвячена різнобічній науково-організаційній діяльності відомого славіста Миколи Янчука, який брав участь у найважливіших проектах, пов'язаних із збереженням народної культури, дослідженням фольклору й етнографії українського, польського та білоруського етносів.

Ключові слова: збирацька, видавнича діяльність, традиція, народна культура.

Mowa idzie o różnorodnej działalności naukowo-organizacyjnej znanego sławisty Mykoły Janczuka, który brał udział w najważniejszych projektach dotyczących konserwacji zabytków kultury ludowej, badań folkloru oraz etnografii polskiej i białoruskiej.

Wyrazy kluczowe: działalność zbieracka i wydawnicza, tradycja, kultura ludowa.

У своїй багатогранній науковій діяльності Микола Янчук (1859–1921) виявляв неослабний інтерес до вивчення побуту, матеріальної та духовної культури українського, польського й білоруського народів. Але особливу увагу він приділяв краєві дитинства, в якому пройшов перші уроки народознавства.

Як уродженець Підляшшя М. Янчук уже в дитячі роки мав можливість пізнати багато характерних моментів етнографічного буття цього терену. З ними він повсякденно стикався як у колі власної родини, у рідному селі Корниця, так і в навколишніх селах.

У період навчання на історико-філологічному факультеті Московського університету майбутній учений приїздить на канікули і проводить свої перші теренові маршрути на Підляшшя, які виявилися досить плідними. Результатом трирічної активної збирацької діяльності була поява 1886 р. праці “Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии”. Вона виявилася унікальною, оскільки аналогічних записів весільної обрядовості з XIX ст. майже не збережено.

Погляди вченого на збереження діалектних особливостей, фіксацію локальних різновидів народних звичаїв, обрядів, фольклорних текстів давали можливість зосереджувати свої зусилля на цілісному вивченні й детальному висвітленні їх як з боку фольклорного, так етнографічного й лінгвістичного. Проаналізувавши стан побутування місцевого українського весільного комплексу, дослідник виявив помітний вплив польської культури і водночас глибоку автентичність та самобутність пісенного репертуару весільної драми.

Методологічним досягненням вченого стало й те, що він намагаючись подати якомога повніший пісенний репертуар на рівні окремих творів, фіксував і їхні словесні варіанти та мелодії.



Поява роботи М. Янчука, знайомство з нею видатних сучасників знайшли відгуки в українських та польських наукових колах. Діяльність ученого швидко зауважили й належно оцінили О. Веселовський, В. Міллер, О. Пипін, Я. Карлович. Зокрема В. Горленко, рецензуючи вказану працю, зауважив, що від “грунтовності й точності описів Янчука не можна бажати нічого більшого”<sup>1</sup>.

Заохочений успіхом першого видання, автор продовжив дослідження словесної творчості рідного села і підготував працю “Шопка в Корниці”, опублікувавши її 1888 р. на сторінках часопису “Wisła”. На основі дитячих і юнацьких спогадів дослідник відтворив історію шопки свого рідного села, порівнявши її з вертепом та провів аналогію з тодішнім станом побутування народного театру.

Згодом до зібраних у рідній місцевості фольклорно-етнографічних матеріалів учений не раз буде звертатися у своїй науковій та літературній діяльності.

Не залишаються поза увагою наукових інтересів М. Янчука побут і матеріальна культура терену. Про це свідчать експедиційні відрядження (1887–1891) та приватні поїздки на Підляшшя, де вчений проводить дослідження традиційної народної культури Сідлецької та Люблінської губерній Польського Королівства, обґрунтовуючи це тим, що: “... підляські малоруси займають 7 повітів (із 10) Люблінської губернії, а саме: Холмський, Грубешівський, Томашівський, Любартівський, Красноставський, Янівський і Білгорайський, і 5 повітів (із 9) Сідлецької губернії, а саме: Влодавський, Більський, Радинський, Константинівський і Соколівський. У решти повітів, цих двох губерній, звичайно,

також знайдуться подекуди малоруси, але ми вказуємо на місцепроживання основної їх маси”<sup>2</sup>. Названі райони М. Янчук відносив до найцікавіших з народознавчого погляду і вважав їх вивчення надзвичайно потрібною справою. У своїх працях він неодноразово торкався проблеми асиміляції українців регіону, його турбував занепад народних традицій, трансформації в укладі життя місцевих жителів. Років через десять, а можливо і менше, – писав дослідник 1891 р. у листі до В. Міллера після поїздки в Сідлецьку губернію, – більша половина малоруського населення цієї губернії зовсім забуде свою мову<sup>3</sup>.

Збираючи багато років оригінальний етнографічний матеріал (гончарні вироби, зразки одягу, взуття тощо), твори декоративно-ужиткового мистецтва (ікони, зразки народної вишивки), дослідник передавав їх Етнографічному музею Дашкова в Москві. Колекції цього музею збагатилися також предметами матеріальної культури завдяки фольклорно-етнографічним експедиціям, здійсненим ученим до Могилевської, Вітебської, Мінської, Гродненської та Віленської губерній (1886–1887).

М. Янчук брав участь у найважливіших проектах, пов’язаних із збереженням, дослідженням та фіксацією фольклору, етнографії, організовував численні експедиції до Польщі, Білорусі, Литви, України, матеріали яких публікував на сторінках тогочасних видань.

Визнанням наукових та громадських заслуг ученого стає обрання його членом Товариства любителів природознавства, антропології і етнографії (1884), Московського археологічного товариства (1887), Товариства історії та російських старожитностей (1887).

Свою наукову діяльність М. Янчук розгортав у різних напрямках, охоплюючи щораз інші ділянки народної культури. Надаючи великого значення збирацькій роботі, вчений працював над розробкою і втіленням у практику науково-обґрунтованих вимог збирання фольклорно-етнографічного матеріалу. Разом з відомим етнографом М. Харузіним він розробляє і поширює в межах Росії “Програму для собирания этнографических сведений” (1889). В окремому розділі програми висловлюються конкретні пропозиції щодо проведення досліджень, фіксації усної словесності, зокрема за видами і жанрами фольклору. Слушним було прохання фіксувати географію поширення того чи іншого твору, давність його побутування у певній місцевості із зазначенням змін, ким і звідки твір записано.

Програма відіграла важливу роль в утвердженні наукових принципів фіксації фольклору, в ній акцентувалась увага на нерозривності явищ матеріальної і духовної культури того чи іншого етносу, наго-

лошувалось на тому, що однобічність розгляду фольклорних та етнографічних матеріалів, які тісно взаємопов'язані, веде до втрати їхньої цінності.

У цей же період з ініціативи та безпосередньої участі відомих учених В. Міллера та М. Харузіна М. Янчук започаткував перший у Росії спеціалізований часопис “Этнографическое обозрение”, редактором якого був до 1916 р. Окрім наукових студій, важливе місце в кожному тому видання відводилось рецензіям, оглядам, бібліографічним нотаткам та звітам з наукових експедицій та теренових досліджень. Окреслюючи тематику часопису, дослідник у листі до відомого російського славіста професора Варшавського університету П. Кулаковського писав: “Одним із завдань видання є бібліографічний огляд усього того, що з'являється в центральному та провінційному друці стосовно етнографії Росії. З цією метою ми звернулися в редакції всіх “Губернских ведомостей”, що надходять до нас. Маємо надію, що й Ви не відмовите нам в цьому проханні, особливо з огляду на те, що варшавських видань тут майже ніде немає. Як уродженець Підляшшя, я взяв на себе огляд видань Привіслинських губерній та хотів би якомога повніше висвітлювати у новому виданні все, що має відношення до етнографії краю”<sup>4</sup>.

На сторінках часопису “Этнографическое обозрение” М. Янчук знайомить російського читача з польською культурою і наукою, що завжди були предметом його уваги. Вже у першому номері часопису знаходимо інформацію про етнографічний музей у Варшаві, етнографічну періодику, зокрема видання “Wisła” та його редактора Я. Карловича. У наступних томах учений популяризує діяльність А. Кіркора, А. Хибінського, О. Кольберга, дослідницький доробок останнього на той час був знаний лише у вузькому колі фахівців, про що дізнаємось із статті М. Янчука: “Більшість російських читачів, ймовірно, вперше зустрінуть тут ім'я Кольберга, і це нас не здивує, оскільки ми знаємо, що писав він не німецькою чи французькою, а однією із слов'янських мов – польською. В силу різних обставин, які до цього часу тяжіють над польсько-російськими стосунками загалом, ця мова залишається для росіян невідомою, лише за рідкісними винятками, і вся та значна кількість учених, академічних і приватних видань, праць, досліджень і статей, які друкуються в них, особливо останнім часом не тільки за рубежем, але й у Росії – відмежовані від російського вченого світу якоюсь китайською стіною. Ось чому мало відомі у нас і цінні праці Кольберга.

Оцінити ці праці зможе лише той, хто вчитається в них”<sup>5</sup>.

О. Кольберг займав особливе місце у творчій діяльності М. Янчука. Студіюючи праці польського дослідника та доступні бібліографічні матеріали про нього, Янчук намагався бути його послідовником.

На честь 50-річчя наукової діяльності О. Кольберга він публікує на сторінках „Етнографического обозрения” статтю, в якій детально висвітлює життєвий шлях та доробок видатного славіста, наголошуючи на його заслугах в дослідженні „земель руських”, й ініціює у 1889 р. обрання О. Кольберга почесним членом Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії.

Завдячуючи зусиллям Янчука, 1901 р. була створена й очолена ним Музично-етнографічна Комісія при Імператорському Товаристві любителів природознавства, антропології і етнографії при Московському університеті. Комісія діяла до 1914 р. і займалася не тільки збиранням, вивченням народнопісенної творчості, народної музики, а й видавничою діяльністю, організацією концертів та мала істотне значення в справі охорони народномистецької спадщини. За цей період було проведено низку експедицій, видано п'ять томів музичних матеріалів і розвідок, дві музичні збірки для українських та білоруських шкіл, а також складено програми вивчення народної пісні й музики; викладання народної музики в консерваторіях і музичних училищах; збирання пісенних творів та їх репертуар.

Ініціював М. Янчук і створення 1902 р. етнографічного музею при Харківському історико-філологічному товаристві за участю відомих учених-етнографів М. Сумцова, А. Краснова, М. Хланського та ін. Надалі музей став джерелознавчою базою та науково-організаційною установою для розвитку етнографічної науки Слобожанщини та Півдня України.

Аналізуючи науково-організаційну діяльність М. Янчука, не можемо оминати і його літературну творчість. Поштовхом до написання художніх творів українською мовою, зокрема підляським діалектом, став перегляд ним вистав драматичної трупи М. Старицького і М. Кропивницького. Почувши вперше зі сцени українську мову, Янчук усвідомив себе українцем і саме тому почав називатися “малорусом з Підляшшя”, а щоб врятувати від забуття “малоруську говірку” він розробив орфографію підляського діалекту й саме мовою корницьких селян писав комедії, драми та ліричні поезії. Його драматичні п'єси (“Пилип-музика”, “Вихованець”, “На чужині”, “Щербата доля”, “Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари” та ін.) хоча і не були видані, але майже всі входили в репертуар численних аматорських гуртів і ставилися на сценах багатьох театрів як України, так і Росії. П'єси автора вирізня-

лися живою мовою, жвавим діалогом та природністю сюжету. За своїм значенням вони не виходили за рамки легких картин звичаєвості та побуту підляшан. Веселі та сумні народні пісні, як правило, посідали в кожній п'єсі вагоме місце, супроводжуючи всі повороти долі дійових осіб.

Привабливою стороною всіх п'єс М. Янчука, як зазначали тогочасні критики, було мистецьке відтворення на сцені народної дійсності. Зокрема, український учений А. Кримський у рецензії на п'єсу “Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари”, вперше поставленої 1891 р. на сцені московського театру М. Садовського, писав: “Власне побутовий бік є найкраща річ у творі Янчука і дає п'єсі стійність... Письмиська кебета Янчука виражається в тому, що всі етнографічно-побутові малюнки ані кришечки не сухі, не виписані протоколічно з якогось етнографічного збірника, а навпаки: слідиш за ними з унесенням, бо саме їх побутовість, їх жизненність аж клекоче”<sup>6</sup>.

І. Франко, висловлюючи свої враження стосовно вистави “Пилип-музика” у постановці галицького театру Товариства “Руська бесіда”, наголошував на примітивності п'єси “щодо композиції і сценічної будови”. Але паралельно з недоліками він відзначав і позитивні сторони, а саме фольклорно-етнографічний матеріал, оскільки М. Янчук, за його словами, “з замилюванням опрацював саме цей бік твору і в сценах вечорниць, від'їзду рекрутів, весілля дав нам яскраві і привабливі картини”<sup>7</sup>.

Отже, М. Янчук не цурався свого національного коріння, а досліджував, зберігав та плекав його з повагою і любов'ю все життя. Оцінюючи доробок ученого, його збирацьку та видавничу діяльність, не можемо не погодитися зі словами Миколи Сумцова, який свого часу зазначав: “Як Холмщина, що лежить між Великоросією, Україною, Білоруссю і Польщею, пофарбована усіма сусідніми кольорами, так і Янчук у своїх співчуттях і діяльності розкинувся на всі ці боки”<sup>8</sup>.

1. Киевская старина. – 1886. – № 10. – С. 371.

2. Памятная книжка Седлецкой губернии на 1892 год. – Седлец, 1892. – С. 228–229.

3. Białokozowicz B. Mikołaj Janczuk. 1859–1921. – Olsztyn, 1966. – S. 201.

4. Ibid. – S. 103.

5. Янчук Н. Оскар Кольберг (По поводу 50-летия его деятельности) // Этнографическое обозрение. – 1889. – Кн. 2. – С. 124–125.

6. Кримський А. Збір. тв.: У 5 т. – К., 1972. – Т. 2. – С. 339.

7. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 257.

УДК 398

Оксана Микитенко

## ЕНТИТЕТ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ: УКРАЇНЬСЬКА, ПОЛЬСЬКА ТА СЕРБСЬКА БАЛАДА ПРО “СЕСТРУ ОТРУЙНИЦЮ”

У статті розглядаються варіанти балади, в яких наголошується семантика “чужинця”, зокрема етнічного. На матеріалі українського, сербського та польського тексту, що позначаються певними художньо-поетичними особливостями відповідної традиції, зроблено висновок про різні національні редакції баладного сюжету як прояві ентитету фольклорної традиції слов’ян. Тим самим підкреслено важливість порівняльного вивчення, зокрема народної балади, у сучасній славистичній фольклористиці.

Ключові слова: народна балада, етнонім, ентитет, славистика

Dokonano przeglądu wariantów ballady, zawierających semantykę „obcego”, zwłaszcza „etnicznego obcego”. Zbadano ukraińskie, serbskie i polskie teksty, uwarunkowane narodową tradycją poetycką, co pozwoliło na sformułowanie wniosku o różnych narodowych redakcjach wątku balladowego, jako ujawnieniu entytetu folklorystycznej tradycji słowian. Podkreślono znaczenie badań porównawczych, w tym ballady ludowej, we współczesnej folklorystyce sławistycznej.

Wyrazy kluczowe: ballada ludowa, etnonim, entytet, sławistyka.

### 1. Сучасна традиція побутування.

У жанровому багатоманітті традиційної народно-пісенної культури України помітне місце посідає епічна пісня у таких її різновидах, як балада, романс, історична та побутова пісня тощо, які широко побутують на усій етнічній території України. Спостереження над сучасним життям різних жанрів епічних пісень має виключний інтерес для дослідників фольклорного процесу, оскільки відомо, що усна епічна творчість у західноєвропейських країнах вже давно згасла, а з другої половини ХХ ст. усі ознаки поступової втрати традиції спостерігаються і в країнах центральної та південно-східної Європи.

Програма фольклорних експедицій Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України постійно враховує актуальні питання вивчення сучасного побутування традиційного фольклору, зокрема ліро-епічної поезії. Результатом послідовного обстеження різних регіонів України, наслідком нагромадження значного корпусу текстів свого часу стала публікація двох, присвячених жанру балади, томів академічної багатотомної серії

“Українська народна творчість”, а саме: “Балади. Кохання та дошлюбні взаємини” (Київ, 1987) та “Балади. Родинно-побутові стосунки” (Київ, 1988). З великого нагромадженого матеріалу до видання увійшли найдосконаліші варіанти, причому увага надавалася записам, у яких наявні два компоненти (текст і мелодія). До томів упорядниками було внесено чимало попередніх різночасових фіксацій, а також багато нових записів, що стало свідченням життєвості народно-баладної традиції і розкрило одну із яскравих сторінок сучасного живого фольклорного процесу.

Серед сюжетного багатоманіття української балади як традиційної ліро-епічної пісні, яка зосереджена на змалюванні драматичних та трагічних колізій у житті людини, яскраво вирізняються тексти з мотивом “*сестра отруїла брата за намовою спокусника*”, відомі усній народній творчості багатьох європейських народів, у тому числі західним та південним слов'янам.

Українська балада про “сестру-отруйницю” привертала увагу багатьох вітчизняних дослідників, починаючи з XIX ст. Найдавніший запис (два варіанти) 1810-х рр. і належить З. Долензі-Ходаковському. Впродовж XIX–XX ст. було опубліковано понад 200 варіантів балади, водночас більша частина фіксацій із різних регіонів України перебувала в архівах. Записи варіантів подавали збірники: П. Чубинського <sup>1</sup>, Я. Головацького <sup>2</sup>, О. Кольберга <sup>3</sup>, Ф. Колеси <sup>4</sup>, Д. Задора та П. Милославського <sup>5</sup>, Ю. Цимбори <sup>6</sup>, П. Лінтура <sup>7</sup> та ін. Як зазначає П. Лінтур, балада є однією з найпопулярніших фольклорних творів у Закарпатті, де лише він записав півсотні варіантів від виконавців різного віку <sup>8</sup>, що надало можливість простежити побутування ліро-епічної пісенності у виконанні трьох поколінь народних співців – старшого (понад 60 років), середнього (до 50 років) та молодшого (до 30 років), – як жінок, так і чоловіків. Водночас, зазначає дослідник, загальна кількість записів може бути значно більшою, оскільки пісню знають та співають у кожному селі, що переконливо свідчить про збереження пісенної фольклорної традиції. Цікаво, що серед виконавців балади цього сюжету у Східній Словаччині на Пряшівщині, де свого часу письменник Михайло Шмайда записав сім варіантів тексту, були люди лише старшого віку.

Стабільність локальної епічної традиції Карпатського регіону не суперечить єдності загальноукраїнської традиції та певним текстовим відмінностям, що з'являються у записах, зроблених на Київщині, Черкащині, Полтавщині, Поділлі, Чернігівщині, Харківщині, Сумщині

тощо, у тому числі й у сучасних фіксаціях фольклорними експедиціями ІМФЕ, представлених в архівних фондах Інституту.

Усі тексти баладного сюжету “сестра-отруйниця”, які умовно, на думку П. Лінтура, можна підрозділити на наддніпрянський, галицький, закарпатський та пряшівський варіанти, складають водночас одне генетичне та органічне ціле<sup>9</sup>. Дослідники фольклору і сьогодні спостерігають варіанти балади серед фольклорних творів, що й далі активно побутують у сучасній фольклорній традиції, а також у народній самодіяльній творчості.

## **2. Особливості варіантів українського тексту.**



Сюжетна канва основного варіанта українського тексту подає ряд яскравих епізодів, при чому текст будується переважно у формі діалога дівчини і милого, дівчини і брата. Починається балада звертанням дівчини до милого, яка пропонує посватати її; він намовляє її спочатку отруїти брата; дівчина відмовляється, кажучи, що не вміє “чарувати”; милий радить їй піти у ліс, де вона знайде змію (двох чи трьох змій), що висить на дереві; сонце пригріває на змію, і з неї тече отрута; дівчина має набрати тієї отрути та приготувати братові смертоносне зілля; брат повертається з дороги, і сестра підносить йому отруту; брат хилиться / падає з коня, благаючи врятувати його, але дівчина невблаганна; отруївши брата, вона знову просить милого посватати її, але той відмовляється, мотивуючи тим, що, якщо отруїла брата, то “зчарує” і його. У заключних рядках йдеться про те, що брата поховано, а дівчину покарано; або ж вона виходить заміж за жебрака тощо, напр.:

*Та й ні брата, ні вермана,  
Пішла дівка за жебрана.  
Жебран ходить хліба просить,  
А дівчина торби носить;  
Жебран хліба що випросить,  
То все в торбу,  
А дівчину та все в морду <sup>10</sup>.*

Внаслідок уведення до основної оповідної канви того чи іншого додаткового мотиву, виникають численні варіанти такого сюжету.

Наведену кінцівку балади зустрічаємо у О. Кольберга (вар.: Ні Syrbyna ani brata) <sup>11</sup>, а також у V-му томі “Трудов...” П. П. Чубинського, що має назву “Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные”, у якому під № 822 подано три варіанти балади. Якщо два з них (А, В), з Літинського повіту, майже тотожні, то варіант Б (запис зроблено у Переймі Балтського повіту) подає текст, що є контамінацією двох сюжетних типів – “сестра отруїла брата за намовою спокусника” та “сестра помандрувала із спокусником”. Образ спокусника, яким виступає етнічний чужинець, подано у граматичній формі множини (*вармяне*). Немає звичайного звертання дівчини до милого із словами посватати її, а образ двох тополь на початку тексту (А у полі дві тополі / Там вармяне пасли коні) дещо нагадує *дві гори* експозиції сербського тексту.

Мета нашого дослідження звужує корпус українських записів, варіантами, у яких на позначення спокусника наводиться етнонім “сербин”, враховуючи також і позиційно варіювання етноніму у тексті. Найчастіше етнонім “сербин” (також і у фонетичному варіанті “Сер-

бан”<sup>12</sup>) з’являється вже на самому початку балади у безпосередньому звертанні дівчини:

– *Ой сербине, сербиночку,  
Сватай мене, дівчиночку*<sup>13</sup>.

Певним варіюванням, пов’язаним із фонетичним збігом із дієсловом *свербіти*, виступає етнонім у О. Кольберга:

– *Hoj Swerbyne, Swerbynoczku,  
j-ozmy z mene, diwczynoczku!*<sup>14</sup>

М. Сумцов наводить варіант: *Ой Сердене, Серденочку*, / *Сватай мене, дівчиночку*, – вважаючи “Сердене” народно-етимологічним по-трактуванням етноніма<sup>15</sup>, хоча мова скоріше може йти про заміну етноніма демінутивною формою лексеми “серце”, що цілком виправдано у народній ліриці.

Крім того, етнонім “сербин” інколи з’являється лише у вступних рядках балади із наступною заміною етнічно непозначеною лексемою, що може свідчити про пізнішу контамінацію частин тексту, напр.:

*Ходить сербин по зарінку,  
За ним, за ним дівча в вінку.*

Прийшов ід ній вден *легінець*:

– *Даруй, дівко, один вінець*<sup>16</sup>.

Звичайно ж у початковій формулі звернення трапляється лексема *козак*, часто у поєднанні із власним ім’ям, напр.:

– *Ой, козаче, козаченьку,  
Сватай мене, молоденьку;*

– *Ой ти Йвандя-козаченьку,  
Бери мене, дівчиночку;*

– *Ти козаче-барвіночку,  
Сватай мене, дівчиночку;*

– *Юрме, Юрме, Юрманочку,  
Сватай мене, дівчиночку;*

– *Ой ти верми-верминятко,  
Сватай мене, сизенятко!*<sup>17</sup>

Етнонім, таким чином, трапляється у двох випадках, позначаючи етнічного чужинця. Це є цілком виправданий прийом у народній баладі, яка генетично споріднена з обрядовою весільною поезією, ви-

являючи синкретизм традиційних фольклорних жанрів. Як відомо, саме у традиційному весільному обряді наголошується семантика “чужинця”, зокрема етнічного (пор. назву *німець* на позначення великої солом’яної ляльки із тенденцією підкреслено еротичного декору, яка мала забезпечити народження хлопчиків, у весільній традиції с. Люлин Стрийського повіту (1886 р.)),<sup>18</sup> що, у свою чергу, конотативно пов’язується із семантикою обрядового мовчання.

Варто зауважити, що і в інших сюжетних типах української балади спокусником є чужинець. Зазвичай це козак або просто “чужоземець”, а також: “жовніри”, “чорноморці”, “три волошина”, турок, поляк, три молодці, солдати, бурлаки, ляшки тощо; якщо це свій, то балада називає його по імені – Василечко, Ясь, Марко, Янічок і т. ін. Переважно – це парубки палкої вдачі, веселі й жартівливі, вони приходять здалека: “з України, із Запоріжжя”<sup>19</sup>.

Водночас регіональна українська етнічна належність також може наголошуватися у тексті. Зокрема, у записах із Поділля обидва – і хлопець, і дівчина, як правило, характеризуються як *подолянці*. Водночас, з огляду на те, що польський текст майже послідовно подає такий самий початок, у якому з’являється мотив вінкоплетіння, цю рису можна вважати художньо-поетичною константою української та польської балади:

*На Подолу білий камінь,  
Подолянка сидить на нім,  
Сидить, сидить, вінці віє  
З дрібною ружі-розмарії.  
Прийшов до неї подолянець  
– Подолянку, дай мі вінець!*<sup>20</sup>

Пор. у польському тексті:

*Na podolu biały (вар.: modry) kamień  
Podolanka siedzi na nim.  
Przyszedł do niej podoleniec:  
“podolanko daj mi wieniec”*<sup>21</sup>.

Крім того, у західноукраїнських варіантах частіше підкреслюється соціальна та майнова належність спокусника (*пишний дворак, дворянинець*), що є можливим впливом польської традиції, або ж зазначено лише його вікові ознаки (*хлопець, легінь*).

На прикладі сучасних записів українського тексту можемо простежити й певні закономірності формування жанру балади. Безпосередньо пов’язана із обрядовою весільною поезією, балада у пізніших її фіксаціях набуває характерних блоків, які свідчать про певні між-

жанрові контамінації. Так, у ряді варіантів основному тексту передусе характерна для народної любовної лірики експозиція, у якій передчувається любовна колізія. Як правило, український текст використовує у цьому випадку пейзажну просторову метафору, звужуючи її до символу криниці, з якої дівчина набирає холодну воду і біля якої зустрічає милого:

*Ой у полі криниченька (вар.: криниченька),  
Холодна водиченька (вар.: кругом неї травиченька),  
Там дівчина воду брала,  
З сербиною (вар.: Із козаком) розмовляла (вар.: На сербину  
погукала).*

Свідченням характерного розвитку любовної лірики у напрямку драматизації баладного сюжету може бути варіант (запис зроблено у Сумській області у 1954 р.), де всупереч дівочому простору – широкому полю, де дівчина пасе воли й коні, наводиться символ чужого простору – корчми, у якій сербин п'є горілку. Протиставлення двох топосів стає основою подальшого драматичного розвитку відомого сюжету:

*Ой у полі на роздолі  
Пасла дівка воли й коні.  
Що пасучи погубила,  
Шукаючи заблудила.  
Приблудилась до шиночку,  
Де н'є сербин горілочку*<sup>22</sup>.

Нарешті, прикладом пізнішого тексту, що складається з вочевидь діахронічно різних експозиції та основної частини, може бути варіант із критичною спрямованістю, висловленою на початку твору, в якому іронічно наголошується на незнанні сербином, який “сокирою ячмінь косить”, основних селянських робіт, і що тематично сягає жартівливих пісень про сербів-переселенців в Україну<sup>23</sup>:

*Ой по горі сербин ходит,  
Сокирою ячмінь косит.  
Сокирою ячмінь косит,  
За нім дівча їсти носить*<sup>24</sup>.

Саме органічне вплетення етноніма “сербин” у текст різнотериторіальних фіксацій балади наштовхнуло у свій час Я. П. Новицького на думку, що баладу було занесено в Україну у XVIII ст. сербами<sup>25</sup>.

Як бачимо, балада, що є широковідомою в усіх народів Європи, в українській фольклорній традиції належить до кола найвідоміших сюжетів. Баладу, за свідченням О. Кольберга, співали дівчата на вечорни-

цях. А Шевченковий “Перебендя” згадує баладу серед пісень кобзарського репертуару, саме тих, які співалися у корчмі у парубочому колі. Вже на той час етнонім “сербин” є характерною ознакою тексту:

*Отакий-то Перебендя,  
Старий та химерний:  
Заспіває про Чалого,  
На Горлицю зверне;  
З дівчатами на вигоні –  
Гриця та веснянку,  
А у шинку з парубками –  
Сербина, Шинкарку...*

### **3. Сербський і польський тексти у міжнародній парадигмі балади.**

Порівняльний аналіз слов'янських текстів балади про “сестру-отруйницю” переконливо свідчить про тематичну й сюжетну близькість, нерідко текстові збіги варіантів, обумовлені історико-типологічними та генетичними зв'язками фольклору слов'янських народів, і передусім, фольклору Карпатського регіону. Розгляд балади у фольклорній традиції східних, південних і західних слов'ян дає підстави говорити “про різнонаціональні редакції єдиного сюжету”<sup>26</sup> як чинник ентитету фольклорної традиції.

У різні часи балада була предметом уваги фольклористів різних слов'янських країн. Відомий чеський фольклорист Іржи Горак писав про неї у вступній статті до збірника “Словацькі народні балади”<sup>27</sup>, підкреслюючи її органічний зв'язок з обрядовою поезією, про що свідчить, зокрема, рефрен як риса хорового виконавства.

Чеські тексти балади були відомі у записах К. Ербена<sup>28</sup>. У Моравії варіанти цього сюжету записав Фр. Сушил, який називає баладу серед найвідоміших та найдавніших фольклорних творів, відомих усім слов'янам<sup>29</sup>.

Серед найперших записів балади – сербський текст у запису Вука Караджича, поданий у Першому томі його “Сербських народних пісень”<sup>30</sup>. Цей варіант наводить і упорядник сучасної “Антології народних балад” Хатиджа Крневич<sup>31</sup>. Натомість у найновіший збірник сербської народної ліро-епічної поезії<sup>32</sup> упорядник Зоя Каранович цю баладу не включає, хоча сама дослідниця вважає баладу дуже популярною на усьому сербо-хорватському лінгво-територіальному терені. Крім того, сучасні записи свідчать, що балада, варіант якої свого часу

Вук Караджич слухав у Герцеговині від своєї матері, і сьогодні побуває у Сербії.

Порівнюючи український та сербський тексти балади про “сестру-отруйницю”, бачимо, що у межах спільних генетичних його витоків народна свідомість акцентувала різні моменти, наголошуючи характерні риси традиційної ментальності. Український текст досить детально описує послідовність дій “чарування”, а водночас робить акцент на моральному висновку, засуджуючи зраду та підступність, натомість сербський лаконічно вводить характерний мотив *злаженог прстена* як засобу отруєння і як передчуття невідворотності долі. Можна стверджувати, що мотив магічного приготування отрути змії, проколовши її золотим перснем (із семантичним навантаженням як на предмет, так і на характер дії), є характерною рисою сербського тексту, що має ширші відповідності в епічній балкано-слов’янській традиції. Так, у фінальних рядках відомої болгарської епічної пісні “Місяцю сподобалась дівчина” (тирновський варіант у запису Петко Р. Славейкова) йдеться про те, як мати-чаклунка готує зміїну отруту, проколовши її “*със бял бодил*” (білим шипом), промовляючи:

*Како аз бода тез зъмье,  
Той до се бодат ергени  
За Радка, мома хубава!*<sup>33</sup>

Сповнена гарячої пристрасті та балканської чуттєвості сербська балада про “сестру-отруйницю” вже на самому початку тексту поетичною формулою паралелізму фольклорно-міфологічної константи, яку за О. М. Веселовським можна визначити як “психологічний паралелізм”, та баладної експозиції наголошує неможливість любовного вибору, тим самим уводить драматичний сюжет і ніби передчуває трагічну розв’язку:

*Сунце зађе међу две планине,  
Момак леже међу две девојке;  
Једну љуби, а другу не љуби*<sup>34</sup>.

Цілісність художньо-поетичного символу першого рядка, що будується як завдяки семантичній, так і формально-граматичній відповідності числа і роду, водночас має і глибокий міфологічний зміст і може нагадати зачин широко відомої сербської балади “Бог ником дужан не остаје” (у пушкінському циклі “Пісні західних слов’ян” балада має назву “Сестра і брати”), де “образ двох хвойних дерев і зайнятого між ними проміжку простору (деревом, криницею, могилою) є не лише першим компонентом психологічного паралелізму, але й символом, що позначає і вказує на трагічну смерть”<sup>35</sup>.

*Два су бора напоредо расла,  
међу њима танковрха јела;  
то не била два бора зелена,  
ни међ њима танковрха јела,  
већ то била два брата рођена:*

IMF

*једно Павле, а друго Радуле,  
међу њима сестрица Јелица* <sup>36</sup>.

Спільною рисою сербської баладної традиції виступає і семантика подвоєння суб'єкта, яка, як відомо, “підвищує силу магичної дії на об'єкт” <sup>37</sup>, і яка в українському тексті про “сестру-отруйницю” (пор. вар.: А у полі *дві тополи*, / Там вармяне пасли коні) є зовсім індиферентною щодо міфологічного звучання символу.

У короткому сербському тексті (26 рядків традиційного десетерця) народний співець подав класичний зразок народної балади – лаконічного стилю та напруженого, драматичного сюжету, із характерними короткими діалогами та трагічним фіналом, який, як ми бачили, проглядається вже на початку балади. На відміну від українського тексту, сербський подає негативну оцінку брата дівчини, називаючи його шибеником, “кавгација”, – *кудгод иде, он замеће кавгу*, – тим самим мотивуючи його отруєння, але водночас нагадує мотив страху Іво Черноєвича від чварів між сватами у відомій епічній поемі “Женидба Максима Црнојевића”, тим самим уводячи короткий баладний текст до загальної сербської епічної традиції.

Адричевий запис балади про “сестру-отруйницю” у Кралеву Великому поблизу Пожеги відрізняється від Вукового тим, що хлопця звать Іво, а дівчат названо *влаиње*. Магічний спосіб заколювання змії золотим перснем тут відсутній.

У збірнику І. Мажуранича “Hrvatske narodne pjesme” (I, str. 152), наведено схожий до сербського варіант, де хлопець має ім'я Юро; дівчина отруєє брата, який, подібно до українського чи польського тексту, вертається з полювання – “junak rije na zemlju se srusi”, а Юро відмовляє дівчині, кажучи:

*Odi z Bogom, mlajahna divojko,  
Kad si svoga brata otrovala,  
Kormo l'nebiљ tudjega junaka.*

У збірнику сербських народних пісень Дж. Райковича наводиться короткий варіант під назвою “Шокица” (№ 251) <sup>38</sup>. Особливістю загальної сюжетної канви, де спокусник, якого тут звать Йово, підмовляє дівчину отруїти брата, є відповідь дівчини, що вона попросить вілу набрати отруйного зілля:

*Ја ћу рећи погоркињи вили  
Да сабере од отрова биља,  
Па ћу свога брата отровати.  
– Курво, кучко, бијела Шокице...  
Кад би свога брата отровала*



*И мене би млађака јунака.*

Проте до трагічної кульмінації тут не доходить – отруєння брата не відбулося, через що М. Ф. Сумцов, аналізуючи наприкінці XIX ст. широкий європейський фольклорний матеріал мотиву “сестри-отруйниці”, назвав цей варіант ушкодженим і скороченим<sup>39</sup>.

Характерною рисою сербського тексту є, як зазначалося, відсутність заключних рядків із морально-етичною оцінкою дій дівчини, що має такі широкі варіанти у західнослов'янських текстах, зокрема польських, і свідчить, як справедливо нагадує П. Лінтур, про пізніший церковно-християнський вплив<sup>40</sup>.

У свій час аналізу основних мотивів польського тексту балади присвятив розділ своєї книги “Польська народна епіка” Станіслав Черник<sup>41</sup>, звертаючи переважно увагу на реконструкцію тексту як архетипу. Саме польська фольклорна традиція подає чималу кількість варіантів у межах певної композиційно-змістової цілісності основного тексту. У збірці О. Кольберга “Пісні польського народу” надруковано 31 варіант балади.<sup>42</sup> Інші варіанти опубліковані у збірках Ж. Паулі<sup>43</sup>, К. Войцицького<sup>44</sup>, І. Конопки<sup>45</sup> та ін. Часто досить розгорнутий польський текст містить мотиви, які відсутні в інших слов'янських варіантах, напр., звернення брата, який помирає до сестри із проханням подбати про долю його дітей; фінальні мотиви одруження сестри з жебраком; жорстокого покарання сестри. безпідставною є точка зору, що саме експансія польського тексту позначилася на сусідніх білоруських чи українських варіантах балади, спричинивши деякі майже тотожні текстові збіги, зокрема у варіанті, поданому П. Чубинським.

Мотив вінкоплетіння, яким розпочинається, як правило, польський текст, вводиться традиційними для народної лірики формулами, у яких топонімічна назва має узагальнювальний поетичний сенс: “Na podolu biały (вар.: modry) kamień”; “Pod Krakowem (вар.: Malborkiem) czarna rola”; “Za stodołą zimna rosa” тощо. Разом з тим, залежно від регіону, варіант має цілком відчутний місцевий колорит:

*Za Ujazdem czarna rola,  
już trzy lata nie orana;*

*Czarna rola, biały kamień,  
Opolanka siedzi na nim;*

*Za Cieszyнем biały kamień, ku-kuk  
Krakowianka siedzi za nim, ku-kuk*<sup>46</sup>.

Нерідко спостерігається поєднання двох чи більше початкових формул чи вплив іншого сюжету, наприклад, про дівчину-покритку. Певним чином перегукується із українською баладою, де на початку наводиться “корчма” як топос чужинця, цікава контамінаційна експозиція польського тексту, яка будується за принципом кумулятивного поєднання мотивів:

*Pod Krakowem czarna rola  
Na tej roli karczma stoi.  
A w tej karczmie podolanka  
Wije wianki na kolankach* <sup>47</sup>.

Дівчину балада називає звичайно *podolanka* / *podolinka* або *panna, śliczna pani*; вона також має ім'я *Kasia*; частим є і топонімічне уточнення – *Malborszczanka*, у граматичній формі множини – *Krakowianki, dziewczęta* тощо.

Певне варіювання маємо і при називанні спокусника, як правило, це також *podoleńiec* / *podolaczek*; нерідко він характеризується як *cudzoziemiec*; має ім'я *Jasio* (це ім'я може мати і брат дівчини); інколи текст називає його *wojewoda, wojewoda z Czarnogroda*; або просто *miły jej*.

Аналізуючи польські варіанти балади про сестру-отруйницю, переконуємося у тому, що у межах майже стабільного основного тексту певне варіювання спостерігається скоріше в окремих його деталях. Показовою рисою польського варіанту може стати константа центральної частини тексту, де варіювання наочне переважно на рівні дієслова у граматичній формі наказового способу:

[Idź do sadu (вар.: ogródka) wiśniowego (вар.: zielonego)],  
znajdziesz gada zjadliwego (вар.: największego) / *uchwyć* gada  
jadliwego / *złapaj* (вар.: *łapaj*) / *nakop* / *szukaj* / *wykop* / *zabij* / *urwij* / *weź  
że węża zielonego* (вар.: czerwonego) та ін.

У деяких текстах засобом отрути виступає зілля (квітка), проте, відповідно до означально-предикативної атрибуції та значно меншої частотності цієї формули, що і ритмічно цілком збігається із попередньою, вона може вважатися вторинною:

[...]

*urwij / narwij kwiatu zielonego / ziółka czerwonego.*

Можна цілком погодитися із думкою Г. Романської, що балада про “сестру-отруйницю” має будову триптиха, і найбільші відмінності варіантів спостерігаються саме у її прологу та епілогу, тоді як власне драматична частина балади залишається майже незмінною.

Свідченням подальшого наближення польської балади до ліричної пісні може бути композиційно-сюжетний розвиток тексту, що залучає мотиви, характерні для інших сюжетних типів, використовує художньо-поетичне обрамлення балади повторенням мотиву вінкоплетіння, вводить мотив оповіді від третьої особи, – за словами Г. Романської, “невідомого наратора”, що негативно оцінює вчинки дівчини, і що, у свою чергу, стає жанровим чинником переходу балади до пісні-хроніки:

Siedzą krawcy na warstacie  
śpiewają pieśń o mym bracie <sup>48</sup>.

Яскраво представлена оригінальними варіантами у кожній слов'янській національно-фольклорній традиції, балада про “сестру-отруйницю” має також широкі неслов'янські паралелі і належить до традиційного культурного надбання Європи. Ще наприкінці XIX ст. М. Сумцов, порівнюючи слов'янські, новогрецькі, романські, германські, угорські, литовські, латиські та ін. фольклорні тексти про отруєння зміїною отрутою, дійшов висновку, що “ми маємо справу з однією піснею”, проте це питання залишається поза обраним нами аспектом, зважаючи на те, що синхронний розгляд фольклорного тексту без залучення традиційно-обрядового контексту та даних інших традицій не дозволяє ставити питання його реконструкції. Водночас зазначені мовно-стильові, композиційно-тематичні особливості слов'янського тексту свідчать про належність балади про сестру-отруйницю до спільного шару слов'янської народної пісенності, позначеної органічним поєднанням епічного, ліричного, драматичного начал та хорового виконання. Спостереження над побутуванням тексту у різних регіонах та зівставне вивчення національних редакцій тексту лишається актуальним завданням і сучасної фольклористики.

#### **4. Інтегративні процеси і методологічні засади сучасної славістики.**

Сучасні інтегративні процеси висувають до компаративних досліджень, зокрема славістичних, вимоги послідовно дотримуватися засад як національного, так і міжнаціонального підходу. Проте в умовах світової глобалізації і дезінтеграції слов'янської спільноти виникає цілком реальна небезпека самого існування славістики як “комплексу наукових дисциплін, що вивчають життя слов'янських народів”, і до якого належать лінгвістика, літературознавство, фольклористика і етнологія, історія мистецтва, історія і культурологія слов'янських народів, – тобто ті сфери знання, у яких знайшли “найглибше вираження традиційні зв'язки слов'янських народів і етнонаціональні риси їх розвитку” <sup>49</sup>. На противагу попередньому політичному й ідеологічно-

му догматизмові переважна увага зосереджувалася на окремих дисциплінах та внеску національних шкіл у розвиток славістичних досліджень, що дало значний імпульс для розгортання таких напрямів, як україністика, полоністика, богемістика і т. д., а також дозволило презентувати значення для славістичних досліджень таких наукових центрів Європи, як Відень, Грац, Будапешт тощо. Водночас, певне перенесення уваги на національні особливості без урахування загальних тенденцій стало причиною того, що, наприклад, міжнародний проєкт “Історії славістики”, над яким працював у 80-х рр. XX ст. югославський комітет славістів, не був реалізований. Теза, що виключно національний підхід може блокувати славістичні наукові розробки, які мають загальне значення для слов’янських культур, не відкидає, зрозуміло, необхідність всебічного розгляду явища у кожній окремій етнічній традиції та національній культурі, що є основою справді наукового порівняльного аналізу\*.

У зв’язку з компаративним аспектом славістики і її актуальними завданнями цікавими, проте неоднозначними, є пропозиції, висунуті відомим словацьким компаративістом Діонізом Джуришиним. Вважаючи, що славістика перебуває у серйозній кризі саме через брак сучасного матеріалу і літературознавчих напрямів, дослідник уводить поняття “*інтерлітерарного центрризму*”<sup>50</sup>, пов’язаного з “*євроцентризмом*”, наголошуючи значення географічного чинника у сучасних диференційно-інтегративних процесах на протигагу етнічному. У своїх методологічних зауваженнях Д. Джуришин зазначає, що поняття “*інтерлітерарного центрризму*” несе на собі широке інтегруюче значення, уможливорюючи аналіз інтерлітерарності у світовому контексті. Тим самим ним вирізняються інтерлітерарні центрризми балканських, середньоевропейських та східноєвропейських літератур, куди, крім слов’янських, належать й неслов’янські культурні традиції, а тим самим розмивається саме поняття славістичної – слов’янської – спільноти. Намагання автора ввести нові методологічні принципи пов’язується з тим, що славістика, на його думку, сьогодні стає все більше історичною, ніж сучасною наукою, що в свою чергу є наслідком “ослаблення співжиття слов’янських культур і, тим самим, їх літератур”.

Не відкидаючи конструктивних пропозицій методологічного розширення наукових пошуків, вважаємо, що і в сучасних умовах переважання дивергентного розвитку слов’янських культур актуальними залишаються засади славістики як науки про культуру самобутніх, але водночас споріднених народів. Це переконливо доводить, зокрема, фольклорна традиція слов’янських народів.

<sup>1</sup> Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край..., собранные П. Чубинским. – С.Пб., 1874. – Т.5. – С. 432–434, №№ 822 а, б, в; С. 915, № 481.

<sup>2</sup> Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким. – М., 1878. – Ч. 1. – С. 206–207, № 32, С. 209–210, № 35, С. 208–209, № 34, С. 207–208, № 33, П, С. 582–583, № 14.

<sup>3</sup> Pokucie, obraz etnograficzny, skreślił Oskar Kolberg. – Kraków, 1889. – Т. 2. – S. 44–46, №№ 52–53.

<sup>4</sup> Народні пісні Галицької Лемківщини, тексти і мелодії зібрав, упорядкував і пояснив д-р Филарет Колесса – Львів, 1929, № 559.

<sup>5</sup> Народні пісні подкарпатських русинів, зобрали Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославский. – Унгвар 1944. – Ч. 1. – С. 22.

<sup>6</sup> Українські народні пісні Пряшівського краю, упорядкував Ю. Цимбора. – Прешов, 1963. – Кн. 2. – С. 408–409, № 466.

<sup>7</sup> Народні балади Закарпаття, запис та впорядкування текстів, вступна стаття П. Лінтура. – Ужгород, 1959. – С. 22–25.

<sup>8</sup> *Линтур П.* Новые записи балладной песни о “сестре-отравительнице”. Проблема происхождения балладной песни // *Slavia, Praha*, 1968. – Т. 37. – № 1. – С. 61.

<sup>9</sup> *Ibid.* – С. 64.

<sup>10</sup> Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край..., собранные П. П. Чубинским. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. – С.Пб., 1874. – Т. 5. – № 822, б. – С. 433.

<sup>11</sup> *Kolberg O.* Pokucie. Część II. – *Dzieła Wszystkie*. – Т. 30. – № 52. – S. 45.

<sup>12</sup> Народні балади Закарпаття. – С. 24.

<sup>13</sup> Балади. Кохання та дошлюбні взаємини. – К., 1987. – С. 78–82 (вар.: А, Б, В, Г, Е, З, И).

<sup>14</sup> *Kolberg O.* Pokucie. – № 54, S. 45–46.

<sup>15</sup> *Сумцов Н. Ф.* Народные песни об отравлении змеиным ядом // *Киевская старина*. – К., 1893. – Т. XLIII. – № 10–12. – С. 260.

<sup>16</sup> Балади. – С. 87.

<sup>17</sup> Балади. – С. 80, 83, 88, 89.

<sup>18</sup> Обряди і пісні весільні люду руського в селі Лолин Стрийського повіту. Зібрала О. Рошкевич. Опрацював І. Франко. 1866 // *Весілля*. – К., 1970. – Кн. 2. – С. 113.

<sup>19</sup> *Пастушенко Н.* Етнічні вартості традиційного українця в баладах про дівчину, що помандрувала зі спокусником // *Народознавчі зошити*. – 3' 96. – С. 175.

<sup>20</sup> Балади. – С. 90.

<sup>21</sup> *Kolberg O.* Pieśni ludu polskiego. – 8.d. – S. 118.

<sup>22</sup> Балади. – С. 85.

<sup>23</sup> *Микитенко О.* Две українске усмене песме о Србину // *Научни састанак слависта у*

Вукове дане. 31 // – Београд, 2003. – С. 71-80.

<sup>24</sup> Українські балади. Упоряд. М. К. Дмитренко. – К., 1993. – С. 12.

<sup>25</sup> Киевские губ. ведомости. – 1871. – № 106.

<sup>26</sup> Балади. – С. 433.

<sup>27</sup> Slovenské ľudové i balady. Zozbieral a štúdiu napísal Jiří Horák. – Bratislava, 1956.

<sup>28</sup> Prostonárodní české písně a říkadla, sebral a vydal K.J. Erben, Praha, 1937, 391-392.

<sup>29</sup> Moravské národní písně do textu vřaděnými, sebral a vydal Frant. Sušil, 3. vyd., Praha, 1941, №№ 354, 355. – S. 156–158.

<sup>30</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме. I. – Сабрана дела Вука Караџића. IV. – Просвета, Београд. – С. 222–223.

<sup>31</sup> Крњевић Х. Антологија народних балада. – Београд, 1978. – С. 86.

<sup>32</sup> Антологија српске лирско-епске усмене поезије. Приредила Зоја Карановић. – Нови Сад, 1998.

<sup>33</sup> Българско народно творчество. Митически песни. – София, 1964. – Т. 4. – С. 620.

<sup>34</sup> Караџић В. С. Српске народне пјесме. I. – С. 222.

<sup>35</sup> Толстой Н. Очерки славянского язычества. – М., 2003. – С. 448.

<sup>36</sup> Крњевић Х. Антологија народних балада. – 25. – С. 115.

<sup>37</sup> Толстой Н. Очерки... – С. 462.

<sup>38</sup> Српске народне песме (женске), већином их у Славонији скупио Ђорђе Рајковић. – Н.Сад, 1869. – С. 221.

<sup>39</sup> Сумцов Н. Ф. Народные песни об отравлении змеиным ядом // Киевская Старина. – 1893. – Т. XLIII. – С. 251.

<sup>40</sup> Линтуп П. Новые записи балладной песни о “сестре-отравительнице”. – С. 67.

<sup>41</sup> Polska epika ludowa, opracował Stanisław Czernik. – Kraków, 1958.

<sup>42</sup> Kolberg O. Pieśni ludu polskiego. – Dzieła Wszystkie. – Т. 1. – S. 115–133.

<sup>43</sup> Żegota P. Pieśni ludu polskiego w Galicyi. – Lwów, 1838, 81.

<sup>44</sup> Wójcicki K. Pieśni ludu. – Warszawa, 1836. – С. 72–73, 246, 332.

<sup>45</sup> Konopka J. Pieśni ludu Krakowskiego. – Kraków, 1840. – С. 125–126.

<sup>46</sup> Romańska H. Śląskie warianty ballady o siostrze-trucicielce brata // Wiś Dolnośląska: Prace i materiały etnograficzne. – Wrocław, 1970. – Т. 20. – S. 352.

<sup>47</sup> Kolberg O. Pieśni ludu polskiego. – 8. ff. – S. 132.

<sup>48</sup> Kolberg O. Pieśni ludu polskiego. – 8. w. – S. 128.

<sup>49</sup> Прокофьева Н. Международная комиссия по истории славистики // Славяноведение и балканистика за рубежом. Сборник статей и материалов. – М., 1980. – С. 39.

\* Подібні явища спостерігаються не лише у славистиці. Цілком виправданою видається паралель із нещодавно виданою монографією естонського автора Ulo Valk “The Black Gentleman, Manifestations of the Devil in Estonian Folk Religion” (Helsinki 2001), де автор, за визначенням критики, намагаючись пов’язати Естонію із Західною Європою, “акцентує політичну ауру” матеріалу – аналізовані візуальні маніфестації чорта, розглядаючи фольклорний образ у західноєвропейському та християнсько-культурному контексті, і залишаючи поза увагою угро-

фінську та східну традицію, – саме ті, які відкривають “міфічний контекст” (Nar. Umjet. 40 /2, Zagreb, 2003. – S. 214–216).

<sup>50</sup> *Durišin D.* O interliterarnom centrizmu Balkanskih književnosti // Зборник Матице Српске за славистику, 46–47. – Нови Сад, 1994. – С. 179–190.

**УДК 008**

Лариса Вахніна

## РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ПОЛЯКІВ УКРАЇНИ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДЕРЖАВІ

Статтю присвячено функціонуванню всього комплексу культури поляків України, яка відродилася в роки незалежності. Особлива увага приділяється сучасній фольклорній культурі, зокрема фестивалям.

Ключові слова: культурні традиції, сучасна етнополітика, фестивалі, самодіяльне мистецтво, польська спільнота.

Artykuł poświęca kulturę Polaków z Ukrainy odrodzoną w czasach niepodległości, w jej całokształcie. Szczególną uwagę skupiono na festiwalach kultury.

Wyrazy kluczowe: tradycje kulturowe, współczesna etnopolityka, festiwale, sztuka amatorska, wspólnota polska.

Українсько-польські зв'язки переживають сьогодні особливий час найбільшої стабілізації майже в усіх сферах. Наші культури, важливою складовою частиною яких є і освіта, знаходять сьогодні нові форми вияву, взаємного пізнання і взаєморозуміння.

Від того, як буде жити польський етнос в Україні, чи відчуватимуть себе його представники рівноправними громадянами, як і інші народи, що проживають на її території, чи зможуть вони реально реалізувати усі свої права, зокрема на освіту рідною мовою, на самоідентифікацію та розвиток культури, так само, як це стосується прав української спільноти в Польщі, – залежить майбутнє наших країн та народів. Тому дослідження національних спільнот включає цілий комплекс питань, які пов'язані з культурою кожного етносу як в історичному розрізі, так і в її сучасному функціонуванні.

Саме культурні традиції як народні, так і професійні зазнали чи не найбільшого руйнівного впливу в роки тоталітаризму, коли менталітет нації, її національна свідомість і самоідентифікація не мали права на існування.

Період сталінізму для поляків колишнього СРСР, і особливо України, був трагічним за масштабами репресій та геноциду. Масових де-

портацій зазнало чимало народів, які проживали на її території, майже повністю були виселені кримські татари та німці. Поляки стали чи не першим народом у цьому трагічному сталінському експерименті. Внаслідок масових депортацій поляків, які почалися в Україні в 30-і рр. XX ст., в райони Казахстану лише з однієї Житомирської області було виселено 120 тисяч осіб. Ще досі залишаються не до кінця з'ясованими всі деталі тієї страшною статистики, яка вперше була оприлюднена лише в останні роки. Зокрема, чимало нового в цій страшній статистиці було висвітлено на міжнародній науковій конференції “Польська дорога до Казахстану” (Житомир, жовтень 1996 р.), що була приурочена до 60-річчя депортації поляків з України і проведена з ініціативи Федерації Польських Організацій України. Невипадково, за визначенням дослідника М. Іванова, польський етнос увійшов в історію колишнього СРСР як “перший покараний народ”<sup>1</sup>.

У зв'язку з цим весь комплекс функціонування культури та освіти поляків в Україні, був, фактично, зруйнований, зазнавши непоправних втрат, які навіть сьогодні в умовах, коли всі національні меншини в роки утворення та становлення незалежної української держави переживають процеси відродження, важко відновити, оскільки вже декілька поколінь зазнали асиміляції, втративши навіть володіння рідною мовою.

У 20–30-і рр. Україна стала полігоном для цілого ряду експериментів у галузі національної політики, важливою частиною яких були освіта і культура. З метою проголошення так званих нових “пролетарських цінностей” було утворено автономні райони за національними ознаками. Такими одиницями стали Дзержинський район в Білорусії та Мархлевський – в Україні. Ідея їх створення належала польським революціонерам Ф. Кону та Ю. Мархлевському, вони висунули її на одному з конгресів Комінтерну. В останні роки в Україні та Польщі з'явився цілий ряд публікацій в основному історичного та демографічного плану, які висвітлюють цю проблему<sup>2</sup>.

Мархлевський район, створення якого контролювалося особисто Ф. Дзержинським, повинен був стати майбутньою “Польською радянською державою”, виступаючи противагою до метрополії, яка трактувалася засобами масової інформації колишнього СРСР однозначно як “буржуазна та ворожа держава”. Створення польської автономії в Україні, незважаючи на виразне ідеологічне забарвлення, мало і позитивні моменти, зокрема для польської освіти, що розвивалася на певних традиціях, які на сьогодні майже не висвітлені дослідниками.



В період існування Української Народної Республіки Центральна Рада прийняла ряд постанов, які торкалися національної політики в галузі освіти, зокрема, національних меншин, що проживають в Україні. Було створено навіть відповідне міністерство, яке займалося саме польськими справами та відділ освіти. 1917 р. в Україні було 1265 польських шкіл, в яких навчалося 73 053 учнів<sup>3</sup>.

З 1921 р. школи для поляків, як і для інших національностей починають масово відкриватися за вказівками Ради Національностей при Народному Комісаріаті Освіти. В 1928 р. в Україні діє більш ніж 3500 національних шкіл, 500 національних клубів, національні сільради та органи юстиції<sup>4</sup>.

Відповідно створюються кафедри та відділення у вищих навчальних закладах, метою яких була підготовка кадрів для національних шкіл. Так, в Житомирі при Інституті народної освіти діє польський семінар, яким керує професор К. Рихлік. У Києві було створено Польський науково-дослідний Інститут, директора якого, як і більшість тогочасної інтелігенції було репресовано, а Інститут ліквідовано. Польською мовою виходять численні видання – газети, журнали, книжки, популярністю користується і Польський національний театр. Безперечно, все, що було пов'язане з культурою та освітою мало ідеологічне забарвлення, підпорядковане політичному замовленню сталінського режиму.

Можливо, найменш притаманна “совєтизація” була для діяльності Кабінету національних меншин, створеного 1929 р. при Етнографічній Комісії Української Академії наук. Основна мета кабінету – комплексне дослідження етнічних груп України, збирання як серед сільського, так і міського населення історичних, демографічних, етнографічних та фольклорних матеріалів. Тому частина матеріалів з архіву цієї установи, яка збереглася, заслуговує на увагу і потребує ретельного вивчення. В рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України зберігається чимало цінних документів та записів, висвітлення яких буде темою нашої окремої публікації. В польському та чеському відділах Кабінету Національних меншин працював проф. К. Рихлік, автор праць “Поляки в Україні” та “Чехи в Україні”.

У 30-і рр. всі установи та організації, які мали відношення до національних спільнот було ліквідовано. Те саме сталося і з освітніми закладами, школами та відділеннями у вищих навчальних закладах і т. п. Саме ж населення, як ми вже згадували, зазнало масових утисків, репресій та масових депортацій до Казахстану й Сибіру.

Трагічний кінець цих подій був обумовлений самою системою “комуністичного” суспільства та епохою сталінізму, коли реалізація людських прав суворо регламентувалася, зокрема, право на місце проживання, працевлаштування, культуру та освіту, а деякі права зботорялися, як, скажімо право на вільне віросповідання та ін. Відгомін його продовжував відчуватися ще в 70–80-і рр. XX ст., знайшовши нове відображення у створенні образу “єдиного радянського народу”. У ці часи ще нищилися деякі пам’ятки культури, культові споруди, не було мови і про відкриття шкіл для польської меншини України. Єдина в той час школа з польською мовою навчання існувала традиційно лише у Львові.

Поляки, як і решта меншин, почали заявляти про себе тільки наприкінці 80–х рр. в період “Горбачовської перебудови”, створюючи перші культурно-освітні організації за національним принципом. Таким об’єднувальним консолідуючим центром стала Спілка поляків України, якій у серпні 2008 р. виповнюється двадцять років з дня заснування<sup>5</sup>. Саме під її егідою та при сприянні держави, як додаток до газети “Голос України”, виходить перша польськомовна газета “Dziennik Kijowski”, (видається двічі на місяць), журнал “Krynica”, в 1997 р. побачила світ книга з серії “Бібліотека Спілки поляків України” – двомовне українсько-польське видання Головної Спеціалізованої редакції літератури мовами національних меншин України під назвою “Як важко бути поляком!”<sup>8</sup> Це видання присвячене пам’яті першого голови Спілки поляків України Станіслава Шалацького.

Не можна не сказати, що на замовлення Державного комітету інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України за Національною програмою випуску суспільно-необхідних видань Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України (нині видавництво “Етнос”, головний редактор – Любов Головно) протягом десятиріччя своєї діяльності, (ювілей відзначався восени 2002 р.) випустила в світ цілий ряд цікавих книжок, як перекладної літератури, так і двомовних видань різними мовами – івритом, німецькою, польською, чеською, циганською і навіть караїмською. Саме польська культура та література у планах редакції завжди займали важливе місце, конкуруючи з відповідним підрозділом видавництва “Каменяр” у Львові. Попит на польське слово в Києві засвідчує той факт, що видання останніх років – “Пан Тадеуш”, “Кримські сонети” Адама Міцкевича, “Як важко бути поляком”, “Польська культура в житті України”, “Під одним небом. Фольклор етносів України” (Упорядники Л. Вахніна, Л. Мушкетик, В. Юзвенко. – К., 1996) “Пісенна культура

польської діаспори України” (упорядник Л. Вахніна. – К., 2002) та ін. одразу стали бібліографічною рідкістю. Особливим інтересом користуються також книжки, присвячені фольклору національних меншин, наукові дослідження та видання самих текстів народної творчості.

Все це ще раз засвідчує ті позитивні зміни, які відбулися в незалежній Українській державі в контексті сучасної етнополітики, яка покликана забезпечити права національних меншин в галузі культури та освіти. Доброю справою було б, аби згадані видання потрапляли і в сільські регіони, де проживають українські поляки.

Варто згадати, що саме культурно-освітня діяльність стала для Спілки поляків визначальною, адже не випадково перша її назва Польське культурно-освітнє товариство. Польську мову тут починають вивчати в недільних школах цілими родинами. Така освітня діяльність поширюється по всій Україні в містах, де є відділення Спілки поляків України чи інших польських організацій, які утворилися пізніше – Федерація Польських Організацій з Польським домом у Києві, у Львові, Хмельницькому, Житомирі, Вінниці, Кам’янець-Подільському, Городку та ін.

Гіршою залишається ситуація в місцях компактного та змішаного поселення польської спільноти у сільській місцевості. Не всі жителі села зберегли в активному побутуванні польську мову, але в пам’яті багатьох із них збереглися фольклорні твори та молитви.

Таке явище, як нам видається, досить показове для багатьох населених пунктів України навіть сьогодні, коли в умовах незалежної Української держави поляки, як і інші національності, отримали конституційне право на освіту.

На сьогодні, за статистичними даними, в Україні всього 3 школи з польською мовою навчання, з них одна у селі, де навчаються 1075 учнів. Є ще 4 школи зі змішаною формою навчання (365 учнів) та 35 факультативів польської мови, яку вивчають 2063 учнів<sup>9</sup>. Найкраща ситуація у Києві та Львові. 1997 р. за сприянням польської сторони відкрито початкові класи з польською мовою у Довбиші (колишньому Мархлевську) – минулій столиці Польського автономного району.

Нині проблеми освіти вирішуються на державному рівні. Для організації системи освіти польською мовою, факультативного і курсового вивчення рідної мови, історії, культури між міністерствами освіти України та Республіки Польща укладено двосторонню угоду, в межах якої працює спільна українсько-польська комісія експертів над змістом підручників для загальноосвітніх шкіл, гімназій, ліцеїв з польською мовою навчання.

Надзвичайно велику допомогу в цій сфері надають освітнім закладам і викладачам польської мови Посольство Республіки Польща в Україні, Генеральні Консульства Республіки Польща в Києві, Львові, Луцьку, Одесі й Харкові, які передають у великій кількості навчальну літературу та підручники, видані за сприяння Фондації допомоги польським школам на Сході імені Т. Гоневича у Любліні, направляють в Україну польських учителів. Велику допомогу надає також така організація, як “Вспульнота Польська”, що опікується долею поляків, розсіяних по всьому світу.

Саме Люблін став центром щорічних літніх курсів для вчителів, керівників музичних ансамблів, хореографів, на яких щороку підвищують свою педагогічну та мовну майстерність і вчителі з України.

Для забезпечення навчальних закладів кадрами випускники середніх шкіл України, які виявили здібності і бажання вивчати польську мову, здобувають вищу освіту в Польщі. Це обумовлено міждержавною Угодою про співробітництво в галузі науки та освіти.

На жаль, кількість місць не задовольняє всіх охочих, яких з кожним роком стає все більше. Виходом з цього становища могло б стати розширення мережі як самих шкіл з викладанням ряду предметів польською мовою, так і шкіл з факультативним вивченням польської мови й відділень полоністики у вищих навчальних закладах. Динаміку зростання спостерігаємо більше у вищих навчальних закладах. Лише в Києві польську мову вивчають, крім студентів філологічного факультету Київського державного університету, де створено кафедру полоністики (керівник – проф. Ростислав Радишевський), також вихованці цілого ряду нових вузів, серед яких позитивно зарекомендувала себе саме полоністика Київського Славістичного університету. Польська проблематика вивчається також у Києво-Могилянській Академії. Факультатив польської мови в Київському педагогічному університеті ім. М. Драгоманова започаткувала Ю. Яворська, яка була біля джерел створення Співки поляків України.

В останній час із розширенням добросусідських відносин та співробітництва між Україною й Республікою Польща, з розвитком контактів у всіх сферах економіки та торгівлі зростає інтерес до польської мови й культури, яка набирає все більшого рейтингу не тільки серед молодих підприємців, осіб польського походження, а передусім серед української учнівської та студентської молоді, яка бачить своє майбутнє у спільному європейському домі.

У Міністерстві освіти України створено спеціальний відділ освіти національних меншин.

Красномовно заявила про свою діяльність Спілка польських учених України, яку очолює історик проф. Генрик Стронський. Було проведено ряд вагомих наукових конференцій, у роботі яких взяли участь як українські, так і польські науковці – “Поляки в Києві”, “Поляки на Поділлі”, матеріали яких готуються до друку. Починаючи з 2001 року відбуваються щорічні конференції “Поляки на Волині” та “Дні Адама Міцкевича в Криму” (Організатор О. Тадолеський).

Освітня робота присутня майже в усіх формах діяльності польських національних організацій. Невипадково при Бібліотеці ім. Адама Міцкевича в Києві було створено Культурно-освітнє Товариство імені Адама Міцкевича, яке очолила Ірина Гільова. Бібліотека стала постійним місцем занять школярів гімназії № 48 м. Києва з польською мовою викладання та студентів філологічного факультету Київського славістичного університету.

Постійно діють курси польської мови організовані при Польському Домі в Києві, а Федерація Польських Організацій України стала ініціатором створення Спілки вчителів польської мови, що успішно працює вже кілька років.

Засвоєння польської мови має важливе значення і для розвитку польського самодіяльного мистецтва в Україні, яке переживає сьогодні своє справжнє відродження. Стали традиційними щорічні фестивалі польської культури в Україні та української в Польщі, а також фестивалі національних спільнот, що відбуваються по лінії культурного співробітництва між нашими державами.

З ініціативи Спілки поляків України щороку в Житомирі й м. Городок Хмельницької області проводяться фестивалі польської культури “Веселка Полісся” та “Квіти Поділля”<sup>10</sup>. Фестивалі польської культури стали традиційними для Львова та Києва, знайшовши державну підтримку як з боку Міністерства культури України, так і Польщі. По всій Україні множаться самодіяльні народні колективи, танцювальні й хорові, для яких польська мова і культура стали втіленням їх душі. При таких колективах часто створюються гуртки з вивчення польської мови. Зразковим прикладом поєднання освітнього й музичного виховання є ансамбль старовинної музики “Кантички”; київський колектив “Ластівки -Яскулки” (керівник – заслужений діяч мистецтв Республіки Польщі та України Вікторія Радік), який діє при Будинку вчителя в Києві. Серед учасників ансамблю – студенти Київського славістичного університету, які навчаються на польській філології. До програми колективу останнім часом включено польські народні пісні, що побутують в Україні. Треба відзначити, що зростає кількість саме

дитячих колективів, тому засвоєння текстів польських пісень, поїздки на гастролі до Польщі, як і участь у фестивалях, традиційних концертах, що відбуваються з нагоди Дня Конституції Польщі 3 Травня чи до Свята Незалежності Польщі в Києві чи в Житомирі, можуть бути сприятливим фактором для вивчення і самої мови, заповнюючи той вакуум в освіті польською мовою для осіб польської національності чи змішаних родин, який, на жаль, існує саме в місцях компактного поселення польської спільноти, зокрема на тій же Житомирщині, яка на нашу думку, переживає не тільки відродження польської культури, а й стала для польської меншини одним з проявів їхньої національної самосвідомості.

З лютого 1999 р. в Києві почав активно діяти Польський Інститут, який очолив перший секретар Посольства Республіки Польща в Україні пан Пьотр Козакевич, нині директором є пан Єжи Онух. Його діяльність, що вже дістала схвальні відгуки як серед української інтелігенції, так і серед представників польської спільноти в Україні, безперечно, буде мати свої позитивні наслідки в розвитку українсько-польських та польсько-українських культурних взаємин. Висвітлення її заслуговує окремої статті.

Цьому сприяють, з одного боку, утворення незалежної Української держави, з іншого розширення контактів поляків з їх історичною батьківщиною. Необхідні нові підходи у висвітленні долі української культури в Польщі та польської в Україні, що залишаються важливим фактором збереження ідентичності наших спільнот. Адже вагомим свідченням добросусідських відносин між державами завжди залишається безконфліктне співіснування національних спільнот і різних конфесій. Сьогодні гарантом розвитку співробітництва між Україною й Польщею стали також культурно-освітні та релігійні товариства.

Розвиток польської культури в Україні відбувається відповідно до реалізації прав поляків на свою самобутність, які визначені відповідними параграфами договорів між Україною й Польщею та цілим рядом міжнародних законів, зокрема Ради Європи. Україна на всіх складних етапах становлення демократії, постійно відчуває підтримку та солідарність свого близького сусіда.

<sup>1</sup> Iwanow M. Pierwszy naród ukarany. Polacy w Związku Radzieckim 1921–1939. – Warszawa; Wrocław, 1991.

<sup>2</sup> Єременко Т. Польська національна меншина в Україні в 20–30 рр. XX століття. – К., 1994; Стронський Г. Злет і падіння. Польський національний район в Україні у 20–30 роки XX століття. – Тернопіль, 1994; Кондрацький Г. Польський національний район.

Україна. Короткі нариси з історії. – К., 1992; *Kupczak J.* Polacy na Ukrainie. – Wrocław, 1996.

<sup>3</sup> *Jeremenko T.* Szkolnictwo polskie na Ukrainie Radzieckiej (1921–1938) // *Literatura Ludowa.* – 1997. – 4–5. – S. 29–42.

<sup>4</sup> Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. – Ф. 7–6а, од. зб. 31.

<sup>5</sup> *Kupczak J.* Polskie Stowarzyszenie Kulturalno-Oświatowe na Ukrainie (stan z 1990 r.). – *Mniejszości Polskie i Polonia w ZSRR.* – Ossolineum, 1992. – S. 251–264.

<sup>6</sup> Як трудно być polakiem! Як важко бути поляком. Авторська концепція Єжи Шалацького. Відповідальний редактор В. Авксентьєва. – К., 1997

<sup>7</sup> Статистичні дані з дошкільної, загальної, середньої та професійної освіти. 1997. – К., 1998.

<sup>8</sup> Див. *Вахніна Л.* Польські фестивалі на Україні. У кн. “Jak trudno być polakiem!”. “Як важко бути поляком!”. – С. 242–246, *Wachnina L.* Polskie festiwale na Zytomierszczyźnie // *Literatura Ludowa.* – 1997. – 4–5. – S. 112–116.

УДК 39

Збігнєв Бенедиктович  
(Польща)

## СИМВОЛ В ЕТНОГРАФІЇ

Автор статті вказує на брак визначення символу в етнографічній літературі. Зіставляє взаємозаперечувальні погляди К. Мошинського і М. Іліаде на поняття символу і віднаходить причини цього у несприйнятті К. Мошинським популярної у його час поетичної течії символізму. Схиляється до розуміння символу герменевтикою, зокрема, у викладі П.Рікера, що вказує на 4 види творення символічних значень: 1) виокремлення рис того самого символу; 2) трактування одного символу за допомогою іншого; 3) розуміння символу через обряд, міф; 4) поєднання в одному символі різних сфер пізнання.

Ключові слова: символ, символізм, прирощення сенсу, ієрофанія, реміфізація.

Autor artykułu wskazuje na brak definicji symbolu w literaturze etnograficznej. Porównuje przeczące sobie ujęcia symbolu K. Moszyńskiego i M. Iliade oraz odnajduje przyczyny tej sprzeczności w nieprzyjęciu przez K. Moszyńskiego popularnego za jego czasów poetyckiego prądu symbolizmu. Autor skłania się ku rozumieniu symbolu w hermeneutyce, zwłaszcza w ujęciu P. Ricoeur'a, które sprowadza się do czterech sposobów tworzenia znaczeń symbolicznych: 1) wyłonienia cech tego samego symbolu; 2) rozumienie jednego symbolu przez drugi; 3) powstanie symbolu przez obrzęd, mit; 4) połączenie w jednym symbolu różnych domen poznania.

Wyrazy kluczowe: symbol, symbolizm, przyróżczenie sensu, hierofania, remityzacja

Багато досліджень, здійснених раніше і сучасних, які наново піднімають питання символу, засвідчують необхідність уточнення терміна і наполегливий процес пошуку його сенсу. І хоча ці дослідження виконані у різних сферах, викладені різними мовами, але в них можна знайти багато точок дотику, подібних здогадів, ходів думки, спільних мотивів і однакових проблем. Зайве пояснювати необхідність пізнання студій представників етнографії, етнології, культурної антропології – галузей, які вже зробили значний внесок у дослідження символу.

У статті Червінського, скажімо, неодноразово звертається увага на упередження, з яким ставиться до символу наука, на відстороненість чи навіть ворожість: “Якщо стосовно первинної мови наука поводить-ся лише частково як противник, то щодо символу вона перебуває у цілковитій опозиції”<sup>2</sup>. І далі: “Справді, протягом віків невпинно зростає роль дискурсивного висловлювання у дуже багатьох, якщо не в усіх галузях суспільного життя. Така наука, якою ми її нині бачимо (чи якою бачили щойно вчора), піддала сумніву серйозність символічного висловлювання”<sup>3</sup>. Якщо йдеться про етнографію, то ситуація від початку тут була більш складною, але її стосунок до символу принципово не відрізнявся від поширеного у науці загалом. Найбільш промовистим доказом цього є відсутність статті “символ” у сучасному “Етнологічному словнику”<sup>4</sup>. Адже у відповідному місці автори відсилають нас до терміна “знак”. І хоча саме слово символ багато разів з’являється на сторінках цієї книжки в найрізноманітніших словосполученнях, слововформах і контекстах (напр., у статтях “символічна культура”, “міф”, “сакральне – профанне”), а автори раз по раз підкреслюють роль, яку відіграє символ у культурі, як, скажімо, Зофія Соколевич у статті “антропологія комунікації”: “...Термін значення у всіх його різновидах нині домінує, а знак, символ, означання, комунікування належать до основного інтелектуального запасу. Ці терміни принаймні з шістдесятих років XX ст. запроваджуються до етнологічних наук”. Однак даремно шукати посилянь на символ чи символізм, згаданий авторкою серед багатьох напрямів досліджень символів<sup>5</sup>. Образно кажучи, в цьому сучасному компендіумі етнологічних термінів символ розсипався і сховався серед багатьох статей, поєднаний зі знаком. Якщо ознайомитися зі статтею знак, то складається враження, що символ до неї впихнули, а якщо делікатніше – долучили. Адже попри написане там: “Спеціальною групою символічних знаків можна вважати символи”; “Поняття символу часто виступає в межах широкої концепції людини, яка розуміється як *animal symbolicum*”, – місце, відведене символіві,



займає лише півшпальти з дев'яти шпальт статті, присвяченої знаку<sup>6</sup>. Таким чином, символ повністю поглинається знаком.

Тим часом, багато авторів, таких як П. Рікер, М. Бахтін, С. Аверинцев, Ю. Лотман та ін., даючи характеристику символу, саме підкреслюють різницю між ним і знаком. Рікер визначаючи специфіку символу в порівнянні зі знаком, алегорією, міфом, пише: “Символи, без сумніву, є знаками (...), але не кожен знак є символом”<sup>7</sup>. Подібно й Аверинцев, пишучи про символ як універсальну категорію естетики, каже, що найкраще він виявляється при зіставленні з прилеглими до нього категоріями: з одного боку, з образом, з другого – зі знаком<sup>8</sup>. А чи взагалі словник сучасної (або вчорашньої) науки, про яку писав Марцін Червінський, що вона налаштована виключно на “усування неясності” і знає лише один спосіб висловлювання: “дискурс, що відповідає відточеним критеріям експліцитності”, науки, “яка захищається від мигтіння сенсу”, чи здатний він прийняти і вмістити такі нечіткі, неясні, незакінчені висловлювання й сентенції, які знаходимо у невтормних дослідників символу і які, на нашу думку, найкраще можуть наблизити до розуміння його суті:

“Слово й образ – (або предмет – міг би додати в цьому місці етнограф – З. Б.) – є символічними тоді, коли в них міститься щось більше, ніж розпізнається на перший погляд” (К. Г. Юнг)<sup>9</sup>.

“Пам'ять символу є завжди старшою за пам'ять його несимволічного текстового оточення”<sup>10</sup> (Ю. Лотман).

“Не лише ми живемо у світі символів, але й світ символів живе в нас” (Ж. Шевальє)<sup>11</sup>.

Чи, зрештою, словник сучасної науки міг би вмістити висловлювання, екзистенційна істинність яких підтверджується багатьма, а зміст є зрозумілим і важливим, бо йдеться про дослідження завжди таємничих процесів художньої творчості (і не суттєво, чи це твори примітивного народного мистецтва, чи високого):

“Зовсім не означає, що ми оздоблюємо свій досвід символами, це вони значною мірою співпрацюють із нашим досвідом через споріднені процеси, лише частково нам зрозумілі. Символізувати – означає діставати із потоку пізнаваного ті часточки й елементи, що при поєднанні утворюють люмінесценцію, тимчасові або тривалі промені, які освітлюють частину космосу, куточок нашого місця буття або якийсь темний, підземний лабіринт... У будь-якому випадку, першим синтаксисом окресленого, втіленого духу є синтаксис символів”<sup>12</sup>.

Як уже зазначалося, ставлення етнографії до символу від початку було складним. З одного боку, етнографія наслідувала і реалізовувала

загальний науковий взірєць опозиційної налаштованості до символу, з другого боку, з огляду на об'єкт і сферу своїх зацікавлень, етнографія задокументовувала і прилучала до однобічно зорієнтованої європейської цивілізації світ міфологічної думки й уяви, “витвори первісного розуму”, мову міфу й символу. Відкривала їх наново, з плином часу все більш проникливо й усвідомлено, розпізнаючи їхню пізнавальну цінність, багатство і глибину. Щоб виразніше продемонструвати складність ставлення етнографії до символу, вдамося до порівняння двох обширних цитат. Перша походить із класичної етнографічної праці. Друга взята із “Трактату про історію релігії” Мірчі Еліаде. Зіставляючи їх, хочемо показати, наскільки автор класичного етнографічного тексту є близьким до Еліадівського розуміння символу, адже він – за багато років до Еліаде – описує те, що в трактаті названо “ієрофанією”. Відтак, повернемося до першої цитати, назвавши автора-етнографа, і наведемо наступні його висновки, щоб показати, як відповідно до прийнятої наукової конвенції ці висновки обертаються проти символу. Виявляється, конвенція, засвоєна етнографом, веде до глибокої суперечності між істиною, що міститься в матеріалі, і його інтерпретацією.

Етнограф: “Як ми вже частково знаємо, не лише риси (наприклад, твердість, гострота...), але й функції ... певних предметів... сприймаються примітивним, неосвіченим розумом у такий спосіб, ніби вони являють собою – висловлюючись нашою мовою – щось на кшталт сконденсованої матерії чи енергії, зосередженої у тих предметах або навіть з ними тотожної. Завдяки цьому кожен такий предмет може сприйматися нецивілізованим розумом із двох або навіть кількох сторін. Камінь, скажімо, або шматок заліза є звичайним каменем або шматком заліза, але, крім того, він може бути тим, що ми назвали б сконденсованою силою, твердістю, витривалістю; терен є тереном, але може бути лише гостротою чи функцією колення; замок, без сумніву, є замком, але й самою функцією замикання; яйце – це, між іншим, сконденсоване життя *in statu nascendi*, а подвійний колос чи горіх і т. д. – це, зокрема, сконденсований спір, або змога, родючість (а через це й щастя). І т. д.”

М. Еліаде: “Там, наприклад, де йдеться про культ каменя, не всі камені вважаються святими. Завше подибуємо лише певні камені, яким поклоняються з огляду на їхню форму, розмір або на зв'язок з обрядом. Переконаємося, зрештою, що тут не йдеться про культ каменів, оскільки їм поклоняються, бо вони є не просто каменями, а ієрофаніями, тобто чимось іншим, ніж звичайні предмети. ...Якийсь предмет стає сакральним тоді, коли він втілює (тобто виявляє) щось інше,

щось відмінне від себе. Наразі байдуже, чи “іншість” породжена оригінальною формою, дією або силою, чи, може, походить вона з участі (партиципації) цього предмета в якомусь символізмі, чи впливає з обряду посвячення, або добровільного чи недобровільного розміщення предмета у просторі, сповненого сакральністю (свята зона, святий час, якийсь надзвичайний випадок: удар блискавки... і т. д.)”<sup>13</sup>.

Відтак, повернімося до першої цитати, узятої (як легко здогадатися) з “Народної культури слов’ян” Казимира Мошинського (адже саме він є автором цього фрагмента, такого близького і спорідненого за духом із текстом М. Еліаде), і побачимо далі, до яких дивних і суперечливих висновків він приходить. Ще раз наведемо той самий уривок, щоб передати його зв’язок із наступним абзацом, який містить висновки, щоб точно відтворити весь драматизм протиріччя.

“...Камінь, скажімо, або шматок заліза є звичайним каменем або шматком заліза, але, крім того, вони можуть бути тим, що ми назвали б сконденсованою силою, твердістю, витривалістю ... яйце, між іншим, сконденсоване життя *in statu nascendi*, а подвійний колос чи горіх і т. д. – це, зокрема, сконденсований спір, або змога, родючість (а через це й щастя). І т. д. Беззаперечні й численні приклади подібних понять збереглися у всіх неосвічених народів, що живуть на землі. Однією з найхарактерніших помилок в етнології є віднесення описаних тут продуктів примітивного розуму до терміна символ; не знаю в етнології більш наївного погляду, ніж той, який проголошує, скажімо, що подвійний колос в народній магії відіграє роль символу плодючості чи родючості, яйце – символу життя і т. д.”<sup>14</sup>.

Цей приклад опозиційної налаштованості до символу набирає вигляду антисимволічного маніфесту. Які причини таких неочікувано-суперечливих висновків. Що за ними криється? Що заважає Мошинському символічні витвори, описані ним, визнати символами? Передусім, маємо тут справу з певним анахронічним вже нині розумінням символу. Захищаючи етнографію від символу, – як здогадуємося, – Мошинський захищає її від надмірної поетизації, від вторгнення зайвої літературності і повені прекраснодушшя. Мошинський застерігає від спокуси трактування тих вірувань, або ж “витворів примітивного розуму”, метафорами, від застосування щодо них якихось алегоричних інтерпретацій і тлумачень. Мусимо пам’ятати, що автор “Народної культури слов’ян” пише її, а зокрема розділи, присвячені духовній культурі, в час палких суперечок щодо символічного чи фантастичного характеру структури “Весілля” Станіслава Виспянського. Саме тоді з’являється велика кількість різноманітних “символічних” інтерпрета-

цій цієї драми, але було ще далеко до публікації монографії Станіслава Пігоня “Гості з потойбіччя”, яка не має собі рівних і містить посилання на етнографію та світ народної культури<sup>15</sup>. Автор “Народної культури слов’ян” як поет<sup>16</sup> мусив знати долю й різноманітні перипетії символізму на ґрунті поезії, не виключаючи тієї крайньої деградації, до якої дійшов символізм у російській поезії (скажімо, у творчості А. Белого, теоретика цього руху, автора праці “Символізм”, 1910).

Отже, можна припустити, що коли Мошинський уживає слово символ, то сприймає його як синонім до поетичної метафори або навіть алегорії. У всякому випадку, символ у такій перспективі постає як щось з-поза етнографічної реалії, як щось абстрактне, довільне, що залежить виключно від людини, від творця або інтерпретатора символу і довільно ними вживається. У такому трактуванні символ постає як щось дуже віддалене від світу народної культури, щось літературне, вигадане, зарезервоване виключно за рафінованою і дуже витонченою інтелектуальною творчістю. Упередження Мошинського щодо терміна “символ”, постулювання переваги емпіричних досліджень і опис понять та “психічних витворів”, властивих усім неосвіченим народам та їхній культурі, звідки він наводить приклади, може нагадувати несприйняття символізму поезії та естетики нурту “нової предметності” (Die neue Sachlichkeit), до символізму представників акмеїзму або Осипа Мандельштама, останній, як відомо, узагалі називав літературний і поетичний символізм лжесимволізмом<sup>17</sup>. Можливо, критичне ставлення Мошинського до символу за одночасного постулювання речового опису суті первісних понять має саме таке джерело і на практиці є попередженням не до символу взагалі, а до можливих лжесимволістських інтерпретацій етнографії. Як би глибоко ми не вникали в інтенцію автора “Народної культури слов’ян”, як би не пояснювали собі його попередження щодо терміна “символ”, факти залишаються фактами. Попри те, що у вступі до своєї багатотомної праці<sup>18</sup> Мошинський з великою обережністю і з численними застереженнями постулює, що неможливо говорити про поступ у релігії і мистецтві (принаймні в такому значенні поступу, про який велася мова у попередньому томі стосовно матеріальної культури), однак із зацитованого фрагмента, де йдеться про символ, як і з усього опусу, виразно виимальовується чіткий поділ на світ людини первісної, неосвіченої, з примітивним розумом і людини культури письменності, розвинутої цивілізації, світ – до якого належить і сучасний дослідник. Поміж двома світами пролягає прірва. Звичайно, зайве було б нагадувати,

що в цій концепції перший світ позбавлений символічного мислення, позбавлений символу в розумінні, в якому він може виступати і з'являтися у другому світі. Загострюючи проблему і ставлячи, можливо, карикатурне питання: “Чи може селянин (людина, яка мешкає в первісному світі) мислити символічно?” – Мошинський відповідає – у цьому фрагменті і в інших – однозначно: “Не може”. “Нічого подібного на символ у первісному розумі немає”.

Через декілька рядків після цитованого фрагмента, де заперечується можливість символічної інтерпретації в етнографії, Мошинський описує прірву, яка відділяє світ примітивної первісної людини від світу цивілізованої, сучасної людини: “Неможливо докладно передати суть психічних утворень, наведених мною. Їхню абсолютно елементарну, стихійну простоту не вдається охопити нашими точними поняттями. Вони не належать до світу, де панують чіткі судження і тверезі думки, а представляють цілком відмінний світ, коріння, стовбур і гілля якого заховані у підсвідомості, а лише верховіття відкрите для наших очей”<sup>19</sup>.

Цього разу, у світлі наведених слів, символ, щойно заперечений, якому відмовили у праві існування у світі первісної людини і віднесли до світу високої культури і рафінованої діяльності інтелекту, знову постає синонімом якщо не точного, ясного й однозначного, то напевно стислого за змістом розумового поняття. Мошинський багаторазово далі описує відмінні й далекі від світу дослідника витвори примітивного розуму, звертає увагу на характерний для них брак поняттєвої виразності, на змінність і багатство наявного в них змісту, на численні непослідовності в приписуванні тим витворам найрізноманітніших, взаємозаперечних значень у народних інтерпретаціях.

Таким чином, символ у розумінні Мошинського постає, з одного боку, як щось абстрактне, нереальне, далеке і відірване від конкретної речі, а з другого – як щось наближене до однозначності, характерної для понять мислення. В обох випадках символ має характер радше інтелектуальний. Він не виступає в реальності культури первісної людини, принаймні не в такій ролі і не в такий спосіб, як у культурі людини, що належить до розвинутої цивілізації. В інших місцях праці Мошинського символ постає як синонім знака або з'являється в міркуваннях, що стосуються прикладного мистецтва.

Ми присвятили стільки уваги й місця поглядам Мошинського не лише, щоб вказати на джерела глибоких протиріч між здійсненим описом народного магічно-релігійного матеріалу вірувань і висновками, зробленими у праці, і не для того тільки, щоб показати, як певні, зазда-

легідь прийнятті, історичні обумовлення й обмеження щодо розуміння символу та наперед задане бачення не дозволяють йому вжити термін символ стосовно вірувань і явищ духовної спадщини народної культури. Ми навели інтерпретацію Мошинського також тому, що його розуміння символу, попри те, що воно нині є анахронічним, наклало виразну печать на стосунок етнографії до символу і надалі існує. Надалі в етнографії, попри багатосторонній розвиток сучасних досліджень над міфом і символом, можемо спостерігати упереджене ставлення і стриманість стосовно символу і символічних інтерпретацій. Надалі символ і символізм може трактуватися як щось нереальне, абстрактне, довільне і далеке від світу “автентичної” народної культури. А основне положення Мошинського, яке проглядається крізь його розуміння символу, про те, що існує принципова різниця між світом первісної “примітивної” людини і світом сучасної людини (світом дослідника), у дещо модифікованій формі, однак, все ще висловлюється.

Модифікація ж полягає у певному зрушенні. У Мошинського символ існує тільки і виключно у світі високої культури або в межах складної сучасної культури, але не існує в народній культурі. (Можна в такому підході вбачати вплив концепції Леві-Брюля з його поділом на світ примітивної, інфантильної людини, яка перебуває в стадії дологічного мислення, і на світ людини цивілізації). Для сучасного ж дослідника, особливо емпірично налаштованого етнографа, для якого етнографія починається і закінчується на власних польових дослідженнях (з посиланнями – залежно від села, регіону чи теми – на відповідні етнографічні джерела XIX ст., скажімо, на Кольберга, Фішера і т. п.), а також для науковця іншої галузі, який займається культурою сучасної людини, символ в етнологічному вимірі навпаки уявляється притаманним – якщо він взагалі колись існував – лише давній народній культурі (описаній Мошинським чи Кольбергом), або культурі людини минулого, людини архаїчної, а в сучасному світі він вже не функціонує. У Мошинського символ у народній культурі – ще не народився, ще не сформувався, а у згаданих дослідників – символу у сучасності вже немає. Надалі, як і Мошинський, шукають на ґрунті емпіричних польових досліджень відповіді на питання, чи селянин (сучасна людина) може мислити символічно. Надалі наслідок той самий, адже якщо не прозвучить в “автентичній” відповіді слово символ (а радше не звучить), це означає, що його там немає. У такий спосіб зберігається прірва між архаїчною людиною і сучасною, селянином давнім і сучасним. Стратегія таких емпіричних досліджень, що зводиться лише до отримання в опитуванні експліцитно виражених переконань (вірувань, суджень),

зазвичай втрачає вимір символічного спадку, трактує його як мертвий музей, а виявляє лише індивідуальне, оригінальне, одиничне. Нічого дивного, що з такої перспективи символ і символічні інтерпретації – як колись у Мошинського – уявляються як щось додаткове, абстрактне, нереальне, літературне. Мало того, той мертвий музей трактується як скінченний і повністю пізнаний. Символ надалі – як для Мошинського – (з перспективи такої “емпіричної”, анекдотичної, яка не виходить поза світ села N та інформатора X, етнографії) залишається чимось привнесеним інтерпретатором.

Тому найбільшою заслугою праць Мірче Еліаде є, на наше переконання, те, що вони ліквідують штучно поглиблюваний наукою поділ на людину примітивну й цивілізовану, не стираючи між ними різниці, вони показують, що символічне мислення властиве первісній людині і психопату, дитині і поетові, членові сільської спільноти і представникові цивілізації міста, людині архаїчній і найсучаснішій: “Воно консубстанційне з людським буттям – випереджає дискурсивну мову й розум. Символ відкриває певні сторони дійсності – найглибші – які опираються усім іншим засобам пізнання. Образи, символи, міфи не є безвідповідальними витворами психіки; вони виконують певну функцію оголення найукритіших модальностей буття. Тому власне їх дослідження дозволяє нам краще пізнати людину, “просто людину”<sup>20</sup>.

Як ми переконалися, на рівні емпіричного опису матеріалу думка Еліаде збігається з думкою Мошинського. Але розуміння символу в Еліаде зовсім інше: символ не являє собою нереальної абстракції, він завжди закорінений у конкретній речі. Про трактування Еліаде можна сказати словами героя повісті Бориса Пастернака: “В основі цього лежить думка, що спілкування смертних є безсмертним, і що життя є символічним, бо воно значиме”<sup>21</sup>. Символічна, ієрофанічна дійсність є дійсністю “*par excellence*” живою – міцною, дієвою, як у випадку ієрофанії каменя (такої, якою постає вона у народних віруваннях). Символ не синонімічний однозначності. Еліаде послуговується поняттям символу вільно і вживає його часто паралельно з поняттями образ і міф. “Підходячи з етимологічної точки зору, уява *imaginatio* пов’язується зі словом *imago* (образ), уявлення, наслідування, а також зі словом *imitare* – наслідувати, відтворювати. Уява *imaginatio* – наслідує, імітує зразки – образи – відтворює їх, реактуалізує, повторює без кінця. Мати уяву – означає бачити світ у його повноті, оскільки сила й завдання образів полягає в тому, щоб показувати все те, що не піддається концептуалізації”<sup>22</sup>. Що належить передусім підкреслити – так це полісеман-

тичність і багатшаровість символу: “Істинним є образ як комплекс значень, а не як один з його численних планів співвіднесення”<sup>23</sup>.

Подібний підхід до символу далі розвиває Поль Рікер. В одному з розділів своєї герменевтики він розмірковує над істотними рисами символу: “Символ примушує замислитися”; “Я трактуватиму символ у найбільш радикальному сенсі, як Еліаде, для якого символами є значення аналогічні, спонтанно сформовані й дані; наприклад, у випадку води як небезпеки, коли йдеться про потоп, або як очищення, коли йдеться про хрещення”<sup>24</sup>.

Цю думку про багатшаровість символу Рікер розвиває також в іншому місці, коли говорить про своєрідну “неоднозначну структуру символу (у буквальному смислі слова “неоднозначний”), яка не має одного сенсу, конденсовано представляє багато сенсів”<sup>25</sup>. “Це сплетення сенсів, ця взаємопов’язаність сенсів вимагає здійснення інтерпретації ... і це завдання, безвідносно до того, яке слово ми використаємо, ставить перед нами сама природа символу, подібного до клубка, який складається із сенсів, замкнутих один в одному...”<sup>26</sup>.

В “Екзистенції і герменевтиці” Рікер описує чотири основні фігури “розуміння символу за допомогою символу”<sup>27</sup>. Перша полягає у виокремленні й зіставленні багатьох рис того самого символу. Друга фігура полягає у розумінні одного символу за допомогою якогось іншого, вона охоплює що раз ширше коло символів, споріднених з ним (води, каменя і т. д.) У третій – символ розуміється через якийсь обряд і міфи, тобто через інші вияви сакруму. Крім того, можна показати – це буде четверта фігура – як у тому самому символі поєднуються різні сфери пізнання, як символ інтегрує різні площини – космічну, теоло-



гічну, антропологічну, екзистенційну, сполучаючи усі ці рівні, але не перетоплюючи їх в один. Вказане розуміння і прочитання символічних значень пов'язується з герменевтикою, що дістала різні назви. “Ампліфікаційна герменевтика” (від лат. *amplificare*: розширювати, збільшувати, зміцнювати), яка поширює символ, “дозволяє збільшувати силу його інтеграції”<sup>28</sup>. Герменевтика “повернення до джерел” (Еліаде), “повернення до речей”, “герменевтика слухання”<sup>29</sup> (Гайдеггер), “герменевтика реконструкції” (Gerardus van der Leeuw). Цей нурт, що включає, крім згаданих авторів, праці Бачелара, французький дослідник символічної уяви Жільбер Дюран охоплює спільною назвою “герменевтика реміфізації”. “Реміфізація, означає накопичення значень, як грон винограду під час його збирання ...”<sup>30</sup>. Дюран посилається тут безпосередньо на ще одну назву цієї герменевтики, яку знаходимо у Рікера. Він називає такий підхід – “герменевтика реколекції” – “...у найсильнішому значенні слова “*rekolekcja*”, як у вислові “*to recollect oneself*” – спогади, ремінісценції, або ж скупчення, збирання в тому значенні, в якому Гайдеггер говорить нам, що *legein* – говорити – це також *legein* – скупчення, збирання, як сам спостерігає в *lese* у німецькому *Weinlese* – збирання винограду”<sup>31</sup>.

Праці Мірче Еліаде є викликом для етнографії і для такої “реколекції”. Нині, коли виконуються численні дослідження над міфом і символом за допомогою різних підходів – структурного, семіотичного, феноменологічного<sup>32</sup> – і в різних галузях, зокрема, у фольклористиці<sup>33</sup>, коли здійснюються різні спроби реінтерпретації матеріалів, етнографія не може ховати голову в емпіричний пісок. “Емпірична” етнографія мусить визнати, що існує також емпірика символу.

<sup>1</sup> *Czerwiński M.* Symbol dzisiaj // “*Polska Sztuka Ludowa*”, 1987. – № 1–4. – S. 100.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 104.

<sup>4</sup> *Słownik etnologiczny, terminy ogólne.* Red. Zofia Staszczak. – Warszawa; Poznań, 1987.

<sup>5</sup> Там само. – С. 26–27.

<sup>6</sup> Там само. – С. 386.

<sup>7</sup> *Ricoeur P.* Egzystencja i hermeneutyka. Wybór, opracowanie i posłowie Stanisława Cichowicza. – Warszawa, 1975. – S. 11.

<sup>8</sup> *Аверинцев С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – С. 826.

<sup>9</sup> Цит. за: *Gerd Heinz Mohr.* Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der chritichen Kunst. – Dusseldorf; Koln, 1972. – S. 2.

<sup>10</sup> *Лотман Ю.* Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – 1987. –

Т. 21. – С. 10–21.

<sup>11</sup> Цит. за: *Gerd Heinz Mohr*. Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. – Dusseldorf; Köln, 1972. – С. 2.

<sup>12</sup> *Niebhur R. R.* Harvard Divinity Bulletin. October – November, 1991. – P. 3

<sup>13</sup> *Eliade M.* Traktat o historii religii. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. – Warszawa, 1966. – С. 19.

<sup>14</sup> *Moszyński K.* Kultura Ludowa Słowian. – Warszawa, 1967. – Т. 2. – Cz. 1. – С. 316.

<sup>15</sup> *Pigoń S.* Goście z zaświata na Weselu // *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*. – Warszawa, 1985. – С. 442–478.

<sup>16</sup> Окрім того, що Мошинський був поетом, він навчався у краківській Академії мистецтв у майстерні Мєроффера. Пор.: *Wiktor Stoczkowski*. Uczony – postać faustyczna // *Szkice i próby etnologiczne*. – “*Studenckie Zeszyty Naukowe UJ*”. – Kraków, 1985; *Zyciorys 2*. – “*Nauka Polska*”. – 1928. – Т. 9.

<sup>17</sup> Пор., *Аверинцев С.*, *op. cit.*, s. 830; *Mandelsztam O.* Слово і культура. – Warszawa, 1972.

<sup>18</sup> *Moszyński K.*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>19</sup> Там само. – С. 317.

<sup>20</sup> *Eliade M.* Sacrum, mit, historia. – Warszawa, 1970. – С. 33.

<sup>21</sup> *Pasternak B.* Doktor Ziwo. – Paryż, 1976. – С. 44.

<sup>22</sup> *Eliade M.* Sacrum, mit, historia. – Warszawa, 1970. – С. 41.

<sup>23</sup> Там само. – С. 36.

<sup>24</sup> *Ricoeur P.* Symbol daje do myślenia // *Egzystencja i hermeneutyka*. – Warszawa, 1975. – С. 14.

<sup>25</sup> Там само. – С. 78.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Тут ідеться про той тип герменевтики, який протиставляється “герменевтиці деструкції”, як назвав її *P. Ricoeur* (*op. cit.*, s. 77–94; 80). Про цей основний поділ герменевтики на два типи пише також Жільбер Дюран: “...грубо кажучи, існують два типи герменевтики, ті, що редукують символ до чогось, що є ...лише наслідком..., симптомом, і ті, що навпаки – поширюють символ, дозволяючи зростати силі його інтеграції, щоб здобути доступ до певного виду пережитої “надсвідомості”. Пор.: *G. Durand*. *Wyobrażenia symboliczne*. – Warszawa, 1986. – s. 118.

<sup>29</sup> *Ricoeur P.*, *op. cit.*, s. 81.

<sup>30</sup> *Durand G.*, *op. cit.*, s. 119.

<sup>31</sup> *Ricoeur P.*, *op. cit.*, s. 80.

<sup>32</sup> На тему структурного, семіотичного і феноменологічного напрямів у дослідженнях міфу і символу та їхнього значення для сучасної польської етнографії див.: *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje* // *Polska Sztuka Ludowa*. – № 1, 2, 1980; № 1, 1981. У ній же широко представлено постать М. Еліаде і його праці з бібліографією.

Праці, присвячені реінтерпретації етнографічних джерел і матеріалів, які, зрештою, часто посилаються на дослідження М. Еліаде, це: Йоанни і Ришарда Томіцьких. “Дерево життя”. – Варшава, 1976; структуралістичні праці Людвика Стомми. “Сонце народжується 13 грудня”. – Варшава, 1981; “Антропологія культури польського села XIX ст”. – Варшава, 1980; П видання разом із вибраними есеями. – Лодзь, 2002; Єжи Славомира Василевського. “Дороги до пекла”. – Варшава, 1979; “Символіка зворотнього руху і ритуальної інверсії”. – Варшава, 1978 // *Etnografia Polska*. – Т. 22. – З. 1; “Табу і парадигми етнології”. – Варшава, 1989. Не можу тут не висловити свого подиву з приводу того, що одна з переломних праць для польської етнографії, якою вважаю працю – L. Stomma “*Magia Alkmeny*” (публікувалася в різних виданнях, напр., *Słońce rodzi się 13 grudnia*. – Warszawa, 1981. – S. 24–45), адже у ній, зокрема, йдеться про інтеграційну функцію міфу, який поєднує різні площини людського досвіду, та й з огляду на методологічні наслідки і вагу цієї праці для інтерпретації народної традиції, вірувань на тему часу, простору, народної демонології і т. д., – ця праця зовсім не згадується у цитованому “Словнику етнологічних термінів” (див. посилання 4), інші праці Л. Стомми також не згадано ані в бібліографії під статтею “Магія”, ані в загальній бібліографії.

У плані продовження й розвитку рефлексій М. Еліаде та застосування “герменевтики реколекції” в інтерпретації символічних структур вірувань і народної традиції, пор. праці: Данута Бенедиктович, Збігнєв Бенедиктович. Дім у народній традиції // *Енциклопедія польської культури XX століття. Студії і матеріали*. – Вроцлав, 1992. На тему символу в етнографії: Збігнєв Бенедиктович. Стереотип – образ – символ – про можливості нового погляду на стереотип // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne*. – 1988. – Z. 24. – S. 7–35. Портрети чужого. Від стереотипу до символу. – Краків, 2000.

<sup>33</sup> Фундаментальне значення для інтерпретації символу в етнографії мають праці Єжи Бартмінського. Пор.: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Концепція і редагування – Єжи Бартмінський, заступник редактора Станіслава Небжеговського. – Т. 1. Космос. Ч. 1. Небо. Небесні світила. Вогонь. Каміння – Люблін, 1996; Ч. 2. Земля. Вода. Підземелля. – Люблін, 1999.

Автори словника дотримуються виробленої спеціально для нього методики укладання словникової статті, яку рецензенти визнали оригінальною і вдалою. Про це писали після видання I тому Владислав Купішевський, Анна Татаркевич, Мар’ян Пілот, Яцек Банашкевич, Рох Суліма – у дискусії, опублікованій у виданні “*Regiony*”, 1997, № 3, с. 2–11; Чеслав Гернас, Кшиштоф Вроцлавський, Анна Домбровська, Ян Мьодек, Йоланта Луговська, Рох Суліма, Івона Смолка, Пьотр Мативецький у дискусії, опублікованій у вид. “*Literatura Ludowa*”, 1998. – № 6. – С. 51–71; Барбара Бонецька у ж. “*Twórczość Ludowa*”, 1997. – № 4. – С. 43–45; позитивні відгуки дали зарубіжні вчені: М. Толстая, О. Юдін, К. Богдан. Як пише про цю методику Єжи Бартмінський:

“Вона основана на концепції “когнітивної дефініції”, створюваній зі стереотипних мотивів, які укладаються у фасети, тобто однорідні і семантично близькі комплекси, що відповідають на питання про місце статті (об’єкта) в системі внутрішніх реляцій (ряди, опозиції), про його вигляд, походження, поведінку, застосування і т. п. Принципом побудови статей у люблінському Словнику є відокремлення експлікації від паспортизації, при чому, в другій частині контексти групуються за традиційними жанрами фольклору. Метою так побудованих статей є реконструкція окремих фрагментів народної картини світу, світу, баченого очима носія традиційної народної культури”. Робота над словником триває. Починаючи з 1 номера 2007 р. на сторінках квартильника “Контексти. Польське народне мистецтво”, який видається Інститутом ПАН, будуть публікуватися вибрані статті, опрацьовані для наступних томів словника. (Pop., Jerzy Bartmiński. Słownik stereotypów i symboli ludowych; Dorota Piekarczyk, Jolanta Szadura. Hasło “Chaber”; Czesław Robotycki. Przeciwno Kopalińskiemu w stronę Bartmińskiego – o Słowniku stereotypów i symboli ludowych // Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. – № 1, 2007).

Переклад Наталі Сидяченко

### III. СПІЛЬНА СПАДЩИНА

УДК 94 (438)

Володимир Осадчий  
(Польща)

#### ПОДІЛЛЯ В ПОЛЬСЬКІЙ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ

У статті простежується історія появи й життєдіяльності поляків на землях Поділля, починаючи з XIX ст. Розкривається зміст т.зв. Подільського міфу, згідно з яким на окраїнних землях Польщі, зокрема, на Поділлі, ґартувався національний – лицарський – польський характер, національний дух поляків; доводиться непересічний вплив польської шляхти, як основи місцевої інтелігенції, на культуру Поділля й України.

**Ключові слова:** польська колонізація Поділля, подільський міф, польсько-українські культурні взаємовпливи.

W artykule prześledzono historię pojawienia się i życia Polaków na ziemiach Podola, zaczynając od XIV w. Wyjaśniono treść tzw. mitu podolskiego, według którego na kresach, w tym na Podolu, hartował się narodowy – rycerski – polski charakter, duch narodowy Polaków; podkreślono nieprzeciętną rolę szlachty polskiej, jako trzonu miejscowej inteligencji.

Wyrazy kluczowe: polska kolonizacja Podola, mit podolski, polsko-ukraińskie kulturalne wpływy wzajemne.

Після втрати руськими князями влади над Поділлям (ця назва закріпилася тут дещо згодом – із XIV ст.) його землі стали яблуком розбрату між Польською Коронаю та Литвою. Володарі цих країн вели тривалу боротьбу з татарськими ордами, які безперервно спустошували подільські землі і вважали себе винятковими спадкоємцями руських князів. У 1366 році найзахідніші терени Поділля з Теребовлею король Казимир Великий включив до Польщі як частину руського воєводства. На подільських теренах, захоплених Литвою, із середини XIV ст. панували удільні князі Корятівичі, підпорядковані великому князю Ольгерду. Першою їхньою столицею був Смотрич, згодом цю функцію поклали на Кам'янець-Подільський.

Формально пов'язані з Литвою, Корятівичі, однак, орієнтували свою політику на співпрацю з Польською Коронаю, а в польсько-литовських конфліктах виступали на боці короля. Принаймні з 1366 р. вони згадуються як васали Польської Корони. З цього часу посилюється й процес колонізації, що йшов із заходу. Польські й німецькі колоністи масово заселяли подільські міста, що зростали. Терени, відвойовані в татар зусиллями князів Корятівичів, досить швидко почали забудовувати укріпленими фортецями. Співволодарі – князі Єжи й Александер – надали в 1374 р. мешканцям столичного Кам'янця привілей магдебурського права. Згідно з тогочасним законодавством цей привілей стосувався лише “католицької нації” міста, яку репрезентували переважно поляки й німці. Місцеве ж населення продовжувало керуватися “Руською правдою”, враховуючи також нові реалії міського устрою<sup>1</sup>.

Опинившись у межах Польської Корони, окраїнні землі (польською – креси) були виділені 1434 р. в окреме Подільське воєводство. У цьому ж році місцева шляхта дістала на коронаційному сеймі від короля Владислава Варненчика III привілей, що прирівнював її у правах до польського лицарства. Першим воєводою став Пьотр Одровонж зі Спрови. Величезна територія воєводства поділялася лише на три повіти – Червоноградський, Кам'янецький і Летичівський. Гербом воєводства стало зображення золотого променистого сонця на білому тлі. Три сенатори представляли Поділля в сенаті Речі Посполитої – кам'янецький єпископ, подільський воєвода і кам'янецький каштелян. А так званий староста, який носив титул “генерала подільських земель”, мав у своїй юрисдикції два міста – Кам'янець і Летичів<sup>2</sup>.

На підставі ухвал Люблінського сейму 1569 р. подільські землі, що перебували в складі Великого князівства Литовського, було включено до складу Польської Корони. Вони утворили Брацлавське воєводство,

до якого входили два повіти – Вінницький і Брацлавський. Першим воєводою цієї провінції став князь Роман Сангушко, брацлавським каштеляном – князь Єнджей Капуста. У 1589 р. воєводство отримало герб із зображенням на червоному тлі кавалерського хреста, на якому містився блакитний щит із півмісяцем. Із цих східнопольських земель до Варшави делегували двох сенаторів – воєводу та брацлавського каштеляна. На теренах воєводства була розташована Торговиця, що зажила недоброї слави в історії Польщі через Конфедерацію, засновану тут 1792 р. Невдовзі після поділу Польщі воєводство було ліквідоване, а його землі відійшли до Подільської та Київської губерній<sup>3</sup>.

**Подільський міф.** Поділля – величне й багате, “з молочними і медовими ріками” – закарбувалося в польській історичній свідомості з давніх давен. Уродженець Русі Войцех Кіцький писав:

*Podole z Ukrainą szkołą nazywano -  
Rycerską, y nad insze żyźniejszą ją miano,  
Bo począwszy od zboża skąd dobrego wołu  
Dostać było Polacy do waszego stołu?  
Skąd miodowe winnice szczodrze wychodziły?  
Gdzie się zwierz rozmaity, lub ryby łowiły?  
Skąd nabiągu y owiec niezliczone stada?  
Z Podola<sup>4</sup>.*

Ті ж мотиви із XVII ст. продовжує у своїй відомій “Пісні про нашу землю” Вінцент Поль:

*Jak zaległy ziemie boże  
Przebież kraje, przerzuć mole,  
Zjedź świat cały, przepłyn morze,  
Nie ma kraju nad Podole!  
Jak zasięgnie tylko oko  
I daleko i szeroko,  
Świat kłosami tylko płynie  
I w obszarach oko ginie...  
Tu kraj cały jednym łanem  
I nadany wszelkim płodem;  
Płynie mlekiem, płynie miodem;  
A lud cały wielkim panem!  
Ziemie czarne, niepochybne,  
Pasze żyzne, wody rybne,  
Mało wprawdzie trochę lasa,  
Ale za to chleb do pasa!*

Окрайні землі давні поляки вважали теренами, на яких у постійній борні зі степовиками-нападниками гартувався національний дух. Кароль Шайноха, відомий історик XIX ст., писав, що, починаючи з XVI ст., польський народ мав дві школи – Краківську академію й Україну з Поділлям, де “святися польський характер”<sup>5</sup>. Наражені на постійну загрозу від ординських степів і ворожої Москви, лицарі з подільських станиць становили найхоробрішу частину громадян польсько-литовської держави, яка боронила цінності західного світу. “Військовий обов’язок був тут просто необхідністю, тож, хто тільки почував себе сильним і здібним, мав фантазію і завзяття, буйність енергії, рвався до цих далеких, диких земель, де леміш і зброя поспіль перетворювали урочища, степи, бори на орні поля”<sup>6</sup>.

Спільно з іншими мешканцями руських земель подільське лицарство брало участь у прославленій Грюнвальдській битві. Образно відтворюючи ті давні події в епічній повісті “Хрестоносці”, Генрик Сенкевич писав: “Ішли під своїми хоругвами шістнадцять польських загонів кінноти, з них одна – з Перемишля, одна – зі Львова й одна – з Галича, три подільські, а за ними – піхота з тих самих земель”<sup>7</sup>. Серед інших подільських міст, вписаних у героїчну історію польської зброї, належить згадати Хотин, Тербовлю, Бар, Кам’янець-Подільський.

**Польська колонізація.** Першими в руських містах з’явилися польські купці та ремісники. Різноманітний люд від самого початку мешкав у Кам’янці-Подільському. Як уже згадувалося, запровадженню магдебурського права місто завдячувало “католицькій нації” – полякам і німцям. Частина польського лицарства прибула сюди як наймані вояки для захисту кордонів. Здебільшого вони залишилися в прикордонних заставах жити постійно.

Після того, як за наказом великого князя Вітольда старостою Кам’янця-Подільського став Гаштолд, зросла роль польського лицаря “пана Бучацького” з герба Авданець. Вважається, що вже в ті часи польська шляхта почала оселятися на Поділлі. Видатний дослідник цих подій Александер Яблоновський, який жив у XIX ст., пише, що після спустошливих татарських набігів важливу роль у заселенні Поділля відігравала шляхта, яка прибувала з Червоної Русі: *gente* – лише *русини* (Rutheni), а *natione* – вже *поляки* (Poloni). Автор зазначає, що колонізація, здійснювана шляхтою з Польської Корони, відбувалася поступово, шляхом “нашарування” різних категорій прибульців. Спершу це була “стара руська кров”: Кердеї з Ориніна, Чурилови з Куриловиць, а також роди Корчаків і Сасів. Зразу за ними прибули Бучацькі та Язловецькі, які вже мали польський герб Абданк. Далі – Гербути з Кудринців і

Фредри із Фредровиць, які віддавна мешкали на руських землях. До них приєдналися давні щиропольські роди, що зміцніли на підкорених руських землях, – Одровонжі, Ходецькі, Ланцкоронські, Сенявські, Кам'янецькі, Реї. На відміну від сусідньої Волині, Подільська земля не була так густо всяяна шляхетськими маєтками. Вони скупчувалися переважно довкола фортець, що стерегли західні рубежі країни <sup>8</sup>.

Найбільша, мабуть, колонізаційна хвиля ринула сюди з моменту повернення (1699 р.) цих земель до Речі Посполитої після 27-річного турецького панування. Поляки заселяли передусім великі латифундії – Шаргород, Меджибіж, Летичів <sup>9</sup>. Із тогочасних пам'яток довідуємося, що: “Після встановлення миру почало Поділля заселятися, сюди прибували тисячі селян з-над Вісли, а особливо з Перемишля й Санока, так що майже цілі села на Підгір'ї залишилися пустками. Поприходили сюди і з Русі потроху, а наші мазури з плином часу в русь обернулися, відтак можна той край назвати польсько-руським” <sup>10</sup>.

Пізніше до колонізаційного процесу на землях Поділля долучилися могутні магнатські роди, серед яких на зламі XVI–XVII ст. особливо вирізнялися Замойські. Завдяки їм виникли такі міста, як Проскурів, Городок, Шаргород. Нові поселення закладали також кам'янецькі єпископи, зокрема, єпископ Павел Волицький заснував село Павловці, єпископ Францішек Кобельський – село Пораївку, а єпископ Стефан Рупневський – місто Зіньківці, заселивши його “мазурами” <sup>11</sup>.

Серед осілого на Поділлі польського селянства можна знайти найвідоміші в Речі Посполитій прізвища. У селах, які належали до кам'янецької кафедральної парафії, ще на початку XVIII ст. мешкали Боратинські, Гурницькі, Калиновські, Лещинські, Одровонжі, Окольські, Олесницькі, Опалінські, Паци, Поцеї, Радзивіли, Жевуські, Сенявські, Скарбки, Станіславські, Тарновські, Тишкевичі, Замойські, Залуські та ін. <sup>12</sup>

**“Польсько-руський” <sup>13</sup> край.** Поруч із постійним напливом “знизу” корінного польського населення, так званих п'ястівських поляків, відбувався рух польської стихії “у верхах”. Автохтонна руська і прибула червононоруська шляхти зливалися з польським лицарством в одне ціле <sup>14</sup>. Досконалим прикладом цього може бути родовід Гектора з Кам'янця, прославленого Г. Сенкевичем пана Міхала, а в дійсності – Єжи Володийовського. Ще в XVI ст. це був руський рід грецького віросповідання, чоловіків якого, як повідомляє А. Ролле, при хрещенні називали – Кузьма, Зубко, Федько, Івашко, Тимко, а жінок – Марусина, Гапка, Горпина, Анастасія. Але вже в середині XVI ст. стали помітні-



ми тенденції полонізації. Василь взяв ім'я Станіслав, Федір став Фридериком, Юхим – Єжи<sup>15</sup>.

Якщо руське лицарство зазнавало впливу шляхетської польської культури, яка домінувала, то прибулі пізніше польські селяни тяжіли до культури українського села. Багато польських селян, вкорінюючись у нові землі, залишалися досить часто без “душпастирської” опіки латинського костьола, оскільки римокатолицька парафіяльна мережа після турецького “потопу” була значно розріджена. Тогочасні статистичні дані засвідчують, що 1726 р. на всьому Поділлі було лише 40 римокатолицьких парафій<sup>16</sup>. Польські можновладці на Поділлі не надавали значної ваги цьому питанню, гадаючи, що наявні вже тут уніатські церкви, створені, між іншим, на їхній кошт, можуть задовольнити потреби зайшлого польського населення. Щоправда, як підкреслювалося, вони будували римокатолицькі костьоли десятками – майже кожне містечко отримало латинську святиню, – але церкви вони будували сотнями<sup>17</sup>. Подібно, як і в Галичині, де мешкало переважно змішане польсько-руське населення, процес асиміляції польських селян і дрібної шляхти був відчутним. Місцева українська культура була “культурою, без сумніву, привабливою для польського селянства [...] Польський селянин охоче навчався співати тужливі думи, оздоблювати своє вбрання і предмети побуту буйною орнаментикою”<sup>18</sup>.

Пишучи про стосунки, які панували на землях Поділля, Марія Дунін-Козицька звернула увагу, що близькість культур поляків та українців нівелювала багато конфліктів, спричинених кріпосними умовами, і впливала на польсько-українські взаємини. Чинником, який пом'якшував подібні протиріччя на Русі, була мелодійна українська мова, яку навіть в домашньому вжитку використовувала дрібна шляхта. Нерідко діти шляхтичів починали цією мовою говорити, польські дівчата з кресів любили співати чудові українські пісні – це були ті фактори, які поєднували різні стани одного суспільства. Натомість місцеве населення, наближене до двору, легко навчалось говорити по-польськи, руські духовні особи, особливо жінки, вважали вживання польської мови ознакою гарного тону. У зазначений період антагонізм між двома віросповіданнями – католицьким і православним, – як і між мовами, був відсутній, і “співжиття двох паростків одного слов'янського роду було цілком можливим, якби не селянська реформа [...], здійснена так, як це мало місце в Познанському воєводстві на початку XIX ст. Утім, симпатію до місцевого люду, попри тяжкий досвід 1863 р., поляки, що народилися й були виховані на Русі, не втратили, принаймні авторка цих слів такі почуття плекає”<sup>19</sup>.

**Мешканці східних окраїн.** Попри втрати, багато населених пунктів Поділля змогло зберегти польський національний характер. Особливо під час більшовицької революції вони виявили глибоку прив'язаність до цінностей, закорінених у національній і релігійній свідомості, а не до тих, що силою нав'язувалися новими володарями. Ось як описувала цитована вже мемуаристка ситуацію поляків на Поділлі: “Та неприступна буря революції й більшовизму скеля польськості та віри творилася монолітною масою польського люду, так званих мазурів, які мешкали поблизу Проскурова у селах Заріччя, Гречана, Мацьківці, Шаравечка і трохи далі – у Маленичах, Ружичній, Лезневі. Села були повні цих молодецьких мазурів, так що проскурівська парафія нараховувала близько двадцяти тисяч вірян-католиків [...]. Неподалік від Проскурова був розташований Городок – досить міцний форпост польськості, але вже навколишні Фельштина, Шарівка, Сатанів зазнали часткового обрусіння, бо на тих теренах переважало руське населення. Найвіддаленіший Бар і Ялтушків лише своїм непохитним католицизмом виявляв давню свою єдність із Польщею. Проскурівські й довколишні мазури зберегли своєрідну народну говірку, ніколи не послуговувалися руською мовою, не укладали мішаних шлюбів, відзначали свята за новим стилем, вдягалися у білограйські строї (люблінського регіону). Це була справжня “мала Польща”, причому настільки, що заповнений євреями Проскурів, перебуваючи під юрисдикцією Росії, був містом абсолютно польським, оскільки в усіх магазинах і на вулицях лише цю мову можна було почути”<sup>20</sup>.

За переписом населення, здійсненим у Росії 1897 р., польське населення в подільській губернії становило 69 156 осіб<sup>21</sup>. Водночас римо-католиків тут нарахували за тим же переписом 262 738 осіб<sup>22</sup>. Безсумнівно, що значна частина майже 200-тисячної спільноти подільських католиків, яка не послуговувалася польською мовою, теж мала польське походження.

Не вживаючи щодня польську мову, римо-католики на Поділлі були з нею органічно пов'язані в релігійному житті. “Лише в костьолах Волині, Поділля, України звучала під час проповідей польська мова. Тільки на плебанії після служби дозволені були велелюдні зібрання без донесення про це поліції. Костюл був у цей період місцем умиротворення та спілкування з Богом та єдиновірцями, Божим і польським пристановищем, де всі, незважаючи на суспільні різниці, почували себе братами в спільному визнанні віри й спадкоємцями забороненої офіційно мови”<sup>23</sup>. Прихожани не сприймали проповідь місцевою мовою, надаючи перевагу польській. Бажаючи покарати своїх парафіян за якісь порушення, не сумісні з буттям католика, священник однієї з парафій на

Поділля звернувся до Божого люду, що зібрався в костьолі, з такими словами: “Не хочете мене слухатися! Не хочете стати християнами не тільки за назвою, але й за чистотою духу! Гаразд. Я для вас польської мови більше марнувати не буду, а буду тепер до вас говорити як до мужиків!” – І всю проповідь виголошував по-руськи, що, втім, не дуже гладко в нього виходило, а публіка схлипувала повсякчас, сприймаючи як найбільшу кару позбавлення можливості слухати свою мову”<sup>24</sup>.

Поляки цих теренів становили певну цілість. На відміну від Царства Польського й Литви в царській імперії польська справа мала свою специфіку. Цитована вже М. Дунін-Козицька писала, що “ці три наймиліші руські землі [Поділля, Волинь і Україна. – В. О.] – це один суспільний організм, три сестри-близнючки, в яких один пульс щодо польських справ відчувається, один рух – сильніший чи слабший – щодо пут неволі, які зв’язують їх”<sup>25</sup>.

Хоча поляки на Поділля, як і на всій Русі, становили незначний відсоток населення (відповідно 7 % і 8,7 %), – їхній вплив на розвиток цих земель був величезний, а подекуди – вирішальний. Поляки попри те, що були меншістю, становили тут стрижень інтелігенції й були головним рушієм економічного й суспільного життя. Відсоток фахової та професійної інтелігенції серед поляків був на початку ХХ ст. найбільшим і складав 52 % – 195 000 осіб<sup>26</sup>. Слушно спостережено характерну рису поляків – “вони не розсипаються поодинокі серед маси, яка їх оточує, а скупчуються й об’єднуються, утворюючи в такий спосіб сильніші вогнища своїх впливів. Поляки надають свій тон усьому, а містам особливо. Там, де їх небагато, в якомусь віддаленому від усіх центрів містечку, польський ксьондз, доктор і аптекар зазвичай утворюють місцевий польський культурний осередок”<sup>27</sup>. Тому з такою непідробною гордістю і впевненістю говорив подолянин за походженням ксьондз Маріан Токажевський – каплан маршалка і відомий діяч міжвоєнної Польщі: “Ми, уродженці східних земель, пишаємося тим, що наше Поділля, Волинь і Україна дали Польщі стількох прославлених учених, заслужених людей.

Зі східних земель ідуть на службу Церкві й народу кардинал Чацький, архієпископи Фелінський, Шембек, Шимон, славний єзуїт Внуковський, мученик Бейзим, опікун прокажених; єпископи Недзялковський, Жарновецький, Маньковський, побожний прелат Холоневський, прелат Гнатовський, брат Альберт; з жінок – мати Даровська, мати Джевецька.

У 1831 й 1863 рр. наші східні землі дали славних вождів – Кароля й Едмунда Ружицьких, генерала Дверницького, Людвика Кицького, Осташевського, Александра Грозу.

Істориків: Хмелевського, Каленбаха, Креховецького, Яблоновського, Равіту-Гавронського, Ролле, Карвіцького, Пуласького, Радзимінського.

Письменників: Качковського, Коженювського, Крашевського, Жевуського, Чайковського.

Митців: Падеревського, Шимановського, Тичинського, Міхаловського, Вреща.

Політичних діячів: Спасовича, Старчевського, Грохольського, Жуковського, Понятовського, Пашковського, Залевського”<sup>28</sup>.

**Ecclesia Cameniensis.** Початки організації римо-католицької Церкви, з яким нерозривно пов’язує себе польське населення на цих землях, сягають XIV ст., коли за участі князів Корятовичів ченці – францисканці, а потім і домініканці – заснували свої місії. За історичними переказами, святий Яцек Одровонж особисто заснував перші католицькі костьоли на Поділлі. Існує припущення, що спочатку Церква на Поділлі була підпорядкована краківським єпископам. Самостійне єпископство на цих землях існує очевидно з 1379–1384 років<sup>29</sup>. Це було єдине єпископство на той час на теренах Русі, де переважало православне населення, але не було ієрархії Церкви. Кам’янецька дієцезія з самого початку підпорядковувалася галицькій метрополії, а потім львівській. Першим місцевим титулярним єпископом був граф Вільгельм Остоя (помер 1375). У Кам’янці мав свою резиденцію єпископ Александр (1384–1410). Кам’янецькі єпископи володіли містом Шаргородом, а потім помінялися з канцлером Яном Замойським і з 1794 р. володіли Прагою під Варшавою. Відтоді варшавська Прага аж до 1794 р. належала ієрархам Кам’янця-Подільського. Протягом 26 років турецької неволі місцеві єпископи мали резиденцію у Львові<sup>30</sup>.

Символом оплоту християнства є стара кам’янецька катедра з мінаретом – пам’ятка турецького панування, увінчана переможною статуєю Пресвятої Діви Марії. Первісний дерев’яний костюл був побудований 1375 р. Мурована святиня, збережена до сьогоднішнього дня, – це зразок готичної архітектури<sup>31</sup>, розташований найдалі на схід.

Найбільша частка римо-католицького населення мешкала в Кам’янець-Подільському повіті – 13,3 %, у Вінницькому – 10 %, у Летичівському – 12,5 %, у Проскурівському – 22,7 %, в Ушицькому – 12,1 %. Саме тут велася найзатягтіша боротьба атеїзму з католицькою Церквою<sup>32</sup>. Однак самоідентичність місцевого польського населення

була нерозривно пов'язана з римо-католицьким віросповіданням. Це, зокрема, промовисто підтверджував напис на придорожньому хресті біля містечка Сатанів, зафіксований на початку комуністичного правління:

“Choćby Tobą, Chryste Panie, pogardziły wszystkie ludy,  
To na polskim tutaj łanie chłop pokłoni się jak przody.  
Chłop postawi Bożą Mękę u wrót wioski na rozstaju, byś  
Wyciągnął, Jezu, ręce i królował w naszym kraju”<sup>33</sup>.

Польське населення Поділля, як і решти українських земель, з особливими почуттями святості поклонялося образу Пресвятої Діви Марії в Бердичеві. Вважалося: чим є Ченстоховська ікона для Польщі, Остробрамська – для Литви, тим Мати Божа Бердичівська – для руських земель. Вона міститься в обрамленні таких слів: “Королева і окраса українських степів, подільських пагорбів і волинських лісів, чудотворна на образі Бердичівська Марія”. На території Поділля розташовані й інші відомі святині. У Летичеві щороку на свято Матері Божої Ягідної, як у народі називають урочистість Явлення Найсвятішої Марії Діви, 2 липня приходили юрми вірян із найвіддаленіших околиць, аби поклонитися Марії на чудотворній іконі<sup>34</sup>. Подільська земля перебувала також під святою опікою Матері Божої образа вірменського костюлу Кам'янця-Подільського. Також у Кам'янці славилася чудотворністю Божа Матір Розарія із Домініканського костюлу, яку називають *Russia Florida*<sup>35</sup>. У вірмен-католиків у костюлі Могилів-Подільського<sup>36</sup> містився чудотворний образ Богородиці Діви Марії, яка плаче

<sup>1</sup> *Trajdos T.* Kościół Katolicki na ziemiach ruskich Korony i Litwy za panowania Władysława Jagiełły (1386–1434). – Wrocław, Warszawa, Kraków, Łódź, 1983. – T. 1. – S. 126.

<sup>2</sup> *Gloger Z.* Geografia historyczna ziem dawnej Polski. – Kraków, 1903. – S. 235–248.

<sup>3</sup> *Ibidem.* – S. 259–267.

<sup>4</sup> *Kicki W.* Dialog o obronie Ukrainy z przestroga. Dla zabezpieczenia incursiom Tatarskim. Przez persony rozmawiające. W Dobromilu Roku 1615 // *Petruszewicz A.* Galiczska-Russkaja Letopiś ot 1600 po 1700 goda. – Lwów, 1874. – S. 67.

<sup>5</sup> Цит. за: *Okoń W.* Alegorie narodowe. – Wrocław, 1992. – S. 85.

<sup>6</sup> *Dunin-Kozicka M.* Rok 1917. Opowieść historyczna. – Lwów; Warszawa; Kraków, 1928. – S. 38.

<sup>7</sup> *Sienkiewicz H.* Krzyżacy. – Wrocław, 2000. – S. 878.

<sup>8</sup> *Z dziejów Ukrainy.* Księga pamiątkowa ku czci Włodzimierza Antonowicza, Paulina Święcickiego i Tadeusza Ryłskiego / Red. W. Lipiński. – Kijów, 1912. – S. 19–21.

<sup>9</sup> *Bujak F.* Historia osadnictwa ziem polskich w krótkim zarysie. – Warszawa, 1920. –

S. 26.

<sup>10</sup> *Otwianowski E.* Pamiętniki do poznania Augusta II. – Poznań, 1838. – S. 14.

<sup>11</sup> J. Mucha OFM Conv, Organizacja Diecezji Kamienieckiej do 1795 roku // *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne* (1983). – T. 30. – Zesz. 4. – S. 80.

<sup>12</sup> *Antoni J. [A. Rolle].* Powstawanie nazwisk rodowych u ludu małopolskiego // *Sylwetki historyczne.* – Kraków, 1892. – Serya 8. – S. 403.

<sup>13</sup> Прикметник “руський” у цьому тексті вживається, звичайно, згідно з прийнятою нормою як відповідник сучасної назви “український”.

<sup>14</sup> *Dunin-Kozicka M.* Rok 1917. – Op. cit. – S. 109.

<sup>15</sup> *Antoni J. [A. Rolle].* Państwo Wołodyjowscy // *Sylwetki historyczne.* – Op. cit. – S. 300.

<sup>16</sup> *Bujak F.* Historia osadnictwa ziem polskich w krótkim zarysie. – Warszawa, 1920. –

S. 26.

<sup>17</sup> Ibidem. – S. 27.

<sup>18</sup> *Bujak F.* Galicja. – Lwów; Warszawa, 1929. – T. 1. – S. 83.

<sup>19</sup> *Dunin-Kozicka M.* Rok 1917. – Op. cit. – S. 60–61.

<sup>20</sup> Ibidem. – S. 109–110.

<sup>21</sup> Ibidem. – S. 92.

<sup>22</sup> Ibidem. – S. 91.

<sup>23</sup> Ibidem. – S. 127.

<sup>24</sup> Ibidem. – S. 125–126.

<sup>25</sup> Ibidem. – S. 149.

<sup>26</sup> Weryha-Darowski A. Kresy Ruskie Rzeczypospolitej. – Warszawa, 1919. – S. 45.

<sup>27</sup> Ibidem. – S. 71–72.

<sup>28</sup> Tokarzewski M. Straż przednia. Ze wspomnień i notatek. – Warszawa, 1925.

<sup>29</sup> Mucha J. Organizacja Diecezji Kamienieckiej do 1795 roku // Roczniki Teologiczno-Kanoniczne (1983). – T. 30. – Zesz. 4. – S. 78.

<sup>30</sup> Gloger Z. Geografia historyczna ziem dawnej Polski. – Kraków, 1903. – S. 356.

<sup>31</sup> Див.: Iwanicki K. Katedra w Kamieńcu. – Warszawa, b. r. w.

<sup>32</sup> Czyński E., Tillinger T. Etnograficzno-statystyczny zarys liczebności i rozszedlenia ludności polskiej. – Warszawa, 1909. – S. 97.

<sup>33</sup> Wspomnienia młodej Polki, warszawianki, nauczycielki w polskich szkołach wychodźstwa polskiego na Syberii w domu sierot wychodźstwa w Samarze nad Wołgą i 20 lat w polskich szkołach na Podolu. – Archiwum Instytutu Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

<sup>34</sup> Fridrich S. Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. – Kraków, 1911. – T. 4. – S. 320–325.

<sup>35</sup> Ibidem. – S. 298.

<sup>36</sup> Ibidem. – S. 337–342.

Переклад Наталі Сидяченко

УДК 94 (477)

Кшиштоф Чайковський  
(Польща)

## МІЖ ОСНОВНИМ ТЕКСТОМ І ПРИМІТКАМИ. ПРО “ПОДІЛЛЯ” МАВРИЦІЯ ГОСЛАВСЬКОГО

У статті здійснюється текстовий аналіз твору Мавриція Гославського “Поділля”. Визначається перехідний статус його поезики від стилю класицизму до романтизму, маркований хронопом твору, винесеним за межі основного тексту до побічного – у примітки. Висвітлюються особливості жанрів описової поеми та поетичної повісті.

Ключові слова: польський романтизм, описова поема, поетична повість, хронопом, функції приміток.

W artykule przedstawiono analizę tekstową utworu M. Gosławskiego „Podole”. Określono przejściowy status jego poetyki od stylu klasycyzmu do stylu romantyzmu przez

wykładnik chronotopu, wyniesionego za granice głównego tekstu – do przypisów. Określono osobliwości gatunków poematu opisowego i powieści poetyckiej.

Wyrazy kluczowe: romantyzm polski, poemat opisowy, powieść poetycka, chronotop, funkcje przypisów.

Творчість автора “Поділля” нині відома лише фахівцям, так само, як і його біографія.

Маврицій Гославський народився 5 жовтня 1802 року у Фрамполі, його дитинство минуло в Нігіні над Смотричем, спочатку навчався (1812–1815) – у Вінниці, потім у повітовій школі в Кам’янець-Подільському, а завершив навчання у прославлених “Волинським Афінах” Тадеуша Чацького. Здобувши освіту, Гославський практикував як приватний учитель у поміщицьких маєтках на Поділлі, адже ранг крем’янецького навчального закладу був на той час цілком достатньою рекомендацією. Діставши гарбуза (через незгоду батьків) від однієї зі своїх учениць, у яку закохався із взаємністю, виїжджає до Одеси, пізніше – до Варшави, де, окрім протекторату графа Вінчен-та Красінського і вештання по салонах, отримав посаду службовця в канцелярії великого князя Костянтина. Втім, військова повинність приводить його 1828 р. до російського війська. Тут у рангу штабного офіцера генерала Дибича бере участь у турецькій кампанії. На цьому закінчується і його військова служба, і вірнопідданство: він залишає російську армію і бере участь у Листопадовому повстанні. Стає поручиком Литовсько-руського легіону дивізії подільських уланів, очолюваної Александром Верещинським. Після поразки повстання втікає до Франції, звідки 1833 р. разом із Залівським повертається до Польщі. Веде боротьбу на Поділлі, але восени 1834 р. його заарештовують і запроторюють до в’язниці у Залещиках. Згодом переводять до Станіслава, де він і помер від тифу 17 листопада 1834 р.

Біографія Гославського типова для романтизму і виразно засвідчує характерний для історії польської боротьби за незалежність стиль поведінки, формований передусім переконаннями солдата, висловленими, зокрема, Адамові Міцкевичу, який бавився у Римі в час національної війни: “В борні за батьківщину піснею мужа є лише брязкіт зброї”<sup>1</sup>.

Втім, мову поведемо не про подолянина, що реалізував лицарський етос, а про поета, якому було далеко до “поезії польського улана”. 30 грудня 1826 р. Маврицій Гославський закінчив свою першу поему, відразу здобувши визнання і можливість відвідувати літературні салони Варшави. Нас цікавитиме жанр його твору, що реалізу-



вав поетику на взірець “Софіївки” С. Трембецького. Варто нагадати, що описова поема в першому двадцятиріччі XIX ст. була дуже популярною. Після прославлених “Садів” Деліля з’явилися “Рільництво” Д. Бончі-Томашевського (1802), “Околиці Кракова” Ф. Венжика (1809, вид. 1820), “Думки в Урсинові” Я. Немцевича і “Польські ріки” К. Марцінковського (1826), – якщо називати принаймні найважливіші і не обов’язково художні твори. Хоча жанрова конвенція “Поділля” вже тоді свідчила “про своєрідний занепад поетики класицизму”<sup>2</sup>, варто пам’ятати, що тут маємо справу з літературними фактами, які демонстрували зовсім інші погляди на літературу. Маємо на увазі літературний процес, пов’язаний із кристалізацією нового жанру, який витворювався в опозиції до традиційної поеми типу епосу Гомера й Вергілія. У цьому процесі “вироблення форм”, як висловився б Міцкевич, не могло не з’явитися принаймні двох творів, що мали б у назві жіночі імена героїнь – “Тражини” і “Марії”. І в одному, і в другому випадку – це “повість”, тільки у Міцкевича “литовська”, а у Мальчевського “українська”. Обидві реалізації, абстрагуючись тут від їхньої художньої вартості, вказують, починаючи від епітета, вжитого в підзаголовку, на важливе для поета народне походження оповідача та на простір, локалізований на східних окраїнах (“кресах”) давньої Речі Посполитої.

Покликання на поетичну повість у випадку явного декларування іншого літературного жанру, оскільки саме з такою комунікативною ситуацією маємо справу – адже підзаголовок до “Поділля” інформує, що це “Описова поема в чотирьох частинах”, – не є інтерпретаційною помилкою.

У праці Мар’яна Мацеєвського “Народження поетичної повісті у Польщі” вичерпно досліджено зв’язки з “Марією” Антонія Мальчевського, як свідомі (алюзійний епіграф з “Марії” до третьої частини), так і несвідомі, значною мірою наслідувальні (фразеологія, с. 23, 43, 45; сюжетні лінії, с. 16); а передусім жанрово-структурні: описова поема – текст Гославського щедро оздоблений історичними пам’ятками, які походять з українського пейзажу “Марії”, де вони не могли постати вповні через романтичний розпач і трагічний ліризм, через “чорні серед згарища знаки”. У Гославського ж “свідки віків минулих, храми природи, забутого світу збережені рештки” (Ч. I “Краса Поділля”, с. 16) могли вціліти для “грізної” пам’яті потомків, оскільки Гославський підніс над ними захисний купол сентиментального неба:

*Błogosław dobrym niebom, jeżeli ich wola  
Dała ci żyć pod słodkim powietrzem Podola,*

*Jakie mile życie!  
Czego dusza zapragnie, płynie tu obficie.  
Ach ile tu powabów, uciech i słodyczy!  
Oko ich nie przepatrzy i myśl nie przeliczy.  
I stara krewią pradziadów nasiękla ta ziemia,  
Duszę, wspomnień tysiącem, dziwi i oniemia.  
Pieścidelko natury! Gdziekolwiek wzrok spocznie,  
Gdziekolwiek myśl zaleci w twoje okolice,  
Wszędzie tron jej i ręka jaśnieje widocznie,  
Wszędzie odkryte jej lice  
(Cz. I “Piękność Podola”, s. 13) <sup>3</sup>.*

Текст Гославського недвозначно засвідчує глибоке прочитання “Марії” Мальчевським, що експлікує структура поеми. Йдеться передусім про подібний спосіб прочитання історії з етнографічних і археологічних матеріалів, започаткований методологічною розробкою Зоріана Доленги-Ходаковського “Про слов’янщину до християнства” 1818 року. Втім, результати цього прочитання різні. Адже, як пише М. Мацеєвський: “Народність Гославського і спосіб її презентації ближчі до сентиментально-ідилічної автентики автора “Веслава”. Хоча Гославський запозичить із “Марії” природничо-народний поклик історії, представлятиме її, однак, за допомогою техніки нараційного ладу класицизму (подібно, як його земляк, подолянин Т. Заборовський, і як пізніші романтики). ...Гославський не зможе асимілювати метод взаємного накладання різних нараційних і часових планів, освітлених водночас ліризмом” <sup>4</sup>. Описуваний тут процес формування літературної традиції, орієнтованої на романтичну поетичну повість, відбувався паралельно з тенденціями, які означали, принаймні у польській літературі, занепад засобів художнього вираження, успадкованих від класицизму й сентименталізму. Літературна практика першого двадцятиліття ХІХ ст. поступово опановувала настанови, сформульовані тоді ще теоретично. Забракне рішучого втілення пропонованих ідей або окресленого трактування мови форм і художніх засобів. Звернення митців до минулого власного народу відкривало нові естетично-пізнавальні перспективи, закорінені, між іншим, у народній традиції. Причому, що може здатися парадоксальним, висловити новий зміст за допомогою старих форм виявилось неможливим. Післястаніславівську літературу характеризує поетика структурного убезпечення від спроб інноваційних регенерацій. Виміром підтримуваного класицизму став синдром “літератури вичерпаності”. Про повільний занепад доктрини польського класицизму свідчить, з одного боку, відсутність

чіткої системи естетичних літературознавчих переконань, а з другого – брак спроби опису жанрів для потреб ідейного самовизначення національного характеру польської літератури (ідилія). Перша польська романтична поетична повість відрізняється від інших творів, які відносять до цієї самої літературної традиції, тим, що у ній найважливіші риси поетики жанру, тобто категорії часу і простору, перекладені на історичний і регіональний колорит, уміщені в головному тексті, незалежному від “допоміжних” приміток. Це бачимо в “Марії” Антонія Мальчевського. Зовсім інший вигляд має текстова ієрархія “Тражини” Міцкевича. Численні примітки та вміщене у них багатство ерудиції засвідчують, – як писав Конрад Гурський, – що йдеться про щось більше, ніж пояснення складних слів чи ситуацій, які можуть бути незрозумілими. У зіставленні з твором, це дуже розлогі примітки, що не поступаються розміром приміткам до “Пана Тадеуша”<sup>5</sup>. Спостереження К. Гурського дозволяє припустити, що маємо справу із абсолютно новим окресленням функції побічного тексту. Адже примітки, уміщені на маргінесі “текстового світу”, завжди будуть другорядною структурою, не пов’язаною – в даному випадку – з поемою. Вони існують як додаткова інформація, про яку починаєш думати з перспективи можливої “неповноти” чи невдоволення, викликаного головним текстом. З другого боку, складені для читача примітки стають формою авторського метатексту, апаратом внутрішнього коментування літературного вислову.

Сама думка про те, щоб спорядити літературний текст розлогим коментарем, ґрунтується на естетичній доктрині класицизму. Саме епічні поети кінця XVIII ст. відомі своїми поясненнями тексту, вченими коментарями, посиланнями на найбільші авторитети<sup>6</sup>. На стику історично-літературних епох йтиметься вже про щось зовсім інше. У випадку “Тражини”, та й попереднього “Здобуття Києва” Тимона Заборовського, примітки становлять допоміжну конструкцію, що створює колориту поетичного образу, забезпечує його побутову сферу через посилання на матеріальний десигнат. Обидва тексти мають примітки. Перші і, мабуть, найважливіші встановлює вид конструкції, що спирається на принцип еквівалентності поетичного образу й археологічної деталі. Адже йдеться про замки: Сокальський і той, що “на плечах новогрудської гори”.

Попри те, що Міцкевичів “образ із природи” перевершує описовість “оточеного з усіх боків краєвидами” замку Співця Медобору, однак, ніби не до кінця вірячи у креативну силу поетичного слова, – авторові “Тражини” здається необхідним створення “приміткової”

метрики, яка дає інформацію про місце і час. На цьому етапі “рівноправного співіснування тенденцій класицизму і романтизму” у представленні історії переважає в Міцкевича позиція ерудита, яку можна спостерегти в адаптації “виписів із господарчих книг”. Вони окреслять історичний характер авторських приміток і рішуче вплинуть на увесь колорит “литовської повісті” XIV ст.

Прикладом тексту, невикористаних можливостей, наявних на шляху, який мала подолати поетична повість – а разом з нею польська поезія – від “Тражини” до “Марії”, є “Поділля” Мавриція Гославського. Можна не погодитися з висловленим у роботі Яцека Ліщини твердженням про романтичну реінтерпретацію жанру описової поеми в “Поділлі”. На переконання автора монографії, одним з основних конструктивних принципів класичної описової поеми, мав привести Гославського до результату, який відповідав його намірам: створити видатну саме романтичну поему, використавши зразки романтичного жанру, що підпорядковують собі нарацію, структуру, описи, об’єкт зображення<sup>7</sup>.

Романтична реінтерпретація жанру означає, власне, що “описова поема виражає вже інший світогляд, маніфестуючи переконання у неможливості повного, цілковитого пізнання, яке виявляється, зокрема, у фрагментарності бачення світу і його опису. Виражає також брак довіри до ерудиції, до суто наукового чи “книжного” знання, до історичних джерел, які не в змозі усього передати, натомість маємо повернення до безпосереднього спостереження, конкретного бачення й опису, до традиції, народної пам’яті, зрештою, до внутрішнього світу людини, що висловлюється через увесь ліричний пласт цієї поеми. І саме у такому контексті належить сприймати присутність деяких елементів виразно класичного походження”<sup>8</sup>.

Полемізуючи, хочемо не погодитися із занадто загальними твердженнями. Оголошення нового художнього відкриття існує більше поза поемою, ніж у ній самій. Звідси недооцінена Я. Ліщиною роль приміток, що пояснюють текст, і зауважень, доданих у нотатках під назвою “Деякі пояснення опису Поділля”. Це тут висловлюється *expressis verbis* романтичної програми, яка представляє – слідом за Зоріаном – нове поетичне рішення:

“Не трактуючи Поділля з погляду багатств, які є невичерпними, а звертаючи увагу лише на дику, художню, поетичну його природу – скрізь погляд мандрівника приємно відпочине і від стількох зваб відірветься неохоче. Особливо та частина, яка над Смотричем і Дністром лежить, Кам’янецький повіт, Ушицький, Могилівський і

наполовину Ямпільський, що пасмом Медоборських гір височіє над рівниною, скелями над Смотричем і Дністром нависає, нашою Швейцарією може називатися. Рівнини, які відкриваються вдалині, ці зглажені суперечності, увесь той безлад, укладений так, здається, щоб захоплювати. Краса тієї частини Поділля є грізною, чудовою, всевладною. Інший краєвид відкривається над Бугом. Рівнини та рівнини, тихо, ясно, сумно і приємно.

Але якщо природний краєвид милує око, то ще сильніше промовляє Поділля до душі своїми пам'ятками, яких повно.

Розкидані довкола по рівнинах, лісах, горах могили, породжують довгий ряд фантазій і здогадів про те, чий вони. Але даремно на картині минулого шукати нитку, яка б привела цікавих до відповіді. Історія мовчить, могили – німі. Залишається одне джерело: спогади, перекази, місцеві легенди, у яких ревний дослідник може шукати поживи...

Цивілізація досі не торкнулася первісної простоти звичаїв цих країв; уся їхня поетичність зберігається досі уповні, і досі не бракує там співанок між людьми. Їхнє натхнення, через відсутність давніх стимулів, набуло іншого спрямування, а спогади є нині єдиним джерелом для неосвічених місцевих бардів.

Декілька образів “Марії” Мальчевського і творів Юзефа Богдана Залеського, представлені публіці, є лише частиною того багатства, яке може рідна література отримати, пізнаючи місцеву українську і подільську поезію.

Окрім дум і думок, цієї елегійної поезії, окрім метких веселих анакреонтичних співанок, що подекуди називаються шумки, а десь – коломийки (від містечка Коломия), люд подільський співає весільні пісні, передані нинішньому поколінню від предків у непорушній цілості, разом із обрядами вони є живою, реальною драмою”<sup>9</sup>.

Зрештою, цитувати можна увесь текст, який і так дає “лише деякі пояснення опису Поділля”. Наведені Гославським фрагменти показують один із феноменів відкриття романтиків – народність. У поемі вона функціонує якби позбавлена мотивації, у вигляді описів автентичних весільних обрядів, вірувань, звичаїв, традицій. Тим часом, “у світі народу минуле постійно актуалізується у сучасності. Немовби немає ритму великої історії. Є ритм щоденного життя з живим, автентичним культом традицій. Уся дійсність, зосереджена на широкому часовому просторі, існує синхронічно. Діахронічне мислення, що редукує минуле, ніби не існує”<sup>10</sup>.

Звідси ніби другорядність стосовно досягнень “Марії”. Мальчевський – як показав аналіз автора теорії жанру поетичної повісті –

пов'язав між собою нерозривно ліризм, історизм, національне і народність. Натомість Гославський під впливом класично-сентиментальної і жанрової традиції розклав їх на чотири нараційні голоси і на чотири композиційні частини (I. “Краса Поділля”, II. “Місцеве подільське весілля”, III. “Поразки Поділля”, IV. “Прощання”) <sup>11</sup>.

Практика романтиків, які не могли впоратися з експансією “натуральних і земних об'єктів”, а передусім з історією і традицією, своїми примітками нагадуватиме поетику *silva rerum*, *miscelan-ів*, *var-ів*. Неодноразово буде свідченням “аврійного виходу” з літератури. Можливо, через надмір деталей, що “вносять у мову оту матеріальну субстанційність”, з'являться творчі амбіції викликати світи із небуття, *ex nihilo*. Це не змінює факту, що романтизм у польській літературі ще не давав повної картини, яка була б “наскрізь часопростором, справжнім хронотопом”. Дуже часто буде й так, що постір і час – “дійсність наочна і конкретна, завше тілесна й матеріальна” – перебуватимуть поруч із текстом, у примітках.

<sup>1</sup> “W walce za kraj, pieśnią męża Jest ponury szczęk oręża” – M. Gosławski. *Poezje*.-Lipsk, 1864. – S. 2.

<sup>2</sup> *Kostkiewiczowa T.* Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego. (“Sofijówka” i “Ziemiaństwo polskie”) // *Styl i kompozycja*. – Wrocław, 1970. – S. 276.

<sup>3</sup> *Maciejewski M.* *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. – Wrocław, 1970. – S. 276.

<sup>4</sup> *Op. cit.* – S. 277.

<sup>5</sup> *Górski K.* “Grażyna” jako poemat archeologiczny // *Mickiewicz. Artyzm i język*. – Warszawa, 1977. – S. 45–46.

<sup>6</sup> Див.: *Reizow B.* *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*. Przeł. P. Hertz. – Warszawa, 1969. – S. 57.

<sup>7</sup> *Łyszczyńska J.* *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego*. – Katowice, 1994. – S. 52.

<sup>8</sup> *Op. cit.* – S. 57.

<sup>9</sup> *Gosławski M.* *Podole. Poema opisowe w czterech częściach* // *Poezje*. – Lipsk, 1864. – S. 59, 63–64.

<sup>10</sup> *Maciejewski M.* *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. – Wrocław, 1970. – S. 284.

<sup>11</sup> *Op. cit.* – S. 282.

Переклад Наталі Сидяченко

## ПОЛЬСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ У КИЄВІ 1905–1918 РР. ЗА ДОКУМЕНТАМИ, ЗБЕРЕЖЕНИМИ В КИЇВСЬКИХ ТА ВАРШАВСЬКИХ АРХІВНИХ ФОНДАХ<sup>1</sup>

Автор статті, опираючись на віднайдені архівні матеріали, висвітлює діяльність аматорських і професійних польських колективів у Києві в період 1905–1918 рр., що діяли тоді під опікою місцевих польських товариств. Значна увага приділена методам уникання цензури, аспектам виховання у польської публіки патріотичного духу, пробудження надії на відродження незалежності Польщі.

Ключові слова: театральна діяльність польської діаспори, Польське гімнастичне товариство “Сокіл”, Товариство шанувальників мистецтва, Станішевський Теодор Марія, Кіндлер Владислав, Рихловський Францішек.

Autor artykułu, na podstawie odnalezionych materiałów archiwalnych, przedstawia teatralne zespoły amatorskie i profesjonalne Kijowa, działające pod opieką miejscowych stowarzyszeń polskich w latach 1905–1918. Naświetlono metody unikania cenzury, obudzenia nadziei na odrodzenie Polski, aspekty wychowania w duchu patriotycznym w środowisku publiczności polskiej.

Wyrazy kluczowe: działalność teatralna diaspory polskiej, Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”, Towarzystwo Miłośników Sztuki, Staniszewski Teodor Maria, Kindler Władysław, Rychłowski Franciszek.

Архіви Києва і Варшави зберігають значну кількість матеріалів, у яких задокументовано довгу й багату традицію польської театральної активності в столиці України. Автор статті, досліджуючи в 90-х р. XX ст. історію польського театального життя в Києві після революції, натрапив на зовсім неторкані фонди, зокрема, 100 адміністративних справ польського театру за 1930–1938 рр., понад 100 фотографій із вистав, афіші, програмки спектаклів та матеріали НКВД, які стосуються репресій польських акторів у 1936–1938 р. Варто підкреслити, що значна більшість таких матеріалів міститься в Києві, а не в польських архівах.

У порівнянні з пореволюційним періодом джерельна база 1905–1918 рр. скромніша. Матеріали в українських архівах, що стосуються цього часу, доповнюються знайденими у Польщі, оскільки їх у значній кількості привезли сюди польські актори в 1918 і 1919 рр.

Пошукова робота була здійснена в Києві у фондах Державного архіву-музею літератури й мистецтва, Державного музею театального, музичного і кіномистецтва, Державного архіву міста Києва, Центрального державного історичного архіву України та Державного архі-

ву Київської області. Щодо варшавських архівів, то особливо плідними виявилися пошуки, здійснені в архівних фондах Театрального музею та Інституту мистецтв Польської Академії Наук. Зазначу, що пошукові роботи, проведені у Державному архіві-музеї літератури та мистецтва України у Києві, не дали результатів<sup>2</sup>. У Державному архіві міста Києва вдалося знайти документи про діяльність польських шкіл і деяких громадсько-політичних організацій. Ці матеріали не стосуються професійних театрів, але вони корисні для опису ситуації, в якій на той час розвивалося польське мистецьке життя, а також містять дані про діяльність аматорських сцен. Театральні джерела за 1905–1918 рр. знайдено передусім у фондах Центрального державного історичного архіву України та Державного архіву Київської області. На жаль, серед них небагато афіш і програмок вистав, бракує також фотографій зі спектаклів, рукописів акторських спогадів. Однак багатотомні акти Канцелярії київського, подільського і волинського генерал-губернатора разом з документами Київського управління у справах цензури, Київського губернського відділку жандармерії та Київської таємної служби безпеки відтворюють механізми діяльності тогочасної цензури, принципи надання дозволу на гастролі польських акторів, висвітлюють спроби організації конспіративних вистав, а також інформують про слідство, яке велося проти постійного польського театру<sup>3</sup>. Ці документи у більшості випадків доповнюються повідомленнями преси і матеріалами, зібраними в польських архівах, вони дозволяють перевірити достовірність деяких акторських спогадів. Переважна більшість документів стосується періоду до початку I Світової війни. На жаль, найменше їх збереглося про найцікавіші з мистецького погляду 1916–1918 рр.

У документах обох архівів знайдено статuti двох організацій, які першими почали діяльність щодо створення постійного польського театру. Фінансові й кадрові проблеми позначилися на тому, що спочатку постійний театр формувався аматорськими колективами. У цьому брали участь: створене у квітні 1906 р. Польське гімнастичне товариство “Сокіл” та утворене поляками в грудні того самого року Товариство шанувальників мистецтва. “Сокіл” головну увагу приділяв розвитку фізичної культури, але запис у статуті про право організовувати публічні зустрічі, вечори, театральні спектаклі дозволяв створити аматорський гурток, що регулярно давав вистави. Колектив до 1908 р. залишався під опікою колишнього актора Народного театру у Кракові Владислава Кіндлера<sup>4</sup>. Записи у статуті польського Товариства шанувальників мистецтва свідчать про те, що воно мало амбіції узяти під свій патронат усе польське культурне життя в Києві та Київській



губернії. Планувало організацію малярських вистав, літературних вечорів, заснування галерей і бібліотек. Статут було так опрацьовано, щоб товариство залишалося відкритим до усіх культурних ініціатив, які виникатимуть<sup>5</sup>. На практиці товариству вдалося лише створити театральний колектив, який очолила драматург Констанція Лозинська-Станішевська. У 1906 р. трупa характеризувалася типово аматорською моделлю діяльності. Спектаклі ставилися у приміщенні клубу “Ланка” (“Ogniwo”).

Найбільше дошкуляли польським театрам у Києві поділи і чвари серед поляків міста. Про це читаємо у спогадах, акторських листах, повідомленнях преси. Вже 1906 р. конкуренція трупи польського Товариства шанувальників мистецтва і колективу Польського гімнастичного товариства перешкодила виникненню одного, сильного аматорського театру. Активний прибічник польського театального життя в Києві Теодор Марія Станішевський писав: “Між двома колективами виникло неприязне суперництво і упередження. Такі почуття передалися публіці, так що одні глядачі принципово не ходили на вистави до “Ланки”, а інші, натомість, під жодним приводом не відвідували вистави Гімнастичного товариства”<sup>6</sup>. У матеріалах жандармського слідства, яке велося у 1910 р. проти кількох польських товариств, що діяли в Києві, можна знайти інформацію, яка частково пояснює причини такої неприязні<sup>7</sup>. Особливо красномовним є таємний рапорт начальника київської служби безпеки до київського губернатора у листопаді 1910 р., де він описує діяльність клубу “Ланка” та Польського гімнастичного товариства. Начальник застерігав, що обидві інституції під прикриттям легальної діяльності “поширюють польську освіту в національному дусі та ненависть до Росії”<sup>8</sup>, звертав також увагу на існування конфлікту між товариствами, спричиненого переважно різницею у суспільному статусі їхніх членів. Польське гімнастичне товариство, згідно з тим рапортом, об’єднувало навколо себе осіб із демократичними поглядами, в основному студентів, службовців та купців. На відміну від цього, у клубі “Ланка” були консерватори, що походили з аристократичних та поміщицьких верств<sup>9</sup>.

У запасниках Центрального державного історичного архіву, в актах київського, подільського і волинського генерал-губернатора збереглися також клопотання про дозвіл на працю в Києві: Юзефа Поплавського та Антонія Семашка<sup>10</sup>. Ці два документи висвітлюють фрагмент організаційних змін, яких зазнав колектив польського ТОВА-

риства шанувальників мистецтва на шляху перетворення у професійний театр. Уже в 1907 р. там почали працювати, здійснюючи опіку над аматорами, професійні актори. Наступними керівниками були: Генрик Грубінський (з лютого до травня 1907 р.), Антоній Семашко (сезон 1907/1908), Генрик Галицький (сезон 1908/1909), Александр Станевський (сезони 1909/1910, 1910/1911), Юзеф Поплавський (сезон 1911/1912), а також Францішек Рихловський (від вересня 1912 до 1918 р.). У 1909 р., за директорства Генрика Галицького, аматорський склад було доповнено кількома професійними акторами. За керівництва Александра Станевського, у сезон 1910/1911, колектив складався вже цілком із професійних акторів. Найбільшого розвитку зазнав театр з появою в Києві Францішека Рихловського. Цей активний підприємець протягом кількох сезонів зробив із пересічної польської трупи колектив, із яким рахувалися в місті.

Рихловський залишив після себе яскравий опис своїх київських починань, але подекуди він викликає сумніви щодо правдивості. З опису довідуємося, зокрема, яким чином йому вдавалося приспати пильність місцевої цензури. “Треба було знайти якісь ліки від драконівської цензури, котра все, що стосувалося польської історії, скажімо, згадки про польських національних героїв, патріотів – скрупульозно викреслювала. А скільки ж було клопотів! Примірник п’єси, підданий цензурі у Варшаві, мусив мандрувати, якщо ви хотіли її ставити на теренах “Северо ілі югозападнава края” до Петербурга для підтвердження тією цензурою. ...У таких умовах найпростіше і, зрештою, необхідно було до цензури підходити “з розумом”. Я мав кілька “автентично” процензованих примірників спектаклів. Тупі службовці цензори, які не розуміли по-польському, не здогадувалися, що, дозволяючи грати “Весілля” Виспянського, мали перед собою відреценований примірник “Весілля Фонася” Абрамовича; замість “Варшав’янки” – “Варшав’ян в Америці”, замість “Дідів” – “Дядьо Пряника”<sup>11</sup>. У світлі архівних документів<sup>12</sup>, до такої практики, описаної Ф. Рихловським, раніше також вдавалися польські режисери. Департамент поліції 1908 р. попереджав київського губернатора, що при постановці польських вистав доходить до формальних надуживань. У січні 1910 р. Київський центральний відділок наводив конкретні приклади невідповідностей. Режисери додавали до підданих цензурі текстів нові, нереценовані фрагменти, а також, як це пізніше робив Рихловський, грали спектаклі не ті, які були затверджені цензурою<sup>13</sup>.

Директорові польського театру не вдавалося, однак, безкарно вводити в обіг російську цензуру. У січні 1913 р. влада завела проти

колективу слідство, що тривало декілька місяців. Рихловський розумів небезпеку: “Коли надійшли свята, ми вирішили зіграти “Польський Віфлеєм” Риделя. Годі було сподіватися, що наш сміливий вчинок залишиться без суворого покарання з боку політичної поліції, тож після шостої вистави, а також після попередження і погроз поліції, господарі клубу заборонили нам грати. Не обійшлося без доносу, хоча ми в буфеті клубу щедро “заливали” пильність пристава. Я, зворушений і збуджений, а водночас настрашений, знервований і нашіпкований докорами від господарів клубу, став відчувати якийсь несамопитий страх, одним словом, захворів на манію переслідування з боку поліції і жандармерії. На вулиці мені весь час здавалося, що важка лапа жандарма хапає мене за комір. Вночі зривався щохвилини, очікуючи арешту. Я просто боявся ходити вулицею”<sup>14</sup>. В документах Губернського управління Київської жандармерії<sup>15</sup> збереглися матеріали, які засвідчують, що наказ про слідство був даний вже через кілька днів після грудневої прем’єри “Польського Віфлеєму”. Закидів до театру побільшало після виставленої в січні “Варшав’янки” С. Виспянського. Рихловський у своїх спогадах пише про презентацію цього спектаклю: “Після “Віфлеєму” була “Варшав’янка”. На неї вибрався сам пан помічник поліцейського, бо вже про наш репертуар “глухі чутки” дійшли до урядових сфер. На сцені – погруддя Наполеона. Пан з поліції опинився в театрі у сусідстві якогось лікаря, друга театру. Звісно, поліціант не розумів по-польськи, тож попросив лікаря перекладати. Граю Хлопіцького і бачу, як ті двоє (лікар і поліцей) схилилися один до одного і завзято перешіптуються. Після вистави запитую лікаря про враження поліціанта. Лікар зі сміхом розповідає, як він перекладав зміст “Варшав’янки”: погруддя на сцені – це Микола I, від якого поляки очікують порятунку і просять узяти їх під свій захист. Зважаючи на це, все інше – дрібниці. Поліціант був задоволений”<sup>16</sup>. Витівка, описана Ф. Рихловським, небагато дала. Інформація про те, що спектакль містив у змісті антиросійську агітацію, негайно лягла на стіл київського губернатора. У таємному листі від 30 січня 1913 р.<sup>17</sup> губернатор звертався до начальника служби безпеки з дорученням узяти польський театр під пильний нагляд. Як причину наводив виставу двох тенденційних спектаклів, що містили пропагандистські лозунги відродження Польщі. Наполягав також, щоб у разі чергових, найдрібніших навіть, зловживань – закрити театр. У додатку надсилав цілком таємний рапорт від описаного Ф. Рихловським “помічника поліцейського” – підполковника Леонтьєва, котрий уже протягом довшого часу займався наглядом за акторами. Леонтьєв описав у рапорті історію театру від

його заснування у 1906 р. Та найбільше місця він приділив обговоренню “двох тенденційних вистав” – “Віфлеєму” і “Варшав’янки” – наявних у репертуарі польського театру”<sup>18</sup>. Особливо небезпечним визнав спектакль “Віфлеєм”, у якому знайшов повно прозорих алюзій, які переслідують виразну мету дискредитувати Росію. Образи з польської історії, здебільшого з її останнього століття, є виявом антиросійської агітації з одночасним бажанням підігріти у поляків проавстрійські настрої. На думку Леонтєєва, агітаційність твору полягає не лише в його католицько-національному характері та сентенціях, що закликають до бунту, а й у тому, що він пробуджує в поляків надію на можливість реалізувати їхні мрії про незалежність Польщі. “При однозначності тексту відчитати його повстанський характер не вимагає від глядачів великої фантазії”<sup>19</sup>. Леонтєєв також звертав увагу на величезне враження, яке вистава справляла на публіку. Особливо сильний вплив мала сцена, у якій акторка, що грала Маріє Божу, зверталася до глядачів як до представників польського народу зі словами, що після довгих років неволі прийшла, з Божою поміччю, пора скинути пута неволі. Багато людей плакало, зазначалося в рапорті, доходило до істеричних схлипувань і зітхань під час читання повстанської молитви, а також до тихих, конспіративних розмов у антрактах. На закінчення підполковник Леонтєєв підкреслював, що драму зіграли чотири рази при поспіль заповненому залі, відтак цілком зрозумілою була антидержавна мета вистави, яка реалізовувалася під маскою легальної діяльності. Чергові архівні матеріали задокументовують розвиток слідства, у результаті якого зібрано було інформацію про майже усіх, хто пов’язаний із польським театром, клубом “Ланка” та Товариством шанувальників мистецтва. Документ від 2 квітня 1913 р.<sup>20</sup> містив черговий рапорт Леонтєєва, у якому він доповідав начальникові жандармерії, що, окрім вказаних раніше зловживань, жодних інших виявів ворожої діяльності польського театру не помічено<sup>21</sup>. Цілком таємний документ начальника київської поліції до київського губернатора від 11 липня 1913 р.<sup>22</sup> підтверджував, що бракувало нових доказів ворожої діяльності польського театру. Однак зазначалося, що так само, як інші польські організації, театр налаштований антидержавно, а його діяльність має націоналістичний характер. Цим пояснювалася необхідність подальшого нагляду за театром<sup>23</sup>. У результаті, коли в серпні 1913 р. правління польського Товариства шанувальників мистецтва звернулося з письмовою просьбою про дозвіл грати спектаклі у новому сезоні польською мовою на сцені клубу “Ланка”, то київський губернатор дозвіл надав, але надіслав до начальника жандармерії лист із рекомендацією здійснювати дуже

пильний нагляд за театром. Документ містив письмову інструкцію про те, щоб перед кожною виставою поліція перевіряла достовірність підданого цензурі примірника спектаклю, пильнувала, чи труп не намагається грати речі, де пропагується польський патріотизм, а також, чи не грають знову заборонені драми “Віфлєм” та “Варшав’янка”. Наказувалося, крім цього, щоб на кожному спектаклі був присутній поліцейський, який би вільно володів польською мовою і знав зміст вистави, та щоб перевіряв, чи не змінюють виконавці текст <sup>24</sup>.

Втім, Рихловський і далі намагався перехитрувати російську цензуру. Позбавлений можливості показати “Варшав’янку” в Києві, він включив її до репертуару гастролей у Житомирі. “Киевская газета” від 10 листопада 1913 р.<sup>25</sup> інформувала, що п’єсу С. Виспянського гратимуть там у четвер 28 листопада <sup>26</sup>. Вже наступного дня після появи інформації у пресі з канцелярії київського губернатора було надіслано до начальника житомирської поліції лист, у якому інформувалося про плани представлення польським колективом тенденційної, агітаторської, забороненої в Києві вистави. У результаті Ф. Рихловський мусив змінити репертуар, і “Варшав’янку” в Житомирі не було показано <sup>27</sup>.

Події I Світової війни привели до Києва дуже багато поляків-біженців, у тому числі й акторів, які намагалися там продовжувати свою кар’єру. Частина з них влаштувалася до наявних у місті колективів, інші робили спроби засновувати власні театри. Якщо до 1914 р. в Києві ледве утримувався один постійний польський театр, то у наступні роки їх тут діяло навіть кілька. Одним із найцікавіших художніх колективів була камерна студія, заснована 1915 р. Станіславою Висоцькою. Діяльність цієї установи ґрунтовно досліджувалася як польськими, так і українськими науковцями <sup>28</sup>. Предметом суперечок залишалася локалізація театру “Студії” після його перенесення із зали Клубу банківських працівників на Хрещатику до будинку по вулиці Круглоуніверситетській. Відомо було, що зала містилася в невеличкому палаціку. Ярослав Івашкевич писав з цього приводу: “Цей театр містився у добре мені відомому будинку. То був так званий “особняк”, тобто невеличкий палачик, але досить розкішний, розташований по вулиці Кругло-університетській, а отже, у самому центрі міста. У довоєнні роки в цьому палаціку мешкала родина сенатора Готовцева ...”<sup>29</sup>. У деяких польських джерелах повідомляється, що це будинок, який містився під номером 7 Б. Будівля, яка відповідає описові Ярослава Івашкевича, пережила війну і справді справляє враження розкішної. Але її було збудовано лише 1910 року Андрієм Савицьким і до I Світової війни там не мешкала родина сенатора Готовцева. Таку, одначе,

локалізацію “Студій” подала Вікторія Павлова у своїй статті про театр С. Висоцької, яка була опублікована 1992 року на сторінках видання “Український театр”<sup>30</sup>.

Тим часом у найновішому виданні книжки “Палаці Києва”, подається інформація, що С. Висоцька переробила на потреби свого камерного театру будинок, який містився тоді під номером 7 В<sup>31</sup>. Він також пережив війну, але був значно старший, бо побудували його 1892 року. Нині – це номер 10. Усілякі сумніви щодо локалізації по вулиці Круглоуніверситетській В<sup>32</sup> розвіюють матеріали, що зберігаються в Державному архіві Київської області. Там містяться дві папки, повністю присвячені питанням локалізації польського театру “Студій”. Перша з них охоплює період з 27 червня по 16 липня 1916 р<sup>33</sup>. Під червневою датою фігурує лист С. Висоцької до начальника київської поліції, у якому вона звертається з проською на дозвіл заснувати театр у будинку по вулиці Хрещатик, 14. Документ, датований 16 липня, являє собою негативну відповідь будівельної комісії щодо цієї справи. Причиною відмови названо те, що театр містився б на четвертому поверсі, не маючи окремого входу, тож глядачі мусили б користуватися тією самою сходовою кліткою, що й мешканці. Друга течка охоплює період з 19 вересня до 7 жовтня 1916 р.<sup>34</sup> С. Висоцька знайшла тим часом краще місце для театру – віллу по вулиці Круглоуніверситетській 7 В.

19 вересня 1916 р. акторка звернулася до будівельної комісії з клопотанням про отримання згоди на показ театральних вистав у одній із зал цього будинку. 29 вересня<sup>35</sup> комісія здійснила огляд будинку і вже наступного дня дала позитивну відповідь. Вона лише звернула увагу на необхідність дотримання відповідної відстані між кріслами та їхнього належного прикріплення до підлоги. Офіційний протокол у цій справі був виданий комісією 4 жовтня 1916 року<sup>36</sup>. Інші архівні матеріали містять детальний план будинку на Круглоуніверситетській, 7 В, схемі його розташування стосовно інших будинків, а також вигляд сцени і залу для глядачів на сто осіб.

Відносно найбільшу кількість архівних матеріалів стосовно польського театального життя 1905–1918 рр. становлять документи про гастролі. Такі заходи особливо активно відбувалися в Києві в лютому, під час великих ярмарків, так званих “контрактів”, що тривали майже місяць. Загалом протягом року до міста приїжджали від кількох до кільканадцяти акторів чи театральних колективів. Видатних акторів регулярно запрошував колектив польського Товариства шанувальників мистецтва. За керівництва Ф. Рихловського рецензенти навіть за-

стерігали промотора театру, що безкінечні вистави за участі зірок хоча й сприяють збільшенню відвідуваності, але водночас перешкоджають зіграності колективу і виробленню його власної репертуарної лінії. Польських акторів запрошували і власники інших національних театрів, зокрема театрів-ревю, опери й оперети. Поляки у більшості таких випадків представляли свої програми польською мовою. Багато колективів приїжджало також самостійно. Часто Київ був для них зупинкою у довшій мистецькій подорожі. Відомі театри могли розраховувати на успіх, але багато провінційних труп залишали місто без заробітку, нарікаючи на снобізм і перебірливість київської публіки. Іншим приводом для приїзду до Києва польських виконавців були святкові заходи. Їх присвячували державним святам, патріотичним річницям, вшануванню пам'яті знаменитих поляків. До установ, які спеціалізувалися в організації такого типу урочистостей, належали: Київське польське римсько-католицьке товариство добродійності, жінок-польок, Польське гімнастичне товариство, гурток польських літераторів і журналістів у Києві, Польське товариство допомоги жертвам війни. У фондах Центрального державного історичного архіву України <sup>42</sup> та Державного архіву Київської області <sup>43</sup> збереглися численні заяви акторів, які відвідували Київ, з проханнями про дозвіл показувати вистави чи художні програми польською мовою. Вони скеровувалися на ім'я київського губернатора. Як правило, матеріали такого типу зберігаються в обох архівах у окремих папках, часом – разом із проханнями українських, німецьких і єврейських акторів. Одна справа складається з кількох документів. Перший з них (найчастіше написаний від руки) – це заява актора, колективу чи установи, що запрошує. Заяви могли стосуватися як конкретної імпрези, турне, так і дозволу на давання вистав протягом певного часу, але не довшого за рік. У випадку художніх вечорів більшість заяв доповнювалася детальною програмою заходу. Другий документ містив характеристику, яку, після ознайомлення зі справою, київський губернатор надсилав до київського, подільського і волинського генерал-губернатора. У сумнівному випадку направлялася директива до начальника поліції з проханням про особливу перевірку справи. Остаточне рішення приймалося генерал-губернатором. Він вислав до зацікавленої особи офіційний дозвіл або заборону на виступи. Серед знайдених справ є прохання: Юзефи Бельської, Болеслава Болеславського, Мечислава Френкеля, Чеслава Яновського, Ванди Яршевської, Казимира Камінського, Вікторії Кавецької, Яна Лорентовича, Ядвіги Мрозовської, Юліана Мишковського, Яна Павловського разом із кабаре “Момус”, Вінцентія Рапацького, Тадеуша

Поля, Юзефа Пухневського, Яніни Вайди-Королевич, Станіслави Висоцької, Варшавського польського театру, польського Товариства шанувальників мистецтва, Клубу “Ланка”, Польського гімнастичного товариства, Київського польського римсько-католицького товариства добродійності. Більшість заяв, особливо поданих після 1907 р., було розглянуто позитивно. Найчастіше бралися під сумнів прохання мало відомих акторів, тоді поліція отримувала наказ здійснити перевірку таких осіб. У ситуації, коли якийсь актор запідозрювався у невиконанні обов’язкових приписів, дозвіл негайно відбирався. У такому випадку він не міг розраховувати на дозвіл щодо гастролей у майбутньому. Це трапилося, зокрема, з Артуром Завадським, який у вересні 1911 р., граючи разом із колективом у Бердичеві, розповсюджував програмки на спектакль виключно польською мовою. Попри пояснення і вибачення, чергові його заяви з проханнями про гастролі на терені Києва і Київської губернії автоматично відхилялися<sup>44</sup>. Один із документів, який міститься у запасниках Центрального державного історичного архіву України, засвідчує, що причиною відмови бували також фінансові питання. Влада побоювалася, що колективи недостатньо забезпечені й у випадку фіаско не матимуть за що залишити місто і змушені будуть zostаватися в Києві без засобів до існування. У спеціальному листі до начальника київської поліції від 29 грудня 1913 року<sup>45</sup> київський губернатор звертав увагу на необхідність дуже уважної перевірки, чи мають антрепренери гроші для сплатення акторам їхніх окладів. У випадку антрепренерів, щодо яких не було певності, належало ще перед початком гастролей стягувати зворотний завдаток у рахунок майбутніх виплат.

З повідомлень преси та спогадів небагато відомо про незалежні, конспіративні польські театральні вистави, які влаштовувалися в Києві у той період. Архівні документи, однак, підтверджують, що спроби організації такого типу видовищ мали місце. В одній із доповідних, яку таємні служби вислали до київського губернатора у зв’язку зі слідством, що велося 1913 р. проти польського театру, керованого Ф. Рихловським, зверталася увага, що в жовтні того року студенти, які належали до різних польських організацій, почали підготовку до показу на сцені клубу “Ланка” якоїсь п’єси С. Виспянського. Таємно від влади спектакль мав бути зіграний у рамках відзначення сотої річниці з дня смерті князя Юзефа Понятовського та річниці Листопадового повстання. Агенти довідалися, що спочатку студенти запропонували постановку “Варшав’янки”. Коли правління клубу відмовило, то на-



магалися переконати господарів “Ланки” поставити “Весілля”. Але ця пропозиція була відхилена <sup>46</sup>.

Слідчі матеріали, які перебувають у запасниках Державного архіву Київської області, є документами про іншого виду конспіративну ініціативу, яка мала місце 24 квітня 1911 р.<sup>47</sup> Група акторів із Зигмунтом Вільчковським і Юзефом Яксою-Хамцем на чолі орендувала залу київського театру Бергоньє, бажаючи дати там виставу парафіяльного римсько-католицького священика у Бердичеві, яка називалася “Болеслав Хоробрий”. 21 квітня 1911 р.<sup>48</sup> начальник київської служби безпеки у надзвичайно таємному донесенні доповідав київському губернаторові про цей намір, додаючи, що прибуток від спектаклю має піти на заснування таємних польських шкіл у Житомирі й Києві <sup>49</sup>. Через два дні київський губернатор просив начальника київської поліції докладно вивчити справу <sup>50</sup>. У рамках слідчих дій поліція переслала губернатору низку матеріалів, серед яких: дозвіл для Д. Вільчковського на організацію в Києві вистав і літературно-вокально-музичних вечорів <sup>51</sup>, заяву ксьондза Д. Бончковського до генерал-губернатора про дозвіл на публічний показ його вистави <sup>52</sup>, переказ змісту “Болеслава Хороброго” російською мовою <sup>53</sup> та програму й афішу спектаклю польською і російською мовами <sup>54</sup>.

У доповідній, яку начальник Київської служби безпеки надіслав начальникові Київської поліції після спектаклю, повідомлялося, що, попри очікування організаторів, вистава не принесла зиску. У зв’язку з цим гроші не можуть бути використані на жодні позамистецькі цілі. Однак, як випливає з доповідної, спосіб, у який поширювалися запрошення на виставу, та індивідуальні розмови організаторів становили

достатній доказ того, що очікувані прибутки мали слугувати заснуванню нелегальних польських освітніх закладів. У доповідній зверталася увага, що організатори планували на 1 травня 1914 р.<sup>58</sup> чергове видо-вище такого типу, але цим разом у Житомирі.

Останній вид документів, пов'язаних із польським театральним життям у Києві в обговорюваний період, які можна знайти у київських архівах, становлять папки Київського управління у справах цензури<sup>59</sup>. Вони містять щорічні списки назв книжок польською мовою, представлених на цензурування. Зібрання охоплює 1909–1915 роки. Кожний заголовок супроводжується цензорською анотацією, у якій вказується, чи може даний текст друкуватися і поширюватися публічно у світлі прийнятих вимог. У випадку негативної характеристики цензор додавав обґрунтування рішення. Серед десятків творів, відображених у щорічних списках, трапляються також драматичні, які з'являлися в репертуарі польського театру протягом 1906–1918 рр. Скажімо, 1909 р. згоду на показ дістали: “Аштанка” В. Пежинського, “Барбара Разивілувна” Ф. Фелінського, “Гріх” С. Пшибишевського та “Віцек і Вацек” С. Пшибильського. До драм, які заборонили ставити на сцені, належали: “Польський Віфлеєм” Л. Риделя та “Діди” А. Міцкевича. В обґрунтування заборони останнього писалося, що твір, будучи злісним пасквілем, містить численні місця, які зводять наклепи на особу царя, породжують ненависть до влади, армії, російського народу, а також ображають релігійні почуття християн<sup>60</sup>.

Серед матеріалів у польських архівах найбільше рукописних спогадів акторів, які грали в Києві, фотографії та афіші вистав, а також неповні, на жаль, адміністративні книги польського театру під керівництвом Ф. Рихловського.

Цікавий матеріал для дослідників становлять зібрання документів, передані до архівних фондів Інститут мистецтв ПАН акторами, які виступали в польських театрах у Києві: Станіславом Квасковським, Янушем Страхоцьким та Зигмунтом Вільчковським. Так, С. Квасковський залишив після себе багатотомний архів, у якому декілька папок містять матеріали про польське театральне життя в Києві. Цінним джерелом інформації є передусім рукопис праці “Польський театр у Києві 1800–1918”. Автор дуже скрупульозно встановлює дати й деталі подій. Понад 200 сторінок його машинопису являють собою своєрідний календар польського театального життя в Києві<sup>61</sup>. Квасковський описує як працю постійних театрів, так і гастролі драматичних, оперних акторів, театрів-ревію. Актор, окрім хронологічно викладеної фактографії польського театального життя, яка базується переважно

на дослідженні преси, урізноманітнює свою працю анекдотами, усни-ми розповідями і власними спогадами. Завдяки цьому можемо більше довідатися про атмосферу, яка панувала в польських театрах, а також про стосунки між акторами, глядачами і рецензентами. Спогади ста-новлять часом цінні доповнення до повідомлень преси і документів. Наприклад, у сезон 1912/1913, коли функцію директора Польського театру виконував Юзеф Поплавський, зовсім неочікувано в лютому польськомовна щоденна преса перестала подавати інформацію про ді-яльність театру. Дивна змова мовчання київських журналістів тривала до закінчення сезону польського театру, яке відбулося досить рано, в кінці лютого. Лише допис Квасковського пояснив бурхливі причини такого стану речей: “... Один із журналістів, який водночас був ревним актором-аматором Товариства шанувальників сцени, дуже зарозумі-лим, непосидючим і пронозливим, за що його не любили, літератор Т. М. S. (Теодор Марія Станішевський. П.Г.) у своїх рецензіях гостро критикував деяких виконавців. Зокрема, постійно діставалося молодому акторові-початківцю Войцеху Роличу (1884 – 1940), який лише дру-гий сезон грав у театрі. Того вечора під час антракту я став у залі біля дверей, що ведуть за лаштунки. До тих дверей швидкими крочками наблизився пан рецензент і котячим рухом майнув за куліси, залиша-ючи двері незачиненими. На той час театральні рецензенти отримали привілей складання візитів ввічливості акторам за лаштунками театру під час вистав. Такі візити мали різні цілі, але однією з головних було почути різні думки акторок і акторів, а також плітки із зацікавлених вуст. Почуті новини, подані під відповідним соусом, допомагали ре-цензентові мати вигляд знавця акторського фаху і створювати враження неабиякого знавця мистецтва через велике “М”. Словом, користь від того була. Отож, коли я стояв біля незачинених дверей, то через кілька хвилин після того, як за лаштунки ввійшов редактор, я почув дивний галас, що невдовзі перетворився у підвищені чоловічі голоси і вигуки образливих, навіть лайливих слів, з яких найбільш м’яким було “Негіднику!”. Потім почувся виразний звук ляпаса. Я не встиг туди зазирнути, як двері різко розчинилися і пана редактора – що тримався однією рукою за спину, а другою розпачливо відпихав ворога, не випускаючи при тому з рота не-допалка цигарки – піднесли високо вгору за комір піджака два дебелі, характерні актори і попхнули коліном. Він вилетів до залу глядачів, як на пружинах, сильно збентежений. Двері за лаштунки зачинилися, смер-тельно блідий, облитий потом, необачний рецензент, ледве втримуючи рівновагу на слизькій підлозі перед першим рядом крісел, поправив собі

краватку, зітхнув з полегшенням, обсмикнув піджак і, вдаючи невинно-го, залишив залу театру.

Наведену розповідь про той прикрий інцидент підтвердив свого часу колега потерпілого Ролича, актор Казимир Пшистанський, з яким кілька років я співпрацював на сцені Польського театру”<sup>62</sup>. Вчинок Ролича був засуджений пресою та польськими організаціями Києва. Правління клубу “Ланка” відмовило трупі у праві подальшого орендування приміщення, в якому вони грали. Київські газети, у свою чергу, перестали друкувати будь-які матеріали про роботу колективу. Вперше в історії виступи польського театру закінчилися без жодного відгуку в пресі, не було прощальних слів про підсумки сезону, навіть інформації про те, коли актори залишили місто і куди поїхали.

В іншому рукописі Станіслава Квасковського – “Театральні оповідки провінційного актора”, які знайдено в запасниках, ще більше зібрано анекдотів та закулісної інформації. Багато місця там відведено періодові перебування Квасковського в київському театрі<sup>63</sup>. Значна частина тих спогадів була опублікована на сторінках видаваного у Варшаві “Театрального щоденника” (“Pamiętnik teatralny”). Зібрана в Інституті мистецтв ПАН колекція матеріалів Квасковського містить також список ролей і п’єс, які грав і у яких виступав режисером цей актор<sup>64</sup>, та начерки його статті “Польський театр у Києві 1905–1919”<sup>65</sup>.

Документи, передані до архіву Інституту мистецтв Янушем Страхоцьким, містять також рукописи київських спогадів цього актора. Можемо з них довідатися про діяльність театру “Студії” Станіслави Висоцької та Польського театру під керівництвом Рихловського. Їх доповнюють фотографії з вистав, зокрема, “Тітоньки” А. Фредра, “Балладина” Ю. Словацького, “Росмерсгольм”, Г. Ібсена, поставлених Висоцькою на сцені театру “Студії”<sup>66</sup>.

Актор київських аматорських, а пізніше і професійних колективів – Зигмунт Вільчковський залишив у архіві Інституту мистецтв ПАН зібрання спогадів під назвою: “Сторінки з життя Польського театру в Києві 1905–1922 рр.”. Матеріали задокументовують акторську діяльність київського драматичного гуртка при Польському гімнастичному товаристві, Постійного театру, заснованого 1908 р. Власдиславом Кіндлером, Польського театру під патронатом Польського товариства шанувальників мистецтва, театру “Студії”, а також польського театру перших пореволюційних років, яким керувала С. Висоцька, а згодом сам Вільчковський<sup>67</sup>. Колекція складається з рукопису спогадів, які містять найголовнішу інформацію про репертуар і про інші колективи,

у яких виступав Вільчковський, а також афіші й анонси преси щодо різних польських вистав у Києві.

Поза згаданими трьома колекціями архів Інституту мистецтвознавства ПАН містить також фотографії деяких польських спектаклів у Києві, в тому числі фотографії з вистави “Князя Незламного” Ю. Словацького, поставленої Польським театром у Києві в 1916 р., “Цвіркуна за коміном” і “Тітоньки” у театрі “Студії” 1916 р.<sup>68</sup>, а також афіш вистави С. Гуїтри “Шотландська пелерина” в Польському театрі під керівництвом Ф. Рихловського.<sup>69</sup>

Серед архівних матеріалів, які містяться у фондах Театрального музею у Варшаві, особливе місце займають документи часу директорства у польському театрі в Києві (1912–1918) Францішека Рихловського. Два пам’ятні альбоми Польського театру містять численні вирізки з преси з рецензіями із різних вистав, а також програми окремих спектаклів, дипломи, відзнаки, нагородні стрічки для акторів і дирекції 1912–1917 рр.<sup>70</sup>

Цінним джерелом інформації для історика театру є також адміністративні книги цього театру 1912–1914 рр. і 1916–1918 рр. Знаходимо в них інформацію про акторський склад та технічний персонал театру, про щомісячні заробітки акторів та про поточні витрати театру на програмки, рекламу, афіші, пресу. Графік театральних вистав, наявний у цих книгах, містить, у свою чергу, інформацію щодо проданих квитків на спектаклі і про зиск, який вони принесли, інформацію про витрати, пов’язані з підготовкою вистави.<sup>71</sup>

Примірники театральних вистав, допущених до показу Польським театром у 1913 і 1916 рр. Київським губернським цензурним відділом, проливають світло на проблематику творчої свободи акторів. У колекції Рихловського збереглися примірники трьох п’єс: “Польського Віфлеєму” Л. Риделя, “Варшав’янки” (“Пісні”) С. Виспянського і “Привітання” Л. Риделя. Особливо багато втручань цензури містила п’єса Виспянського, у якій 1913 р. було закреслено значну частину тексту. П’єсу, після такої процедури, важко було зрозуміти. Варто нагадати, що, попри це, її показ у польському театрі наштотхнувся на обурення влади, спричинив поліцейський нагляд і закиди щодо пропагування націоналістичного репертуару.<sup>72</sup>

Серед інших київських документів у архіві Театрального музею привертає увагу лист директора трупі Товариства шанувальників мистецтва Александра Станевського до свого колишнього керівника, директора Польського театру в Познані Едмунда Ригера. У цьому листі міститься цікава інформація про колектив, публіку, театр, а також про

умови, у яких доводилося працювати в Києві директорам польських театрів: “Шановний Пане Директоре! Я вже другий сезон працюю в Києві. Мій театрик розвивається усе краще. Труп невеличка, лише 15 професійних акторів, але досить міцна, і негожих осіб зовсім немає. З радістю і певною гордістю можу сказати, що мої великі зусилля, спрямовані на те, щоб театр не мав “комерційного” характеру, не були марними. Актори зібралися здібні, обов’язкові й закохані у свою справу, до того ж, за щасливим збігом обставин, серед них немає пияцького і розпусного елемента, тож маю можливість працювати спокійно, як належить. Втім, праці дуже багато. Статистика нараховує 40 тисяч поляків у місті, але театральної публіки маємо не більше, ніж 400–500 осіб. Байдужість ширших мас щодо свого театру можна пояснити тим, що він розташований у дуже непопулярному клубі “Ланка”. Театральна зала не має піднесення, відсутні ложі й балкони, сцена становить 4,5–8 аршинів! Не маємо касира, столяра, не кажучи вже про робітників сцени. Маємо лише холодне претензійне “Товариство”. Спочатку, коли я ще дуже “горів” справою, то вважав за свій обов’язок залучити до театру ті сфери, які досі про його існування небагато знали. Роздав декілька сотень квитків безкоштовно. У результаті лише ¼ тих людей прибула на виставу, а... коли ж треба було заплатити за виставу, то не прийшов ніхто з них. У зв’язку з тим, що маємо тих самих глядачів, повторювати вистави не можна. Граємо тільки двічі на тиждень, але кожного разу нову виставу. У такий спосіб у неділю і в четвер даю досить пристойні спектаклі. Тож тут існувати можна лише на тих умовах, які є, тобто, функцію фінансової дирекції виконує Комітет, який вирівнює недобори. Зарплатню отримую гарну, маю добре ставлення Комітету та ім’я в місті. Однак відчуваю, що нинішній сезон мого квазидиректорства буде останнім, оскільки сили мої вже вичерпалися при такій виснажливій праці. Я ще не відмовився від своїх акторських амбіцій і прагну зростання в міру сил і можливостей, а ця адміністративна робота так мене поглинає, що тільки завдяки великим зусиллям вдається час від часу зіграти нову роль. Боюся манірності, боюся того, що будучи великим начальником у цьому маленькому світі, я розучуся слухати мудріших і більш досвідчених за себе. Тож з майбутньої осені думаю повернутися до колишньої праці. ... З повагою до Вас і Вашої родини. Ваш слуга Александр Станевський”<sup>73</sup>.

Досить скромно, на жаль, в архіві театального музею представлено зібрання афіш і фотографій з польських вистав у Києві. Особливо цінними є фотографії зі спектаклю “Залицяння Фіцика” Ф. Заблоцького, де у ролі Фіцика грав Юліуш Остерва, а в ролі Пустака – Стефан

222

Ярач, незабутні й не раз згадувані польськими істориками театру актори<sup>74</sup>.

Доповненням до згаданих вище матеріалів є документи з варшавського Архіву нових актів. Щоправда, там немає джерел про польське театральне життя в Києві, але є ряд цікавих даних про поляків і польську колонію в цьому місті.

Віднайдені мною архівні джерела разом із повідомленнями польськомовних газет, а також українсько- і російськомовних, дають можливість написати монографію про польське театральне життя в столиці України в 1905–1918 рр. Така монографія, власне, є в процесі написання. Хотів би заохотити українських дослідників, що мають постійний доступ до київських архівів, до подальших пошуків. Декілька місячних перебувань у Києві напевно замалий строк, щоб знайти усі матеріали. Київські архіви можуть містити ще не один цінний, але не віднайдений документ.

<sup>1</sup> Стаття є оновленою і розширеною версією публікації, вміщеної у виданні “Pamiętnik Teatralny” (“Театральний щоденник”), зошит 1–2, 2005 під назвою: “Dokumentacja polskiego życia teatralnego w Kijowie w latach 1905–1918 w zasobach archiwów kijowskich”.

Автор статті нині перебуває у процесі написання монографії про польське театральне життя в Києві у 1905–1918 рр. У книжці розглядається діяльність постійних польських професійних і аматорських колективів упродовж 1905–1918 рр. (у тому числі музичні та ревію), а також гастрольні виступи. Окремі розділи будуть присвячені польській драматургії на сценах українських і російських театрів та паратеатральним заходам (концертам, музично-декламаційним вечорницям і т. п.).

<sup>2</sup> Обидва архіви, однак, містять багато документів про польське театральне життя до 1905 року, а також після 1918 року.

<sup>3</sup> У Центральному державному історичному архіві України акти київського, подільського і волинського генерал-губернатора містяться у багатотомному зібранні фонду 442. Фонди 274 і 289 містять матеріали Київської жандармерії, фонд 275 – матеріали Київської таємної служби безпеки, фонд 285 – Київського відділку поліції, фонд 295 – матеріали Київського управління у справах цензури. В Державному архіві Київської області акти київського, подільського і волинського генерал-губернатора розпорошені по кількох фондах. Зате компактно збережені у фонді Київського цивільного губернатора та Київського губернського управління (фонди 1,2 та 10).

<sup>4</sup> Statut Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego “Sokół” // Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 1, спр. 3099 // Державний архів

Київської області. – Ф. 10, оп. 1, спр. 145.

<sup>5</sup> Statut Polskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki // Центральный державный историчний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 4, спр. 205.

<sup>6</sup> *Staniszewski T. M.* Siedmioletnie Teatru Polskiego w Kijowie // “Bluszczy”. – 14.06. 1913. – № 24.

<sup>7</sup> Акти містяться як у Центральному державному історичному архіві України в Києві. – Ф. 274, оп. 1, спр. 2982; Ф. 275, оп. 1, спр. 2198; Ф. 442, оп. 637, спр. 345, так і в Державному архіві Київської області (Ф. 2, оп. 226, спр. 416).

<sup>8</sup> Державний архів Київської області. – Ф. 2, оп. 226, спр. 146.

<sup>9</sup> Характеристика, висловлена в рапорті, підтверджується у спогадах київського актора Станіслава Квасковського: *Kwaskowski S.* Gawędy prowincjonalnego aktora 1897–1936. – Машинопис Архіву Інституту мистецтв ПАН у Варшаві. – Відділ документації театру № М. 521(5). – С. 8–9.

<sup>10</sup> Центральный державный историчний архів України в Києві. – Ф. 442, оп. 859, спр. 2, част. 1 і 2.

<sup>11</sup> *Rychłowski F.* Kartki z pamiętnika // Wspomnienia aktorów (1800–1925). – Warszawa, 1963. – Т. II. – С. 323.

<sup>12</sup> Центральный державный историчний архів України в Києві. – Ф. 442, оп. 859, спр. 2, част. 1.

<sup>13</sup> Там само. – Ф. 442, оп. 860, спр. 256.

<sup>14</sup> *Rychłowski F.* Kartki z pamiętnika F. Rychłowskiego. – S. 108–110 // *Wieniec Jubileuszowy Franciszka Rychłowskiego 1902 / 03–1927 / 28.* – Wilno, 1928.

<sup>15</sup> Центральный державный историчний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 4, спр. 205–206.

<sup>16</sup> *Rychłowski F.* Зазнач. праця. – С. 110.

<sup>17</sup> Там само. – Спр. 206. За польським календарем – 12 лютого 1913 року.

<sup>18</sup> Центральный державный историчний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 4, спр. 206.

<sup>19</sup> Там само. – Спр. 206.

<sup>20</sup> Там само. – Спр. 206. За польським календарем – 15 квітня 1913 року.

<sup>21</sup> Там само. – Спр. 206.

<sup>22</sup> За польським календарем – 24 липня 1913 року.

<sup>23</sup> Там само. – Спр. 205.

<sup>24</sup> Там само. – Спр. 205.



- <sup>25</sup> За польським календарем – 23 листопада 1913 року.
- <sup>26</sup> За польським календарем – 11 грудня 1913 року.
- <sup>27</sup> Там само. – Спр. 206.
- <sup>28</sup> Українським дослідником, який багато займається проблемами зв'язків між польським та українським театром, є Ростислав Пилипчук. Про театр «Студії» він, зокрема, писав у статті: «Театральні зацікавлення Ярослава Івашкевича в українському періоді його життя» (до 1918 р.) // Ярослав Івашкевич і Україна. Київські полоністичні студії. – К., 2001. – Т. III.
- <sup>29</sup> *Iwaskiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr “Studya”. Wspomnienie*. – Warszawa, 1963. – S. 51.
- <sup>30</sup> Павлова В. Під знаком Мельпомени // Український театр, 1992. – № 3. – С. 22–24.
- <sup>31</sup> Друг О., Малахов Д. Особняки Києва. – К., 2004. – С. 133–139.
- <sup>32</sup> Помилка польських дослідників могла виникнути з того, що вони переплутали кириличну і латинську літери.
- <sup>33</sup> Державний архів Київської області. – Ф. 2, оп. 252, спр. 175. За польським календарем – від 10 липня до 29 серпня 1916 року.
- <sup>34</sup> Там само. – Ф. 1, оп. 252, спр. 219. За польським календарем – від 2 жовтня до 21 жовтня 1916 року.
- <sup>35</sup> За польським календарем – 12 жовтня 1916 року.
- <sup>36</sup> Там само. За польським календарем – 18 жовтня 1916 року.
- <sup>37</sup> Там само.
- <sup>38</sup> Там само.
- <sup>39</sup> Там само.
- <sup>40</sup> Там само.
- <sup>41</sup> Там само.
- <sup>42</sup> Такі документи містяться також у зібраннях Київського, подільського і волинського генерал-губернатора (фонд 442), Київської жандармерії (фонди 274 і 289), Київської таємної служби (фонд 275), а також Київського управління цензури (фонд 295).
- <sup>43</sup> Такі документи містяться у зібраннях Київського, подільського і волинського генерал-губернатора (фонд 2).
- <sup>44</sup> Центральний архів Київської області. – Ф. 2, оп. 228, спр. 81. Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 4, спр. 206.
- <sup>45</sup> Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 278, оп. 1, спр. 229. За польським календарем – 11 січня 1914 р.

- <sup>46</sup> Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 274, оп. 4, спр. 206.
- <sup>47</sup> За польським календарем – 7 травня 1911 р.
- <sup>48</sup> За польським календарем – 4 травня 1911 р.
- <sup>49</sup> Там само.
- <sup>50</sup> Там само.
- <sup>51</sup> Там само.
- <sup>52</sup> Там само.
- <sup>53</sup> Там само.
- <sup>53</sup> Там само.
- <sup>58</sup> За польським календарем – 14 травня 1914 р.
- <sup>59</sup> Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 295, оп. 1, спр. 176, 248, 306, 364, 430, 478, 535, 571 і 606.
- <sup>60</sup> Центральний державний історичний архів України в Києві. – Ф. 295, оп. 1, спр. 248.
- <sup>61</sup> *Kwaskowski S.* Teatr Polski w Kijowie 1800–1918 // Archiwum Instytutu Sztuki PAN, Dział Dokumentacji Teatru – Zbiory Dawne, nr inwentarzowy M 521(13).
- <sup>62</sup> Там само. – С. 81–82.
- <sup>63</sup> *Kwaskowski S.* Gawędy prowincjonalnego aktora // Машинопис в архіві Інституту Мистецтв ПАН у Варшаві. – Відділ документації театру, давні зібрання, № 521(5).
- <sup>64</sup> Там само, інвентарний номер M 521(30).
- <sup>65</sup> Там само, інвентарний номер M 521(17).
- <sup>66</sup> Колекція Януша Страхоцького, Спеціальні фонди Архіву Інституту мистецтвознавства ПАН.
- <sup>67</sup> *Kartki z życia i rozwoju Teatru Polskiego w Kijowie 1905–1922* zebrał Zygmunt Wilczkowski // Archiwum Instytutu Sztuki PAN, Dział Dokumentacji Teatru – Zbiory Dawne, nr inwentarzowy D 91.
- <sup>68</sup> Там само. – № D 792, D 1740, D 2312.
- <sup>69</sup> Афіша жарту С. Гуїтри “Шотландська пелерина” у польському театрі в Києві під керівництвом Ф. Рихловського в: Архіві Інституту мистецтв. ПАН, Відділ документації театру – давні зібрання, № D 1644.
- <sup>70</sup> *Albumy pamiątkowe Teatru Polskiego w Kijowie* w: Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie Nr inw. D 363 IV, D 364 IV.
- <sup>71</sup> *Księgi administracyjne Teatru Pokskiego w Kijowie* // Archiwum Muzeum Teatralnego w

Warszawie nr inwentarzowy D 148 III oraz D 149 III.

<sup>72</sup> Egzemplarze sztuk teatralnych Teatru Polskiego w Kijowie // Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie nr inwentarzowy D 147 III.

<sup>73</sup> Korespondencja do E. Rygiera // Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie nr inwentarzowy D 300 III (172). Лист адресовано з готелю Росія 27 листопада 1910 року.

<sup>74</sup> Fotografie J. Osterwy w “Ficyku w zalotach” F. Zabłockiego // Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie nr inwentarzowy F. II. 23/2 oraz F. I.4/22.

Переклад Наталі Сидяченко

**УДК 7.01 (477)**

Оксана Сторчай

## РАФАЇЛ ГАДЗЕВИЧ (З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ У КИЇВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ)

Вводяться в науковий обіг архівні матеріали 1838 р., що доповнюють цікавими фактами творчу біографію відомого польського художника Рафаїла Гадзевича.

Ключові слова: творча біографія, Київський університет, художня освіта.

Do obiegu naukowego wprowadzono materiały archiwalne z r. 1838, uzupełniające o ciekawe fakty biografię twórczą polskiego malarza Rafała Gadzewicza.

Wyrazy kluczowe: biografia twórcza, Uniwersytet Kijowski, edukacja artystyczna.

Нещодавно вдалося віднайти архівні документи 1838 р., що доповнюють цікавими фактами біографію відомого польського художника Рафаїла Гадзевича, у творчості якого значне місце посідає українська тематика. У них, зокрема, йдеться про працевлаштування “уроженця Царства Польского Гадзевича”<sup>1</sup> до Київського університету.

На той час рисунок і живопис у Київському університеті викладав самобутній художник-портретист Бонавентура Клембовський<sup>2</sup>, якого шанувала університетська професура. Цікавим є той факт, що Б. Клембовський познайомився з Рафаїлом Гадзевичем ще в Парижі, де вони разом навчалися в А. Гро, і намалював його портрет (1829 р., зберігається в Національному музеї у Варшаві).

1838 р. був плідний на організаційні ідеї щодо мистецької освіти в Київському університеті. Саме цього року В. Григорович, викладач Петербурзької академії мистецтв, розробив ґрунтовний проект створення Київської школи рисунка і живопису при університеті<sup>3</sup>. Мета проекту – підготовка професійних художників із продовженням на-

вчання в Петербурзькій академії мистецтв. Але реалізувати цей проєкт не вдалося, основною причиною цього була “справа Конарського”. Коли б здійснився проєкт створення Київської школи рисунка і живопису, то, можливо, Рафаїл Гадзевич викладав би в цій школі.

Варто коротко нагадати основні віхи творчої біографії художника <sup>4</sup>. Гадзевич Рафаїл (Рафал) (Hadziewicz Rafał, 13. X 1803, с. Замх, поблизу Білгороау, Польща – 17. IX 1886, м. Кельце, там само) – талановитий живописець, іконописець, рисувальник, аквареліст, гравер, працював переважно в техніці акватинти, реставратор живопису, майстер портретного, історичного й побутового жанру.

Р. Гадзевич здобув блискучу європейську художню освіту. Початкову освіту він одержав у іконописця Тарашкевича та в школі ім. Замоїських у Щебжешині (1816–1822); далі продовжив навчання в художників, представників польського класицизму, – А. Бродовського (1784–1832) й А. Бланка (1785–1844) на факультеті красних мистецтв Варшавського університету. За час навчання Р. Гадзевич брав участь у виставках: 1823 р. – 2 академічні рисунки; 1825 р. – портрет (олійний живопис) і рисунок; 1828 р. – композиція (олійний живопис) та ікона “Св. Миколай приймає подяку від бідної родини” <sup>5</sup>. Отримавши 1829 р. чотирирічну стипендію Урядової Комісії з релігійних справ і народної освіти, Р. Гадзевич удосконалював свою майстерність з живопису в Дрездені, Парижі, Римі, Венеції, Флоренції, Неаполі. Так, у Дрездені він вивчав і копіював твори старих майстрів у музеях та художніх зібраннях. У Парижі Р. Гадзевич вступив до Школи красних мистецтв (École des Beaux-Arts) <sup>6</sup>, де був учнем Антуана Гро. Багато часу він присвячував копіюванню творів живопису в Луврі. У липні 1831 р. художник виїхав до Рима, де перебував до кінця листопада 1833 р. Навчаючись у Французькій Академії в Римі, він відвідував майстерні відомих тоді скульпторів Б. Торвальдсена й А. Канова. Його приваблювали твори таких італійських майстрів як Андреа де Сарто, братів Карраччі, Домінікіно, Гвідо Рені. Митець особливо захопився творчістю Рафаеля, виконав копії з його творів. У Венеції та Флоренції вивчав творчість Тиціана і Джорджоне.

1834 р. Р. Гадзевич повернувся до Кракова, де з 1837 р. викладав живопис і рисунок у Школі красних мистецтв, заміщаючи Ю. Бродовського (1780–1853). У краківський період творчості художник створив багато ікон для місцевих храмів Галичини та на замовлення прихожан. Найвідоміші з них – вітarna “Св. Іоаким” (1834), розташована в каплиці єпископа Яна Конарського у Вавелі та “Св. Валентин зцілює біснуватого” (1836) у Маріацькому костьолі. 1835 р. на запрошення

Г. Павліковського Р. Гадзевич перебував у Медиці. Він написав 30 ікон для церкви в Сташаві (поблизу Перемишля), а також рисунковий портрет сина Павліковського – Мечислава (1835).

Під впливом Ю. Бродовського художник захопився історичною і народною тематикою. До нашого часу збереглися його замальовки, рисунки, акварелі старих будинків, архітектурних пам'яток, історичних місць Кракова та інших місцевостей, наприклад, “Костьол Св. Броніслава на тлі могили Костюшка перед фортифікацією”, “Вид чотирьох бурс”, “Бурса бідних учнів на розі Вісляної і Голембової, зруйнованої в 1835 р.”, “Пейзаж з Вавелем” (1838), “Руїни замку в Хенцінах”, “Сукенниці”, “Замок в Тенчинку” та ін. Художник цікавився також давнім традиційним народним костюмом, про що свідчать його акварелі “Шляхтич польський”, “Гайдук польський”, “Маршал”, “Гетьман”. До цього періоду творчості художника належать портрети видатних історичних постатей, зокрема, Яна Конрада (акварель) та ксьондза мазовецького, Стефана Чарнецького (акварель), композиції, присвячені історії Польщі, серед них “Мешко I запроваджує християнство”, “Казимир Великий надає привілеї селянам” (1834–1835), “Казимир Великий приймає скарги від холопів” (3 рисунки, живопис), “Зречення від престолу Яна Казимира”, “Собеський на весіллі в Яворі” (ескіз).

Характерними для творчості Р. Гадзевича є композиції з народної тематики, виконані під час перебування у Медиці: “Войцех Рильський”, “Селянин з Дембя грає на торбані”, “Вершник” та ін.

У краківський період Рафаїл Гадзевич написав значну кількість портретів представників міщан та інтелігенції, серед яких мав чимало знайомих. Один із найкращих творів митця – відомий портрет М. Вишневецького (Галерея мистецтв, Львів), історика літератури, професора Краківського Ягеллонського університету, з яким Р. Гадзевича пов'язувала багаторічна дружба. Також створено портрети: Барбари Бродовичової (1837–1839), матері М. Ю. Бродовича (1790–1885), професора медичного факультету Ягеллонського університету, ректора; Я. С. Бандткого; Людвика Раставецького (1838), батька Едуарда<sup>7</sup>; Ю. Бродовського (1837); А. Вентзула (1837–1839), члена легіону принца Юзефа Понятовського, депутата сейму в Кракові (з 1820); членів родини художника, серед яких “Портрет дружини в шлюбному вбранні”, “Портрет Теклі Гловацької”, “Портрет Теклі й Анелі Гловацьких”.

На краківський період припадає захоплення Гадзевича гравюрою, особливо технікою акватинти. Гравюри він виконував за композиціями власних картин, рисунків – “Юдіф з головою Олоферна” (1835),

погрудне зображення чоловіка з циркулем (1838), “Старий єврей”, “Портрет Марціна і Якуба Гадзевичів”, “Портрет Єжи Самуїла Бандтке”, “Автопортрет” (1838) та ін.

У 1839–1844 р. Р. Гадзевич працював професором рисунка на математичному відділі Московського університету, а з 1841 р. викладав рисунок у Строгановському училищі. З цього відносно маловідомого відрізка його життя збереглися численні малюнки, ескізи, серед яких – “Цеханович-молдаванка”, “Портрет Олександра Цехановича”, “Настя з Арно”, замальовки вуличних типів, а також досконалий олійний портрет І. Даниловича, професора права Московського університету. Художник брав активну участь у виставках, що відбувалися в Москві та Петербурзі.

У жовтні 1844 р. Р. Гадзевич повернувся до Варшави. З 1846 р. він обіймав посаду професора живопису і рисунка в Школі красних мистецтв, викладав також історію мистецтва, старожитностей і міфологію аж до її закриття в 1865 р. Після цього і надалі провадив педагогічну діяльність до виходу на пенсію в 1871 р. У варшавський період художник створює багато ікон для костьолів Польщі та за її межами (“Чудесне розмноження хліба до Овруча на Волині” (1850), “Св. Миколай благословляє дітей” (1850), “Св. Рох зцілює зачумлених” “Преображення Христа”, “Непорочне зачаття” та ін.).

С. Маліновський, відомий польський мистецтвознавець, про релігійні композиції Р. Гадзевича пише: “У релігійному живопису Гадзевич переважно звертався до традицій болонської школи (Карраччі, Гвідо Рені і Карла Маратті) у створенні теплого колориту, ніжному моделюванні, але динамічний у вирішенні релігійних видінь, у побудові поглибленого простору вітварних образів (“Видіння Св. Франциска”, “Св. Петро з Алькантари”, “Богородиця Шкаплежна”)”<sup>8</sup>.

1850 р. під час оновлення костьолу Реформаторів Р. Гадзевич разом зі своїми учнями займається реставрацією вітварних ікон, плафонів, проводить консерваційні й реставраційні роботи в костьолах єзуїтів і кармелітів.

1871 р. Гадзевич переїхав до м. Кельце, де і проживав до смерті.

Творчість Р. Гадзевича досліджували Валентина Рубан і Володимир Овсійчук<sup>9</sup>. В “Історії українського мистецтва” зазначається: “Гадзевич намалював багато картин на міфологічні й релігійні теми (“Іродіада”, “Благословення Якова”, “Святе сімейство”, “Офіра Авраама” та інші), вирішених у класицистичному дусі. Зате його твори на світську тематику, зокрема портрети, дуже виразні і життєві. До кращих із них належать “Портрет матері”, що за характером і підходом до

зображуваного персонажа схожий на портрет голландських майстрів, та “Портрет жінки з квітами на тлі пейзажу”. Обидва твори виконано в дусі бідермайєрівських портретів. До найцікавіших робіт художника належить “Автопортрет” за молодих років. Портрети Гадзевича характерні глибоким психологізмом, добрим сміливим малюнком і яскравим колоритом, у якому автор підкреслює ясні тони, які злегка контрастують”<sup>10</sup>.

Портретний жанр – одна з найцікавіших сторінок у творчому доробку Р. Гадзевича. В. Рубан відзначає: “Образи автопортретів Р. Гадзевича різняться щоразу відмінним розумінням людини. Їх стилістична близькість ще переконливіше малює внутрішні зміни в характері і в світі почуттів зображеного. Таке розуміння творчої особи притаманне романтичному портрету. Важливою особливістю творчості Гадзевича є своєрідна серійність автопортретів. Вони складаються в живописну оповідь про шлях і долю митця та його мистецтва”<sup>11</sup>.

Є. Маліновський у монографії “Польський живопис XIX століття” пише про портрети Р. Гадзевича: “Багато портретів Гадзевича, особливо ранніх, виростають із традицій бідермаєру. У жіночих портретах – у способі презентації особи, типі вбрання, зачісках, реквізитах (як-от фрагмент надгробка) і настроєвому пейзажі спостерігаємо апелювання до традицій сентименталізму (портрети Антоніни Чишковської, 1828; “Портрет жінки з квітами”, 1845). У чоловічих портретах, витриманих у темних тонах, зображення духовного світу моделі художник підкреслював жестом (портрет Антона Венцеля в байронівській позі) або атрибутами професії (портрет правника професора Ігнація Даниловича, 1840). Хоч ці портрети і демонструють високий мистецький клас, більше зацікавлення викликає група еклектичних портретів, закорінених у традиціях творчості майстрів ренесансу і XVII ст. До кватроченто і Рафаеля Гадзевич відгукнувся типом стилізації в “Полігінії” (ймовірно портрет дружини, 1837), де представлена молода жінка в багато драпірованому ренесансному одязі, з лютнею, на тлі фрагментів аркади, із-за якої можна побачити підкраківський пейзаж з пагорбами. “Портрет матері” (1850) типом освітлення – промінням свічки й історичним одягом – продовжує традиції голландського малярства XVII ст.”<sup>12</sup>.

Також серед творів художника варто відзначити жанрові картини на українську тематику – “Сліпий грає на гітарі”, “Сім’я українського селянина увечері біля лампи”, “Настя” (усі – 1844 р.). Р. Гадзевич написав ікони для іконостасу церкви у с. Старяві (тепер Мостиського р-ну Львівської області).

Митець увійшов в історію польського і українського мистецтва, його творчість вивчають науковці обох країн.

\*\*\*

Наводимо два архівні листи.

№ 3204

-----

№ 1521 Получено 19 Августа 1838 г.

Министерство

Народного Просвещения

Департамент

Отделение 11

Стол 2

8 августа 1838 года.

№ 8773

Господину Помощнику Попечителя Киевского учебного Округа.

Главный Директор, Председательствующий в Правительственной Комиссии Внутренних и Духовных дел и Народного Просвещения Царства Польского в отношении своем ко мне изъясняет, что уроженец Царства Польского Рафаил Гадзевич вошел в Совет управления Царства с прошением об исходатайствовании ему выходного паспорта в город Краков, где желал бы он занять в университете кафедру живописи, присовокупляя, что он немедленно явится, коль скоро Правительство назначит его к соответственной способностям его должности в Царстве Польском.

Из дел Правительственной Комиссии видно, что еще в 1829 году Министр Статс Секретарь уведомил, что Государь Император, приняв благосклонно поднесенную Гадзевичем картину, изображающую Св. Николая, в то время, когда он принимает благодарение бедного семейства, повелеть соизволил отправить Гадзевича в Рим для усовершенствования в живописи с назначением на сие 4000 злотых из предоставленных бюджетом в Высочайшее распоряжение сумм.

В следствии такового повеления Гадзевич отправлен был на казенном иждивении за границу, где пробыв три года возвратился в Царство, но, по случаю закрытия уже в то время Варшавского университета, никакой соответственной способностям его должности получить не мог, хотя и обязан был прослужить некоторое время в Царстве в вознагражденных употребленным на образование его в живописи издержек.



В последствии, с разрешения Правительства, отправился он в Краков, где Его Светлость Наместник Царства дозволил ему остаться еще на один год, а 27 июля – 8 августа истекшего года Статс Секретарь при Совете управления препроводил в Правительственную Комиссию на рассмотрение и заключение прошения Гадзевича, о дозволении ему занять кафедру живописи в Краковском университете.

Правительственная Комиссия Внутренних и Духовных дел и Народного Просвещения, принимая в соображение что в Царстве Польском не имеется в настоящее время ни одного заведения, в коем можно было бы с пользою употребить Гадзевича: что он женившись в Кракове находит там для себя занятие и содержание, и что сверх того имеет от тамошнего Императорско-Российского Консула засвидетельствование о хорошем своем поведении полагала возможным удовлетворить просьбу Гадзевича дозволением ему занять кафедру живописного искусства в Краковском университете; но как жители Царства Польского не могут занимать никаких должностей за границею без Высочайшего на то соизволения, то Совет управления представлял просьбу Гадзевича воззрению Его Императорского Величества.

Государь Император на представлении Совета управления написать соизволил следующие слова: “Je préfère le voir recher chez toute autre place que celle là”.

Посему Г. Главный Директор, принимая в соображение, что в настоящем составе учебных заведений в Царстве не предстоит возможности определить Гадзевича к должности, соответственной способностям его, что издержки, употребленные на содержание его за границею были довольно значительны, и что Государь Император на просьбу Гадзевича о дозволении служить в Кракове не изволил изъявить согласия, по приказанию Его Светлости, Наместника Царства, просит меня об уведомлении не имеется ли возможности определить Гадзевича в одном из Русских университетов к месту соответственному его способностям.

Обстоятельство это, передавая на уважение Ваше, Милостивый Государь, покорнейше прошу доставить мне Ваше по оному заключение.

Министр Народного Просвещения Сергей Уваров.

Вице-Директор П. Гаевский.

Министерство

Народного Просвещения

Канцелярия

Попечителя Киевского

Учебного округа

Стол 1

Київ

29 Августа 1838 года.

№ 3363

Его Высокопревосходительству Господину Министру Народного Просвещения.

На предложение Вашего Высокопревосходительства от 8-го текущего Августа за № 8773 о доставлении сведения не имеется ли возможности определить при университете Св. Владимира, уроженца Царства Польского Гадзевича, имею честь донести, что в настоящее время при вверенном мне университете не имеется вакансии учителя рисования; нынешнем учителем этого предмета я совершенно доволен, и не желал бы переменить его другими лицами, в сверхштатном же преподавателе при университете, по малому числу студентов, обучающихся Рисованию, едва ли такая имеется надобность.

<sup>1</sup> Публікація підготовлена за архівними документами, що зберігаються в Центральному державному історичному архіві України, м. Києві (Далі: ЦДІАК України). – Ф. 707, оп. 4, спр. 211: “Дело Канцелярии Г. Попечителя Киевского Учебного Округа по предложению Г. Министра Народного Просвещения о замещении уроженца Царства Польского Гадзевича на Кафедру Живописи. Нач. 19 августа 1838 года Кон. 29 августа 1838 года”, арк. 1–3.

<sup>2</sup> Клембовський Бонаventura (1795 – 1888, Кременець) – живописець, майстер портрету, мистецьку освіту одержав у Кременецькому ліцеї, учень і помічник Й. Пічмана, згодом викладач ліцею (1816–1825). Продовжив навчання у Віленському університеті, де навчався у Яна Рустема. 1829 р. був відряджений до Німеччини та Італії для вдосконалення майстерності у живописі, у Парижі навчався в Антуана Гро. Викладач рисунка і живопису в Київському (1834–1839) і Харківському (1839–1844) університетах.

<sup>3</sup> Державний архів м. Києва (Далі: ДАК). – Ф. 16, оп. 275, спр. 227. ЦДІАК України. – Ф. 707, оп. 4, спр. 403. *Сторчай О.* Проект створення Школи рисунка і живопису при Київському університеті (1837–1838) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К., 2004. – № 4. – С. 42–51.

<sup>4</sup> *Słownik artystów polskich.* – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk. – 1979. – Т. III. – С. 6–10.

*Blak H., Malkiewicz B., Wojtalowa E.* Polish painting of the 19<sup>th</sup> century // The Catalogue of Collections edited by Gołubiew. – Cracow, 2001. – Part 1. – С. 121–124. Galeria Malarstwa Polskiego Przewodnik Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003. – С. 60.

<sup>5</sup> Ймовірно, саме про цю ікону йдеться в архівному документі. Ікона була подарована 234

російському імператорові Миколі I. “... что Государь Император, приняв благосклонно поднесенную Гадзевичем картину, изображающую Св. Николая, в то время, когда он принимает благодарение бедного семейства, повелеть соизволил отправить Гадзевича в Рим для усовершенствования в живописи с назначением на сие 4000 злотых из предоставленных бюджетом в Высочайшее распоряжение сумм”.

<sup>6</sup> *Blak H., Malkiewicz B., Wojtalowa E.* Polish painting of the 19<sup>th</sup> century // The Catalogue of Collections edited by Gołubiew. – Cracow, 2001. – Part 1. – S. 121.

<sup>7</sup> Раствавський Едуард (1805–1874) – землевласник, історик, колекціонер творів мистецтва, географ. Він був одним із засновників, а також головою Товариства заохочування художників. Автор двох словників польських художників (*Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, 1850–1857) і польських граверів (*Słownik rytowników polskich*, 1886).

<sup>8</sup> *Malinowski J.* Malarstwo polskie XIX wieku. – Warszawa, 2003. – S. 95.

<sup>9</sup> *Рубан В.* Український портретний живопис першої половини XIX століття. – К., 1984. – С. 174–176. *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – К., 2001. – 282–284.

<sup>10</sup> Історія українського мистецтва. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1: Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття. – С. 145. Також див.: *Гадзевич Р.* // Митці України: Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 143. *История искусства народов СССР.* – М., 1979. – Т. 5: Искусство первой половины XIX века. – С. 457.

<sup>11</sup> *Рубан В.* Зазначена праця. – С. 176. Автопортрети Рафаїла Гадзевича зберігаються в Національному музеї і Галереї мистецтв у Львові.

<sup>12</sup> *Malinowski J.* Malarstwo polskie XIX wieku. – Warszawa, 2003. – S. 94.

Переклад з польської Богдана Сюти.

**УДК 929:78**

Анатолій Калениченко

## КАРОЛЬ ШИМАНОВСЬКИЙ І ГАЛИЧИНА <sup>1</sup>

У статті на матеріалі маловідомих в Україні польських друкованих джерел розглядаються зв'язки видатного польського композитора Кароля Шимановського з Галичиною, зокрема зі Львовом, у 1910–1937 рр. Стаття має джерелознавчий характер, містить багатий фактологічний матеріал.

Ключові слова: Кароль Шимановський, Львів, авторський концерт.

W artykule, na materiale mało znanych na Ukrainie polskich źródeł drukowanych, rozpatrzono związki wybitnego kompozytora polskiego Karola Szymanowskiego z Galicją,

zwłaszcza ze Lwowem w latach 1910-1937. Artykuł ma charakter źródłoznawczy, mieści bogaty materiał faktograficzny.

Wyrazy kluczowe: Karol Szymanowski, Lwów, koncert autorski.

В українсько-польських музичних зв'язках кін. XIX – першої пол. XX ст. помітне місце посідає життя і творчість основоположника польської композиторської школи минулого століття Кароля Шимановського (1882–1937). Адже в Україні композитор не лише народився (с. Тимошівка, тепер Кам'янського району Черкаської області, 3 жовтня 1882 р.), а й прожив дві третини свого життя (1882–1919), і тільки в листопаді 1919 р. переїхав до Польщі. В український період, навіть тоді, коли протягом року він здебільшого перебував за межами України, єдиною домівкою митця залишався батьківський маєток у Тимошівці. Невипадково в Україні Шимановський створив більшу частину своєї композиторської (і не лише) спадщини – оперу “*Gaïm*” (також задумав другу й останню оперу “*Король Ротер*”), перші три симфонії (з чотирьох), усі три фортепіанні та скрипкову сонати, майже всі скрипкові твори (крім *Другого скрипкового концерту*), п'ять фортепіанних (з шести) й переважну більшість вокальних циклів, перші скрипковий концерт і струнний квартет (пізніше у Польщі написано другі), навіть філософський роман “*Ефеб*” (зберігся частково) тощо. Тільки перелічімо місцевості в теперішній Україні (поки що не торкаючись Галичини), де перебував К. Шимановський, – міста Київ, Одеса, Єлисаветград (сучасний – Кіровоград), Кривий Ріг (зокрема його район Гданцівка), Умань (у наш час – райцентр Черкаської обл.), містечка Кальник (тепер – райцентр Житомирської обл.), Сміла (тепер – райцентр Черкаської обл.), Знам'янка (тепер – райцентр Кіровоградської обл.); окрім Тимошівки, сс. Заруддя (тепер – Оратівського р-ну Вінницької обл.), Вербівка, Косара та Бандурово (тепер Кам'янського р-ну Черкаської обл.), Орлова Балка (околиця Кіровограда), Рижавка (Уманського р-ну Черкаської обл.), Дахнівка (Черкаського р-ну Черкаської обл.), Хрінівка (Іллінецького р-ну Вінницької обл.), Дібрівка (тодішня Рейментарівка) й Верхня Оситняжка (тепер обидва села належать до Новомиргородського р-ну Кіровоградської обл.), Ситківці (на Житомирщині), можливо, Чернівці<sup>2</sup> і т. п. З усього наведеного вище випливає, що не можна зі стовідсотковою впевненістю стверджувати, чи Шимановський тільки польський композитор, чи (хоча б трохи) є українським<sup>3</sup>.

Зв'язки митця з Україною в цілому та деякі їх аспекти неодноразово ставали предметом вивчення багатьох дослідників. Їх так чи інакше не

могли оминати автори біографічних монографій, брошур, альбомів та антологій, польські автори Здзіслав Яхимецький, Станіслав Голяховський, Стефанія Лобачевська, Юзеф (Осип) М. Хоминський (колишній львів'янин українського походження), редактор Повного зібрання творів К. Шимановського Тереса Хилінська, упорядник тематичного каталогу творів, бібліографії та дискографії композитора Корнель Міхаловський, Богуслав М. Мацеєвський (видав монографію англійською мовою в Лондоні), Тадеуш Пшибильський, Єжи Вальдорфф, Тадеуш А. Зелінський, Бартош Домбровський, Здзіслав Серпінський; колись львівський музикознавець, який переїхав до Санкт-Петербурга, Едуард Волинський, відомий російський (у міжвоєнне 20-ліття – український) музикознавець-славіст Ігор Белза. Це питання висвітлювали й польські автори прижиттєвих спогадів про композитора, його молодша сестра Зоф'я Шимановська, та посмертних – троюрідний брат, польський письменник і поет Ярослав Івашкевич (мало відомим є факт, що він був ще й музикознавцем)<sup>4</sup>; в середині 1980-х рр. автори (насамперед І. Белза та І. Нікольська) й редактори-упорядники досить ретельно опрацьованого московського збірника листів композитора, статей і спогадів про нього *“Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации”*, хоч трохи раніше і з'являлися невеличкі праці, наприклад, московських музикознавців Віктора Юзефовича та Ізраїля Нестьєва (статтю останнього розкритикував Я. Івашкевич)<sup>5</sup>, який Україну чомусь називав Росією.

Але спеціальні ґрунтовні дослідження на цю тему з'явилися саме в Україні 1962 р. По-справжньому її відкрив двома статтями у польському двотижневому журналі *“Ruch Muzyczny”* один із основоположників українського музичного авангарду другої пол. XX ст., відомий диригент Ігор Блажков, а починаючи з другої пол. 1970-х р. почали розробляти російська дослідниця і музично-громадська діячка Ольга Левтонова, польський дипломат Ванда Василевська та автор цих рядків<sup>6</sup>. На поч. 1990-х р. інтерес до цієї теми з'явився й у польських дослідників – окрім Т. Хилінської, у Зоф'ї Гельман, Юзефа Опальського, Адама Мригоня, Ельжбети Ясінської-Єндрож; російських – Ірини Темченко, Георгія Коваленка (обоє – Москва), Юзефа Кона, Ольги Бочкарьової, Наталі Старикової (Петрозаводськ, Карелія), Ірини Гребнєвої (Владивосток), Тетяни Єрмолаєвої (Іжевськ, Удмуртія); українських – Жанни Хурсіної (Київ), Валентини Гузеєвої, Олени Маркової, Лариси Смирнової (Одеса), Олександра Полячка, Галини Дідич, Марії Гейченко (Кіровоград), Олени Ізваріної (Донецьк). І в 1993 р. у Кіровограді пройшла наукова конференція *“Кароль Шиманський і*

Україна”, де згадані та інші дослідники включно з автором цих рядків виступили з доповідями або надіслали їх тези, що дозволило через 5 років видати відповідний збірник матеріалів. Згодом О. Полячок продовжив дослідження зв’язків композитора з Україною і вперше ввів в український музикознавчий обіг ряд відомостей, зокрема й той факт, що прапрапрапрабабусею Кароля Шимановського і прапрапрапрабабусею видатного українського поета Максима Рильського була та сама особа – українська шляхтянка Тишів-Биковська <sup>7</sup>.

Щоправда, у названому збірнику питання зв’язків К. Шимановського з Галичиною розглядалися тільки в надісланих тезах доповідей львівських музикознавців Марії Солтис і Лешека Мазепа, який на той час уже переїхав до Ряшова (Жешова) у Польщі, також у доповіді автора цих рядків. Через рік з’явилася стаття ряшівського дослідника Єжи Скарбовського, але перебуванню композитора у Львові там присвячено тільки два з половиною рядки<sup>8</sup>. Та зазначені праці, в силу своєї жанрової специфіки, не могли претендувати на вичерпне висвітлення названого питання. Згодом, у процесі доопрацювання статті за матеріалами цієї доповіді для виданого Інститутом історії України НАНУ 2-томного збірника статей і спогадів пам’яті мого батька, Павла Калениченка, засновника сучасної наукової школи українських істориків-полоністів, це питання розглядалося ґрунтовніше, але через технічні проблеми його висвітлення увійшло не в основний текст статті, а у виноски <sup>9</sup>.

Зв’язки К. Шимановського з Галичиною пов’язані тільки із с. Криниця на Лемківщині (тепер – курорт у Польщі), де жив видатний український лемківський художник-примітивіст Никифор (справжнє прізвище – Єпіфаній Дровняк); маєтком мецената й “друга богеми” Францішека Бетковського на березі Дністра під Галичем (тепер – райцентр Івано-Франківської обл.), де композитор разом зі своїми близькими товаришами – видатним польським піаністом Артуром Рубінштейном <sup>10</sup> і львівським письменником, фейлетоністом та театральним критиком Корнелем Макушинським – гостював три дні влітку 1911 р. <sup>11</sup> Та найбільше К. Шимановський був пов’язаний, за його словами, з “третім

Олімпом у Польщі” – зі Львовом (не виключено, що він бував також у Бродах, тепер райцентрі Львівської обл.). К. Шимановський збирався відвідати й Гуцульщину – Ворохту, Жаб’є (тепер – Верховина, райцентр Івано-Франківської обл.), Яремчу, долину р. Прут<sup>12</sup>. Але цим планам, що, мабуть, були пов’язані з тогочасним зацікавленням композитора фольклором, не судилося збутись.

Натомість його зв’язки зі Львовом були винятково щільними. За далеко не вичерпними підрахунками, впродовж тридцяти років (1903–1933) К. Шимановський щонайменше 15 разів приїздив до Львова (як відомо, він спочатку входив до складу Австро-Угорщини, а згодом – до складу Другої Речі Посполитої), вочевидь вважаючи його містом більш польським, аніж українським. Така велика кількість відвідувань була не випадковою, бо, по-перше, порівняно з іншими українськими містами, його твори у Львові виконувались (у т. ч. і вперше) найчастіше, а, по-друге, там мешкала його друга сестра, відома співачка Станіслава Корвін-Шимановська (на відміну від неї композитор не вживав шляхетського додатка до прізвища, хоч і мав на це право).

Оскільки ім’я С. Корвін-Шимановської в Україні незаслужено забуте, тож подаймо тут про неї бодай коротеньку, в енциклопедичному стилі, біографічну довідку. Відома оперна й камерна співачка (сопрано) та педагог народилася в листопаді 1889 р. теж у с. Тимошівка, померла 7 грудня 1938 р. у Варшаві. Навчалася співу у викладачки Львівської консерваторії Галицького (з 1919 р. – Польського) музичного товариства (ГМТ – ПМТ) та Львівського музичного інституту (ЛМІ) Зоф’ї Козловської. Дебютувала 1906 р. у Львівській опері партіями Стелли, Олімпії та Антонії (“Казки Гофмана” Жака Оффенбаха), де виступала в 1907–1910 рр. 1909 р. вийшла заміж за львів’янина, доктора Стефана Бартошевича (згодом редактора часопису “*Nafta*” Крайового нафтового товариства в Галичині) й переїхала до Львова, де народила дочку Алюсю. Під час Першої світової війни перебувала з родиною у Швейцарії, де виступала в концертах і займалась викладацькою діяльністю. Від 1920 р. співала на сценах оперних театрів як Львова, так і Варшави, Кракова, на інших естрадах Європи. Мала широкий оперний і камерний репертуар, куди входили в т. ч. твори композиторів ХХ ст. Перша виконавиця партії Роксани з опери “*Король Рогер*” К. Шимановського та з 1906 р. деяких інших його творів, співала оперні партії західної музичної класики – Віолетти, Джільди (“*Травіата*” й “*Ріголетто*” Джузеппе Верді), Лакме (однойменна опера Луї Деліба) та ін. Виконувала у Львові (зокрема 1914 р.) також вокальні композиції іншого свого брата – Фелікса. Очевидці відзначали, що її спів був по-

значений високою музичальністю. У 1930-х рр. викладала в консерваторіях Варшави, Любліна, Катовіце, а також Вільно (тепер – Вільнюс, Литва). К. Шимановський присвятив їй, неперевершеній виконавиці його творів, свої вокальні цикли “Чотири пісні” на вірші індійського поета Рабіндраната Тагора, “Слоєвні” на вірші Юліана Тувіма ор. 46 та пісню “Далеко лишився цілий світ” ор. 2. С. Корвін-Шимановська – авторка спогадів про К. Шимановського та методичної праці щодо виконання його вокальних творів<sup>13</sup>.

Композитор не написав у Львові жодного завершеного твору, займаючись там підготовкою концертного виконання своїх опусів і ведучи т. зв. “товариське” життя (інколи він приїздив з матір’ю). Окрім К. Макушинського, він розважався разом зі своїми тамешніми приятелями – колегою за Видавничою спілкою молодих польських композиторів (“Молодою Польщею в музиці”), композитором, диригентом та педагогом Людомиром Ружицьким, викладачем Львівської консерваторії Галицького (з 1919 р. – Польського) музичного товариства, який від 1907 р. кілька років працював диригентом оперного театру у Львові, де поставив 1919 р. свою оперу “Болеслав Хоробрий” і написав кілька симфонічних творів<sup>14</sup>; учнем Т. Лешетицького, керівником власної музичної школи, викладачем ЛМІ, піаністом, педагогом та композитором Яном Скшидлевським; викладачем фортепіано у Львівському музичному ліцеї, піаністом і музичним критиком Каролем Лішневським; учнем маестро Артура Нікіша, диригентом, композитором і скрипалем, ксьондзом Владиславом Плевкою-Плевчинським (1880–1964); можливо, скрипалем Масловським; зустрічався з учнем знаменитих угорців Леопольда Ауера, Йозефа (Йозефа) Йоахіма та київського чеха Отакара Шевчика, з 1906 р. професором ЛМІ, скрипалем Вацлавом Коханьським (1878–1939); імовірно, з “театральним подружжям” Людвиком та Іреною Сольськими та ін.

Але наприкінці 1907 – на поч. 1908 р. К. Шимановський у Львові почав писати оперету “Лотерея для чоловіків” на лібрето сина польського композитора, місцевого літератора, актора та опереткового співака Юліана Кшевінського-Машинського (1882–1943) під початковою назвою “Головний виграти”<sup>15</sup>. Пізніше композитор оцінював її досить низько, не позначивши навіть номером опусу. Через 17 років, наприкінці 1924 р. (бл. місяця) й за деякий час на поч. 1925 р. (понад тиждень) він писав у Львові свій *Фортепіанний концерт*, призначений для виконання Арт. Рубінштейном, але внаслідок особистих трагічних подій, про що йтиметься нижче, так його й не закінчив. А влітку 1928 р. він працював над одним із своїх знакових творів – балетом “Гарна-



сі” ор. 55. На створенні ще одного шедевра композитора – кантати “*Stabat Mater*” ор. 53 (1925–1926) – позначилась особиста трагедія: тоді у Львові трагічно загинула маленька дочка згаданої вище сестри С. Корвін-Шимановської, його улюблена племінниця Алюся (Аліна) Бартошевич (нар. 23 червня 1911 р.), яку 23 січня 1925 р. вбила монастирська статуя св. Станіслава Костки, що обвалилась на неї (Шимановський написав для неї дитячі фортепіанні мініатюри, що не збереглись, а її пам’яті присвятив свій вокальний цикл “*Дитячі рими*” ор. 49 на вірші Казимири Іллакович). Тільки через понад 10 років, 16 лютого 1937 р., Львів почув музику кантати під диригуванням тодішнього директора Львівської консерваторії ПМТ, провідного організатора його концертів у Львові, президента Польського товариства сучасної музики, головного диригента ПМТ у Львові, відомого композитора й педагога Адама Солтиса <sup>16</sup>, але К. Шимановський цього виконання вже не чув, повільно вмираючи від туберкульозу в швейцарському санаторії.

З-поміж численних львівських знайомих композитора був і вірменин за походженням, польський незрячий поет Станіслав Баронч (1864–1936). Ще на початку століття він передав К. Шимановському багато своїх польських перекладів віршів німецьких поетів. Той поклав їх на музику й об’єднав у вокальні цикли *П’ять пісень* ор. 13 (1905–1907), *Дванадцять пісень* ор. 17 (1907), “*Барвисті пісні*” ор. 22 (1910), фортепіанний і оркестровий зошити “*Любовних пісень Гафіза*” ор. 24 і 26 (парафрази німецького поета-експресіоніста Беттге на арабські вірші, відповідно 1911 і 1914) та написав на лібрето С. Баронча одноактову оперу “*Garim*” ор. 25 (1912–1913). Композитор присвятив йому пісні “*Колискова дитятку Ісусові*” та “*Чорна лютя*” з *П’яти пісень* ор. 13 (№ 2, 5).

У Львові відбулось 5 авторських концертів К. Шимановського, де співала його сестра, вже згадувана С. Корвін-Шимановська, й нерідко виступав як піаніст (або принаймні був присутній) сам винуватець події – композитор. На кожен з цих концертів відгукувалася численними анонсами й рецензіями здебільшого місцева польська преса.

Перший із них, камерний, за участю Арт. Рубінштейна, відбувся 25 березня 1912 р. Програма включала фортепіанні й камерно-вокальні твори: фортепіанні – *Друга соната* ор. 21, *Варіації h-moll* ор. 3, *Прелюдія і fuga*, кілька *прелюдій* ор. 1 та *етюдів* ор. 4; вокальні – *пісні* (таке композиторське жанрове визначення можна прийняти досить умовно) з вокальних циклів *Шість пісень* на вірші Казімежа Тетмайєра ор. 2, *Шість пісень* на вірші Тадеуша Міціньського, “*Барвисті пісні*” та “*Любовні пісні Гафіза*”, а також означена окремим опусом

пісня “*Лебідь*” на вірш Вацлава Берента ор. 7. Не сприйнявши новаторську, незвичну музичну мову *Другої сонати* та деяких вокальних циклів, на той час досить консервативна львівська музична громадськість прохолодно зустріла цей концерт. Не останню роль у цьому відіграла думка викладача ЛМІ, місцевого композитора, педагога та впливового музичного критика Станіслава Невядомського<sup>17</sup>.

Не менший розголос у пресі мали й інші авторські концерти К. Шимановського. Програма другого, теж камерного концерту, що відбувся в залі ПМТ 17 березня 1920 р., одразу ж після переїзду композитора з України до Польщі, де виступав також інший польський друг К. Шимановського, уродженець Одеси, педагог, один із найвидатніших скрипалів світу 1-ї третини ХХ ст. Павло (Павел) Коханський<sup>18</sup>, включала скрипкові й камерно-вокальні твори. П. Коханський загравав скрипкові *Сонату* ор. 9, цикл “*Міфи*” ор. 30, *Ноктюрн і Тарантелу* ор. 28 та *транскрипції капрісів Нікколо Паганіні* ор. 40 D-dur і a-moll, а С. Корвін-Шимановська заспівала по дві пісні з вокальних циклів брата – “*Любовних пісень Гафіза*”, “*Барвистих пісень*”, “*Пісень божєвільного муєдзина*” на вірші Я. Івашкевича та *П’яти пісень* на вірші німецьких поетів ор. 13. Партію фортепіано протягом усього концерту виконував автор. Цей концерт мав оперативні, хоч і теж гречно-стримані відгуки у пресі, у т. ч. випускника й професора Львівської консерваторії ГМТ Францішека Нойгаузера<sup>19</sup>. Але публіка сприйняла концерт, як писав композитор, з ентузіазмом. Згадували його й через півстоліття<sup>20</sup>. Того приїзду К. Шимановський зустрівся з визначним музикознавцем – науковцем і педагогом, згодом проф. Адольфом Хибінським. Під час цієї зустрічі музикознавець зацікавив композитора фольклором гірського регіону Південно-Східної Польщі – Підгалля, що стало визначальним для всієї його подальшої творчості<sup>21</sup>.

Не обійшла увагою музична критика, насамперед львівська, й третій, пісенний авторський концерт К. Шимановського в сер. грудня 1923 р., що дещо менше, ніж попередні, висвітлювався у пресі. Але тоді вперше з’явилася гаряча підтримка творчих пошуків композитора з боку музичної критики, зокрема в особі того самого А. Хибінського, котрий, виступаючи тут як чутливий музичний критик, анонсував цю подію<sup>22</sup>. Музикознавець і раніше цікавився творчістю К. Шимановського, науково аналізуючи його окремі опуси та висвітлюючи, принаймні від 1906 р., у львівській пресі їх виконання за кордоном, хоч і мешкав поза Львовом. Для композитора ця підтримка була вкрай важливою, ставши сигналом перших позитивних зрушень у прийнятті його творів музичною критикою<sup>23</sup>. Показово, що через пару років він

присвятив музикознавцеві останні дві *мазурки* фортепіанного циклу “*Двадцять мазурок*” ор. 50 (№ 19, 20), хоч тут могло відіграти роль також їхнє спільне захоплення народною музикою польських Татр, зокрема Підгалля<sup>24</sup>. Дещо потеплішав і тон рецензій<sup>25</sup>.

Показово, що спільний знайомий К. Шимановського й А. Хибінського, етномузиколог Станіслав Мерчинський зібрав і 1930 р. видав у Львові з передмовою композитора збірку народних мелодій Підгалля, а згодом записав (але не опублікував) багато зразків музичного фольклору Гуцульщини<sup>26</sup>, що не могло пройти повз увагу К. Шимановського й не викликати його інтерес.

Ще один авторський концерт у Львові, як писав композитор у листі до свого віденського видавця Еміля Герцки, було заплановано на 25 січня 1924 р.<sup>27</sup>, але цілковита мовчанка преси з цього приводу викликає серйозні сумніви в тому, що він відбувся.

Поступове збільшення кількості активних прихильників творчості К. Шимановського серед музичних критиків засвідчив його передостанній, четвертий авторський концерт у Львові на поч. грудня 1927 р., коли гарячий ентузіазм А. Хибінського стосовно його музики розділила його тодішня студентка, львів’янка, згодом відомий музикознавець, педагог та музичний критик, авторка донині найґрунтовнішої наукової біографічної монографії про композитора Стефанія Лобачевська<sup>28</sup>, яка після цього протягом 5 років (1928–1932) була музичним критиком “*Gazety Lwowskiej*”. Та загалом кількість рецензій на цей концерт не перевищувала рівня висвітлення у пресі попереднього<sup>29</sup>. Можливо, тогочасна консервативна львівська музична критика тоді ще не змогла перетравити факт визнання музики К. Шимановського варшавською музичною громадськістю (попереднього, 1926 р. гарячий прийом у Варшаві мали прем’єри його опери “*Король Рогер*” і кантати “*Stabat Mater*”), а особисто композитора – високими державними достойниками (за 9 місяців перед цим авторським концертом, у березні 1927 р. його було призначено ректором Варшавської консерваторії).

Та не минуло й трьох місяців, як цю новину було належним чином усвідомлено традиційною львівською музичною критикою і зроблено відповідні висновки, що засвідчив останній, п’ятий авторський концерт К. Шимановського у Львові. Програма цього симфонічного концерту включала третю симфонію для голосу мішаного хору та оркестру “*Пісня ночі*” на вірші персидського поета XII ст. Джалалуддіна Румі ор. 27 і оркестрову версію Другого зошита вокального циклу “*Любовні пісні Гафіза*” ор. 26 (перше виконання з хором). Диригував А. Солтис, а співала, як завжди, С. Корвін-Шимановська. Кон-

церт широко висвітлювався у пресі, а до небагатьох прихильників музики К. Шимановського серед місцевої музичної громадськості, у т. ч. С. Лобачевської, приєднався перший польський композитор-додекафоніст, музикознавець, музичний критик та журналіст, викладач Львівської консерваторії ПМТ Юзеф Коффлер (1896–1943 чи 1944). Але найбільш показовою стала зміна на краще тону традиційної музичної критики <sup>30</sup>.

Отже, можна твердити, що останнім авторським концертом К. Шимановський завоював львівську музичну громадськість. Незрозуміло, чому до програм авторських концертів майже не входили твори композитора 1920-х р., де він почав звертатися до фольклору Підгалля, розташованого не так далеко від Львова, що полегшувало б їх сприймання. Може, навмисне хотів піти тяжчим, тернистим шляхом?

Але справжнім тріумфом К. Шимановського стало присвоєння ще за життя, 1931 р., його імені вищому музичному закладові – Львівському музичному інституту, що змінив назву на Львівську музичну консерваторію ім. Кароля Шимановського (крім цього приватного музичного закладу, заснованого 1902 р. ученицею Т. Лешетицького, піаністкою Анною Нементовською, у Львові діяли ще недержавні Львівська консерваторія ПМТ, заснована 1880 р. (за іншими відомостями – 1854 р.), і український Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, створений 1903 р.; у концертах музично-творчого самоосвітнього студентського гуртка “Домінанта” останнього, що являв собою, по суті, студентське науково-творче товариство, звучала музика й К. Шимановського)). Присвоєння імені К. Шимановського вищому навчальному музичному закладові означало визнання композитора не лише як лідера всіх тогочасних музикантів Польщі, а й фактично як національного героя.

Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського ([1902–1939, спочатку Музичний, а з 1905 р. Львівський музичний інститут, починаючи з 1910 р. мав філії у Дрогобичі, Станіславові (тепер – Івано-Франківськ), Стрию та Тернополі, заснував музичну учительську семінарію]), де в перший рік після заснування навчалось бл. 200 студентів, давала високопрофесійну музичну освіту й відігравала важливу роль у культурному житті Львова. Крім згадуваних піаністів А. Нементовської, яка після півторарічного стажування у США в 1922–1923 рр. упровадила в навчальний процес деякі інноваційні принципи, розробила оригінальну методику музичного виховання та висунула гасло ЛМІ “новаторство і професіоналізм”, Я. Скридлевського, скрипаля В. Коханського (з 1906 р.), нещадного критикана К. Шимановсько-

го, композитора й музичного критика С. Невядомського та співачки Зоф'ї Козловської (вчительки С. Корвін-Шимановської), там викладали також піаністи Ігнаці Фрідман (очолював фортепіанний відділ), його асистентка, учениця Т. Лешетицького Н. Левенгеф, Г. Мельцер, з 1922 р. колишній професор Київської консерваторії Мар'ян Домбровський та Яніна Іллясевич-Стояловська, Едвард Штайнбергер (у 1937–1938 рр. щомісяця приїжджав із Варшави давати уроки Збігнев Джевецький); скрипалі, учень Й. Йоахима й О. Шевчика Юліан Пуліковський (1914 р. у Кракові разом з К. Шимановським виконав його *Скрипкову сонату*), який перед тим теж викладав у Київській консерваторії, Рудольф Деман, з 1922 р. Єжи Гаш; віолончеліст Арнольд Вольфсталь; з 1919 р. музикознавець Северин Барбаг. На думку проф. С. Павлишин, у 1922–1928 роках там викладав також видатний український композитор і піаніст Василь Барвінський. 1921 р. при ЛМІ створено навчальну оперну й драматичну середні школи, а 1931 р. – учнівський симфонічний оркестр, який серед інших творів виконував у концертах також II дію балету “*Гарнасі*” К. Шимановського. Принаймні після перейменування ЛМІ на Консерваторію ім. К. Шимановського в ній викладали й навчалися не лише поляки, а й українці. Композитор і педагог Анатолій Кос-Анатольський учився в піаніста Тараса Шухевича, піаністка й педагог Ірина Крих (Любчак) – у М. Домбровського; а в польського оперного співака Адама Дідура (викладав з 1934 р.) – співаки Євгенія Зарицька, Іра Маланюк та Теодор Юськів. Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського розташовувалась у Львові на вул. Коперника, 5 (тепер – 9, приміщення Дитячої музичної школи № 2) <sup>31</sup>.

У Львові звучали не лише авторські концерти, а й прем'єри камерних варіантів окремих вокальних творів К. Шимановського у виконанні С. Корвін-Шимановської, на яких композитор навряд чи був присутній. 18 березня 1908 р. вона заспівала пісню “*Пентесілея*” на вірші Станіслава Виспяньського ор. 18 (грудень 1907 – березень 1908 р., оркестрована 1910 р.) під час заходів на вшанування пам'яті цього поета, незадовго перед тим померлого <sup>32</sup>, а 27 жовтня 1922 р. – вже згадуваний вокальний цикл “*Слоєвні*” (оркестрований 1928 р.), на що відгукнувся у пресі той самий А. Хибінський <sup>33</sup>.

К. Шимановський також планував здійснити світову прем'єру сценічної версії згадуваного балету “*Гарнасі*” на сцені Львівського оперного театру в постановці його директора, відомого режисера Леона Шиллера під диригуванням друга К. Шимановського, колеги за угрупованням “Молода Польща у музиці”, композитора, диригента та скрипаля Гже-

гожа Фітельберга <sup>34</sup>, але цим планам не судилося бути реалізованими. Прем'єра відбулась у столиці Чехо-Словаччини Празі 1935 р., а друга постановка – у Парижі на сцені Гранд Опера 27 квітня 1936 р. з хореографією видатного, світової слави українця, уродження Києва Сержа (Сергія Михайловича) Лифаря, який також танцював головну партію. Цей був останній задокументований творчий контакт К. Шимановсько-го з українцями.

Відбувались у Львові й позапрем'єрні виконання творів К. Шимановського, включених поряд із музикою інших композиторів до різного роду концертних програм. На початку 1926 р. колектив світової слави Трієстський квартет заграє його *Перший струнний квартет* оп. 37 <sup>35</sup>, а 23 лютого 1927 р. А. Солтис як диригент разом зі скрипаєм Феліксом Ейле виконав *Перший скрипковий концерт* оп. 35. Навесні 1932 р. К. Шимановський, обіймаючи вже посаду ректора Варшавської музичної академії, вирішив поліпшити власне матеріальне становище, виступаючи в концертах як піаніст. Для цього він написав *Четверту симфонію* (*Symphonie concertante*) оп. 60 з не дуже складною партією сольного фортепіано, пристосованою під свої піаністичні можливості, для виступів у великому європейському турне. На його початку, після прем'єри у Познані, разом із Г. Фітельбергом 5 листопада 1932 р. вони виконали цей твір у Львові. На той час для львівської публіки К. Шимановський був уже класиком польської музики і вона дуже тепло прийняла цю Симфонію, змусивши виконати фінал на біс.

У 1906 р. було заплановано у Львові симфонічний концерт із творів членів названої вище Видавничої спілки молодих польських композиторів, у т. ч. і К. Шимановського, під диригуванням Г. Фітельберга <sup>36</sup>; наприкінці квітня 1912 р. – виконання *Другої симфонії* оп. 19 К. Шимановського під батуту ректора Львівської консерваторії ГМТ, голови ГМТ (згодом – ПМТ) у Львові, композитора, педагога та диригента Мечислава Солтиса (батька згадуваного А. Солтиса) <sup>37</sup>; а в 1930 р. – “*Stabat Mater*” з участю С. Корвін-Шимановської. Але всі вони не відбулись.

Важливим для композитора став факт перемоги у Львові його *Першої фортепіанної сонати* оп. 8 на конкурсі з нагоди 100-річчя від дня народження Фридеріка Шопена. Результати урочисто було оголошено 24 жовтня 1910 р., але не відомо, чи зміг тоді К. Шимановський приїхати до Львова. На цю подію відгукнулося чимало газет: гаряче радів уродженець Львова, учень творця додекафонії, австрійця Арнольда Шенберга, згодом перший біограф (автор єдиної прижиттєвої монографії про композитора) й активний популяризатор його творчості, один із

провідних польських музикознавців, композитор, педагог та диригент Здзіслав Яхимецький<sup>38</sup>; висловив задоволення з цього приводу навіть уже згадуваний С. Невядомський, можливо, через близьку йому пізньоромантичну стилістику *Сонат*, а от музичний оглядач “*Przeglądu Muzycznego*” під псевдонімом Самсон підважив об’єктивність результатів конкурсу<sup>39</sup>.

Назвімо 8 львівських адрес К. Шимановського, наведених у його листах: у березні 1906 р. він жив на вул. св. Антонія, 9; у грудні 1907 р. – на вул. Хоружчизни (згодом – Чайковського), 6, 3-й поверх (тоді там проживала його мати; у той приїзд, як згадував через 5 років музичний рецензент “*Gazety Wieczornej*” Едмунд Вальтер, він також відвідував С. Баронча, який мешкав на вул. Жулінського, 1, 2-й поверх); у липні й грудні 1911 р. – на вул. Юзефа Крашевського, 5; від грудня 1913 р. – нерідко на вул. Сенаторській, 6, 2-й поверх (за 2-а останніми адресами проживала сестра Станіслава з чоловіком і дочкою); восени 1924 р., січні 1925 та влітку 1928 р. – на вул. Ю. Потоцького, 94, на околиці Львова, де по кілька тижнів гостював і творчо працював на віллі промисловця Генрика Тепліца; у лютому 1914 р. – у готелі “Жорж” (можливо, там відвідувала композитора і його “українська муза” Наталя Давидова<sup>40</sup>, яка зустрічалася з ним у Львові в березні того самого року); у березні 1920 р., під час другого авторського концерту – у “*Hotel de Cracovie*”.

Доступне мені листування К. Шимановського дозволило встановити також ще принаймні чотири не зазначені вище дати його візитів до Львова – у травні 1925 р., у січні, восени та грудні 1926 р.

З усього наведеного випливає, що львівська польська преса (особливо газети “*Słowo polskie*”, “*Gazeta Poranna*” та “*Gazeta Wieczorna*”) приділяли велику увагу творчості К. Шимановського. Тож не дивно, що в цій пресі ще за життя композитора виходили інтерв’ю з ним<sup>41</sup>, а після смерті – численні некрологи<sup>42</sup>, часом навіть передруковані з інших видань<sup>43</sup>. За іронією долі автором одного з некрологів був польський музичний критик Петро (Пьотр) Ритель, який, за словами композитора, завдав йому багато прикрощів своїми несправедливими оцінками<sup>44</sup>. Тим самим збулися пророчі

слова К. Шимановського про те, що поляки вміють цінувати своїх великих митців тільки після їхньої смерті.

Згодом про перебування К. Шимановського у Львові з'явилися спогади польських композиторів <sup>45</sup> і музикознавців <sup>46</sup>. Ще за його життя там побачило світ перше видання вже згадуваних спогадів сестри композитора Зоф'ї <sup>47</sup>.

У Львові також видавались більшою чи меншою мірою пов'язані з творчістю композитора наукові розвідки того самого З. Яхимецького <sup>48</sup>, Леона Поплавського <sup>49</sup>, Станіслава Зетовського <sup>50</sup> і, звісно, А. Хибінського <sup>51</sup>, літературно-художні твори, натхненні музикою К. Шимановського <sup>52</sup>.

Досить показовим у контексті обраної теми видається факт наявності статті про К. Шимановського у виданій у Львові ще за його життя *Українській Загальній Енциклопедії*, що засвідчує не лише позитивне ставлення до польського митця українців Львова, а й високу оцінку його композиторської та організаційної діяльності <sup>53</sup>.

Після війни тривалий час музику К. Шимановського як “модерністську” в Україні, у т. ч. у Галичині, було практично заборонено. Крига скресла тільки за часів “хрущовської відлиги”, коли 1962 р. до 80-річчя польського митця І. Блажков організував концерт з його творів у Великому залі Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, а передне слово виголосив основоположник української композиторської школи ХХ ст. Борис Лятошинський <sup>54</sup>. 1964 р. піаністка й педагог, згодом проф. Львівської консерваторії (тепер – Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка) Марія Тарнавецька опублікувала в Києві статтю про фортепіанні твори польського митця, а через 20 років на підставі переданих їй А. Солтисом авторських рукописів та фотокопій автографів чернеток творів К. Шимановського, що, можливо, виконувались на концертах у Львові, вона надрукувала статтю у Москві <sup>55</sup>. 1995 р. харківський музикознавець Олександр Сердюк, а 2001 р. київська піаністка-ансамблістка відповідно опері “Король Рогер” Ганна Середенко захистили кандидатські дисертації, присвячені інструментальним ансамблям К. Шимановського <sup>56</sup>. Примітним тут є той факт, що наприкінці 1990-х – на поч. 2000-х років в ансамблі з нею галичанин, який переїхав до Києва, а згодом до Італії, уродженець Івано-Франківська, талановитий скрипаль Олесь Семчук виконав у концертах усі скрипкові інструментально-ансамблеві твори композитора, записав їх на компакт-диск і отримав спеціальний приз за виконання його музики на одному з міжнародних фестивалів у Великій Британії <sup>57</sup>.



Таким чином, Галичина, а надто Львів з його польською людністю, відіграли досить важливу роль у житті К. Шимановського (жодних фактів щодо його контактів із львівськими українцями встановити не вдалось). Композитор часто відвідував місто, прагнув своєю музикою його “завоювати” і зрештою наприкінці життя “завоював”. У Львові відбувались авторські концерти К. Шимановського, прем’єрні та позапрем’єрні виконання його окремих творів за участю видатних музикантів (П. Коханський, Арт. Рубінштейн, Трієстський квартет), інші значущі події, важливі зустрічі та знайомства, що вплинули на подальше життя і творчість.

Та ставлення композитора до Львова було неоднозначним. З одного боку, місто було “своїм” для К. Шимановського, бо там мешкала його сестра С. Корвін-Шимановська з улюбленою племінницею Аллюсею, трагічну загибель якої він тяжко пережив, близький товариш К. Макушинський, колега за “Молодою Польщею в музиці” Л. Ружицький та ін. Композитора хвилювало музичне життя Львова, інші події, що там відбувались. Саме там він одержав важливу для себе підтримку з боку як музичних критиків, котрі згодом стали цвітом польського музикознавства (А. Хибінський, З. Яхимецький, С. Лобачевська), так і композиторів-авангардистів (Ю. Коффлер). Невипадково у Львові він планував прем’єру свого знакового твору – балету “*Гарнасі*”. Зрештою ім’я К. Шимановського присвоїли Львівській музичній консерваторії, що не могло не тішити його самолюбства в останні роки життя. А з другого боку, він називав Львів “містом традиційної музичної атмосфери” (це мало в його устах негативний відтінок), що уособлював для композитора музичний критик консервативних поглядів С. Невядомський. Ставлення композитора до Львова еволюціонувало від роздратування через нерозуміння (або не досить гарячий прийом) його творчості там музичною громадськістю в 1910-х рр. до деякої зверхності “громадянина світу” щодо польської провінції, хай навіть і “третього Олімпу в Польщі”, в останні роки свого життя.

<sup>1</sup> Мається на увазі етнічно українська Східна Галичина, що включає, наприклад, і розташований тепер на території Польщі лемківський курорт Криницю; а не польська Західна Галичина (Małopolska), куди, зокрема, входить і Краків.

<sup>2</sup> Див. кн. і ст.: *Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim*. – Kraków, 1976 (1-ше вид. – 1947). (спогади Я. Івашкевича частково перевид. рос. мовою в кн.: *Голяховский С. Кароль Шимановский / Ивашкевич Я. Встречи с Каролем Шимановским* (фрагм.) / Пер. с польск. *И. Свирида*. Вступ. ст. и общ. ред. *И. Бэла*. – М., 1983. – С. 113–

125); *Його ж.* Książka moich wspomnień. – Kraków; Wrocław, 1983; *Szymanowska Z.* Opowieść o naszym domu. – Kraków, 1980 (1-ше вид. – Lwów, [1935]); *Szymanowski K.* Korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora / Zebrała i opracowała *T. Chylińska*. – [Kraków], 1982. – Т. 1: 1903–1919; 1994. – Т. 2: 1920–1926. W 2 książkach; 1997. – Т. 3: 1927–1931; *Szymanowski K.* Z listów / Opracowała *T. Bronowicz-Chylińska*; Przedmową opatrzył *J. Iwaszkiewicz*. [Kraków], [1958]; *Калениченко А.* Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи // Україна – Польща: історія і сучасність: Зб. наук. ст. і спогадів пам'яті Павла Михайловича Калениченка (1923–1983). У 2 ч. / Упор. *А. Калениченко, Н. Калениченко*, ред. [і перекл., укладач бібліографії П. Калениченка] *А. Калениченко*. – К., 2003. – Ч. 1. – С. 461–493.

<sup>3</sup> Див. ст.: *Калениченко А.* Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? // Українська тема у світовій культурі: Наук. вісник Нац. муз. академії України ім. П. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 17. – С. 314–322.

<sup>4</sup> Зоф'я (для близьких родичів – Зьока, Зьо) Шимановська (1898–1946) – наймолодша із сестер К. Шимановського, мала літературний талант. Відома зі своїх спогадів про брата, а також як авторка віршів до 3-х написаних у Тимошівці творів К. Шимановського – присвяченого їй камерно-вокального циклу “*Пісні принцеси з казки*” ор. 31 (1915), кантат “*Деметра*” ор. 37 bis (1917, у різних джерелах фігурує під різними опусами, оркестрована з доданим хором – 1924) та “*Атава*” за мотивами “*Вакханок*” Еврипіда ор. 38 (1917, ноти останньої загублено), перекладала тексти пісень К. Шимановського французькою мовою. Зв'язки К. Шимановського зі своїм троюрідним братом по матері, відомим польським письменником, поетом та музикознавцем Ярославом Івашкевичем (1894–1980) були винятково багатогранними. Вони вже ставали предметами спеціальних досліджень. <sup>5</sup> *Jachimecki Z.* Karol Szymanowski: Rys dotychczasowej twórczości // *Przegląd współczesny*. – 1927. – № 60–62; *Golachowski S.* Karol Szymanowski. – Warszawa, 1948 (перевид. рос. мовою у кн.: *Голяховський С.* Кароль Шимановський / *Івашкевич Я.* Встречи с Каролом Шимановским (фрагм.). – М., 1983. – С. 1–112); *Łobaczewska S.* Karol Szymanowski: Życie i twórczość (1882–1937). – Kraków, 1950. – S. 667, 57, 40, 20; *Chomiński J. M.* Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. – Kraków, 1969; *Chylińska T.* Szymanowski i jego muzyka. – Warszawa, 1989; *Її ж.* Szymanowski: [Album]. – Kraków, 1962; О Каролу Сzymanowskim: Antologia / Opracował *Sierpiński Z.*; Wybór ilustracji *Elżbieta Jasińska-Jędrasz.* – Warszawa, 1983; *Maciejewski B. M.* Karol Szymanowski, his life and music. – London, 1967; *Przybylski T.* Karol Szymanowski (1882–1937). – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977; *Waldorff J.* Serce w płomieniach: Opowieść o Karolu Szymanowskim. – Warszawa, 1980; *Zieliński T. A.* Szymanowski: Liryka i ekstaza. – Kraków, 1997; *Dąbrowski B.* Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego; *Волинский Э.* Кароль Шимановский, 1882–1937. Краткий очерк жизни и творчества: Попул. монография. – Ленинград, 1974; *Michałowski K.* Katalog tematyczny dzieł i bibliografia. – Kraków, 1967; *Його ж.* Karol Szymanowski:

Bibliografia, 1967–1991. Dyskografia, 1981–1991 / Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem. – Kraków, 1993; *Szymanowska Z.* Opowieść o naszym domu; *Iwaszkewicz J.* Spotkania z Karolem Szymanowskim; *Його ж.* Książka moich wspomnień; Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. *И. Никольская, Ю. Крейнина.* – М., 1984; *Юзефович В.* Наследник славных традиций // Сов. музыка. – 1978. – № 3. – С. 67–75; *Нестьев И.* Кароль Шимановский в России // Там само. – 1962. – № 11 (негативна рец. Я. Івашкевича в газ.: *Życie Warszawy.* – 1965. – 10 / 11 stycznia).

<sup>6</sup> *Błażkow I.* Reportaż z Tymoszwówki // *Ruch Muzyczny.* – 1962. – № 19. – S. 3–6; *Його ж.* Elizawietgradskie lata // Там само. – № 23. – S. 1–6; *Lewtonowa O.* Tymoszwówka jest piękna // Там само. – 1981. – № 19. – S. 3–6; *Її ж.* Портрет художника в письмах // Сов. музыка. – 1987. – № 4. – С. 94–101; *Michalewska W.* O Karolu Szymanowskim na Ukrainie // *Przyjaźń.* – 1976. – № 18. – S. 6–7, 16–17; *Калениченко А.* Кароль Шимановський і Україна // *Укр. календар.* 1982. – Варшава, 1982. – С. 111–113; *Його ж.* Українські сторінки життя і творчості Кароля Шимановського // Проблеми слов'янознавства. – Л., 1984. – Вип. 27. – С. 58–64; *Його ж.* Украинские мотивы в творчестве К. Шимановского // Узловые вопросы советского славяноведения. – Ужгород, 1982. – С. 309–310; *Його ж.* Пам'ятні місця України, пов'язані з діяльністю Кароля Шимановського // Тези доп. Пресп. наук. конф. з істор. краєзнавства, 19–21 жовт. 1982 р., Вінниця. – К., 1982. – С. 284–286. Окрім згадуваних спогадів Я. Івашкевича і З. Шимановської, до мемуарної частини джерельної бази належать також збірник спогадів про К. Шимановського (*Karol Szymanowski we wspomnieniach / Orgasował J. M. Smoter.* – Kraków, 1974) та мемуари його близького товариша Августа Іваньського-мол. і троюрідного брата, палкого популяризатора музики композитора, видатного російського та українського піаніста й педагога, професора Київської і Московської консерваторій Генриха Нейгауза – учителя теж вихідців з України, видатних піаністів Святослава Ріхтера, Еміля Гілельса та багатьох інших світових зірок фортепіанного виконавства (*Iwański A. Jadwiga Spiessowa: Przyczynek biograficzny do rąs o Karolu Szymanowskim // Ruch Muzyczny.* – 1947. – № 5. – S. 13–14; *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1975).

<sup>7</sup> Шимановський і Україна / *Szymanowski a Ukraina:* Матеріали наук. конф., Кіровоград, 28–30 вер. 1993 р. / [Упор. *О. Полячок*], передм., наук. ред. *А. Калениченко*, перекл. *А. Калениченко, О. Полячок.* – Кіровоград, 1998; *Полячок О.* “А чи могли б ви показати мені просто велике поле пшениці?": Україна в житті та музиці Кароля Шимановського // *Війни і мир, або “Українці – поляки: брати / вороги, сусіди...”* / За загальною редакцією *Л. Івшиної.* – К., 2004. – С. 257–261.

<sup>8</sup> *Мазена Л.* Кароль Шимановський у Львові // Шимановський і Україна. – С. 104–106; *Солтис М.* Львів у творчій біографії Кароля Шимановського // Там само. – С. 106–

108; *Калениченко А.* Кароль Шимановський і Україна: нові погляди матеріали, перспективи // Там само. – С. 6–20; *Skarbowski J.* Koncerty K. Szymanowskiego we Lwowie i Krakowie // *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / Pod redakcją *Leszka Mazepę*. – Rzeszów, 1999. – Т. 3. – С. 255–266.

<sup>9</sup> *Калениченко А.* Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи // Україна – Польща: історія і сучасність. – С. 461–493.

<sup>10</sup> Артур Рубінштейн (1887–1982) з теплою згадує К. Шимановського у книжках своїх спогадів (*Rubinstein Artur.* Moje młode lata. – Kraków, 1986, *Його ж.* Moje długie życie. – Kraków, 1988). Йому – першому виконавцеві *Другої фортепіанної сонати* оп. 21 і *Скрипкової сонати* оп. 9 (разом зі скрипалем П. Коханьським) – Шимановський присвятив написані в Україні *Варіації для фортепіано* оп. 3, п'єсу “*Серенада Дон Жуана*” з фортепіанного циклу “*Маски*” та створені згодом у Польщі початкові чотири *мазурки* з фортепіанного циклу *Двадцять мазурок* для фортепіано оп. 50.

<sup>11</sup> *Makuszyński K.* Kartki z kalendarza. – Kraków, 1956. – С. 156. Разом з К. Макушиньським (1884–1953) К. Шимановський нерідко розважався у Львові. Літератор навчався на філософському факультеті Львівського університету ім. Яна Казімежа. Після навчання у паризькому університеті Сорбонна 1910 р. К. Макушиньський повернувся до Львова, де працював у редакції газети “*Słowo Polskie*”, що нерідко друкувала рецензії на виконання творів композитора. Той зустрічався з літератором також у Києві під час Першої світової війни, а в серпні 1920 р. написав на його вірші солдатські пісні “*O zwiedzionym żołnierzu*” і мазуркову “*Do dziewczyny*”. Натомість К. Макушиньський опублікував некролог і посмертні спогади про К. Шимановського [*Makuszyński K.* Człowiek czarujący // *Kurier Warszawski* (Варшава). – 1937. – 5 kwietnia; передрук. у згаданий кн.: *Katki z kalendarza; Його ж.* Liście padają na grób // *Wiadomości Literackie*. – 1938. – № 1; *Його ж.* Nędza Orfeusza // *Odrodzenie*. – 1947. – № 12].

<sup>12</sup> Див. ст. і зб. листування: *Z. M.* Festywal w Krynicy // *Głos Narodu*. – 1933. – 29 sierpnia; *Szymanowski K.* Korespondencja. – Т. 1. – С. 435; *Karol Szymanowski.* Z listów. – С. 279.

<sup>13</sup> *Korwin-Szymanowska Stanisława.* Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego. – Warszawa, 1938; перевид. – Kraków, 1982; *Її ж.* Wspomnienia o Karolu Szymanowskim // *Muzyka* (Варшава). – 1937. – № 4/5.

<sup>14</sup> Видавнича спілка молодих польських композиторів, інша назва “Молода Польща в музиці” (1905 – після 1908) – угруповання композиторської молоді, створене з метою організації виконання й публікування власних творів під протекторатом кн. Владислава Любомирського. Крім К. Шимановського і Л. Ружицького (1884–1953), до неї входили композитор, диригент та скрипаль Іжегож Фітельберг (1879–1953), композитор і піаніст Аполінарій Шелюто (Шелюта, 1884–1966) та композитор Мечислав Карлович (1876–1909), який, захоплюючись альпінізмом, згодом передчасно загинув у горах.

<sup>15</sup> *Krzewiński-Maszyński J.* Nieznany utwór Karola Szymanowskiego // *Gazeta Polska*. –

1937. – 3 kwietnia.

<sup>16</sup> Відзначу певні аналогії життя і творчості Кароля Шимановського й Адама Солтиса (1890–1968), хоч останній був на 8 років молодший свого старшого колеги. Обидва очолювали консерваторії, займались також педагогічною та музикознавчою діяльністю, звертались у своїх композиціях до польського й зокрема гуральського фольклору, до жанрів балету, симфонії, струнного квартету, фортепіанної та скрипкової сонати, писали пісні на вірші сучасних їм польських поетів, зрештою, чи не в той самий час створили опуси з майже однаковими назвами (“*Аретуза*” А. Солтиса, 1914; скрипкова поема “*Джерело Аретузи*” К. Шимановського з циклу “*Mifid*”, 1915).

<sup>17</sup> [Б. а.]. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Lwów Teatralny (Львів). – 1912. – № 5. – С. 14; *Walter E[dmund]*. Koncert kompozytorski Szymanowskiego // Gazeta Wieczorna (Львів). – 1912. – 29, 30 marca; *Gajewski M.* List ze Lwowa // Przegląd Muzyczny. – 1912. – № 9. – С. 6; *Niewiadomski St[anisław]*. Karol Szymanowski w drodze z Wiednia do Lwowa // Słowo Polskie (Львів). – 1912. – 12 marca; *Його ж.* Muzyka Szymanowskiego przed (nad?) publicznością lwowską // Там само. – 6 kwietnia. Станіслав Невядомський (1859–1936) – один з найвизначніших після Станіслава Монюшка творець романтичного польського солоспіву. У 1887–1914 рр. був професором Львівської консерваторії ГМТ і з 1906 р. ІМІ, а під час Першої світової війни організував філію Консерваторії у Відні для польських біженців. 1919 р. повернувся до Львова. Від 1885 р. – постійний музичний рецензент львівських (“*Kurier Lwowski*”, “*Słowo Polskie*”) і варшавських часописів, а з 1919 р. – також краківських і познанських.

<sup>18</sup> Павла Коханьського (1887–1934, справжнє прізвище – Каган), вундеркінд-скрипалю, у дитячому віці вихрестив в Одесі й забрав до Польщі його вчитель, відомий варшавський диригент і скрипаль Еміль Млинарський, котрий, як і його учень, певний час був також професором Київської консерваторії. П. Коханьський брав діяльну участь у створенні всіх скрипкових творів К. Шимановського, що цілком або частково виникли в 1915–1916 роках у маєтку польського мецената, цукрозаводчика Юзефа Ярошинського у с. Заруддя (тепер – Оратівського р-ну Вінницької обл.), який, за словами Я. Івашкевича, подарував скрипалеві скрипку Страдиварі. Тільки *Тарантелу* ор. 28 почасті написано в маєтку Августа Іваньського-мол. у с. Рижавка (тепер – Уманського р-ну Черкаської обл.), як той згадував, після пляшки доброго коньяку за відсутності гостинного господаря. К. Шимановський спокутував провину, присвятивши “*Тарантелу*” А. Іваньському. Пов’язані із Заруддям композиції складають більшу частину всієї скрипкової спадщини Шимановського. П. Коханьський відредагував партію скрипки майже всіх творів композитора для цього інструменту, крім *Другого скрипкового концерту*, зробив скрипкові транскрипції “*Пісні Роксани*” з опери “*Король Рогер*”, “*Танцю*” з балету “*Гарнасі*”, пісні “*Zarzyje, kuniu*” з вокального циклу *Дванадцять курпівських пісень* ор. 58, був першим виконавцем *Скрипкової*

сонати (разом з Арт. Рубінштейном), циклу скрипкових поем “*Міфи*” ор. 30, мав грати прем’єру *Першого скрипкового концерту* ор. 35 (останнє не вдалось реалізувати, але скрипаль пізніше виконував твір у Нью-Йорку, Філадельфії та інших музичних центрах світу). Натомість К. Шимановський присвятив П. Коханському, якого вважав найбільш музикальним скрипалям світу, обидва свої *Скрипкові концерти*, (*Другий* – уже його пам’яті), скрипковий *Романс* ор. 23, перші дві *транскрипції* (з трьох) *каприсів Н. Паганіні* для скрипки й фортепіано, а його дружині Зоф’ї – згадувані “*Міфи*”. Композитор слушно вважав, що вони з П. Коханським “створили в “Міфах” і [Першому] скрипковому концерті новий стиль, нову виражальність скрипкової гри, річ під цим оглядом зовсім епохальну”, а П. Коханський “зробив для скрипки щось на зразок того, що Шопен для фортепіано, показав необмежені нові можливості” (*Dzieje przyjaźni: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi / Opracowała T. Chylińska.* – [Kraków], [1971]. – S. 242–243). К. Шимановський написав також некролог на смерть свого друга (*Szymanowski K. Pamięci Pawła Kochańskiego // Wiadomości Literackie.* – 1934. – 4 lutego).

<sup>19</sup> *Jaworski L.* Karol Szymanowski: W dniu koncerta kompozytorskiego // *Słowo Polskie.* – 1920. – 18 marca; *Його ж.* Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Там само. – 21 marca; *Walter E[dmund].* Karol Szymanowski: Sylweta // *Kurier Lwowski.* – 1920. – 18 marca; *Його ж.* Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Там само. – 25 marca; *Neuhauser F[ranciszek].* Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta Muzyczna.* – 1920. – № 13 / 14. – S. 144. У Львівській консерваторії ГМТ, де викладали Адольф Хибінський, Здзіслав Яхимецький, Стефанія Лобачевська, Людомир Ружицький, Зоф’я Лісса, Генрик Мельцер та ін., навчалися не лише поляки, а й українці – композитор Денис Січинський, співачка Соломія Крушельницька, віолончелісти Богдан Бережницький і Петро Пшеничка та ін.

<sup>20</sup> *Szymanowski K.* Z listów. – S. 226; *Warniecki J.* Mój najdłuższy monolog. – Warszawa, 1971. – S. 144.

<sup>21</sup> *Chybiński A.* Karol Szymanowski a Podhale. – Kraków, 1977. – S. 13. Детальніше про зв’язки А. Хибінського з К. Шимановським та іншими композиторами Видавничої спілки молодих польських композиторів у ст.: *Michałowski K.* Adolf Chybiński a Młoda Polska w muzyce // Referaty i komunikaty wygłoszone na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 11–12 grudnia 1978 w Krakowie. – Kraków, 1981. Проф. Адольф Хибінський (1880–1952) – визначний польський музикознавець-медієвіст, етномузиколог, орґанолог та педагог. Від 1912 р. він викладав на філософському факультеті Львівського університету ім. Яна Казімежа. Цікаво, що на тому самому факультеті працював також учень Едмунда Гуссерля, згодом світової слави музичний естетик Роман Інґарден, який 1945 р. переїхав зі Львова до Кракова. 1913 р. А. Хибінський заснував і очолив в Університеті Інститут (інакше кажучи, кафедру або zakład) музикології (вул. Міцкевича, 5). Від 1917 р. А. Хибінський –

“надзвичайний” професор, а з 1921 р. – “звичайний” Львівського університету. Асистентами кафедри (Інституту) музикології були Броніслава Вуйцік (з 1919 р.), згодом Йозеф Дуніч і учні А. Хибінського Марія Щепаньська та Ієронім Файхт. Окрім останніх двох і Стефанії Лобачевської, до його учнів належали також Еразм Ланьцуцький і Марія Раймерт (1925–1927). В Інституті музикології навчалися не лише поляки, а й польський музикознавець українського походження, згодом відомий дослідник творчості К. Шимановського Осип (Юзеф Міхал) Хоминський (Хомінський), українці, згодом відомі діячі української музичної культури Мирослав Антонович, Борис Кудрик, Осип Залеський, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Марія Білінська, Володимир Божик, Яків Козарук, Ярослава Колодій, Ярослав Мартинович та ін. Мав зв’язки з А. Хибінським і український композитор Нестор Нижанківський. За одними даними, польський музикознавець давав 1913 р. останньому приватні уроки з гармонії та контрапункту, за другими – був науковим керівником його докторату (тепер – кандидатської дисертації) про гуцульський музичний фольклор. На думку Любові Кияновської, в 1910-х – 1930-х рр. у Львові існувало фактично дві музикознавчі школи: А. Хибінського й Станіслава Людкевича. Після організації, на базі Львівської консерваторії ПМТ, Львівської консерваторії ім. К. Шимановського й Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в 1939 р. Львівської державної консерваторії (з 1944 р. – ім. М. Лисенка) А. Хибінський до початку війни очолював у ній кафедру історії музики, а деканом історико-теоретичного факультету була випускниця фортепіанного факультету Львівської консерваторії ПМТ і філософського факультету Львівського університету, відомий польський музикознавець Зоф’я Лісса (1908–1980), яка з 1930 р. викладала у Львівській консерваторії ПМТ, займаючись музикою Олександра Скрибіна й науковими засадами музикознавства, з початком війни переїхала спершу до Москви, а 1947 р. – до Варшави, де з 1948 р. працювала в Інституті музикології Варшавського університету (в 1957–1975 – директор), де досліджувала проблеми музичної соціології, марксистсько-ленінської естетики, польсько-російських музичних зв’язків, кіномузики, опублікувала ряд статей про Шимановського, деякі з них викликали полеміку з боку Я. Івашкевича. Під час формування професорського складу кафедри Львівської державної консерваторії пролунали були звинувачення на адресу А. Хибінського в українофобстві, але їх спростував М. Антонович, тоді голова студентського профкому, що дозволило встановити справедливість. У березні 1944 р. А. Хибінський назавжди виїхав зі Львова до Польщі, зокрема до Познаня (Сторінки історії Львівської державної академії ім. М. Лисенка. – Л., 2003. – С. 23–25, 159–161).

<sup>22</sup> *Chybiński A.* Karol Szymanowski // *Słowo Polskie*. – 1923. – 12 grudnia.

<sup>23</sup> *Chybiński A.* Symfoniczny koncert polski w Berlinie // *Gazeta Lwowska* (Львів). – 1906. – 19 kwietnia (№ 89); 20 kwietnia (№ 90).

<sup>24</sup> *Chybiński A.* Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego // *Muzyka*. – 1925. – № 1,

2. Серйозне дослідження А. Хибіньським народної музики Підгалля засвідчують його наукові праці: *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych / Przygotował do druku *Bielawski L.* – Kraków, 1961; *Його ж.* Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu (z 10 rysunkami). – Kraków, 1925. Детальніше про зв'язки К. Шимановського з А. Хибіньським, а їх обох – з народною музикою Підгалля, див. праці: *Chybiński A.* Karol Szymanowski a Podhale; *Iwaszkiewicz J.* “Harnasie” Karola Szymanowskiego; *Łobaczewska S.* Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa // *Studia Muzykologiczne.* – Kraków, 1953. – Т. 2. – С. 133–152; *Pinkwart Maciej.* Zakopiańskim szlakiem Szymanowskiego. – Warszawa, 1982; *Калениченко А.* Кароль Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества): Дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1988; *Його ж.* Кароль Шимановський і гуральська музика (на прикладі мелодики кантати “*Stabat Mater*”) // *Укр. музикознавство.* – К., 1982. – Вип. 17. – С. 101–116; *Його ж.* О фольклорных истоках “*Stabat Mater*” Кароля Шимановского // *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации...* – С. 269–275; *Цыбульская Ю.* Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья // *Там само.* – С. 188–203; *Її ж.* “Фольклоризм” в музыке Шимановского // *Сов. музыка.* – 1978. – № 7. – С. 110–114.

<sup>25</sup> *Balicki J.* Kompozytorski wieczór pieśni Karola Szymanowskiego // *Gazeta Poranna* (Львів). – 1923. – 18 грудня; *Mitscha A.* [Назва невідома] // *Słowo Polskie.* – 1923. – 16 грудня, та ін.

<sup>26</sup> *Muzyka Podhala* // *Zebrał i opracował Stanisław Mierczyński*; *Ilustracje Zofia Stryjeńska*; *Wstęp Szymanowski K.* – Lwów, 1930; *Muzyka Huculszczyzny* / *Zebrał Mierczyński S.*; *Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył Stęszewski J.* – Kraków, 1965.

<sup>27</sup> *Міędzy kompozytorem i wydawcą: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition* / *Opracowała Teresa Chylińska.* – [Kraków], 1978. – С. 176, 178.

<sup>28</sup> *Łobaczewska S.* Karol Szymanowski: Z okazji koncertu kompozytorskiego // *Słowo Polskie.* – 1927. – 6 грудня. С. Лобачевська після закінчення 1914 р. Львівської консерваторії ГМТ вивчала музикознавство в А. Хибіньського у Львівському університеті (до 1928 р.). У 1931–1939 рр. викладала музикознавство в своїй “alma mater”; у 1939–1941 рр. – у Львівській державній консерваторії на очолюванні А. Хибіньським кафедрі історії музики; а в 1952–1955 рр. була ректором Краківської музичної академії. Написала про К. Шимановського бл. 30 робіт, у т. ч. згадану монографію [Karol Szymanowski: *Życie i twórczość* (1882–1937)]. У Львові розробляла також питання давньої польської музики, проблеми музичної психології та естетики (див. кн.: *Łobaczewska S.* *Ogólny zarys estetyki muzycznej.* – Lwów, 1938), пізніше у Кракові займалась музичною соціологією, стилями у музиці.

<sup>29</sup> *Mitscha A.* Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // *Gazeta Lwowska.* – 1927. – 10 грудня; *Neuhauser F[ranciszek].* Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego //



Gazeta Poranna. – 1927. – 6 грудня.

<sup>30</sup> *Koffler J.* Symfoniczny koncert kompozytorski // Muzyk Wojskowy. – 1928. – № 5. – S. 78; *Lobaczewska S.* [Назва невідома] // Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie (Львів). – 1928. – № 3. – S. 3–4; *Її ж.* Z opery i sal koncertowych: [...] Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Muzyka. – 1928. – № 2. – S. 78; *A. M. [Mitscha A.]*. Twórczość symfoniczna Karola Szymanowskiego // Słowo Polskie. – 1928. – 3 lutego; *Їїго ж.* Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Там само. – 1928. – 9 lutego; *Neuhauser F[anciszek]*. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego // Gazeta Poranna. – 1928. – 6 lutego.

<sup>31</sup> Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Л., 2003. – С. 14–16, 26, 112, 150.

<sup>32</sup> Див кн. і ст.: *Szymanowski K.* Korespondencja. – Т. 1. – S. 158; *Niewiadomski S.* [Назва невідома] // Przegląd Muzyczny. – 1918. – 24 marca.

<sup>33</sup> *Chybiński A.* Drugi koncert St. Szymanowskiej // Słowo Polskie. – 1922. – 4–5 listopada.

<sup>34</sup> Гжегож Фітельберг диригував майже всі прем'єри симфонічних творів К. Шимановського, який присвятив йому *Другу симфонію* оп. 19 і чотири *пісні* з вокального циклу *Дванадцять пісень* на вірші польських поетів оп. 17. Г. Фітельберг був ініціатором і співзасновником згадуваної вище Видавничої спілки молодих польських композиторів. Композиторську діяльність він провадив до 1912 р., пізніше цілком присвятив себе диригентському мистецтву. Був популяризатором тогочасної світової музичної культури й водночас патріотом польської музики.

<sup>35</sup> *Golebiowski W.* Koncerty – opera – operetka // Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie. – 1925/1926. – № 2. – S. 3.

<sup>36</sup> *J. R.* Pięciu młodych polskich Dawidsbündlerów // Słowo (Варшава). – 1906. – 2 grudnia.

<sup>37</sup> Мечислав Солтис (1863–1929) очолював польське музичне життя у Львові. Він був учнем по класу фортепіано відомого львівського педагога, композитора та піаніста вірменського походження Кароля Мікулі, директора Львівської консерваторії ГМТ. У 1897–1899 роках редагував у Львові 2-тижневик “Wiadomości Artystyczne”. Від 1891 р. М. Солтис викладав композицію, музично-теоретичні дисципліни та гру на органі у Львівській консерваторії ГМТ (згодом – ПМТ), в 1899–1929 роках – її ректор. Бл. 30 років він був головою ГМТ у Львові, керував хорами “Echo” й “Lutnia”, а від 1919 р. очолював профспілку Спілки композиторів та музичних педагогів. М. Солтис – автор оперних, вокально-симфонічних, симфонічних, хорових, камерно-інструментальних, органних та камерно-вокальних творів. Він писав музику в стилі пізнього романтизму.

<sup>38</sup> *Troski i spory muzykologii polskiej. 1925–1926: Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim / Opracowała K. Winowicz.* – [Kraków], 1983. – S. 226. Здзіслав Яхимецький (1882–1953) навчався у Львівській консерваторії

ГМТ по класу вже згадуваного С. Невядомського та композитора й диригента Генрика Ярецького (1846–1918), учня Станіслава Монюшка, товариша багатьох діячів української культури, в т. ч. Марії Заньковецької, автора оперної, кантатно-ораторіальної, камерно-вокальної, камерно-інструментальної та духовної музики, зокрема опери “Мазепа” й пісні “Дума українна” (його син Тадеуш у 1932–1935 роках очолював Польське музичне товариство у Станіславові, тепер – Івано-Франківськ). 1911 р. Яхимецький переїхав зі Львова до Кракова, де в Ягеллонському університеті очолив першу в Польщі кафедру музикознавства. Він активно популяризував музику К. Шимановського, опублікувавши в 1927 р. у трьох номерах часопису “*Przegląd Współczesny*” наукову монографію про його творчість (*Jachimecki Z. Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*). 1930 р. З. Яхимецький ініціював і активно сприяв присвоєнню К. Шимановському звання почесного доктора (*doctor honoris causa*) Ягеллонського університету.

<sup>39</sup> Усі наведені тут факти містяться у кн.: *Szymanowski K. Korespondencja*. – Т. 1. – S. 85, 148, 149, 233–234, 285, 317, 401, 403, 424, 436.

<sup>40</sup> Художниці й колекціонерці, першій голові (а згодом – заступниці голови) Київського кустарного товариства (1906–1916) Наталі Михайлівні Давидовій (1875–1933), уродженці Києва (не плутати її з іншою художницею, москвичкою, тезкою та однофамільцею приблизно того самого періоду – Наталею Олександрівною Давидовою), К. Шимановський присвятив *Друзю фортепіанну сонату*. Н. Давидова стала прототипом головної героїні його написаного в Єлисаветграді (тепер – Кіровоград) філософського роману “*Ефеб*” – графині Ланської; а на вірші її чоловіка, Дмитра Давидова (1870–1925), онука декабриста й родича Петра Чайковського, композитор написав *Три романси* ор. 32 – і це було фактично єдиним його зверненням до віршів російською мовою. Д. і Н. Давидови були сусідами Шимановських і мали масток у с. Вербівка неподалік Тимошівки (в сусідньому містечку Кам’янка мешкали їхні родичі, теж знайомі Шимановських, подружжя Лев і Маріанна Давидови; тепер Кам’янка – райцентр Черкаської обл., а Вербівка й Тимошівка належать до Кам’яньського р-ну). До переїзду К. Шимановського з України до Польщі (листопад 1919 р.) саме Н. Давидова мала найбільший вплив на його естетичний світогляд, чи не єдина серед тимошівських домашніх і сусідів, поділяючи новаторські погляди К. Шимановського на мистецтво ХХ ст. Вона організувала 1900 р. майстерню сільських вишивальниць у Вербівці, праці яких було відзначено на 1-й Південно-російській виставці прикладного мистецтва (1906), 2-й Південно-російській кустарній виставці (1909); ці роботи демонструвались на 2-й Всеросійській кустарній виставці у Петербурзі (1913). Вже на виставці 1909 р. учасниці майстерні показували зроблені ними вишивки, у т. ч. за ескізами авангардистського спрямування Н. Давидової. За спільною ініціативою художниці разом з Олександром Екстер та Є. Прибильською ці праці (килими, шарфи, паски тощо) виставлялись у московській галереї Лемерсьє. Такі

праці вона показувалала й на найбільших світових виставках у Західній Європі. Тим самим Н. Давидова вивела українське народно-ужиткове мистецтво на європейську арену, а, можливо, й відкрила новий напрямок у світовому авангардизмі, що виростав з особливостей української народно-декоративної творчості. Її роботи до нас майже не дійшли, але московський мистецтвознавець Г. Коваленко вважав, що вони в чомусь були споріднені з картинами Ганни Собачко. Натомість у запасниках Музею декабристів, О. Пушкіна та П. Чайковського в Кам'янці зберігається виконаний Н. Давидовою сангіною чи олівцем у реалістичній манері портрет Сажина, економа їхнього з Д. Давидовим маєтку, але цей портрет, на мій погляд, не відбиває її прагнення поєднати українські народні засади з авангардом. Можна припустити, що захоплення Н. Давидової українською народною культурою, музичні враження К. Шимановського від організованих нею селянських фольклорних концертів удома у Вербівці, а художні – від робіт підтримуваних нею сільських вишивальниць – усе це стало одним із імпульсів до майбутнього зацікавлення композитора фольклором польського Підгалля, що визначило стилістику його творчості 1920-х – поч. 1930-х років. Радше за все саме через Н. Давидову К. Шимановський познайомився зі згаданою художницею-авангардисткою О. Екстер. Детальніше про стосунки К. Шимановського з Д. і Н. Давидовими у ст.: *Левтонова О. Кароль Шимановский и семейство Давыдовых (некоторые наблюдения на основе писем и воспоминаний)* // Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina. – С. 73–78. Важливим є й той факт, що Н. Давидова з-поміж товаришів композитора – єдина етнічна українка. Вона належала до відомого українського козацько-шляхетського роду Гудим-Левковичів, була дочкою великого поміщика Михайла Васильовича Гудим-Левковича (1848–1900) і відомої меценатки, організаторки художнього промислу Юлії Миколаївни Гудим-Левкович з роду Бахметєвих (1852? – після 1919), тітки відомого православного філософа Миколи Олександровича Бердяєва (1874–1948), старший брат якого, Сергій (1860–1914), був українофілом і писав добрі, хоч і не позбавлені абстрактної патетики й, на думку Івана Франка, просвітницького моралізаторства вірші українською мовою. Бердяєви влітку, зазвичай, відпочивали у власному маєтку під селищем Обухів на Київщині (тепер – райцентр Київської обл.). До них нерідко приєднувалися й Гудим-Левковичі. Щоправда, документальних підтверджень фактові зустрічей К. Шимановського з Бердяєвими поки що не віднайдено, але, на думку, сучасного польського дослідника Бартоша Домбровського, вони цілком могли відбутись. Н. Давидова мала також двох сестер – Марію і Олександру – та брата Павла, повітового предводителя дворянства. Життя Н. Давидової закінчилось трагічно: вона покінчила із собою у Франції. Детальніше про Н. Давидову див. у працях: *Коваленко Г. Наталія Давыдова – друг и муза Кароля Шимановского* // Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina. – С. 79–80; *Нога О., Кодлубай І. Наталія Давидова: Від народної творчості до супрематизму* // Нога О., Девдюк Д., Савицький Б., Бобош Я., Кодлубай І. Три всесвітньо невідомі постаті

українського авангарду. – Л., 1994. – С. 66–82; *Шудря Є.* Подвижники народного мистецтва: Бібліогр. нариси / За ред. *М. Селівачова*. – К., 2003. – Зош. 1. – С. 21–22, 29–31. В останній праці вміщено нариси про Н. Давидову і Ю. Гудим-Левкович, а також інформацію про зазначених їхніх кровних родичів. Про С. Бердяєва див. статтю: *Погребенник Ф.* Бердяев Сергей Александрович // Укр. літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 152.

<sup>41</sup> “Miasto tradycyjnej atmosfery muzycznej”: Wywiad z *Karolem Szymanowskim* // *Gazeta Poranna*. – 1932. – 6 listopada.

<sup>42</sup> *Bul.* Karol Szymanowski // *Gazeta Lwowska*. – 1937. – 7 kwietnia; [Б. а.]. Życiorys śp. Karola Szymanowskiego // Там само. – 1937. – 31 marca.

<sup>43</sup> *Ujejski J.* I oto pieśń skończyłeś... // *Gazeta Lwowska*. – 1937. – 9 kwietnia.

<sup>44</sup> *Rytel P.* Śp. Karol Szymanowski // *Lwowski Dziennik Narodowy* (Львів). – 1937. – 31 marca.

<sup>45</sup> *Friemann W.* Autoportret polskiej muzyki // *Muzyka Polska*. – 1971. – № 26. – S. 11.

<sup>46</sup> *Chybiński A.* [Назва невідома] // *Muzyka Polska*. – 1937. – Zeszyt 4, тощо.

<sup>47</sup> *Szymanowska Z.* Зазнач. праця.

<sup>48</sup> Polska. Obrazy i opisy. – Lwów, 1907; *Jachimecki Z.* Prądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej // *Ateneum Polskie*. – 1908. – Т. 1. – № 1. – S. 63–74.

<sup>49</sup> *Poplawski L.* Torami nowej muzyki. – Lwów, 1924. – S. 77–78.

<sup>50</sup> *Zetowski S.* Eposowe wzloty Karola Szymanowskiego // *Przegląd Klasyczny*. – 1939. – № 6/8. – S. 671–719.

<sup>51</sup> Див., наприклад, ст.: *Chybiński A.* Duma muzyki polskiej // *Słowo Polskie*. – 1923. – 1 kwietnia.

<sup>52</sup> *Żakiej T.* Pamięci Karola Szymanowskiego // *Lwów Literacki* (Львів). – 1937. – S. 5.

<sup>53</sup> Українська Загальна Енциклопедія. – Л., [1930]. – Стовп. 1221.

<sup>54</sup> *Калениченко А.* Кароль Шимановський: нові погляди, матеріали, перспективи // Україна – Польща: історія і сучасність. – С. 471.

<sup>55</sup> *Тарнавецька М.* Друга соната К. Шимановського // Укр. музикознавство. – К., 1964. – Вип. 4; *Її ж.* Неизвестные автографы Шимановского: К вопросу о методе творческой работы // Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации... – С. 228–255.

<sup>56</sup> *Сердюк О.* Музична драма К. Шимановського «Король Рогер» в контексті духовних пошуків епохи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1995.; *Середенко А.* Камерно-інструментальна творчість Кароля Шимановського: До проблеми індивідуального стилю композитора: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2001.

<sup>57</sup> *Калениченко А.* Кароль Шимановський: нові погляди, матеріали, перспективи // Україна – Польща: історія і сучасність. – С. 471.

**УДК 929:82**

Наталя Лисенко-Єржиківська

## ОБРАЗ КИЄВА В ПОЕЗІЇ ЯРОСЛАВА ІВАШКЕВИЧА

Контекстом до розмови про ранню творчість польського письменника Ярослава Івашкевича було обрано київський культурний простір початку XX ст.. Розгорнута поетична експозиція його “київських” сонетів “Поділ” (“*Padół*”) і “Липки на весні” (“*Lipki wiosną*”) [обидва – 1914 р.], розповідає про спектр інтересів молодого поета, його тяжіння до модерного мистецтва, та пошуки ним “бальзаківського сліду” в Україні. У статті проводяться паралелі з ранніми поетичними текстами українських поетів-неокласиків М.Зерова й М.Рильського.

Ключові слова: стиль “модерн”, київський мистецький простір, майстер-будівничий, “бальзаківський слід”, сонет, переклади.

Kontekstem dla rozmowy o wczesnej twórczości polskiego pisarza J. Iwaszkiewicza obrano kijowską przestrzeń kulturową z początku XX w. Przedstawiona ekspozycja poetycka „kijowskich” sonetów „*Padół*” i „*Lipki wiosną*” (1914) pokazuje spektrum zainteresowań młodego poety, jego dążenie ku sztuce moderny, poszukiwania „ślądu Balzaka” na Ukrainie. Porównuje się teksty J. Iwaszkiewicza z wczesnymi wierszami ukraińskich poetów-neoklasyków M. Rylskiego oraz M. Zerowa.

Wyrazy kluczowe: modernizm, kijowska przestrzeń kulturowa, „śląd balzakowski”, sonet, przekłady.

Літературно-мистецький Київ кінця XIX – початку XX ст. був значним центром культурного життя із притаманним йому розмаїттям естетичних, соціальних, релігійних, містичних та філософських уподобань. Втім, то був час інтенсивного розвитку не тільки столиці, а й провінційних міст і містечок, до яких належав, зокрема, Єлизаветград (нині – Кіровоград), де свого часу по сусідству із сім’єю композитора Кароля Шимановського мешкала родина Ярослава Івашкевича (1904–1909). У цьому місті була приватна музична школа Густава Вільгельмовича і Ольги Михайлівни Нейгаузів. Перебуваючи “у просторі їхнього променювання”, письменник отримав справжні “перші товариські та естетичні враження”<sup>1</sup>. Події тодішнього культурного життя мали неабиякий вплив на талановитого митця, висловлені згодом у таких рядках: “...*Prowincjo bałagulska! Stara Ukraino! Mojaż / Ty poetycka ziemi!*”<sup>2</sup> (“Шумна периферіє! Стара Вкраїно! Вічна / Моїх поезій земле!” / Пер. Ю. Бедрика).

Зауважимо, що культурний простір Європи цього періоду визначали такі міста, як Рим – Париж – Мюнхен – Прага – Відень – Краків – Львів, а також Київ – Петербург – Москва – Варшава. Завдяки творчим особистостям той простір акумулював традиційне й новітнє, перетворював на особливий сплав елементи минулого, прозрівав у майбутнє. Тут захоплювалися символізмом, придивлялися до футуризму, вибудовували акмеїзм, виношували неокласицизм; тут відбувався синтез поезії, архітектури, живопису і музики; утверджувався стиль модерн.

Названі міста мали свої культурні традиції і свою неповторну ауру, спільним був інтерес до східного мистецтва й тяжіння до традиціоналізму.

Творчість Ярослава Івашкевича періоду міжвоєнного двадцятиліття XX ст. критики умовно поділяють на два етапи – київський і варшавський. Перший творчий етап (1909–1918) найменш досліджений. Причина відома – вир революційних подій, який поглинув більшу частину доробку цих років. Ось як Івашкевич характеризував цей відрізок часу: “... Спробував різних *métiers*\*: юрист, піаніст, композитор, актор, але завжди дуже багато писав. Ціла скриня моїх творів, написаних у період між 8-им і 17-им роком життя, загинула в Києві. Розпочав я від драм, біблійних, історичних, символічних... зрештою нічого з цього не вціліло...”<sup>3</sup> Тут письменник трохи лукавить, адже все-таки дещо збереглося...

Варте уваги твердження автора і його дослідників про впливи на формування його смаків естетики Оскара Уайльда, творчості митців “Молодої Польщі”, французьких парнасців – Шарля Бодлера, Артура Рембо, а також російських символістів і акмеїстів (Костянтин Бальмонт, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, В’ячеслав Іванов). Саме тут, у Києві, автор “Зенобії Пальмури” читає Платона і Бергсона, захоплюється музикою Баха, Бетховена, Вагнера. Доречні також і паралелі з набутком українських поетів-неокласиків, про що свого часу писав Євген Маланюк, а згодом – Григорій Вервес, Юрій Ковалів і Володимир Моренець. Свою ранню творчість Я. Івашкевич, зокрема, згадує у роздумах про “старі” поезії. У “Передмові” до книжки “Віршів” (1968) є прямі вказівки: “вони, передовсім, містять частину мого життя”<sup>4</sup>. Далі, запозичивши в Монтеня слово “проби”, поет продовжував: “Чи то вірші, драми чи оповідання, вся моя творчість – це проби, намагання показати читачеві красу життя, долучити до його цінностей” [4, 379].

Завдяки “Книзі спогадів” (“Książka moich wspomnień”, 1957) та архівним матеріалам було віднайдено сонети “Поділ” (“Podół”) і “Липки навесні” (“Lipki wiosną”), які, ймовірно, писалися 1914 р. Їх опублікував тижневик “Українське колося” (“Kłosy Ukraińskie” (1915). На зламі XX і XXI століть Ростислав Радишевський підготував двомовне видання “Івашкевич Я. Поезії. Iwaszkiewicz J. Poezje” (2000), куди включив і ці ранні поетичні “проби”, в яких письменник “зачарував миті” [4, 379] своєї юності... Для здійснення належного аналізу цих поезій необхідно розглядати їх у контексті тогочасного культурного процесу. Окреслимо його коротко.

На початку ХХ ст. (час народження і становлення Я. Івашкевича як творчої особистості) у Києві тривав інтенсивний науковий та літературно-мистецький рух: писалися глибокі розвідки й монографії, читалися цікаві лекції про старе й нове мистецтво, організовувалися малярські вистави й письменницькі вечори, різні за тональністю – від традиційних до відверто епатажних. Не вщухали дискусії щодо минулого й сучасного. Преса активно реагувала на зміну стильових домінант в архітектурі, літературі, живопису та музиці. Приводом до розмов ставали оприлюднені на з'їздах і виставках матеріали археологічних розкопок. Невгамовно резонували теми вітчизняної та чужої історії й міфології. Приміром, у статті “Три столиці” Георгій Федотов так писав про Київ: “...Зайдіть у багатий Археологічний музей подивуватися над останками сили-силенної народів наших предків на Київській землі. Кімерійці, скіфи..., таємничі “трипільці”... Київські гори були батьківщиною майбутніх еллінів. З цих пагорбів з черепками в руках, можливо, легше, ніж будь-де, оглянути давню історію Європи. Як у Римі, відчуваєш тут святість ґрунту, але наскільки глибше, ніж там, тут ведуть спогади в сиву давнину...”<sup>5</sup> До речі, приналежність міста до спільного праєвропейського коріння неодноразово підкреслював український поет і критик-неокласик Микола Зеров<sup>6</sup>. Скажімо, у вірші “Київ – традиція” він писав: “Ніхто твоїх не заперечить прав. / Так перший світ осяв твої висоти... / До тебе тислись войовничі готи, / І Данпарштадт із пуші виглядав. // Тут бивсь норман, і лядський Болеслав / Точив меча об Золоті ворота; / Про тебе теревені плів Ляссота / І Левассер Боплан байки складав...”<sup>7</sup> Варто заглибитися в ономастикон тексту (Данпарштадт, Болеслав, Ляссота, Левассер Боплан), і перед читачем постане історія міста в легендах, фактах і гіпотезах. Ці імена – ніби зв'язка ключів, щоб відкривати двері в минулі віки і розмірковувати з приводу призабутих подій, поведінки і характерів героїв різних епох.

На роки молодості Я. Івашкевича припали гучні дискусії вчених і митців про значення Києва-міста на шляху “із варяг у греки” як вагомого громадсько-політичного й культурного центру; про Візантію, Давню Русь і Західний світ. Історики писали про те, що “тут зоря руського християнства зустрілася із зорею християнства східного, яке поєднує в собі заповіді еллінізму й Азії”<sup>8</sup>. У річище розмов і дискусій потрапляли й такі пам'ятки, як польська фортеця на Киселівці (руїни), магістрат, славний магдебурзькими вольностями, Академія Петра Могили, де з пошаною ставилися до поетичної майстерності, латини і філософії. Пізніше, пишучи про навчання в Четвертій київській гімназії,

автор “Окостихів” не випадково згадає вчителя історії Кевлицького, а також наголосить, що дуже його любив директор гімназії, також історик, Якимач.

Для митців кінця XIX – початку XX ст. велике значення мали архітектурні, скульптурні, літературні, живописні й музичні пам’ятки давнини – символи творчого генія людства, втілення квінтесенції різних епох. Російський поет Андрій Бєлий пояснював новизну мистецтва приголомшливою кількістю тієї старовини, яка водночас зринула на поверхню і постала перед його поколінням. “Ми, – казав він, – нині переживаємо у мистецтві всі століття і всі нації; минуле життя проноситься повз нас”<sup>9</sup>. Поет уважав, що руїни давніх пам’яток, старовинні книги і збережені рукописи приховують у собі багатозначні художні символи, тому не тільки збережені шедеври, а й “відтворені із знайдених обломків” (В. Брюсов) уявлення про давні події допомагають зрозуміти настрій і живу душу майстра-будівничого. У такий спосіб, наголошували митці, можливо вловити і зрозуміти наміри артиста, які допомагатимуть визначити не лише онтологічну сутність культури минулого, а й накреслити шляхи її розвитку в нинішньому і майбутньому часі. Відчуті почерк і вправність Майстра, за словами В. Брюсова, вартувало того, “щоб цілувати хоч прах тій церкві Десятинній. / Оплакувати сліди від Золотих воріт!”<sup>10</sup> Маркування знакових об’єктів було бажання митців зануритися в історичну й естетико-філософську сутність текстової тканини культури “всіх часів і народів”, перейняти в них естафету “святого ремесла”, самими стати “будівельниками”, “інженерами”, “математиками”, “архітекторами”, тобто писати так, щоб “з опори рими, / Ось вірш, як стріл, неборимий – / Зростає аркою рядка”<sup>11</sup>. Маніфести і художня практика поетичних напрямів слов’янських літератур нині є кошовними документами тодішнього інтелектуального пошуку непохитної ціннісної шкали мистецтва та виміру ваги образного слова.

Загострений інтерес митців “срібного віку” до культури середньовіччя, ренесансу, бароко і класицизму сприяв збагаченню художніх творів новими формами і нетрадиційними засобами вираження. Зміни відбувалися в живопису, музиці, літературі, скульптурі й архітектурі. Наприклад, у поезії активне використання античних, середньовічних і східних віршованих строф і форм розширило усталений метричний репертуар. Збудився приспаний інтерес до сонета, який, за словами І. Франка, “мов з міді литий”, де “два з чотирьох, два з трьох рядків куплети, / пов’язані в дзвінкі рифмові сплети”<sup>12</sup>, – був справжньою перепусткою в Цех поетів. Бажання підкорити собі його архітектоніку



з'явилося у Я. Івашкевича в гімназійні роки. Передусім завдяки наставнику, викладачеві російської літератури Олександру Степановичу Олександровичу, а також друзям Миколі Недсведському і Юрію Міклухо-Маклаю він занурився у вивчення технічного боку справи.

Лаконізм і суворі закони такого вірша дисциплінували думку поета, а розташування матеріалу в ньому мало вражати оригінальною композицією. Через пошану до технічного сплаву “словесної руди” в епоху *fin de siècle* ці чотирнадцять “магічних рядків” наповнювалися новою яскравою “гірляною історичних і естетичних асоціацій” (О. Федотов). В основі багатьох текстів були філософські медитації, відгуки на визначні події, мистецькі твори, “пейзажні” настрої, а також палкі любовні почуття. Практикувалися різноманітні діалоги з попередниками й сучасниками про життя і смерть, минулі віки, про письменників і персонажів їхніх творів тощо. Начитаність і поетичний відгук із приводу пізнаного матеріалу вказували на аристократичний характер автора, який “споглядав життя через призму мистецтва” (Елліс) і міг говорити про нього мовою символів і алегорій, надаючи їм відповідної форми.

На жаль, не зберігся цикл віршів Я. Івашкевича “Любовні сонети самотника” [1914], які він надіслав до київського часопису “Перо” (“Ріо́го”). Натомість маємо важливий документ – лист, написаний наприкінці листопада 1914 р. із Монастирища Київської губернії до редактора Тадеуша Фіцовського. Ця епістола проливає світло на твори, що побутували в київському культурному просторі. Посилання на відомі авторитети (Шекспір, Гюго, Мюссе, Гейне, Ередіа), блискуче знання сонетної техніки, вміння відстоювати свої переконання – таким перед нами постає вісімнадцятилітній письменник-початківець і приватний учитель. Полеміка виникла навколо надісланого циклу “Любовні вірші самотника” (“Erotyki samotnika”). Т. Фіцовський пропонував надрукувати тільки один вірш, не називаючи його сонетом, тоді як автор переконував: “...Щодо “Любовних сонетів самотника”, то вважаю їх нерозривною цілісністю, тому не дуже б хотілося, щоб Ви надрукували один лише вірш. Що стосується назви, то наполягав би на сонеті. Я не розумію, в чому Ви бачите відхилення від форми сонета. Після сонетів Шекспіра, який зовсім не дотримувався [форми], аби лишень дві рими були ужито у двох (sic) перших строфах; після сонетів романтиків, котрі почали писати сонети семискладовим чи восьмискладовим віршем, а то й коротшим (Гюго, Мюссе, Гейне); після сонетів парнасців (особливо Ередіа), що втратили внутрішній зміст сонета як тези й антитези і т. д.; після сонетів сучасних французьких

ліриків, які дбають лише про те, щоб їхній “сонет” мав чотирнадцять рядків і не більше п’яти рим – уважаю, що мої поезії можна назвати сонетами...”<sup>13</sup>

У січні 1915 року вийшов перший і єдиний номер “Пера”, де був надрукований сонет Я. Івашкевича “Леліт”. Цей вірш літературознавці вважають формальним дебютом митця. Дякуючи редакторові за оприлюднення бодай одної поезії, в надії на подальше існування журналу юнак знову порушив питання: чи можливо в наступних номерах надрукувати весь цикл “Любовних сонетів самітника”? Однак чим закінчилася дискусія між ними, івашкевичезнавцям невідомо.

Нині вільно сказати, що сонетам “Поділ” і “Липки навесні” таки поталанило. Редактор тижневика “Українське колосся” виявився прозорливим і надрукував їх. Очевидно, видавця привабили культурно-історичний контекст віршів та топіка київських ландшафтів.

Звернімо увагу на прізвище Ередія в листі до Т. Фіцовського. Неважко здогадатися, що мовиться про єдину збірку віршів парнасця Жозе-Марія де Ередія “Трофеї” (1893), після виходу якої він стає “королем сонетів”. Книжка отримала визнання сучасників поета й користувалася великою популярністю не лише в Парижі, а й у Петербурзі, Москві та Києві. “Це справді були трофеї, – зазначає Д. Наливайко, – історії й культури, здобувані в постійному посидинку з невлотим часом, поетичні реставрації життя різних епох, занять і ремесел, людей, краєвидів різних країн і країв, що кореспондують з плином часу, з історією, пам’ятних історичних подій, архітектурних пам’яток і творів мистецтва...”<sup>14</sup> Я. Івашкевич опинився в полоні творів цього витонченого і впевненого в собі майстра, котрий сміливо відкинув традиційне уявлення про замкнутість і обмеженість сонетної форми. Не міг не імпонувати Ередіївський ритм і розмір сонета, його пластичність і звучність рядків, виразність і образність зображуваного. Без сумніву, на віршах “Поділ” і “Липки на весні” лежить печать цього французького письменника, вони також резонують з яскравими рисами поетики російських символістів і акмеїстів. У зв’язку з цим спадають на думку слова Дмитра Мережковського<sup>15</sup>, котрий переконував, що “символи повинні природно і невимушено виливатися з глибини дійсності”, ніби ява із темноти на світло, і тоді це не лише воскрешає відомі архітектурні споруди, постаті, характери персонажів, а й впливає на внутрішній світ як митця, так і читача. Багатозначність символу розширює образність тексту. Рання стилістика польського поета не позбавлена і штрихів бодлерівського вірша. А втім, для Івашкевича-початківця

це був нормальний адаптаційний період у поетичному становленні й зростанні.

На наш погляд, сонети “Поділ” і “Липки на весні” поєднані між собою т. зв. семантикою “Бальзаківського сліду” в Києві. Постать письменника була в полі зору модерністів. Вони підняли на щит його романи “Серафіта” (1835) і “Луї Ламберт” (1837), свідченням чого, зокрема, є вірш “Бальзак”, який увійшов до циклу сонетів Валер’яна Борадаєського “Медальйони”. Автор, віддаючи данину талантові славного майстра, зазначав: “...До наших дней непонятый чудак, / Как хороша твоих созданий свита: Ведун Ламберт и томный Растиньяк, //...Но слаще всех, возвышенный Бальзак, / Твой Андроген крылатый Серафита”<sup>16</sup>. Я. Івашкевич міг знати цей сонет, адже для нього Оноре де Бальзака – не лише великий майстер, а й чоловік Евеліни Ганської, яка є уособленням польськості, батьківщини його предків. До речі, у пізніх нотатках і есе неодноразово згадано це прізвище. Дізнаємося, що в домі батька стояли томи “прекрасної левенталевської “Бібліотеки шедеврів європейської літератури” із першими перекладами Бальзака, Байрона і Гете”<sup>17</sup>. Кількаразові приїзди Івашкевича (у 50–80-і р. XX ст.) до Росії й України – це обов’язкові відвідування бальзаківських місць (Житомир, Бердичів, с. Верхівня). Скажімо, в есе “Петербург” поет дивується: чому перейменовували вулицю Мільйонну, яка пестила слух Бальзакові й Ганській, що жили на ній влітку 1843 р., на Халтуріна? 1959 р. виходить друком п’єса Івашкевича “Одруження пана Бальзака”, яку критики зарахували до його найвищих творчих злетів. Таким чином, постать автора “Людської комедії” з юних літ і до поважного віку не переставала хвилювати письменника.

В основі композиції віршів “Поділ” і “Липки на весні” – прогулянка пішки, а точніше – мандрівка літературного героя містом, “де колись проходив сам Оноре Бальзак”. Французький письменник відвідав Київ у листопаді 1847-о. У кінці вересня 1948 р. він удруге прибуває у Верхівню (масток Ганських) і залишається там до 23 квітня 1850 року. За цей час він двічі відвідує Київ<sup>18</sup>.

Якщо у вірші “Поділ” рух окреслено дієсловом “наблизитись” (“люблю наблизитись під старовинний мур”), то в “Липках на весні” він читається лише в підтексті. Домінує мотив усамітнення, характерний для тогочасної поезії і пов’язаний переважно з постаттю “універсального митця”, котрий формує свій світ, поетичний космос винятково на духовних цінностях<sup>19</sup>. Цей мотив звучить, скажімо, у сонеті Максима Рильського “Мистецтво” зі збірки “Під осінніми зорями. Лірики книжка друга 1910–1918” (пор. з аналогічною назвою парнасця

Теофіла Готьє). Український поет твердить: тільки мистецтво здатне “захистити”, бо воно нетлінне, краса музики і живопису розвіють душевні незгоди: “...В тобі мистецтво, – у малій картині, / Що більша, над увесь безмежний світ! / Тобі, мистецтво, і твоїй країні // Я шлю поклін і дружній свій привіт...”<sup>20</sup> Бачимо, що тут надається перевага усамотненню як формі протесту проти суєтності, хаотичності світу. Літературного героя приваблюють тільки “ряди гордих, пророчо-німих... книжок, нетлінних, як краса”, адже “хто розмовляє з ними, тому усе ясне: земля і небеса”<sup>21</sup>. Старовинні портрети на стінах викликають питання: чи може їх воскресити “життє”<sup>22</sup>? Манить “синя даль”, що дає можливість уявою перенестися в минуле й опоетизовувати його. Ліричний суб’єкт сонетів Я. Івашкевича теж тікає від виру життя, шуму міста, туди, де “книг ряди рівненькі, мов під шнур”. У сонеті прочитуються уподобання автора: історія, мистецтво, музика й література.

Назва вірша “Поділ” є образом-символом одного з найдавніших історичних поселень на терені Києва, де майже все нагадає поету про минувшину. Прочитуємо два перші катрени в оригіналі:

*Gdzie niegdyś chytry Pers dzierzgany głaskał bławat  
I łuskał perły w dłoń, rozwarłszy muszli strąk –  
Tam dzisiaj gwarny Żyd jedwabny wiąże krawat  
Lubieżnym ruchem swych miękko błyszczących rąk...*

*Tu po Wikingów łódź ślala się fala drżąca;  
Rycerzy dymnych pierś, stojną w stalowy błysk,  
Gnała nad siny Dniepr rozboju dzika żądza.  
Rozbił namioty tu od wieków chciwy zysk... [2, 40]  
А також наведемо переклад Юрія Бедрика:*

*Де хитрий перс-купець розхвалював обновку,  
В долоню луцив перл, одкривши мушлі струк, –  
Там балакун єврей краватки в’яже з шовку  
Люб’язним порухом м’яких лискучих рук...*

*До лодей вікінгів тремкі стелились хвилі:  
Грудь горда, лицарська, закута в криці блиск,  
Жадою сповнилась – і, подолавши милі,  
Намети край Дніпра поставив хтивий зиск... [2, 41]*

Одразу зазначимо, що в першому рядку оригіналу вагомим є слово *niegdyś* (колись), а в третьому – *dzisiaj* (сьогодні, нині), випущені перекладачем, Автор вказує на свій рекурсивний (туди – назад) прийом

чергування: подій давно минулих літ і сучасних, щоб читач міг уявити і тодішню й теперішню атмосферу міста.

Заголовок сонета “Поділ” – промовистий для тих, хто знає Київ. Адже це назва одного із старовинних районів Києва – розташованого на низинному правому березі Дніпра, до якого, за легендою, причалили човни вікінгів. Тому друга строфа сонета Я. Івашкевича відсилає нас до “Повісті минулих літ”, з якої дізнаємося про варягів Аскольда і Діра, що стали давньоруськими київськими князями. Тоді у Києві стояв великокняжий двір, вирувало інтелектуальне, мистецьке й торгово-ремісничє життя.

Образ перса-купця, очевидно, виник завдяки спілкуванню із Каролем Шимановським. На початку 1910 р. йому потрапила до рук книжка Мохаммеда Гафіза “Пісні кохання”. Це був німецькомовний переклад ліричних поезій, зроблений Гансом Берге. Композитор створив два пісенні цикли на слова перського і таджицького поета. Шість пісень написав 1911 р., а наступні п’ять – у перші воєнні місяці 1914 року<sup>23</sup>.

А перли, згадані у вірші, наводять нас на слід Бальзака. Так, у нарисі О. Бальзака “Лист про Київ” (уривки опубл. 1927 р.), який писався під час першого перебування у Верховні, подибуємо розлогий пасаж, присвячений цим органічно-мінеральним утворам кулястої форми, що стали ювелірними прикрасами єврейських і польських жінок. Автор нотаток записував враження від подорожі, наповнюючи їх фактологічним матеріалом, різноманітними асоціаціями, легендами, анекдотами, роздумами з приводу того чи того предмета тощо... Писав, що в цих краях їх бачено-небачено; вони найкращі у світі, бо хто не чув про разки перлів дивної краси Валецьких, графині Киселевської, княгинь Сангушко.

Особливе значення протягом XIX ст. мали зимові контрафтові ярмарки. Сюди з’їжджалися поміщики й купці звідусіль, навіть з Персії! Відбувалися концерти, бали, лотереї і карнавали, де можна було зустріти відомих письменників і музикантів, приміром, композитора і піаніста Ференца Ліста чи прозаїка Оноре де Бальзака. Останній був вражений красою молодих дам, їхніми вишуканими й коштовними, мов у королев, бальними сукнями, яких не побачиш у Парижі... Зі щоденників і листування дізнаємося, що Київ справив на митця сильне враження. До свого паризького будинку на вулиці Фортуне він навіть замовив літографії з видами міста, що прикрашали його парадні сходи 24. Цей факт характеризує неабияку вправність лаврських майстрів цього особливого виду графіки. Отже, не випадково у вірші “Поділ” Я.

Івашкевича виникли такі порівняння: “гравюра... – як люстро інших літ”, “і менуетних днів побляклий оксамит...”.

Поет навмисне перекидає місток ліричної оповіді від минувшини до дня сьогоднішнього, і читає разом із ліричним героєм (alter ego поета) опиняється на Контрактовій площі в районі Гостинного двору:

*Lecz czasem lubię pójść pod starych domów mur,  
Kędy spokojnych ksiąg złożono cichy sznur.  
Znajduję stary sztych – zwierciadło dawnych lat.*

*Złoto – spłówiały strzep menuetowych szat...  
Otrząsam miasta gwar – i czuję się poetą,  
I wielbię ciebie, ty – stare kijowskie Getto! [2, 40; 42]*

*Люблю наблизитись під стародавній мур,  
Де тихих книг ряди рівненькі, мов під шнур,  
Гравюру там знайду – як люстро інших літ,*

*І менуетних днів побляклий оксамит...  
Струснувши міста шум, – ізнов стаю поетом,  
І київське старе благословляю гетто! [2, 41; 43]*

Погляд ліричного персонажа зупиняється на фоліантах “спокійних книг” рівненько викладених під старовинним муром. Зачудовує сюжет, зображений на гравюрі. Метафора “менуетні шати” – це нагадування історії виникнення французького танцю, який три століття тому заповнив серця європейців. Це – атмосфера свята, бальні сукні, оксамит, прошитий золотою ниткою, білі, рожеві, жовтуваті й чорні перли...

Тут відстежується перегук із сонетом Ж.□М. Ередіа “На старому мості”. Автор, говорячи про ремісників-чеканників, наводить читача на думку про красу поетичного слова. Фразою “ізнов стаю поетом” (другий терцет) автор вірша “Поділ” теж возвеличує цей Божий дар.

Вірш “Липки навесні” Я. Івашкевич присвятив іншій історичній частині міста Києва. Назва Липки походить з 1744 року, коли тут посадили липовий гай. Пізніше його зрубали (1833 р.), а місцевість перепланували, забудувавши маєтками знаті у стилі ампір.

...Ліричний герой іде тихою вулицею. Клекаче дивовижна стихія звуків і кольорів. Предметом “поетичної реставрації” обирається київська атмосфера XIX століття, навіяна мелодією пісні, яка лине з глибини міських садів. На бал чи карнавал звідусіль з’їжджаються гості. Звучить танцювальна музика (клавесин, менует, лансьє, екосез), сміх і шепіт пар.

“Липки навесні” – це “перевернутий” сонет, який автор комбінує за своїм принципом чергування: терцет – катрен – терцет – катрен. Порушивши строгу форму, він залишається вірним ямбічному розмірові, наповнюючи його оригінальним сюжетом, в основі якого рефлексії мандрівника містом. Меланхолія викликана швидкоплинністю весняних днів і часу, які можливо воскресити лише завдяки музиці, книжкам, спогадам тощо. Наведемо повністю цей чарівний твір, де по-особливому “цвітуть”, оспівані багатьма поетами, неповторної краси київські сади. Спершу оригінал:

*W cichej zadumie kijowskie Saint-Germain.  
Wiśniowe białe drzewa ściełą swych płatów łzę...  
Wygnana z sadów odwieczna piosnka lka...*

*Od miasta leci poszum... zwycięski życia wir...  
A domki stoją ciche, bielutkie – styl empire...  
Tańczono tu lancjery i walce na trzy pas,  
Gdzie w starej niskiej Sali klawiakord cicho gra...*

*Wzmagał się w karnawale prowincji sennej gwar:  
Tańczono menuety i skoczne écossaises,  
I przez wyblakłe sale szły ciche szepty par...*

*A dziś pod pustym oknem liliowy kwitnie bez,  
Ostatnie stoją wiśni, jak w szacie bladych łez –  
Ściełą się płatków roje na ulic szary szlak,  
Po którym niegdyś chodził – sam Honoré Balzac... [2, 42].*

*А ось переклад Р. Радішевського:*

*Київ. Задума. Тутешній Сен-Жермен.  
Пелюстки-сльози сіє вишневий білий трен...  
Мелодія-вигнанка з старих садів руда.*

*Від міста лине гомін... життя врочистий вир...  
Будиночки біленькі, пришикли, стиль ампір –  
Тут чулись лансієри\*\* і вальси на три па,  
В старій низькій залі, де клавікорд луна...*

*Змагався в карнавалі весь провінційний чар.  
Мигіння менуету і екосезу\*\*\* скок...*

*У древніх бляклих залах снувався шепіт пар...*

*Тут під вікном порожнім тепер цвіте бузок,  
Стоять останні вишні в слюзинках пелюсток –  
По вулиці їх стелять роями абияк*

Там, де колись проходив сам Оноре Бальзак... [2, 43].

Поет порівнює цей чарівний куточок Києва із паризьким бульваром Сен-Жермен, відомим своїми липовими й каштановими деревами, красу яких опоетизували митці. Наскрізним у вірші є мотив київської весни, коли над Дніпровими кручами ніжною зеленню розпускаються бруньки лип, вишні вбираються у білий вельон і цвіте лілово бузок. Вловлюються сентиментальні нотки в тому, як поет описує відцвітання дерев, підкреслюючи тим самим, що його персонаж роздумує про життя і смерть.

Метафора “київський Сен-Жермен” має подвійне підґрунтя. Тут зіставляється історія та міфологія культурно-адміністративних і аристократичних районів двох світових столиць – Києва і Парижа. Троп також натякає на тодішню моду на “все французьке”: мову, манери, одяг, танці. Вільно згадати тут про Оноре де Бальзака й Евеліну Ганську, котрим були близькі й київські Липки, і паризький Сен-Жермен... А ще Адама Міцкевича, Миколи Гоголя, Ференца Ліста – митців, до набутку котрих був небайдужим Я. Івашкевич і котрі сприймали Київ як визначний культурно-духовний центр.

Український простір (довкілля й оточення) і, зокрема, київське творче змушнення (наставники, друзі, самоорганізація і цілеспрямованість) сформували домінантні риси мистецького обличчя письменника, стали поштовхом до створення неповторної галереї багатьох його персонажів, серед яких – і Оноре де Бальзак...

Варто згадати ще один вірш – “Ярославіві дочки” (“Córki Jarosława”), який увійшов до пізньої збірки лірики Я. Івашкевича “Мапа погоди” (“Мара pogody”, 1977). В основу твору покладено історичний факт: шлюби князівен-княнок із правителями європейських країн для зміцнення міжнародного становища давньоруської держави. Наведемо цю поезію повністю в перекладі Миколи Бажана:

*Далеко їм їхати! Взявши  
Свічки, вирушають: Анна в Париж,  
Настасія до угрів,  
В Норвегію – Єлизавета.*

*Спинились на порозі,*



*Дивляться пильно й відчайно.  
Батьки кажуть в світ їм їхати:  
– Кисве зельний, прощай-но!...*

*А з протилежного муру,  
Де вгнулася арка строката,  
За ними спідлоба стежать  
Проникливі очи брата [2, 291]*

Розповідна манера поезії “Ярославові дочки” тяжіє до описово-медитативної лірики. Лаконічно автор передає тривожний душевний стан усієї родини, хвилювання батьків і дітей (трьох сестер і брата) перед далекою і небезпечною дорогою в невідомість, на чужину. Образи-символи імен (Анна, Настасія, Єлизавета), міст (Париж, Київ), країн і народів (Норвегія, Угорщина) налаштовують читача на історичну ретроспективу, щоб пригадати тогочасні політичні й культурні реалії, незвичайні долі дружини, дочок і синів Ярослава Мудрого (бл. 978–1054; великий князь Київської Русі з 1019 р.) – Інгігерди (шведська принцеса), Єлизавети, Анни-Ярославни, Анастасії (стали королевами Норвегії, Франції і Угорщини); Святослава і Всеволода (одружилися з грецькими царівнами). Поет зображає сцену прощання в князівському дворі. Ймовірно, приводом для написання вірша послужили фрески Софіївського собору – груповий портрет сім’ї Ярослава Мудрого (збереглися зображення чотирьох постатей на південній стіні центрального нефа і дві – на північній). Конкретизовані Я. Івашкевичем образи-символи творять оригінальний візуально-зображальний ряд, який дає можливість уявити давні події, бодай на мить відчувти колишній життєвий ритм, тремке биття сердець, та разом із тим пройнятися гордістю за Київ, за київський княжий двір, що мав офіційні зносини з найбільшими державами Європи.

Придивімося уважніше до першої строфи оригіналу “Córki Jarosława”, особливо до її двох останніх рядків:

*Jakże im jechać daleko!  
Wychodzą tak ze świecami  
Anna do Francji, Eudoksja  
Na Węgry, Saweta do Danii... [2, 290]*

Авторський текст дещо різниться від того, який дав нам переклад. За Я. Івашкевичем, який, імовірно, керувався хронікою Адама Бременського, Єлизавета їде до Данії. Микола Бажан звернув увагу на історичну розбіжність і наблизив твір колеги до історичної правди (“Настасія до угрів, / В Норвегію – Єлизавета”).

Щемливі останні рядки другої строфи – прощання із батьківським домом і рідним містом. Фразою “*Żegnał, zielony Kijowie!*” (“Кієве зельний, прощай”) поет виразив і свою тугу за часами “давно забутої зарослої травами молодості” 25, коли не раз “у парку, де липи дебелі, хлопець ... ішов довготілий, біля палацу Растреллі...” [3, 236], це рядки – із вірша “Блакитний палац” (“*Niebieski pałac*”), бездоганний переклад якого зробив М. Бажан. Ідеться про Маріїнський палац (1750–1755), автором проекту якого був “зрусифікований італієць” – архітектор Варфоломій Варфоломійович Растреллі (1700–1771). Своєрідний талант митця полонив Я. Івашкевича ще з дитячих років. У статті “Петербург” письменник розповідав, що Собор святого Андрія в Києві (Андріївська церква, 1749–1753) невід’ємний від його перших вражень про місто. “Растреллі був тим архітектором, – зазначав він, –

до якого, я, маючи, чотири-п'ять років, відчував повагу...” 26 Справді, перед майстерністю “генія Растреллі”, за словами Миколи Філянського, схиляли голови поети.

Пригадування “країни юнацтва” [2, 69], де минали студентські роки (університет, консерваторія, театр Станіслави Висоцької “Студію”), прочитуються також у вірші “Круглоуніверситетська”, назва якої аналогічна назві вулиці, що простягалася від Бессарабської площі до змалюваного поетом куточка міста – Липок.

Розгорнута нами поетична експозиція “київських” віршів поляка Я. Івашкевича мала на меті представити цього світового значення поета як патріота Києва, що любив і глибоко шанував наше місто.

1 Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. – Kraków, 1957. – S. 12.

2 Івашкевич Я. Поезії. Iwaszkiewicz J. Poezje / Упоряд. Р. Радишевський. – К., 2000. – С. 98.

3 Вервес Г. Ярослав Івашкевич. – К., 1978. – С. 45.

4 Івашкевич Я. Соб. соч.: В 8 т. / Пер. с польск. – М., 1980. – Т. 8: Драми, ессе. Статті. – С. 378.

5 Федотов Г. Три столиці // Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. / Составл. В. Бойкова. – СПб., 1991. – Т. 1. – С. 62.

6 Див.: Гальчук О. Микола Зеров і античність: Навчальний посібник з історії української літератури. – К., 2000. – С. 17.

7 Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 1: Поезії. Переклади / Упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. – С. 28.

8 Федотов Г. Три столицы... – С. 64.

9 Цит. за: Багно В. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX и начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство. Сборник исследований и материалов / Ответств. ред. М. Алексеев и Р. Данилевский. – Ленинград, 1986. – С. 156.

10 Брюсов В. Зруйнований Київ / Пер. О. Жолдак // Брюсов В. Вибрані поезії / Пер. з рос. / Упоряд. І. П'ятаков. – К., 1972. – С. 46.

11 Маланюк Є. Стилєт і стилос. – Подебради, 1925. – С. 45.

12 Цит. за: Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971. – С. 392.

13 Abe. Listy J. Iwaszkiewicza do redakcji “Pióra” i do Tadeusza Ficowskiego // Twórczóc [Warszawa]. – 1983. – № 2. – S. 108.

14 Наливайко Д. Король сонетів Жозе-Марія де Ередіа / Ередіа Ж. М. де. Трофеї / Пер. з фр. Д. Паламарчука / Упоряд. та передм. Л. Череватенка / Післямова Д. Наливайка. – К., 2001. – С. 255.

- 15 Мережковский Д. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Поэтические течения в русской литературе конца XIX и начала XX века / Сост. А. Соколов. – М., 1988. – С. 50.
- 16 Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века / Сост., вст. ст. и коммент. О. Федотова. – М., 1990. – С. 220.
- 17 Ивашкевич Я. Люди и книги. Статьи и эссе / Пер. с польск. / Сост. Н. Подольской. – М., 1987. – С. 29.
- 18 Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. / Пер. с фр. / Сост. и ред. Д. Обломиевский. – М., 1955. – Т. 15: Очерки. Литературно-критические статьи. Избранные письма. – С. 668 – 695.
- 19 Див. також: Гальчук О. Микола Зеров і Максим Рильський: два варіанти київської неокласики // Художні та наукові картини світу XX століття. Колективна монографія на честь 110-ї річниці народження М. Рильського / Упоряд. В. Захаржевська. – К., 2006. – С. 30.
- 20 Рильський М. Під осінніми зорями. Лірики книжка друга 1910–1918 / Репринтне відтворення видання 1918 р. – К., 2000. – С. 88.
- 21 Ibid. – С. 82.
- 22 Ibid. – С. 88.
- 23 Голяховський С. Кароль Шимановський. Івашкевич Я. Встречи с Шимановским (фрагменты) / Пер. с польск. И. Свириды. Вст. ст. и общ. ред. И. Бэлзы. – М., 1982. – С. 61.
- 24 Див.: Наливайко Д. Оноре де Бальзак. Життя і творчість. – К., 1985. – С. 172.
- 25 Івашкевич Я. Вірші з Палермо // 50 польських поетів. Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка. – К., 2001. – С. 238. Далі посилання на це видання, в квадратних дужках указана сторінка.
- 26 Івашкевич Я. Собр. соч.: В 8 т. / Пер. с польск. / Составл. В. Витт. – М., 1980. – Т. 8: Драмы, эссе. Статьи. – С. 164.
- \**métier* (фр.) – ремесло, професія.
- \*\* Лансьє [франц. *lancier*, букв. – улан] – англійський парний бальний танець середини XIX ст., близький до кадрили, складається з п'яти фігур, що виконуються в різних музичних розмірах.
- \*\*\* Екосез [франц. *écossaise*, букв. – шотландський] – шотландський народний танець, різновид контрдансу; наприкінці XIX ст. став бальним танцем.

## ЗМІСТ

### І. У КОЛІ КЛАСИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

|      |                                                                                                             |    |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
|      | Ковальчик Єжи. Польські дослідження українського сакрального мистецтва.....                                 |    |
| .3   | Кузенко Петро. Ландшафтні хрести України та Польщі: до питання взаємозв'язку традицій.....                  | 23 |
|      | Козак Стефан. У колі хлопоманів – Павлин Свенціцький.....                                                   |    |
| ..32 | Пахолок Зінаїда. Еліза Ожешко та шанувальники з роду Крушевських.....                                       |    |
| .41  | Юдкін-Ріпун Ігор. Львівський світ Леопольда Стаффа, або про лірику логіки.....                              | 4  |
| 9    | Бакула Богуслав. Католицький і християнський театр у Польщі другої половини XX ст. (ситуативний нарис)..... |    |
| 70   |                                                                                                             |    |

## II. СФЕРИ ВЗАЄМНОГО КУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ

|     |                                                                                                       |     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|     | Корбич Галина. Сприйняття польського модернізму українськими критиками на рубежі XIX і XX ст.....     |     |
| .87 | Назарук Василь . Творчість Богдана-Ігоря Антонича в контексті польського авангарду.....               | 100 |
|     | Кузик Валентина. Ревуцькі – Ржевуські: біографічні паралелі та трансформації.....                     | 11  |
| 2   | Шамаєва Кіра. До біографії Юліуша Зарембського...121                                                  |     |
|     | Сюта Богдан. Концепція художньої цілісності в польському постмодернізмі та її рецепція в Україні..131 |     |
|     | Юзвенко Вікторія. Славістичні інтереси Оскара Кольберга.....                                          | 1   |
| 46  | Головатюк Валентина. Науково-організаційна                                                            |     |

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| діяльність Миколи Янчука.....                                                                                                                             | 15  |
| 3                                                                                                                                                         |     |
| Микитенко Оксана. Ентитет фольклорної традиції:<br>українська, польська та сербська балада про<br>“сестру-отруйницю”.....                                 | 160 |
| Вахніна Лариса. Розвиток культури поляків<br>України в незалежній українській<br>державі.....                                                             | 176 |
| Бенедиктович Збігнєв. Символ в етнографії.....                                                                                                            | 185 |
| <b>ІІІ. СПІЛЬНА СПАДЩИНА</b>                                                                                                                              |     |
| Осадчий Володимир. Поділля в польській історії<br>та культурі.....                                                                                        | 199 |
| Чайковський Кшиштоф. Між основним текстом і<br>примітками. Про “Поділля” Мавриція Гославського....                                                        | 210 |
| Горбатовський Пьотр. Польське театральне життя<br>в Києві 1905–1918 рр. За документами,<br>збереженими в київських та варшавських архівних<br>фондах..... | 218 |
| Сторчай Оксана. Рафаїл Гадзевич (з історії<br>художньої освіти Київського університету<br>в 30-і р. ХІХ ст.).....                                         | 2   |
| 39                                                                                                                                                        |     |
| Калениченко Анатолій. Кароль Шимановський<br>і Галичина.....                                                                                              | 249 |
| Лисенко-Єржиківська Наталя. Образ Києва в поезії<br>Ярослава Івашкевича.....                                                                              | 27  |
| 5                                                                                                                                                         |     |

INFORME

INDEX



INFORME

INDEX

INFORME

INDEX

INFORME

INDEX

INFORME

INDEX



INFORME

INDEX

INDEX

INDEX

INFORME

## **УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМИНИ**

### **ВИПУСК 2-й**

Літературне редагування: Н. Ващенко, Т. Зубрицька, О. Ковальова, В. Лузан, Л. Мокрицька, Н. Сидяченко, В. Чумак, О. Щербак, Л. Щириця

Оператори: В. Абрамова,  
Редактор-координатор: Н. Гордієнко  
Художнє оформлення: Ж. Присяжна  
Верстка: В. Жигун

Підписано до друку 20. 05. 2008.

Формат 60 84/16. Ум. друк. арк. 16, 3. Обл. вид. арк. 15, 2