

М.С. Медицька



МИРОСЛАВА

М. С. МЕДИЦЬКА

МИРОСЛАВА

**Літературознавчі статті,
спогади, матеріали**

**Івано-Франківськ
2012**

ББК 83.34 УКР 6-8

М 73

Упорядкування матеріалів *Тамари Ткачук*
Редактор збірника *Степан Хороб*
Літературний редактор *Надія Тишківська*
Підбір фотографій *Соломії Хороб*

Медицька М. С.

М 73 МИРОСЛАВА. Літературознавчі статті, спогади, матеріали. –
Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. – 352 с.
ISBN 966-5000-245-7

До книги передчасно померлого літературознавця Мирослави Медицької (Хороб) (1978–2010) увійшли опубліковані в українських та польських виданнях наукові статті із зарубіжної літератури і компаративістики, виступи на Всеукраїнських та закордонних конференціях. Разом із попередньо виданими книгами авторки “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія” і “Порівняльне літературознавство (Українська література в світовому контексті)” вони витворюють своєрідну концепцію дослідження українського і польського письменства. У книзі також вміщено спогади, статті і рецензії про життя і творчість Мирослави Медицької (Хороб), матеріали до бібліографії.

ISBN 966-500-245-7

© Ткачук Т., упорядкування, 2012
© Видавництво “Нова Зоря”, 2012



ДОЛЯ МИРОСЛАВИ МЕДИЦЬКОЇ (ХОРОБ)

Мирослава Медицька (Хороб) народилася 21 грудня 1978 року в родині викладачів-філологів: мати – доцент Марта Хороб і батько професор Степан Хороб упродовж десятків літ працюють на кафедрі української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Тож в атмосфері любові до рідного слова, до письменства і фольклору формувалися смаки й уподобання дівчини. Тому після закінчення із золотою медаллю середньої школи-лицею №23 у м. Івано-Франківську вона, не вагаючись, вступає на філологічний факультет Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника й обирає свою майбутню спеціальність – полоністику. Відтак любов до української і польської словесності, повсякчасні й різноманітні зацікавлення творчістю знаних майстрів художньої літератури приводять її до аспірантури на кафедрі світової літератури (2001–2004).

Тему кандидатської дисертації Мирослава Медицька (Хороб) обрала не випадково: будучи студенткою, кілька разів проходила стажування у Польщі, зокрема у Варшавському, Жешувському та Ягеллонському університетах, де глибше ознайомилася із творчістю видатного польського драматурга, поета і художника Станіслава Виспянського. 2005 р. захистила кандидатську дисертацію “Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція, типологія” (науковий керівник – доктор філологічних наук, професор В.Г.Матвіїшин). Відтоді почала працювати асистентом, згодом доцентом кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

У 2009 р. Івано-Франківська обласна державна адміністрація та Івано-Франківська обласна рада удостоїли Мирославу Медицьку звання лауреата в номінації “Молодий вчений року” і нагородили дипломом та нагрудним знаком. Також нагороджена Почесними грамотами Міністерства освіти і науки України, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника за монографію “Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція, типологія”. Передчасно пішла з життя 14 лютого 2010 р. в Івано-Франківську. Похована в с. Драгомирчани Тисменицького району Івано-Франківської області, де останні роки проживала із сім’єю.

Мирослава Медицька (Хороб) – авторка монографічного дослідження “Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція, типологія” (2008), методичної розробки “Порівняльне літературознавство (Українська література в світовому контексті)” (2008), близько трьох десятків статей, опублікованих в українських та польських виданнях. Серед її важливих досліджень – монографія про порівняльно-типологічні паралелі творчості Станіслава Виспянського й українських письменників зламу позаминулих століть, статті “Художня рецепція і трансформація античної “Мойри” в драматургії Станіслава Виспянського та Лесі Українки” (2003), “Експлікація екзистенційних мотивів та образів у поезії Станіслава Виспянського і Петра Карманського: типологія художніх моделей” (2005), “Гротесковий театр Станіслава-Ігнація Віткевича: реальність і парадокс” (2006), “Драматургія Єжи Шанявського: конфлікти і характери” (2007), “Національна минувшина в художньому осмисленні Івана Франка та Станіслава Виспянського” (2010), “Художня парадигма маски: літературний контекст Заходу і Сходу (на матеріалі прози Л.Піранделло, Г.Гессе, В.Гомбровича, Юкіо Місіми, Г.Тютюнника)” (2010).

Мирослава Медицька-Хороб була першою випускницею польського відділення, яка написала і захистила дисертацію про творчість польського письменника. Вона плекала надію на написання докторської дисертації, навіть визначила об’єкт і предмет дослідження. Та не судилося... Доля була немилосердною до неї. Без перебільшення її можна було б назвати великою творчою надією не лише Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, а й української літературознавчої полоністики і компаративістики.

ДОСЛІДЖЕННЯ З ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ПАРАДИГМА УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО

Проблема рецепції Станіславом Виспянським реалії української дійсності та її духовно-культурних особливостей, незважаючи на те, що вона вже тривалий час знаходиться у контексті наукових інтересів як польських, так і українських дослідників творчості письменника, все ж і досі залишається не до кінця з'ясованою. Її актуальність посилюється ще й різноманітністю підходів у її розв'язанні, а також відмінністю у виокремленні домінуючих складових у взаємозв'язку Станіслава Виспянського та України. Так, одні літературознавці зводять це лише до виявлення у його художній спадщині національно заcodeваних українських образів, тем і мотивів (наприклад, персонажа Вернигори, символа Хохоло, галицької проблематики), інші ж регламентують це винятково уважним (нерідко суперечливим) сприйняттям письменником і художником фактів, подій та обставин українства загалом, надто зламу кінця XIX – початку XX століття.

Нам же видається, що українські парадигми у творчості Станіслава Виспянського не обмежуються лише цими чинниками. Вони значно ширші й глибші, охоплюють життєво-біографічні, особистісні моменти рецепції польським письменником усього, що торкалося сусіднього для нього народу, а також своєрідність авторської ідейно-естетичної свідомості, що відбилася у ряді його художніх творів, надто в “галицьких драмах”, як їх нерідко йменують польські та українські історики літератури й театрознавці. Не заперечуючи названих підходів і принципів аналізу творчості Станіслава Виспянського, ми маємо на меті доповнити їх за допомогою біографічних і поетикальних засобів, що у своїй сув'язі становитимуть цілісну концепцію дослідження проблеми, означеної у нашій статті. Тим паче, що ряд життєвих і художніх фактів, про які йтиме мова, – маловідомі і на сьогодні комплексно не систематизовані, відтак і недостатньо вивчені.

Галицький модус: доля і знаки

Польські та українські біографи Станіслава Виспянського неодноразово підкреслювали, що відомості про його життєпис не будуть повними без сприйняття письменником і художником-живописцем “милого його серцю східногалицького краю”. І справді, Галичина стала прихистком, справжнім імпульсатором творчості не лише Ста-

ніслава Виспянського, а й інших західноєвропейських представників красного письменства – Францішека Карпінського, Станіслава Вінченца, Леопольда ван Захер-Мазоха, Йозефа Рота тощо.

Уперше Станіслав Виспянський*, тоді ще випускник польської школи красних мистецтв у Кракові, а згодом чільний представник “Молодої Польщі” – модерністського літературно-мистецького угруповання, познайомився з Україною під час подорожування по Східній Галичині у липні-серпні 1887 року. Метою поїздки було вивчення мистецтва та архітектури невеликих містечок. Станіслав Виспянський змальовував місцеві церкви, костьоли, синагоги у Дрогобичі (ц. св. Трійці, св. Юра, св. Христа, монастир оо. Василіян), Львові (домініканський костюл Божого Тіла, вірменську та львівську катедрі (до останньої з них митець малював вітражі), церкви св. Онуфрія, св. Миколая, св. Параскеви та італійську Успіння Богородиці), Станіславові (костюл Єзуїтів, цвинтар на Сапежинській вулиці), Богородчанах (іконостас Богородиці та Христа XVII ст., привезений зі Скиту Манявського), Рогатині, Галичі [1, 88–89]. Як переконують польські джерела, “то був період, у якому руське мистецтво ставало ніби модним”, тому не випадково Лушкевіч (учитель С. Виспянського. – М.М.) скеровував зацікавлення [...] до нього [155].

На тих уцілілих ескізах молодого художника (більшість із них пропали) дослідники цієї проблеми Ян Дур, Влодзімеж Жулавський бачили “іконографію і поліхромію цілої маси іконостасів, [...] фризи на стародавніх хрестах, орнаменти на тесаних каменях і замках, малюнки фігурних скульптур, віднайдених по хорах, горищах костюлів у Богородчанах, Галичі і де інде” [цит. за: 1, 90]. На сьогодні нічого не відомо про ці ескізи Станіслава Виспянського, бо вони загинули із рештою творів В. Жулавського. Проте, на думку дослідниці Марії Бунч-Празмовської, саме у них помітні вправні початки руки художника [6; 9].

* Перш за все дані про родину Виспянських започатковано від прадіда Яна, котрий на початку XIX століття був писарем у Бібрці Бережанського повіту – містечку за 34 кілометри від Львова. Дід Ігнацій у 1828 році навчався на філософському факультеті Львівського університету. Місцем народження його сина Францішека, батька Станіслава, відомого польського скульптора, також був Львів. Переселились у Краків тільки коло 1850 року [2: XXIII], [334]. Від середини XX століття виникали дискусії у Польщі з приводу того, чи рід Виспянських виводиться із шляхти, котра жила на околиці Трембовлі, чи із підгалянських гуралів, або ж із дрібного галицького міщанства [4, 14–15].

На сьогоднішній день ще не досліджена етимологія прізвища Виспянський, проте відомо, що нині воно не поширене у Польщі, можливо, існує тільки в одному роді. Тому деякі науковці роблять спроби пов’язати родовід Виспянського із Успенським, Успінням чи Успенською Богоматір’ю. Проте це тільки припущення, які потребують наукових аргументацій і доводів.

У повісті Юзефа Щипки про молодість Станіслава Виспянського знаходимо відомості про подорож у 1888 році майбутнього митця (тоді ще студента) до Рави-Руської, де він, оглянувши церкву, “зустрівся з русинами і, відбувши з ними детальну нараду, не без сварки і взаємного переконування, постановив розробити їм проект зображення храму. Частину орнаментацийних пропозицій представив відразу і, очевидно, вони сподобалися, бо художника прагнули затримати у парафії на два тижні” [4, 199–200]. Доречно зауважити, що подорож до Рави-Руської починалась від Сончу й Беча, в останньому з яких Станіслав Виспянський створив проект вітражу для тамтешнього парафіяльного костюлу, на якому зображено розп’яття Ісуса Христа на тлі великих червоних крил та колючих троянд, що “могло б вважатись перлиною у вінці художньої творчості Виспянського” [7, 76].

Інші поїздки до Східної Галичини пов’язані із перебуванням у родині сестри дружини Станіслава Виспянського Теофілії Питко Саломеї Ганкевич, яка жила у Делятині. На прохання письменника вона демонструвала народний одяг, коли приїжджала до Кракова у гості, і співала, бо “особливо подобались йому українські думи” [8, 366], тексти яких драматург занотовував.

У своїх спогадах про чоловіка сестри Саломея писала: “Околиці Делятина, тоді ще маленької місцевості, дуже подобались Виспянському. Робили екскурсії. Їдучи під час однієї з них, опинились в Яремчі над водопадом. Виспянський сідав і вслуховувався у шум води. А коли просили його, щоби йшов, давав нам знак рукою, аби ми йому не перешкождали, і просиджував там кілька годин. У Делятині хотів вибудувати вілію, аби міг влітку приїжджати. Дуже подобався йому один невеликий земельний участок на пагорбі, на котрому стояла сільська хата, однак договір не дійшов до результату” [Цит. за: 9, 182].

Окрім краси українських Карпат, польський драматург і художник відзначав також і неперебутність гуцульських строїв. За спогадами вже згаданої Саломеї Ганкевич, він мав бажання купити наш національний костюм. Та оскільки “у Делятині не було відповідного вибору, поїхали до Коломиї, де закупили сердаки, запаски, крайки, мальовані дзбанки і тарілки. Виспянський твердив, що все це потрібно йому для театру і для малювання” [10, 97].

Можливо, саме після цих поїздок по Східній Галичині, окрім живання у творах українських (руських) та російських слів, не ха-

рактерних для тогочасної польської епохи, на що звертає увагу відомий мовознавець Зенон Клемінсевич [11, 105], у декораціях, створених Станіславом Виспянським, проступають українські елементи. Наприклад, на різьбленій короні Болеслава Сміливого з однойменної вистави зображений православний хрест із гуцульськими мотивами та їх тяжінням до відтворення геометричних фігур (до сьогоднішнього дня ці костюми можна побачити у театральному музеї Кракова). Згадаймо і православний хрест на грудях Вернигори на вітражі, намальованому Станіславом Виспянським.

Як свідчить біографічна трилогія Владислава Бодніцького про Станіслава Виспянського чи праця “С.Виспянський на Підкарпатті” Тадеуша Славського, в останні роки перед смертю, коли йому ставало погано, виникала потреба приїхати до швагерки в Делятин (після екскурсії в Закопаному), щоб її намалювати, бо, на відміну від своєї сестри, Саломея була тендітною і красивою [8, 439]. Проте митець не може знайти художнього приладдя ні в Делятині, ні у Станіславові, тому вуглем малює портрет Ганкевичевої з донькою на стіні пічки, котрий з часом знищився [7, 94]. Можливо, тут, у майбутньому Івано-Франківську, Виспянський сфотографується з дружиною у 1902 році (видається дивним, що фото, зроблене у Станіславові, існує, проте жодної відомості про їх перебування у цей період на Східній Галичині у житті й творчості митця не зафіксовано, окрім приїзду із дружиною до Делятина зі Львова, де відбувалась прем'єра “Весілля”).

Дискурс українства у драмі “Судді”

Власне, такі штрихи до, сказати б, “української” біографії польського письменника дають певні підстави розглядати окремі твори Станіслава Виспянського (передовсім драматургічні) у їх безпосередніх зв'язках з тодішньою галицькою дійсністю, відповідно виявляючи в них національну проблематику, характери, сюжети, реальну, соціальну та психологічну ситуативність. Вочевидь, не випадково польський дослідник Казімеж Вика називав свого часу такі п'єси драматурга, як “Прокляття” і “Судді”, яскраво виразними “галицькими драмами”, мабуть, зважаючи на те, що події кожної з них тісно пов'язувались з конкретними місцями єдиного тоді краю – Грембошевим, що побіля міста Тарнува, та Яблуницею, що поблизу містечка Ворохти. Однак якщо “Прокляття” і за тематикою, і за системою художніх образів, на переконання українського театрознавця Валерія Гаккебуша, все ж охопніше відбиває побутові і морально-духовні пе-

рипетії, що можливими були “лише у Західній Галичині з корінним польським населенням”, котре “сповідує римо-католицьку віру” [12, 78], то “Судді” чітко позначені гуцульсько-українським дискурсом, реаліями і декором Східної Галичини*.

В основу саме цього твору, за твердженням польських та українських істориків літератури, Станіслав Виспянський художньо зреалізував справжні події із тогочасної судової хроніки, про які широко повідомляла місцева преса. Йшлося про те, що син багатого гендляря із села Яблуниця Натан Мармарош застрелив свою коханку, дев’ятнадцятирічну сільську дівчину Євдоху Абрамчук із сусіднього села Добротова, яка була служницею у корчмі його батька. Незабаром вона померла, забравши із собою не тільки свій гріх, але й таємницю про справжні обставини трагедії. Хоча проти Натана Мармароша свідчили мешканці Яблуниці Параска Бабуляк, Федір Білоус та Гафія Сікорин – приятелі дівчини, Станіславівський суд, де розглядалась ця подія, не довів мотивів злочину і виправдав обвинувачуваного. Станіслав Виспянський, перебуваючи в той час на Прикарпатті, в цій історії запримітив справжні ознаки драматизму й трагізму, і вже у березні-квітні 1900 року, ще перед вироком підсудному, почав писати п’єсу “Судді”. Він поглибив розробку характерів дійових осіб, цільніше вибудував драматичну дію і чіткіше сконструював сюжетно-композиційний каркас у червні, коли лава присяжних все-таки визнала винним у скоєнні злочину Натана Мармароша і засудила його до ув’язнення. Такий вердикт виявився сенсацією для всіх мешканців не лише Станіславова й Яблуниці, а й усього галицького краю. Проте Станіслав Виспянський не поспішав завершувати написання п’єси. Ще раз ознайомившись у 1902 році у Станіславові з абсолютно всіма судовими матеріалами та розповідями свідків, він тільки 1907 року створив останню редакцію “Суддів” й остаточно мотивований фінал твору [13, XVIII–XX].

Як влучно спостеріг Ярослав Гординський, польський драматург, відштовхнувшись від дійсного факту, абсолютно свідомо зосе-

* Щодо часу, відтвореного в драматичній дії і конфлікті п’єси “Прокляття”, одні дослідники (наприклад, Т.Сінко, А.Гжимала-Сєдлєцький, Ю.Котарбінський, А.Лємпіцка) вважали, що акція твору нємас часових регламентацій, бо така ситуація могла відбуватись будь-де і будь-коли, навіть радше на нєозначеному пограниччі між поганством і християнством, у період середньовіччя, в XIII або ж XVII столітті, а не в сучасності письменника [Цит.за: 14, 24]. Інші (скажімо, Ф.Зєйка) виводять його подієвість і назву від хроніки парафії Грємбошєва, що фіксувалася у так званій “Чорній книзі”, яку в народі називали “Книгою прокляття”. Можливо, С.Виспянському розповідали про це під час перебування тут у 1898 році, що, зрештою, й стало імпульсом до написання драми [16, 207–208]. Тим часом п’єса “Судді” художньо відображає часові відтінки початку XX століття.

редив усе драматичне дійство, всі трагічні конфлікти в осередді мешканців гірського села Яблуниці й художньо трансформував їх долі в інтригуючому сюжеті, зрештою, у відповідну жанрову форму, надавши їй та змісту виразних українських ознак. Тому аргументованим сприймається його заперечення позицій деяких дослідників про начебто “польську” основу п’єси “Судді”: “Акція в цій драмі відбувається геть-чисто вся у східно-галицькому, гуцульському селі. (...) Головними особами цієї трагедії є жиди-корчмарі, (...) їх служниця Євдоха (...), українські постаті схоплені епізодично та вірно (...). У трагедії попадаються й українські вислови (як, наприклад, Діда, що вітається з Євдохою: “Дай ти, Боже, здоров’є, дитинко” чи Відпускника, що співає українську пісню: “Ой нема голуба, та й вже не буде”. – М.М)” [15, 118–119].

Герої Станіслава Виспянського (в діалогах чи монологів) повідомляють окремі деталі свого життя, що наче б і не злитовуються у цілісну картину, але дають докладне уявлення про їх щоденні клопоти, дії і вчинки. Так ми дізнаємось, що багатий корчмар Самуель постійно займається нечесними справами: обраховує простий люд, продає наївних у своїй довірливості сільських дівчат у будинки розпусти, здійснює фінансові махінації. В результаті таких дій страждають прості люди. Приміром, батько Євдохи (у п’єсі він як дійова особа йменується Дідом), потрапивши в лихварські сіті Самуеля, змушений був поневірятися двадцять років у в’язниці. Його донька тяжко працює на корчмаря, навіть не підозрюючи, що служить у своїй домівці, підступно забраній у її родини. Ніяк не може змиритися із цим брат Євдохи, що виступає у творі під загальним іменем Відпускник, тобто людини, яка перебуває у відпустці від військової служби. Він розповідає про Євдоху молодшому синові Самуеля Йоасеві, часто награв для нього гуцульські мелодії на власноруч виготовленій скрипці. Важливими є також розповіді про співпрацю старшого сина Натана зі своїм батьком-корчмарем.

Побут мешканців гірського українського села є своєрідним тлом для розгортання драматичної дії. Дещо побутово-соціальний характер несе в собі і розстановка дійових осіб, і конфліктна напруженість. У підсумковій ситуації вона, на перший погляд, зводиться до того, що Євдоха в ім’я збереження кохання до Натана позбавляє життя щойно народженого від нього ж немовляти. Такий конфлікт типовий як для української, так і для польської літератури (згадаймо, наприклад, широко відомі романи “Повія” Панаса Мирного і “Тріх” Стефана

Жеромського). Однак Станіслав Виспянський за всіма зовнішніми подіями і психологічними перипетіями як справжній художник слова зауважив глибинні внутрішні процеси, душевні й духовні злами в долях своїх персонажів. Навіть більше, зважаючи на те, що дійові особи “Суддів” відповідно відносяться до чітко визначеного соціального середовища і мають різну соціальну приналежність, вносячи таким чином певні “корективи” до дії, драматург усе ж створив драму не про “багатих” і “бідних”, не про українців і євреїв, що волею обставин проживають в одному гуцульському селі, а всією системою літературно-сценічної образності та сюжетно-композиційною структурою, зрештою, основним ідейним пафосом вибудував трагедійну форму драматичного твору. До того ж Станіслав Виспянський, дбаючи в кожній дії і сцені про те, щоб і мовленнєва манера героїв достатньо визначено відбивала побутово-соціальне й морально-етичне тло драматичного дійства, зосереджується насамперед на складному внутрішньому світі своїх персонажів, передовсім українців та євреїв.

Тому, аналізуючи трагедію польського драматурга “Судді”, можна з певністю стверджувати (доповнюючи спостереження про цей твір уже згадуваного Ярослава Гординського), що головна драматична дія тут свідомо переноситься автором у сферу емоційно-психологічну, морально-етичну. І водночас вона аж ніяк не позбавлена національно-менталітетних рис, реалій тодішньої галицької дійсності. Тому-то герої драматургічного твору проступають радше як певні носії емоційних і психологічних станів, носії не так антагоністичних, як понівечених у результаті складнощів життя людських доль, навіть трагедій. Тож конфлікт п’єси “Судді” Станіслава Виспянського – це, власне, словесна дуель, викликана зіткненням настроїв, позицій і переконань головних дійових осіб, дуель, здебільшого спричинена розчахнутою, роздвоєною свідомістю і душею.

І справді, Самуель у своїх безчинствах (чого варті його намовляння сина Катана вбити коханку-служницю Євдоху!) нерідко звертається до приписів, канонів та ритуалів Талмуду. Як ревний іудей, він, з одного боку, дотримується цієї релігійної віри, а з іншого – нехтує законами співжиття з іновірцями, надто тими, що знаходяться, образно висловлюючись, на нижчому й протилежному щаблі суспільно-соціальної драбини. Розполовинена доля батька Євдохи Діда також йде від розтерзаної душі й свідомості. Так, він потрапив у лихварські сіті корчмаря Самуеля, потім був обмовлений ним і відбув тривале ув’язнення. Водночас письменник акцентує (через діалоги та

монологи інших дійових осіб) на легковажності, навіть аморальності його вчинків (байдужості до сім'ї, пияцтві, постійних побоях дочки Євдохи, а іноді й порушенні законів християнства). Хоча все це відбувалося, як мовиться, “за кадром”, у минулому, проте така інформація допомагає зусебічніше збагнути характер, настрої і позиції “нинішнього” Діда, який на сторінках драми постає німечним чоловіком, що спокутував свої гріхи перед Богом, висповідавшись у церковних храмах Богородчан і Рогатина (чи не тих, які відвідував колись Станіслав Виспянський у юності?). Маючи із собою посвячені медальйони із зображенням Всевишнього, він сповнений, однак, далеко не християнського прагнення – помститися Самуелеві та його синові Натану за свої поневіряння, за наругу над своєю донькою Євдохою (вона й досі не знає, хто її тато). В подальшому розвитку драматичної дії, надто ближче до її завершення. Дід, як і Самуель, пройдуть своєрідний еволюційний катарсис. Трагічне очищення над “трусами своїх кровинок” наче об'єднає двох страждених у горі батьків.

З роздвоєною свідомістю, з надривом емоційного стану, навіть зраненою душею проступає у трагедії “Судді” головна героїня дівчина-сирота Євдоха. Коли ж Дід зізнається їй, що він її справжній батько і розкриває правду про причини її сирітства та бідування у наймах, вона, на відміну від нього, не прагне помсти кривдникам, зокрема корчмареві Самуелю. Драматург тонко передає душевний стан дівчини, її психологічні порухи, зв'язані з внутрішніми суперечностями, постійною боротьбою із собою: з одного боку, вона усвідомлює, що Самуель та його син Натан, які насильницьки і підступно оволоділи всім їхнім родинним майном та сімейною оселею, є ніким іншим для неї та її старого батька, як ворогами. З іншого ж боку, будучи самотньою від самого дитинства, не знаючи й не відчуваючи сімейного тепла і затишку (мати померла, коли дівчині було кілька років), Євдоха проймається почуттями кохання до Натана. Її навіть не спинає у своїх пориваннях те, що хлопець сповідує іншу віру, належить до іншого соціального стану, часто здійснює аморальні, а то й підступні вчинки. Вона кохає. Дівчина тільки тоді усвідомлює його справжню сутність, коли він змушує позбавити їхню ще не народжену дитину життя. Власне, заради любові Євдоха здійснює такий злочин. Проте після вбивства малюка в неї враз прокидається материнський інстинкт. Відтепер її постійно гризе сумління. Жалісливий плач немовляти не дає їй спокою, адже “куди не погляну, всюди бачу ті очі,

як вони дивляться на мене, як плаче, як ридає, як ті руки...” [17, 230]. Відтоді Євдоха не бачить сенсу в житті, постаючи “окремим, закритим у собі трагічним світом” [Цит. за: 18, 147].

Невеликий монолог дівчини увібрав у себе весь трагізм внутрішнього межового стану розпачу, тому для неї немає ніякої іншої дороги, окрім смерті. Навіть помста Євдосі не допоможе. Всім серцем ненавидячи Натана, розуміючи, що такий негідник не вартий любові, вона водночас і далі продовжує кохати його. Це – мов єдині спогади дитинства про батька, вічно п'яного, із червоним лицем і піднятою на неї рукою, проте “своєю”, рідною. Євдоха прагне забуття, непам'яті у смерті, коли не буде ні душі, ні тіла, ні болю. Загинути вона хоче від рук коханого, що буде для неї полегшенням. Навіть вмираючи від пострілу, дівчина насилу тягнеться до комірчини, де зазнала свого найбільшого щастя з Натаном. І в цьому – вся глибина і трагізм долі простої української селянки, яка залишається вірною коханню до кінця. Євдоха, як і Лаодамія, Молодиця належить до найкращих і найтрагічніших жіночих постатей у творчості Станіслава Виспянського.

Дослідник Войцех Натансон звернув увагу на щораз нові значення смерті у художньому трактуванні Станіслава Виспянського відповідно до часу власного наближення кончини письменника (нагадаємо, що остання редакція “Суддів” була написана хворою рукою драматурга за сім тижнів до відходу в небуття). “У “Суддях” це не є смерть, яка виникає із неспроможності до життя (...), ані “декораційна” (про яку йде мова у “Варшав'янці”), ані смерть, яка має поєднати навіки розлучені істоти (“Протесілай і Лаодамія”), ані офірномученицька смерть (“Легіон”), ані вибір однієї постаті смерті замість іншої (“Легенда”). Марення Євдохи – це кончина як єдине розв'язання математичного рахунку: долі [18, 148].

Єдиним світлим промінчиком у трагедії “Судді” є молодший син гендіяра, малий Йоась. Він тягнеться до добра, справедливості, гармонії із музикою, що дає йому гра на скрипці та спілкування із Відпускником, братом Євдохи, який хоч епізодично з'являється у творі, але несе у собі шляхетність та благородство. Це Йоась (попри любов до батька і брата) викриває їх злочин, вказуючи маленькою, наче суддівською рукою на них, рідних, а не на невинного

Таким чином, Станіслав Виспянський зумів показати трагедію та фатум роздвоєної душі, “яка живе у світлі двох суперечливих елементів, поміж добрим і злим (...), у якій змішуються благородство пророків із нікчемністю у матеріальних справах” [13, XV].

Саме антична тема “грецької мойри”, себто відплати, неминучої кари за свої злочини, покладена в основу “Суддів”. Тому, окрім назви “галицьких”, існує ще й означення “грецьких” драм, тобто таких п’єс зображення сучасності, на які перенесено канони античної трагедії. Слід зауважити, що в “Суддях” Станіслава Виспянського, як, до речі, у жодному іншому драматичному творі, проступає реалістична манера художнього мислення письменника. Тільки гротескове зображення реальних суддів (вияву нікчемності та обмеженості офіційних маріонеток-стражів справедливості, на відміну від справжнього “судді” Йоаса) через хвилину після вбивства говорить про умовності театру. Власне, у цій драмі дослідники вбачають початки польського експресіонізму, адже приховане зовні внутрішнє напруження, шквал пристрастей – усе це “безперервно накопичується на сцені, конденсується, наростає, аж поки не вибухне пострілом, смертю Євдохи та Йоаса і фінальним монологом Самуеля” [12, 85–86].

Отже, рецепція Станіславом Виспянським України торкається проблем як біографічного, так і художнього характеру його творчості. Як ми доводимо, українська парадигма у літературно-мистецькій спадщині польського письменника виявляється у тісному взаємозв’язку його життєвих і драматургічно-сценічних реалій кінця XIX – початку XX століття, що притаманні Східній Галичині означеного періоду. Завдяки маловідомим джерелам (біографічним, літературознавчим і театральним), а також із допомогою нового прочитання, нових методологічних підходів (передовсім ідейно-естетичних і типологічних) в аналізі життя і творчості Станіслава Виспянського розкривається безперервність і самобутність духовного розвитку польського поета, драматурга і живописця, коли він або перебував на етнічних західноукраїнських землях, або використовував її галицьку (як у трагедії “Судді” гуцульську) проблематику і тематику, систему художньої образності, мовленнєві і поетикальні засоби, прийоми та принципи.

Станіслав Виспянський – чільний член модерністського угруповання краківських митців “Молода Польща” – у своєму драматургічному творі “Судді” проілюстрував не лише всеохопний інтерес до українських реалій, а насамперед глибоке зацікавлення внутрішньо-

психологічним світом мешканців Галичини. У драмі С. Виспянського здійснена спроба розв'язати низку філософсько-етичних, релігійно-моральних проблем, а в ряді випадків і тодішньої як української, так і загальноєвропейської проблеми ускладненої поетики (зміщення конфлікту із сфери конкретно-соціальної до інтелектуально-філософської, посилена напруженість драматичної дії, психологічна ситуативність сюжету, збільшення ваги внутрішнього монологу в структурі драматичного твору).

На тлі такої активної літературно-художньої і біографічної взаємодії "Україна-Виспянський", що відповідала характеру української і польської літератури в системі їх міжнаціональних схожостей на різних рівнях (від окремих ідейно-тематичних, образно-стильових жанроутворень аж до цілих напрямів), як ми переконалися, розширюються типологічні рамки, в які природно вписуються твори польських й українських письменників. Дослідити це – невідкладне завдання нинішньої вітчизняної компаративістики.

1. *Kalendarz życia i twórczości S. Wyspiańskiego (1869–1890): Wycieczka po Małopolsce Wschodniej.* Opracowała M. Stokowa. // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – tom. 16, vol.1. – Kraków : Wyd. lit., 1971. – S. 87–92.
2. *Kalendarz życia i twórczości S. Wyspiańskiego: Wiadomości o rodzinie (1869–1890).* Opracowała M. Stokowa // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – Kraków : Wyd. lit, 1971. – S. XXIII–XXXVI. – Tom. 16, vol. 1.
3. *Płoszewski L.* Krewni [o rodzinie S. Wyspiańskiego] / L. Płoszewski. – *Przekrój.* – 2.02.1969. – № 1243. – S. 5–6.
4. *Szczyпка J.* Wejście w labirynt: opowieść o młodości S. Wyspiańskiego / J. Szczyпка. – W. : Instytut Wydawniczy PAX, 1964. – 267 s.
5. *Dürr J.* Wędrówka S. Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej / J. Dürr // *Kurjer Literacko-Naukowy.* – Dodatek do № 357 Ilustrowanego Kurjera Codziennego z dnia 25 grudnia 1934 i № 7 z dnia 7 stycznia 1935.
6. *Bunsch-Prazmowska M.* Szkicowniki młodzieńcze S. Wyspiańskiego (1876–1891) / M. Bunsch-Prazmowska. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959. – 83 s.
7. *Slawski T.* S. Wyspiański na Podkarpaciu / T. Slawski. – Tuchów : Stowarzyszenie Miłośników Skołyżyna i Okolicy, 1996. – 103 s.
8. *Bodnicki W.* Z rodu tytanów / W. Bodnicki. – Łódź : Wyd. łódzkie, 1985. – 543 s.
9. *Kępiński Z.* S. Wyspiański / Z. Kępiński. – W. : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984. – 230 s.
10. *Wyspiański w oczach współczesnych.* – Kraków : Wyd. Literackie, 1971.
11. *Klemensiewicz Z.* Swoiste właściwości języka utworów S. Wyspiańskiego / Z. Klemensiewicz // *Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych.* – W. – 1958. – Zeszyt 4. – S. 102–107.

12. Гаккебуш В. В сучасному польському театрі / В. Гаккебуш. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 74–102.
13. Dürr J. S. Wyspiańskiego Sędziowie / J. Dürr // Biblioteka komentarzy do dzieł S. Wyspiańskiego / pod red. J. Saloniego. – W. : “Biblioteka polska”, 1939. XXVIII s.
14. Łempicka A. O “Weselu” Wyspiańskiego / A. Łempicka. – Wrocław : Wyd. PAN. Zakład im. Ossolińskich, 1955. – 135 s.
15. Гординський Я. С. Виспянський і Україна / Я. Гординський // Збірник НТШ. – Львів, 1935. – С. 109–130.
16. Ziejka F. Gręboszowskie inspiracje i nieporozumienia wokół “Klątwy” S. Wyspiańskiego / F. Ziejka // S. Wyspiański. Studium artysty. – K. : Universitas, 1996. – S. 193–208.
17. Wyspiański S. Sędziowie // S. Wyspiański / Dzieła zebrane. – T. IX. – Kraków : Wyd. Literackie, 1960. – S. 201–260.
18. Natanson W. Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia / W. Natanson. – Poznań : Wyd. Poznańskie, 1969. – 262 s.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО

Окрім контактено-генетичного зв'язку творчості С.Виспянського з українською літературою та мистецтвом (біографічні чинники, виникнення і здійснення задуму, джерела проблемно-тематичних та ідейно-естетичних систем, існування жанрово-стильових домінант), важливе значення має й порівняльно-типологічне осмислення схожості сюжетних перипетій, подібності конфліктних ситуацій і характерів, міфологічних архетипів, фольклорних образів і мотивів, близькість засобів поетики польського та українських авторів. По суті, мова йде не про якусь “окремішню”, “вибіркову” чи “принагідну” рецепцію культурно-духовного або художнього явища одним народом іншого (у даному випадку взаємоприйняття творів представниками сусідніх слов'янських письменств), навіть не так про встановлення фактів рецепції та взаємовпливів (самі собою вони, певна річ, мають науковий сенс), як передовсім про аналіз їх природи. Тому тут необхідно враховувати те, що порівняльно-типологічний підхід у такому дослідженні зазначених явищ так чи інакше завжди впливає із конкретних історично-об'єктивних обставин, із суб'єктивних чинників у розвитку загальнонаціонального літературно-мистецького процесу та актуальних завдань літературознавства, врешті-решт, із основних засадничих підвалин їх синтезу. Звідси ні сприйняття, ні впливи аж ніяк не є штучними чи випадковими, а радше органічними як для одного, так і для іншого письменства, творчості окремо взятих художників слова. Вони, рецепція і взаємовпливи, на переконання В.М.Жирмунського, “не є механічним поштовхом іззовні”, не становлять собою емпіричного факту “індивідуальної біографії письменника” чи результату “випадкового знайомства з новою книжкою”. Будь-який вплив, навіть не всеохопні сприйняття, зауважує вчений, є закономірними і соціально-зумовленими: “Ця обумовленість визначається внутрішньою закономірністю попереднього національного розвитку, суспільного і літературного” [8, 79].

Власне, із таких методологічних позицій варто підходити й до аналізу літературознавчих концепцій українських дослідників творчості С.Виспянського, виокремлюючи в них насамперед порівняльно-типологічний аспект, його своєрідну природу й наукову самоцінність. Звичайно, рецепція поетичних і драматургічних творів польського письменника здійснювалася й через їх переклади українською мовою

(на жаль, їх кількість й досі обмежена) [2], і через аналітичні дослідження про польсько-українські культурні та літературно-мистецькі процеси [3], і через монографічні статті чи виступи українських авторів про С.Виспянського як неперебутнього художника слова і театрального діяча [4] тощо. І все ж домінуючими у цьому ряді сприйняття є праці з чітко вираженою компаративістською концепцією. Причому з'являлися вони, якщо конкретизувати історико-суспільні та синтезувати національно-культурні і літературно-естетичні передумови, цілковито об'єктивно – в часи духовного й патріотичного самоствердження або в процесі народження самототожних ідейно-художніх явищ, що давали всі підстави для типологічних зіставлень творчості С.Виспянського і представників українського письменства. Чи не найбільш ґрунтовними у цьому аспекті є, окрім перших принагідних спроб виявити характерні особливості естетично-образної свідомості польського автора, що їх здійснили П.Штокалко, М.Євшан, П.Карманський, М.Рудницький, Г.Лужницький [5], літературознавчі розвідки Я.Гординського, які подавалися як різні варіанти львівськими та варшавськими періодичними виданнями. Проте найоб'ємнішою та зусебічною проступає його праця “Станіслав Виспянський і Україна”, що з'явилася 1935 року на сторінках ЗНТШ [6].

Тут дослідник виокремлює принаймні три яскраво виражені літературознавчі концепції: художня трансформація польським письменником України як тексту й контексту та їх зустрічний взаєморух; фольклорні і міфологічні засади авторської ідейно-естетичної свідомості, що позначені українською народно-поетичною творчістю й архетипними міфологемами; типологічна спорідненість проблемно-ідейного, образного й жанрово-стильового спрямування драматургічних творів С.Виспянського “Весілля” і В.Пачовського “Сон української ночі”. Я.Гординський доводить завдяки системному та історико-порівняльному аналізу кожен із названих концептів. Він аргументовано формулює свої позиції щодо зображення долі й образу України польським драматургом, який в одних випадках здійснює це опосередковано (через згадку святого апостола Андрія в “Легіоні” або через привид жінки, що носить при боці оздоблений сріблом чудодійний меч “щербець” в “Королеві польської корони”), в інших – здебільшого безпосередньо в системі конкретно-історичних, фольклорно-міфічних образів, характерів, сюжетів, обставин і психологічних ситуацій, як, наприклад, у драмах “Болеслав Сміливий”, “Король Казімеж Ягеллонський”, “Зигмунт Августус”. Проте в жод-

ному літературному творі (лірика це, а чи драма) С.Виспянський не торкається історії української козаччини, хіба що за винятком згадки про Запорожжя і про гетьмана Мазепу, який скаче на баскому коні в степу (“Листопадова ніч”). Можна припустити, зазначає дослідник, що польський художник слова оминав це цілком свідомо, “щоб просто обійти яскраві польсько-українські непорозуміння” [6, 116].

І все ж саме С.Виспянський та його творчість, порівняно з іншими “молодополяками”, зокрема з С.Пшибишевським, були більш сприйнятними в українському середовищі, передовсім серед літераторів “Молодої Музи”, численних представників раннього українського модернізму. У такій рецепції та взаємовпливах Я.Гординський виокремлює два аспекти. По-перше, навіть така експлікація України та українства в різноманітних їх виявах у віршах чи п’єсах польського письменника вже сама по собі несла не просто інформацію про долю сусіднього слов’янського етносу, а разом з глибоким патріотизмом самого С.Виспянського інспірувала це почуття, пробуджуючи й утверджуючи його в житті самих українців. По-друге, творчість С.Виспянського суттєво спричинилася до появи в українському національно-духовному середовищі абсолютно нових типів художнього мислення, нової системи образності й поетики, нових західноєвропейських стильових віянь. Так, якщо зважити на те, що ранній модернізм, репрезентаторами якого були “молодополяки” і “молодомузівці”, часто звертався до слов’янського міфу (прикладом цього може служити ряд драматургічних творів С.Виспянського), то при порівняльно-типологічному аналізі Я.Гординським драм “Весілля” і “Сну української ночі” висновок щодо однієї із концепцій його дослідження сприймається цілком аргументовано: слов’янський міф, його архетипи й міфопоетика, з одного боку, і С.Виспянським, і В.Пачовським реалізуються у творах вибірково, проступають у часткових іпостасях, а з іншого – обидва письменники у текстах своїх п’єс надають новій версії міфам та архетипам, тому вони й сприймаються як авторська, індивідуальна реміфологізація.

Як переконуємося, ще на початку ХХ століття Я.Гординський доводив, що в польській та українській літературах доби раннього модернізму слов’янський міф менш активний і тому впливовий, аніж це було в період романтизму. Такі позиції дослідник актуалізує у своїй статті “Візія національного “Воскресіння”: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського” нинішній літературознавець М.Ільницький. Надрукована спочатку в жур-

налі “Слово і час” (2000. – № 6. – с.41–47), вона згодом не випадково з’явилася у книзі “Романтизм: між Україною та Польщею”, що становить собою черговий том полоністичних студій у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (К., 2003. – Т.V. – с.390–398). З позицій сучасності вчений уже не просто здійснює типологічно-порівняльну характеристику названих творів польського та українського драматургів, він суттєво поглиблює лише окреслені попередньо М.Євшаном та Я.Гординським літературознавчі концепти міфологізації сюжетних подій, образів та характерів, а також художньої візії національного відродження. Так, якщо М.Євшан стверджує про відсутність в аналізованих драмах “ідейної спільності, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кождий з них впливає з питомого національного духа” й виводить це з того, що, мовляв, С.Виспянський уже застав у житті традицію “польськості”, тому й зосереджував свою художню увагу здебільшого на сучасності, тоді як В.Пачовський своїм твором змушений був збуджувати традицію “українськості” через “воскресіння” минувшини [9, 185], то М.Ільницький доводить близькість ідейного пафосу п’єс польського та українського авторів, виводячи це головним чином зі схожості або асоціативності самого характеру візії, використаних ними. І не так важливо тут, на переконання дослідника, як втілюють їх художники слова: через проєкцію сучасності на давнину (як це спостерігаємо в системі символічних образів-персонажів “Весілля”) чи через історичне минуле, спроектоване на сучасність (як це зауважуємо в реальних постатях “Сну української ночі”) або й на майбутнє, передане дійовими особами молодого віку.

Окрім того, така багатоплановість сюжетних перипетій, поліаспектність символістських та неоромантичних образів у драматургічних творах С.Виспянського та В.Пачовського, як зазначає М.Ільницький, посутньо “виражає співвідношення сучасності й міфів історії, своєрідних архетипів, їх вивірення як можливих чи ілюзорних факторів нових історичних процесів” [10, 393]. Власне цим почасти й спростовується висновок не тільки Я.Гординського у його компаративістській студії названих творів, а й положення театрознавця В.Гаккебуша в його розвідці “Контрасти “Молодої Польщі” (В.Гаккебуш. В сучасному польському театрі. – К.: Мистецтво, 1972) про те, що фантастичні образи драми символічно конденсують у собі певну епоху, конкретний історичний час. Не заперечуючи цього, М.Ільницький все ж вважає домінуючими тут суспільні, народні й політичні сили,

що важили дуже багато в минулих подіях як Польщі, так і Галичини (наприклад, Станьчик, Завіша Чорний, Якуб Шелі, Вернигора в Станіслава Виспянського; Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик, Петро Калнишевський, Тарас Шевченко, Михайло Драгоманов у Василя Пачовського).

Цікаве спостереження робить М.Ільницький і щодо співвідношення сучасності та міфів, які в художніх текстах обох драм тісно переплетені. Порівняльно-типологічний аналіз цього літературознавчого концепту приводить дослідника до висновків про розбіжності у творчому, ідейно-естетичному потрактуванні сучасності й міфів історії, їх генези у творах польського та українського авторів. Так, якщо перший вивіряв реальну йому дійсність з тими чи іншими міфологемами та архетипами, що й досі залишаються тривкими у багатовіковій пам'яті поляків, то другий, навпаки, виводив її з історичної минувшини, не знаходячи в тогочасні надійних суспільних, зрештою, й національних підвалин як у галицькому, так і у загальноукраїнському соціоконтинуумі. Доречно зауважити, що цю відмінність у "Весіллі" та в "Сні української ночі" чи не в перших їх компаративістських дослідженнях спостеріг М.Євшан, який доводив, що коли в драмі С.Виспянського "маємо образ відносин пансько-селянських із сучасної хвилі, – Пачовський передусім реабілітує козаччину. Те, що з твору Виспянського виходить само собою як логічна консеквенція, Пачовський мусить поставити щойно як твердження, тезу, яку треба доказати" [3, 185]. Таким чином, зв'язок сучасності і міфів історії, порівняно з польським письменником, в українського драматурга помітно послаблений. Звідси й пояснення того, що п'єса першого здебільшого будується на міфологічно-фантастичній основі, а драма другого структурується переважно на фольклорно-фантастичному підґрунті. Хоча і та, і та (кожна по-своєму і з урахуванням реалій дійсності) утверджували у свідомості сучасників спільну ідею національно-духовного "воскресіння" (відродження самототожності й самоцінності) народу як Польщі, так і України.

Своїм дослідженням М.Ільницький прагне не так до з'ясування типологічної спорідненості і своєрідності драм "Весілля" та "Сну української ночі", як до виявлення природи взаємозв'язків цих творів на основі тодішньої (початок ХХ століття) українсько-польської взаєморецепції. Цим самим він не тільки "втручається" у розпочату нашим літературознавством ще в тодішні роки дискусію про генезу твору В.Пачовського, а з сучасних позицій (наукових, художніх,

супільних) прагне до історико-літературної об'єктивності в компаративістському аналізі п'єс польського та українського авторів, зрештою, доказово намагається розставити в цих суперечностях свої концепції дослідження, аргументуючи ті чи інші положення і висновки. За його переконаннями, “Сон української ночі” не є ані наслідуванням, ані парафразою “Весілля”. Це радше своєрідна ідейно-образна й естетична полеміка між двома представниками не тільки близьких за світоглядно-художньою платформою модерністських угруповань “Молодої Польщі” і “Молодої Музи”, а й відмінних за своєрідністю творчого мислення національних письменників.

По-перше, В.Пачовський тут “спирається на реалії українського життя, на символіку українського фольклору, творить власні символи, хоч не раз потрапляє в залежність від польського драматурга на рівні образів-кодів, що формують ідею національної самосвідомості в неоромантичному ключі. Така залежність була цілком природною, мабуть, і неминучою, і її не можемо трактувати лише в негативному плані” [с.397]. По-друге, твір С.Виспянського, як це не парадоксально, чи не найбільше допоміг українському художнику слова “увиразнити власну поетичну ідею” (крім меча, “народ повинен бачити також і “золотий вінець”: державну ідею. Тут дослідник використовує думку В.Барки з його розвідки “Лірик-мислитель”, видрукованої як вступна стаття до зібрання творів В.Пачовського, що їх було видано за кордоном у 1985 році (Т.1. – с.16. – М.М.) в новому модерністському дискурсі, який у польській літературі мав уже вагомі позиції, а в українській тільки починався” [с.397]. По-третє, самотождність і самоцінність авторської ідейно-естетичної свідомості у “Сні української ночі” особливо виділяється там, де автор потрапляє у стихію української поетичної традиції, тут вловлюються стильові інтонації “Слова о полку Ігоревім”, народних дум, поезій Тараса Шевченка” [с.397]. І нарешті, по-четверте, вже як синтезований підсумок літературознавчих концепцій М.Ільницького в порівняльно-типологічному аналізі драматургічних творів польського та українського митців, за яким зіставлення “Весілля” і “Сну української ночі” неодмінно потребує інспірації до врахування того, “що трагедія Пачовського була підступом до його власних історіософських ідей, що завершився монументальним “містичним епосом” “Золоті Ворота”, де “золотий вінець” – символ держави – трансформувався в образ Грааля України, куди повернуться після очищення кров'ю героїв заблудлі

душі, які занехали свій національний обов'язок (символічне уособлення таких душ – Марко Проклятий)” [с.397].

Тут доречними видаються думки сучасного польського дослідника Ф.Зейки. Висловлені з приводу загального ідейно-естетичного пафосу драматичної поеми Ю.Ейсмонта (псевдонім Люмір) “Зоря Сходу”, що була написана й видана у Варшаві 1900 року, вони якнайтісніше сполучаються з “Весіллям” С.Виспянського і “Сном української ночі” В.Пачовського про те, що згадані твори становлять для нас цінність насамперед як літературні документи, де “виразно виявляється цікаве для нас у цьому плані явище: використання праслов'янських образних мотивів з метою політичної алегорії” [16, 208]. Власне, на такому ґрунті почасті й вибудовують свої концепції дослідження творчості С.Виспянського українські літературознавці й театрознавці А.Гозенпуд (“Поетичний театр Лесі Українки”. – К., 1947), І.Лозинський (“Поетичний театр Станіслава Виспянського” // Жовтень. – №11. – 1970. – с.122–126), В.Гаккебуш (“Контрасти “Молодої Польщі” // В.Гаккебуш. В сучасному польському театрі. – К., 1972).

В основному, не вдаючись до порівняльно-типологічної характеристики творчості польського поета і драматурга, ці розвідки самі по собі вже спонукали до міжслов'янських комунікацій та асоціацій, зокрема польсько-українських. Так, А.Гозенпуд виявляє спільність засобів драматургічної поетики Лесі Українки та С.Виспянського (проекція проблемно-тематичного спрямування творів на сучасність, використання притаманного неоромантикам історико-фольклорного, національного матеріалу, виокремлення героїчної особистості, використання міфологічних архетипів), І.Лозинський інспірує пошуки відповідних в українському письменстві мотивів та образів С.Виспянського, причому здебільшого тих, що мають праслов'янське коріння.

Чи не найбільш виразно проступає означена концепція у праці В.Гаккебуша. Аналізуючи літературну першооснову п'єс польського драматурга, а відтак їх сценічні варіанти, дослідник аргументовано доводить, як “незримо присутня” слов'янська ідея, що розчиняється в суто національній ідеї не лише “Весілля”, а й “Листопадової ночі”, “Визволення”, “Болеслава Сміливого” та інших драматургічних творів і виставах. С.Виспянського захоплює не просто минувшина, зауважує театрознавець, він із сивої давнини вишукує уроки ганьби й поразок поляків, глибоко осмислюючи складені впродовж століть стереотипи їх визвольних змагань, не завжди об'єктивні, не завжди

сприйнятливі для того чи іншого покоління цього етносу. Саме такий історіософський пафос драматургії С.Виспянського екстраполює її в майбутнє не лише польського, а й інших народів. Історичні факти й явища, аюзії і національні характери, зберігаючи свою конкретику й самобутність, стають не чим іншим, переконає Валерій Гаккебуш, як своєрідними топосами духовно й історично багатого та неповторного слов'янського світу. Крім того, за спостереженням сучасного українського дослідника модернізму Я.Поліщука, “густе символічне письмо цього автора, використання численних умовно-символічних, міфологічних образів та асоціацій сприяло набуттю кращими творами Виспянського загальнослов'янської значимості” [11, 255]. Як приклад, літературознавець наводить символічну постать Вернигори, яка й понині по-різному трактується польськими та українськими науковцями [12].

Дещо відмінними від попередніх сприймаються наукові концепти порівняльно-типологічного дослідження творчості Станіслава Виспянського, що їх запропонували у своїх розвідках Л.Кочубей (“Антична тема в драматургії початку ХХ століття і “Кассандра” Лесі Українки” // Рад. літературознавство. – №3. – 1963. – с.74–87), Ю.Булаховська (“Леся Українка і Станіслав Виспянський” // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – Вип. 6. – 1970. – с.29–39), Р.Радишевський (Р.П.Радишевський. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. – К., 1983), С.Козак (“Неоромантизм Лесі Українки” // Вісник НАН України. – №5. – 1992. – с.31–37) і З.Геник-Березовська (“Про неоромантичну драму” та “Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті”, що були свого часу вперше опубліковані в чеськомовному журналі “Słavia”, а нещодавно перевидані у її книзі “Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм”. – К., 2000). Спільним є тут той факт, що названі праці присвячені не так творчості С.Виспянського, як українській письменниці Лесі Українці. Однак здійснюється це (не принагідно, не вибірково, не випадково і тим паче аж ніяк не штучно) крізь призму компаративістських студій. В одних випадках через зіставлення античної тематики, що їх полюбили використовувати у своїй драматургії обидва автори: “Кассандра” Лесі Українки, з одного боку, і “Ахілеїда”, “Акрополь”, “Мелеагр”, “Повернення Одисея” С.Виспянського, – з іншого (Ю.Булаховська, Л.Кочубей, Р.Радишевський). В інших випадках через зіставлення модерністських типів і моделей художнього мислення, зокрема символізму та

неоромантизму, в творчості польського та українського письменників (З.Геник-Березовська, Р.Радишевський, С.Козак, С.Хороб).

Такі означені літературознавчі концепції українських дослідників актуалізуються вже хоча б тим, що й досі не припиняються суперечки, не вщухають полемічні пристрасті вчених у виявленні взаємозв'язків творчості Лесі Українки і С.Виспянського (йдеться про впливи, рецепцію, запозичення тощо). Мова не про те, що А.Гозенпуд свого часу висунув гіпотезу, що начебто українська поетеса ще до написання своєї “Кассандри” знала драми на античну тематику польського письменника і запозичила в нього деякі художні деталі [1, 102] Цю позицію трохи згодом підтримали й інші українські дослідники, навіть виносили її як гостро дискусійну на засідання V Міжнародного з'їзду славістів [13]. Однак Ю.Булаховська, а згодом Р.Радишевський у згаданих працях спростували такі необґрунтовані положення і твердження. Зрештою, схожі претензії можна було б висловити й до С.Виспянського про вплив драматичного стилю М.Метерлінка на нього, про що неодноразово вже писалося й заперечувалося як сучасними, так і давніми польськими літературознавцями [16].

Мова, отже, не про це, а про виявлення природи цих зв'язків і взаємовпливів, рецепції творів одного чи іншого авторів в інонаціональному полі. Конструктивним механізмом для цього може слугувати контекст часопросторовий (принаймні загальноєвропейський або ще вужче – слов'янський) і художньо-стильовий. Адже саме С.Виспянський і Леся Українка репрезентують ту частину тогочасної драматургії (не лише національної), якій притаманне серйозне зацікавлення античним світом, добою Ренесансу, фольклорно-міфологічними прасновами народного буття, історичними та суспільно-політичними обставинами життя своїх етносів, християнською мораллю та віруванням тощо. Власне, вони кожен по-своєму витворювали модерністські зразки нової західноєвропейської драми разом із Г.Гауптманом, Г.Ібсенем, Г.фон Гофманстелем, М.Метерлінком, А.Стріндбергом, С.Пшибишевським, А.Чеховим та ін. Тому й закономірно, що вони органічно влилися у європейську художню систему, яка активно долала межі національних літератур і виявляла спільні риси цілковито нової авторської ідейно-естетичної свідомості. Такий розлогий контекст давав необмежені можливості для порівняльно-типологічних характеристик, зрозуміло, не тільки в рамках однієї культури, літератури чи мистецтва, а в значно більших обширах – слов'янських

і світових. Польський та український ранній модерн, попри свої національні ознаки, спонукав С.Виспянського та Леся Українку до пошуків нових засобів розробки характерів героїв, свіжих прийомів стилізації, поетичної візії, символіко-романтичного мислення.

Відтак мають абсолютну рацію ті дослідники творчості обох авторів, коли концептуально чітко визначають з обумовлених позицій природу зв'язків та наслідувань їх творів. Очевидно, такою спільністю можна пояснити появу на зламі XIX–XX століть не тільки античної тематики в польського та українського письменників, а й фольклоризації та міфологізації їх манери письма, що відбито в “Легенді” та “Весіллі” С.Виспянського, а також у “Лісовій пісні” Лесі Українки. Вони органічно невід’ємні у контексті “Затопленого дзвону” Г.Гауптмана, “Зачарованого кола” Л.Риделя, “Сну української ночі” В.Пачовського та інших творів європейського письменства, тому й легко піддаються порівняльно-типологічній характеристиці. Власне, таких літературознавчих концепцій дотримуються згадувані З.Геник-Березовська і С.Козак.

“Детальніший аналіз міг би переконливо довести, що між творчістю Виспянського і Лесі Українки існує значно більша спорідненість, аніж це могло б видатися на перший погляд, – пише чеська україністка. – Обидва автори витворили власний стиль передусім завдяки поєднанню уявлень про античне мистецтво з уявленнями про мистецтво народне. Обом їм притаманний і культ духовного лицарства, який еволюціонував у напрямку до усвідомленого розуміння актуальних національних і політичних проблем. Тим цікавішим є той суперечливий, ба навіть парадоксальний факт, що саме Леся Українка досить стримано оцінювала творчість Виспянського, зараховуючи його до представників польської модерни” [7, 210]. Вочевидь, це йшло від того, що українська поетеса загалом ставилася байдуже до adeptів модернізму в сусідському літературному процесі, і він становив, за її словами, погіршений варіант модерни німецької, яку Леся Українка кваліфікувала ледь чи не найдовершенішою в цілому європейському світі [15, 240].

Завершуючи аналіз літературознавчих концепцій українських дослідників творчості С.Виспянського в порівняльно-типологічному аспекті, варто звернути увагу на висловлену колись думку польського науковця Я.Кшижановського про те, що в історії розвитку польської національної драматургії цей автор стоїть не просто відосібно від інших письменників, а самотньо. Ввірвавшись у світ літератури і ми-

стєцтва рвївно і потужно, він злетїв у свїт надто високо, аби мїг хтось пїднєстися до нього. Він так і досї залишився без спадкоємцїв [17, 185]. Схожу аналогїю можна провести з Лєсею Українкою, яка як унікальна творча особистість, як жїнка-драматург (єдиний у захїдноєвропейській і слов'янській модернїй драмї!) не має послїдовникїв нї в нашому нацїональному письменствї, нї в культурї свїтовїй, нї в контекстї минулого, нї в координатах сучасного мистецтва. Не претендуючи на вичерпнїсть, тут напрошуються самї собою такї висновки: стиль, художньо-образне мислення і С.Виспянського, і Лєсї Українки, і В.Пачовського як неперєбутнїх майстрїв слова не можна наслїдувати, бо вони витворили абсолютно унікальний свїт образїв, тем, сюжетїв, характерїв, жанрїв, яких важко збагнути й сьгодні; окрім того, їх поетикальна система носила характер деякої замкненостї, тому-то, звїсна рїч, не інспїрувала свїй подальший розвиток вїдповїдно нї в польському, нї в українському письменствї.

1. Див.: *Гозенпуд А.* Постичний театр Лєсї Українки / *А. Гозенпуд.* – К., 1947. – 475 с.
2. На сьгодні нам вдалося виявити україномовними лише драматичну картину “Смерть Офелїї”, перекладену Остапом Луцьким (Будучнїсть: лїтературно-наукова часопись. – Львїв, 1909. – 1 сїчня. – С. 4–7), рукописний варїант трагедїї “Весїлля”, перекладеної 1923 року Северином Паньківським (зберїгається у вїддїлі рукописїв Центрального історичного архїву мїста Львова), окремі поезїї пїд назвою “До збруї” (Новий час. – Львїв, 1923. – Ч. 268. – 4 грудня), частину лїричних творїв у перекладах Володимира Гжицького, Романа Лубківського, Володимира Лучука (Всєсвїт – К., 1969. – № 11. – С. 127–129) і Вїктора Коптїлова (Антологїя польської поезїї : в 2 т. – К., 1979. – Т. 2. – С. 22–24). Вибїрковими чи радше принагїдними є переклади деяких уривкїв із драм польського автора пїд час їх аналізу українськими дослїдниками – “Весїлля” (Ярослав Гординський, 1935; Микола Ільницький, 2000), “Суддї” (Валерїй Гаккебуш, 1972), “Акрополь” (Валентин Струтинський, 1983). Для порівняння, у росїйськомовному перекладї ще 1963 року вийшов однотомик драм Станїслава Виспянського, а трохи згодом у Москвї та Ленїнградї (нинї – Санкт-Петербург) – ряд п'єс і вїршїв.
3. Див., наприклад: *Євшан Микола.* Сучасна польська лїтература і її впливи на нашу / Микола Євшан // ЛНВ. – Львїв, 1912. – С. 526–534; *Голубець Микола.* Галицьке малярство / Микола Голубець. – Львїв, 1926. – С. VIII; *Вєрвєс Г. Д.* Иван Франко і питання українсько-польських лїтературно-громадських взаємин 70–90-х рокїв ХІХ ст. / Г. Д. Вєрвєс – К., 1957. – С. 35–72; *Бїлецький О. І.* Українська лїтература серед інших слов'янських лїтератур / О. І. Бїлецький. – К., 1958. – С. 46–63; *Вєрвєс Г.* Українсько-польські лїтературнї взаємини /

- Г. Вервес, В. Ведіна, Ю. Булаховська // Матеріали V Міжнародного з'їзду славістів. – К., 1963. – С. 34–72; *Кочубей Л. А.* Антична тема в драматургії початку ХХ століття і “Кассандра” Лесі Українки / Л. А. Кочубей // Рад. літературознавство. – № 3. – 1967. – С. 74–87; *Вервес Г. Д.* Польська література й Україна / Г. Д. Вервес. – К., 1985. – С. 36–49; *Пилипчук Р. Я.* Українсько-польські театральні взаємозв'язки / Р. Я. Пилипчук. – К., 1999. – 63 с.; *Моренець В. П.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець– К., 2002. – С. 196–199; Українсько-польські культурні взаємини ХІХ–ХХ століття : зб. статей. – К., 2003. – 293 с. та ін.
4. Див., скажімо: *Булаховська-Круть Юлія.* Вогонь щирого почуття / Юлія Булаховська-Круть // Всесвіт. – 1969. – № 11. – С. 125–127; *Добрянський Анатолій.* Варшав'янка Станіслава Виспянського/ Анатолій Добрянський // Радянська Буковина. – Чернівці, 1969. – 15 січня; *Лозинський Іван.* Поетичний театр Станіслава Виспянського / Іван Лозинський // Жовтень. – 1970. – № 11. – С. 122–126 та ін.
 5. *Штокалко Павло.* “Сон української ночі” В.Пачовського / Павло Штокалко // Руслан. – Львів, 1903. – Ч. 278. – 22 грудня; *Євшан Микола.* Василь Пачовський Микола Євшан // Українська хата. – К., 1909. – № 9. – С. 306–314; *Карманський Петро.* Василя Пачовського “Сон української ночі” / Петро Карманський // Діло. – Львів, 1917. – Ч. 258, 260–262. – 29 листопада, 2–5 грудня; *Рудницький Михайло.* Станіслав Виспянський : у 25-ліття смерті / Михайло Рудницький // Діло. – Львів, 1932. – Ч. 273. – 9 грудня; *Л. (Криптонім Григора Лужницького. – М.М.)* Визволення. Драма на 3 дії С.Виспянського, інсценізація В. Гожици, постановка К. Татаркевича // Новий час. – Львів, 1935. – Ч. 226. – 11 жовтня.
 6. *Гординський Ярослав.* Станіслав Виспянський й Україна / Ярослав Гординський // ЗНТШ. – Львів, 1935. – Т. CLV. – С. 109–130. Далі, покликаючись на це видання, вказуватимемо лише сторінку.
 7. *Геник-Березовська Зіна.* Про неоромантичну драму // Зіна Геник-Березовська. Грані культур. – К., 2000. – С. 204–212.
 8. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л., 1979. – 346 с.
 9. Цит. за виданням: *Євшан Микола.* Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К., 1998. – С. 181–188. Посилаючись на цю книгу, надалі будемо зазначати тільки сторінку.
 10. *Ільницький Микола.* Візія національного “Воскресіння”: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського / Микола Ільницький // Романтизм: між Україною та Польщею. – К., 2003. – С. 390–398. Далі, покликаючись на цю статтю, вказуватимемо лише сторінку.
 11. *Поліщук Ярослав.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.
 12. Див., приміром: *Ziejka Franciszek.* Literacka legenda o Wernyhorze / Franciszek Ziejka // Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej. – Warszawa,

1996. – XIII. – S. 31–81; *Bobrownicka Maria*. Narkotyk mitu: Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych / *Maria Bobrownicka*. – Kraków, 1995. – S. 12; *Ziejka Franciszek*. Wesele w kręgu mitów polskich / *Franciszek Ziejka*. – Kraków, 1997. – S. 379; *Kasjan J. M.* Wernyhora – postać z polsko-ukraińskiego pogranicza / *J. M. Kasjan* // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. – Warszawa, 1998. – S. 140–165; *Льницький Микола*. Візія національного воскресіння... // *Слово і час*. – 2000. – № 6. – С. 41–47; *Медицька Мирослава*. Особливості ідейно-естетичної свідомості Станіслава Виспянського та Василя Пачовського / *Мирослава Медицька* // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. – Warszawa, 2003. – S. 186–194.
13. Див.: Матеріали V Міжнародного з'їзду славістів. – К., 1963.
14. *Українка Леся*. Заметки о новейшей польской литературе // *Зібр. Творів : у 12 т. / Леся Українка*. – Т. 8. – К., 1977. – С. 229–252.
15. Див.: *Славіńska J.* Tragedia w epoce Młodej Polski / *J. Славіńska*. – Toruń, 1988.
16. *Ziejka Franciszek*. Motywy prasłowiańskie / *Franciszek Ziejka* // *Młodopolski świat wyobraźni*. – Kraków, 1998. – S.195–216.
17. *Krzyżanowski J.* Neoromantyzm polski / *J. Krzyżanowski*. – Wrocław, 1970.

СТИЛЬОВІ ОЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО ПОЛЬСЬКИМИ ДОСЛІДНИКАМИ

Наукове осмислення творчості Станіслава Виспянського українським літературознавством – як на рівні її рецепції, так і на рівні її типології – невід’ємно пов’язане з літературно-критичними статтями і дослідженнями польських учених про спадщину цього унікального художника слова і театрального діяча. Звісна річ, йдеться не так про всебічне знання усіх без винятку праць, що з’явилися у Польщі про Станіслава Виспянського, як про виявлення основоположних засад і домінуючих концепцій у вивченні драматичних і ліричних творів письменника, які б, з одного боку, розкривали їх розмаїтий ідейно-естетичний, образно-емоційний і жанрово-стильовий світ, а з іншого – постулювали б позиції і принципи нашого національного критичного дискурсу в його самостійному осмисленні цього багатоаспектного світу. На такому, сказати б, зрізі польського та українського літературознавства можна простежити і контактено-генетичні зв’язки Станіслава Виспянського з Україною, взаєморух та взаємоспрямування його творчості й творчості українського письменства, порівняльно-типологічні лінії зіставлення драматургії та поезії польського автора й українських драматургів та поетів.

Крім того, чимало літературознавчих розвідок зарубіжних дослідників творчості Станіслава Виспянського, незважаючи на те, що вони зібрані й систематизовані польською бібліографічною наукою, й досі залишаються недоступними або принаймні недостатньо знаними в наукових колах українських полоністів. Більше того, наявний уже в Україні матеріал, присвячений польському письменнику і художнику, виявляє помітну амплітуду коливань оцінних суджень наших літературознавців та мистецтвознавців, нерідко суперечливих або ж і верхових.

Зазначимо, однак, що останнє стосується лише праць, головним стрижнем яких є “лінія спрощеного компаративізму” (Олександр Білецький), тобто звичайного, без будь-яких заглиблень, сприйняття драматургічних і ліричних творів, живописних полотен й образотворчих сценічних картин Станіслава Виспянського в українському середовищі – культурно-духовному та літературно-мистецькому. Таким чином, на маргінесі рецепції часто залишалися проблеми її якості й типів, а також саморефлексія того, хто прагнув винести певні враження і дати оцінку у сприйнятті п’єс та віршів, малярства польського

митця. Власне, тут доречними були б знання літературно-критичних праць і досліджень про творчість Станіслава Виспянського, написаних його співвітчизниками в різні часи та періоди розвитку історично-порівняльного літературознавства у Польщі. Хоча зрозуміло, що які б суперечності та колізії не виникали в обговоренні питань про співвідношення понять “твір-читач-глядач-слухач”, “реципієнт виходить насамперед з власного уявлення про прочитаний твір на підставі тексту, – зазначає Роман Гром’як, – а не з візуального спостереження над текстом як знаково-комунікативною системою” [3, 251].

Не забуваймо й того, що польське літературознавство, зокрема його порівняльні студії, завжди тяжіло до західноєвропейської літературної компаративістики. Тому, досліджуючи творчість Станіслава Виспянського, воно свідомо поглиблювало взаємозв’язки та взаємовпливи. Натомість, у літературно-критичних статтях і дослідженнях про Станіслава Виспянського польські автори як колись, так і зараз частіше звертаються до вагомих з наукової точки зору проблем типологічного аналізу.

Упродовж останнього часу в польському літературознавстві все актуальнішими стають праці, в яких здійснюється спроба типологічного зіставлення окремих польських письменників з представниками літератур-сусідів на так званому “пограничному” матеріалі. Як справедливо зауважує Оксана Веретюк, “ще сім-п’ять років тому його розглядали як кресовий (...). Нерідко “креси” сприймалися звужено й не без політичного акцентування” [1, 86]. На щастя, такі складні міжнаціональні літературні взаємини вже позаду. Проте завжди залишатиметься багатоплановість цього процесу, у видимій частині якого повсякчас знаходяться контактено-генетичні зв’язки, а в глибині – порівняльно-типологічні характеристики, виявлення впливів, запозичень, наслідувань.

Не абсолютизуючи величезного масиву літературно-критичних праць і досліджень польських науковців про творчість Станіслава Виспянського з його неперепутним художнім світом у слов’янському чи трохи вужче – українському осередді, все ж не будемо недооцінювати наших вітчизняних літературознавців (Микола Євшан, Ярослав Гординський, Лариса Кочубей, Станіслава Левінська, Юлія Булаховська, Ростислав Радишевський та ін.), які так само, як і польські колеги, колись і зараз, здійснюючи типологічні зіставлення, виявляли тривкі зв’язки Станіслава Виспянського (чи то генетичні, а чи порівняльні) з українським письменством, його “неповторний голос” у “загальному

хорі народів”. Проте вважаємо за необхідне дещо скорелювати ті їх положення та висновки крізь призму хронології й особливостей сприйняття польським літературознавством, спроектувавши їх на майбутні студії творчості Станіслава Виспянського.

Польська літературна критика, історики польської літератури та теоретики загалом витворили специфічну галузь національного літературознавства, яку можна назвати “виспянськознавство”. Як переконують літературознавчі розвідки про Станіслава Виспянського, він чи не з перших кроків у літературі та мистецтві “мав щастя на відомих коментаторів, дослідження його творчості носили новаторський характер, були відбитком найновіших тенденцій і полоністичних мод” [8, 24].

Про нього почали говорити відразу ж після прем'єри славнозвісного “Весілля”, часто називаючи “четвертим пророком”, продовжувачем традиції великих романтиків. Тому творчість Станіслава Виспянського польське літературознавство спочатку розглядало крізь призму світобачення романтизму, у тісному зв'язку з художньою спадщиною Адама Міцкевича та Юліуша Словацького, наголошуючи на впливі останнього у появі в його п'єсах таких виявів авторської ідейно-естетичної свідомості, як елементів генезійської теорії та містичності. Цей релігійно-містичний світогляд, запозичений Юліушем Словацьким із доктрин Анджея Тов'янського (за якими проголошувався поступ через терпіння” та поняття волі, своєрідної “космічної енергії, а також прометеїстичний індивідуалізм, роль творчого генія”, перейнятої від Фрідріха Ніцше на ґрунті “ідей Польщі” та народної справи, що розглядались у контексті месіаністичної історіософії [23, 292]), позначився і на творчості Станіслава Виспянського. Як і в автора містичних творів “Генеза Духу”, “Король Дух” (який був предтечею модернізму на теренах свого письменства і своїм літературно-філософським життям сформував явище, пізніше назване “культу Словацького” [12, 8], у п'єсах і поезіях “молодопольського” драматурга також існує безсмертя духа, який після кончини однієї форми переходить у нове життя, еволюціонує через різні іпостасі буття.

Від Адама Міцкевича до Станіслава Виспянського перейшли мистецькі вияви тенденцій власне слов'янської, “монументальної традиції, котра ґрунтується на народній творчості і з'єднує усі стихії справжньої національної поезії” [Цит. за: 2, 120–121], а також на деякому запозиченні в автора “Дзядів” синтетично-візійної та іма-

гінаційної (уявлюваної) драми. Власне такі погляди критиків і дослідників призвели до стереотипного означення творчої особистості Станіслава Виспянського як “*rogrobowca romantyzmu*”, тобто наступника великих попередників.

Юзеф Котарбінський так і назвав свою розвідку, написану ще на початку ХХ століття. Її концепція близька з положеннями та висновками інших праць польських літературознавців – Станіслава Бжозовського, Зигмунта Василевського, Станіслава Пігоня, Станіслава Кольбушевського, Вільгельма Барбаша та ін. Останній у своєму дослідженні здійснює типологічні характеристики, порівнюючи чи, точніше кажучи, зіставляючи драматичні твори Юліуша Словацького (“Лілли Венеду”, “Балладину”, “Кордіана”, “Короля-Духа”) і Станіслава Виспянського (“Легенду”, “Варшав’янку”, “Болеслава Сміливого”). Тут польський літературознавець виразно акцентує на головних мотивах, класичності композиції, реінкарнації “національного короля-духа”, на оптичних й акустичних враженнях від сприйняття аналізованої драматургії, що, на його переконання, найбільше поєднує двох самоцінних художників слова. Водночас інші критики небезпідставно вбачали у “Легіоні” та “Визволени” Станіслава Виспянського своєрідний культ Міцкевича – представник іншого покоління вітчизняних письменників виявляв своє ставлення до великого попередника як до політика, здійснюючи навіть певний “суд” над “романтикою міцкевичівського чину” [4].

Як уже зазначалося, дослідження про драматургічну творчість Станіслава Виспянського з’явилися у польських періодичних виданнях, а також окремими книгами, по суті, одразу ж після постановки його “Весілля” у театрі Кракова. Критики, незважаючи на розмаїття оцінок, все ж сходилися в одному: драми цього художника слова і театрального діяча стали новим одкровенням у розкритті суспільно-національної, духовно-патріотичної історії Польщі і, що найцінніше, – внутрішнього світу цілого ряду унікальних людських особистостей, героїв давноминутих і сучасних літ, постатей реальних та ірреальних. Крім того, важливим у сприйнятті самого автора для дослідників вважалося питання світоглядних та ідейно-естетичних засад, витвореної письменником системи поетики, загалом з’ясування особливостей його світобачення та світовідтворення. Остап Ортвін, Вільгельм Фельдман, Адам Гжимала-Седлецький, Стефан Колачковський, Марія Крупінська та інші – всі вони, акцентуючи на якійсь одній

вузловій проблемі, більшою чи меншою мірою торкалися художнього мислення свого співвітчизника.

Приміром, Станіслав Ляцк виокремлював трагізм як основу авторської образної свідомості, зрештою, як своєрідне підложжя світобачення, користуючись популярною тоді теорією трагізму Макса Шеллера, за яким “найбільш формальним, найбільш загальним поняттям, котрим можна все охопити” [24, 9], є терпіння й офіра. Згодом цей погляд, цю концептуальну спрямованість в оцінці драматургії та поезії Станіслава Виспянського активно підтримали, а відтак і настійливо розвивали Стефан Колачковський, Юлія Дікштейн-Вележинська. Інший аспект у сприйнятті польського письменника розкриває Адам Гжимала-Седлецький, який розглядав жанрово-стильові риси та елементи поетики цього художника слова, наголошуючи на тому, що більшість його драм “творила спілка: ліричний поет та режисер” [13, 162], маючи на увазі, очевидно, прийоми ліризації не тільки п’єс автора, а й принципи розгортання драматичного дійства у виставах, здійснених самим Станіславом Виспянським.

Уже в 70-х роках минулого століття ще один дослідник його творчості Марек Новіцький не просто продовжить осмислювати виявлені раніше проблеми, а заглибиться аж до витоків потужного ліричного струменя у драмах свого співвітчизника. На переконання літературознавця, ліризм іде з польської народнопісенної стихії, бере початок в історико-фольклорних надрах сивої минувшини Польщі. Тому-то такими органічними є ліричні медитації дійових осіб, своєрідні ліричні ретардації у розвитку сюжету, суб’єктивно-емоційні “вкраплення” в розгортання драматичного конфлікту таких творів письменника, як “Легенда” і “Варшав’янка”. Водночас літературознавець підкреслює й іншу грань ліризації п’єс Станіслава Виспянського, що викристалізовується завдяки тонкому введенню у сценічне плетиво, скажімо, народних пісень (“Зигмунт Август”) чи голосінь-плачів (“Легенда”). В останній саме цим образ Ванди, яка тужить за загиблим Краком, нагадує Ярославну із “Слова о полку Ігоревім”, що побивається в горі на Путивльській стіні від звістки про смерть свого чоловіка-полководця. Власне, така паралель, напрошуючись сама собою, виявляє спільне втілення ліризму у слов’янських літературних першоджерелах [22, 1–4]. Тут, окрім цього, можна припускати й зустрічний взаєморух, перетин ліній польської й української літератур, зрештою, певне запозичення мотивів, образів, ідей тощо.

Тому не випадково перцепція самої постаті Станіслава Виспянського та його творів – драматургічних і ліричних – у польському літературознавстві здебільшого здійснювалася комплексно і синтетично в порівняльних студіях, що давало необмежену перспективу визначити не лише місце та особливості творчості письменника, а й польської літератури в загальноєвропейському художньо-культурному процесі. Звідси і йде спроба цілого ряду критиків і дослідників виявити міфологічні основи ідейно-естетичної свідомості автора, надто на початку ХХ століття, коли міф чи його архетипи ставали предметом їх наукового осмислення. Чи не першою спробою цього була праця Здіслава Кемпінського “Станіслав Виспянський. Структура міфу” (1905), що ставила за мету з’ясувати міфопоетику драматургії “молодополяка”, засоби трансформації та реконструкції використаних ним архетипів переважно у п’єсах з національної історії та античних часів (“Весілля”, “Визволення”, “Болеслав Сміливий”, “Легенда”, “Мелеагр”, “Ахіллеїда”). Сучасник Станіслава Виспянського у цьому дослідженні не тільки виявив особливості структурування драматургом міфів, а й розкрив їх витoki і способи художньої реалізації у системі образів, сюжетів, характерів та конфліктів.

Таке завдання спонукало Здіслава Кемпінського і до вибору порівняльного матеріалу, до речі, також вивченого тоді, на початку ХХ століття, ще не повно, і до методики наукових спостережень. Обрана літературознавча концепція осмислення і сприйняття драм польського письменника найповніше відображала бачення дослідником предмета, що ним була міфопоетика Станіслава Виспянського. Власне, в таємницях розуміння її, в умінні прочитувати й визначати її коди, по суті, й формувалася рецепція того, що, за влучними словами Ганса-Георга Гадамера, “і дозволяє, і зв’язує”. Уже наприкінці ХХ століття, коли ця проблема розв’язувалася різними поколіннями польських критиків та істориків літератури, теоретиками та компаративістами зусібіч, сучасний літературознавець Марек Булановський назвав Станіслава Виспянського “міфотворцем”, своєрідним “прекурсором ідей минулого у нинішньому національному мистецтві” [8, 25].

Чимало положень Здіслава Кемпінського згодом поглиблювали Тадеуш Сінко, Леслав Евстахевич, наголошуючи на впливі еллінської культурно-духовної традиції, зосібна древньогрецьких міфів у творах свого співвітчизника. Саме там, на переконання іншої дослідниці Ганни Філіпковської, слід шукати ключ для розуміння, а відтак сприйняття “античних трагедій” польського автора, мистецький код у

“розв’язанні таємниць історії і людської долі, в окресленні сенсу вибору тих чи інших життєвих позицій, версифікації культурних цінностей” або “істотного елементу в художній концепції театру Польщі” [11, 8]. Дещо інших принципів дотримується Францішек Зейка, який виводить світосприйняття та світовідтворення Станіслава Виспянського з національних легенд та архетипів, згадуючи теорії про дві культури у польському письменстві, – християнську та п’ястовську, а також про самоцінність рацлавського міфу й міфологізованого образу неоднозначної постаті Вернигори, яка не просто знаходиться на польсько-українському пограниччі, а передовсім єднає два сусідських слов’янських народи в їх непростих історичних взаєминах.

П’єса “Весілля” Станіслава Виспянського породила у середовищі не одного покоління літературних критиків і дослідників творчості письменника безліч інтерпретацій завдяки своїй міфологічній закованості, містичності, наповненості символами. Якщо ж узагальнювати величезний масив праць польських літературознавців про свого співвітчизника, то, як нам видається, майже половина з них припадає на аналіз саме цієї драми. Тут, звісна річ, нема змоги говорити про всі без винятку дослідження цього драматичного твору, бо це відвело б нас від поставленої мети у виявленні основоположних засад і домінантних концепцій у перцепції його автора польською наукою. То ж, йдучи за хронологією та особливостями сприйняття Станіслава Виспянського як художника слова, найгрунтовніші і найбільш полемічні праці про п’єсу “Весілля” написали, на нашу думку, Станіслав Котович, Адам Лада-Цибульський, Тадеуш Бой-Желенський, Раймонд Бергель, Євгеніуш Кухарський, Станіслав Пігонь, Анеля Лемпіцька, Леслав Евстахевич, Марія Войтак, Станіслав Вальгось та ін.

Зрозуміло, що цей перелік досліджень науковців про один із найкращих творів у спадщині польського драматурга можна продовжити. Однак суть не в їх кількості, а передовсім у тому, щоб навіть у названих літературно-критичних працях цих дослідників окреслити такі концепції, такі погляди і підходи в аналізі “Весілля”, які дали б змогу простежити еволюцію становлення наукової літературознавчої галузі – “виспянськознавство”. Синтезуючи судження про згадані критичні статті й монографії, що своїм аналітичним “зарядом” здебільшого викликали гострі суперечки і дискусії, можна зробити висновок: на початку ХХ століття відбувався процес осмислення такого неперекрутного явища в польській літературі і мистецтві, як драма “Весілля”. Згодом на основі цього почалося формування історико-

літературного й теоретико-літературного дискурсу навколо неї в часопросторових координатах “польськості”, а відтак в середині й наприкінці ХХ століття – утвердження цього твору й творчості Станіслава Виспянського в загальноєвропейському та світовому контексті.

Таким чином, рецепція польським літературознавством лише однієї драми Станіслава Виспянського дає всі підстави для ствердження думки про використання дослідниками різних методологічних концепцій, що ґрунтувалися на засадах теорії “міфологічної”, теорії “запозичень” і теорії “історичної” (за Олександром Білецьким).

Ще одним, не менш цінним аспектом у вивченні багаточислової літературно-художньої спадщини Станіслава Виспянського є виявлення модерністських основ його авторської ідейно-естетичної свідомості. На початку вже йшлося про використання ним потужних традицій польського романтизму, закладених ще Адамом Міцкевичем та Юліушем Словацьким. Проте кожен критик та історик польського письменства неодмінно звертав увагу на еволюцію образного мислення Станіслава Виспянського й окреслював її шлях від романтизму до реалізму, відтак до модернізму. Деякі, як наприклад, Мечислав Янков’як, загалом піддавав сумніву тісний зв’язок письменника зі світоглядними та естетичними критеріями романтизму, його поетикою, що, природно, викликало заперечення з боку інших сучасних дослідників.

Цікаво, що виявлення того чи іншого типу художнього мислення у творчості Станіслава Виспянського ставало предметом осмислення ще в перших десятиліттях ХХ століття. Однак з новою силою розвилася вже у післявоєнний період, коли вчені скрупульозно досліджували символізм драматурга й поета, що входив до системи модерністського світосприйняття та світовідтворення не лише його, а й цілої плеяди представників літературної епохи “Молода Польша”. У багатьох літературно-критичних працях того часу постать Станіслава Виспянського свідомо переноситься у польський контекст – чи то здійснюється аналогія або й опозиція щодо “романтичного шалу” Адама Міцкевича, а відтак виокремлення у цьому неоромантизму, чи то з’ясовується джерело символістської свідомості “молодополяків”. Ян Новаковський, розширюючи рамки національного контексту, зазначав, що неабиякий вплив на польського драматурга, зокрема формування його світоглядно-філософських та естетичних принципів, засобів художньої виразності мав французький символізм Поля

Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малярме, безпосередні контакти з іншими представниками модернізму, а саме близьке знайомство з Полем Гогеном, Августом Стріндбергом.

Власне європейська столиця допомогла Виспянському зрозуміти: те, що він прагнув створити у малярстві, він зробить завдяки драмі, а не художнім полотнам [19, 20]. “Перебування польського автора у Парижі в період “щасливої години символізму” [21, 427–428], – писав дослідник, – позначилося на багатьох драматичних творах письменника, де символ містив у собі більш дієве, аніж власне образ, спрямування до трансцендентності. У Кракові, який стане згодом колыскою модернізму в Польщі, на той час ще не було яскраво виражених віянь модернізму, тільки початки декадентизму [21, 428]. Саме Ян Новаковський чи не найпримітніше з-поміж інших польських критиків і літературознавців постійно й усебічно розробляв проблему взаємозв’язку символізму, міфологізму та історизму у творчості Станіслава Виспянського. Інші аспекти цього типу художнього мислення ґрунтовно досліджували також Ева Мьодонська-Брукс, Анеля Лемпіцька, Марія Подраза-Квятковська.

І все ж, на переконання польських теоретиків та істориків літератури, творчість Станіслава Виспянського слід розглядати як синкретичну, до якої письменник залучав різні елементи і романтизму, і реалізму, і, звичайно ж, модернізму в усіх його виявах. Окрім того, в його ліриці і надто в драматургії доскіпливий дослідник знайде й приписи барокової літератури. Наприклад, поезія Миколая Семп-Шажинського чи Данієля Наборовського близька для Станіслава Виспянського темою смерті та проминальності. Не випадково ще на початку ХХ століття Адам Гжимала-Седлецький називав автора знаменитого “Весілля” “митцем з епохи бароко” і радив наступному поколінню художників слова та літературознавців “замислитися над анахронізмом мистецтва”, що в добу “електрики і фільмів зберегло первозданність й автентичність літератури ХVІІ століття” [13]. Водночас античний міф у трансформації Станіслава Виспянського, його постійний “діалог із греками” польська критика небезпідставно відносить до явищ Ренесансу. А за Паулем Фехтером, Леславом Евстахевичем, Казімежем Викою, Евою Мьодонською-Брукс, такі п’єси їх співвітчизника, як “Весілля”, “Визволення”, “Прокляття”, “Судді” і “Леґіон”, – це не що інше, як своєрідні початки експресіонізму в польській літературі.

Саме у своїх драмах Станіслав Виспянський відбив величезну амплітуду людських переживань (від заземлених до високих, від комічно-гротескових і сатиричних до трагічних, від особистісних до всеохопно загальних). Недарма інший “молодополяк” Станіслав Пишибишевський стверджував, що п’єси його колеги знаходяться в одному ряду із живописними полотнами найбільш знаного в Європі тогочасного художника-експресіоніста Едварда Мунка. Власне, відому картину “Крик” норвезького майстра пензля можна з цілковитим правом порівняти зі сценою шалених, напівбожевільних та фантасмагоричних танців весільних гостей у броневіцькій оселі.

Варто зауважити, що деякі польські дослідники творчості Станіслава Виспянського (Войцех Натансон, Аліція Оконська), аналізуючи його драматургічні, ліричні й образотворчі твори, висловлювали думки про те, що в них наявні сюрреалістичні, навіть футуристичні елементи, тобто компоненти вже не модернізму, а його відгалуження – авангардизму. Якщо виходити із хронологічних рамок, Станіслав Виспянський аж ніяк не вкладається у їх регламентацію польського авангардизму. Однак якщо виходити із наявності в його творах того, що згодом сформувалося в елементи, а відтак у форми нового мислення, то можна, безумовно, стверджувати про очевидні “сліди” “авангарди”. Свою візію цього на засадах рецептивної естетики свого часу подавали Артур Свентоховський (“...навіть найбільш славні драми Виспянського є ланцюгом нісенітниць”), Юзеф Вейсенгоф (“багатозначність, заплутаність, навіть парадоксальність символів Виспянського”), Влодзімеж Борови (“він був великим поетом, але не був великим письменником”, бо його часто “підводили і знецінювали складні лексичні думки, незбагненні метафори”), Ігнацій Матушевський (“Виспянський здійснив “замах” на все мистецтво, і він має право на абсолютну творчу свободу”) [Цит. за: 14, 24–27].

З метою виявлення у зовнішній і внутрішній структурах драм Станіслава Виспянського авангардистських елементів французькі дослідники Жан Фабр і Тадеуш Ковзан, використовуючи компаративістські підходи, здійснили доволі аргументований типологічний аналіз п’єс польського автора і драматургії Поля Клоделя, Франца Кафки, Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Луїджі Піранделло, Володимира Маяковського і навіть, здавалося б, зовсім протилежних за своєю художньою характеристикою письменників Жана-Поля Сартра та Жана Жіроду. У результаті зарубіжні літературознавці аргументували свої висновки, що віддзеркалюють або авангардні нововведення

різних напрямків, або дуже вдале використання чи викристалізування певного авангардистського концепту у творчості Станіслава Виспянського. Тут і гротесковість, і сарказм, і іронія, і пародія, і химерність. Втім польський драматург і поет не відносив себе до якоїсь однієї течії в літературі.

Кожна із п'єс письменника має абсолютно різні вияви авторської ідейно-естетичної свідомості, оскільки його твори діаметрально відрізняються один від одного. Насамперед впадає у вічі при прочитанні драм Станіслава Виспянського, – “цілковите визволення з-під усіляких шаблонів, прийнятих у сучасній реалістичній чи символічній поезії”, адже він “писав так, ніби один був у Всесвіті” [9, 107], творив “сам у собі і для себе”, з кожною п'єсою віддаляючись від людей у тільки йому зрозумілий світ [26, 59; 69]. Творчість письменника не можна вкласти у “прокрустове ложе” якогось одного напрямку чи стилю, бо вона набагато многогранніша, поліаспектна на різних зрізах проблематики, характерології, формотворчих виявах художнього мислення, зрештою, пафосу. Ось чому не можна не погодитись із міркуваннями Анелі Лемпіцької, що драматургія Станіслава Виспянського не зафіксувала єдиної зовнішньої і внутрішньої структури його творів, а створила їх безліч. У цьому дослідниця вбачала позитивні і негативні наслідки, адже, “творячи різнорідні драматичні форми, Станіслав Виспянський не залишив до них ключа”, не вказав на розгадку, джерела, в яких можна шукати відповідь [17, 10], а також не залишив після себе відповідної школи, спадкоємців саме “своєї драми” [17, 10]. Відомо одне: твори польського письменника є складними не тільки у сприйнятті пересічного читача, а й для їх “розкодування” дослідниками його спадщини. Бо його творчість “дивиться явно у майбутнє”, у наш час, тому сьгоднішні реципієнти більш підготовлені до сприйняття такого “еклектичного синтезу стилів” [17, 10].

Окрім того, синкретизм творчості Станіслава Виспянського існує і в іншому “сплаві”. Дуже часто порівнюють його драматургію з музичними трагедіями Ріхарда Вагнера. Як і німецький творець відомих опер, так і польський письменник розумів “музику як ілюстрацію духу і настрою музичної драми. Власне, мелодійне мистецтво поряд із поезією, пластикою ставало осередком художньої експресії” [7, 450]. Для Станіслава Виспянського перші проби його п'єс “Легенда”, “Даніель” і “Варшав'янка” мали форму лібрето. Також не варто забувати й того, що польський автор усе ж починав свій мистецький шлях учнем геніального Яна Матейки – від реставрації куполу Мар'яцького

костюлу, малюнків із зображенням маленьких сумних дітей, різноманітних польових неяскравих квітів, не зірваних, а безладно порозкиданих, без ваз і матеріальних речей чи художніх картин із красвидами Кракова і портретів знайомих [6, 62]. І все це із зосередженням уваги на виразі обличчя, на очах, які вдивляються у себе, заглиблюються у свої думки, у свій внутрішньо-психологічний стан. Деякі індивідуальні риси малярських робіт польського художника нагадують дослідникам полотна Гогена, набістів і Ван Гога. Часто митець концентрувався на зовнішній непривабливості (саме тому говорять, що Виспянський “не боявся бридоти, а навмисне її підкреслював, перебуваючи під впливом японської техніки виконання портретів” [16, 9] чи вітражів Отця-Бога, короля Казимира, Марії-Карітас, Аполлона у костюлі Францісканців, у Домі Лікарського Товариства [18, 201–206]. Беручи участь у виданні журналу “*Życie*”, Виспянський створив новий тип оформлення книги, досягнувши єдності шрифту і стилізованого рослинного орнаменту, а також займався декоративним мистецтвом, оформляючи інтер’єри Дому Лікарського Товариства Кракова, створюючи ескізи меблів, тканин та виробів із металу. Власне тому зв’язок драми з іншими видами мистецтва, органічно поєднаними у його творчій спадщині, реціпіювався також крізь призму малярства і музики Генриком Бальком, Вінцентом-Яном Островським, Тадеушем Маковецьким, Вацлавом Кубацьким, Здіславом Кемпінським, Марією Янусевич.

Синкретизм його творчості був би неповним без згадки про нього не тільки як драматурга, а й як діяча та реформатора театру, “творця сучасної польської сценографії”. Цій проблемі присвятили свої праці Зеновіуш Стшелецький, Ірена Славінська, Стефанія Скварчинська, Мілослава Буковська. Першим у Польщі, хто пояснив утруднене, а не рідко й нудне читання текстів Виспянського (власне тому письменника часто пародіювали через складний стиль написання, “повний алюзій і недомовленостей”), був Ян Блонський. Проте він вказував, що ця чисто зовнішня “вада” п’єс драматурга магічно і безпрецедентно змінювалась, як тільки вони починали говорити мовою театру, бо митець “мислив не словами, а образами”, не сам текст мав значення для нього, а “цілісність засобів театральної експресії відповідала за сенс” [5, 89; 96; 99].

Окрім цього, Виспянський здійснив перші постановки, дав своє прочитання та бачення нового національного спрямування таким

класичним драмам, як “Гамлет” Вільяма Шекспіра*, “Сід” П’єра Корнеля чи “Дзяди” Адама Міцкевича. І це не було “причинковим” захопленням, оскільки Станіслав Виспянський, як відомо з його епістолярію, любив французьку класичну трагедію, зокрема драми Корнеля, адже її предметом ставали великі моральні проблеми, справи обов’язку, волі та любові [Цит. за: 15, 33]. Відбиток цього віднаходимо і в п’єсах польського художника слова.

Врешті, драматургія і реформаторська діяльність Станіслава Виспянського, належать до найвидатніших явищ європейської драми і театру, адже він розробив власну систему естетики монументального (“teatr ogromny”) народного театру просто неба на краківських схилах Вавелю (який повинен був стати “відкритою сценою”). Твори митця, на переконання Адама Гжимали-Седлецького, і “є більшою мірою видовищами, аніж драмами у прямому розумінні цього слова” [13, 146].

В останні десятиліття, як загалом у другій половині ХХ століття, значну роль у змодернізованому погляді на творчість Станіслава Виспянського відіграють уже згадувані краківські дослідниці Марія Подраза-Квятковська та Ева Мьодонська-Брукс. Остання займалась питаннями композиції п’єс свого співвітчизника, часопросторовими аспектами, важливістю освітлення, кольору та жесту в творчому світі письменника. Особливу наукову цінність у польському літературознавстві мають її монографії про найскладнішу, найбільш містичну та загадкову драму Станіслава Виспянського “Акрополь”, а також про релігійні, метафізичні, екзистенційні та етичні виміри п’єс драматурга.

Сприймаючи драми Станіслава Виспянського, розумієш, що він запроваджував на сцені те, що можливо було реалізувати тільки з появою кіномистецтва – підводний світ Вісли у “Легенді”, виїзд Гедиміна на коні через вікно купола, труна, яка рухається у “Болеславі Сміливому”, візії молодості, кохання, суму чи “човен померлих”, що пливе на той світ, або ж тіло Одиссея, віднесене хвилями [7, 482]. Цій проблемі присвячена праця Артура Урбаньчика та Збігнева Вишин-

* Дослідник Ігнашій Матушевський вважав, що трагедія “великого англійця” справила помітне враження на Станіслава Виспянського тому, що митець у психології шекспірівського героя “вбачав віддзеркалення свого власного духовного стану”, адже, як і данський принц, він вес життя “роздумував про “вчинок” і штовхав народ до нього”, “даючи лягаса” і собі, і народу за неспроможність до “вчинку” [20, 71] Тому Гамлет у сценічній інтерпретації Станіслава Виспянського-режисера постає “наскрізь романтичним, лицарським і всуціль польським героєм”, героїзм якого – “це продуманий виклик смерті”, адже виспянськієське “вмирати мусить те, що має жити” робить його пророком у “Гамлеті” [10, 350]

ського, у якій також розглядається екранізація першої театральної драми у Польщі “Божий суд”, знятої за мотивами твору Станіслава Виспянського “Судді” у 1911 році (не збереглася) та друга фільмова адаптація п’єси цього ж автора “Весілля”, знята Анджеєм Вайдою за участю відомих польських акторів.

Після 1969 року щораз більше з’являється праць видатних репрезентаторів творчості автора “Весілля” на Заході – Антоніни і Тимона Терлецьких про самого Станіслава Виспянського і його мистецьке новаторство. Компаративістичні дослідження вчених, написані в контексті зіставлення із найяскравішими європейськими драматургами, виразно полемізують з тезою про виняткову “польськість” митця. В опозиції до поезії Малярме і Гофмансталя Терлецькі протиставляють Станіслава Виспянського і його концепцію символізму в театрі і драмі [25, 14]. Завдяки англомовній монографії про митця (1983), лекціям в університетах Америки і Канади, запровадженням до Encyclopedia Britanica Columbia Dictionary of Modern European literature (1980) відомостей про польський театр і літературу подружжя Терлецьких здійснило великий прорив у поданні Виспянського світовій літературознавчій науці [25, 17–19].

У столітню річницю смерті письменника (2007 року) вийшла найновіша на сьогодні праця про багатозначність та поліаспектність творчості Станіслава Виспянського “Багатовимірний Виспянський”, написана Яном Блонським. Ця книга цінна тим, що в неї входять наукові публікації, лекційні виклади французьким студентам славістики різних років, записи давньої розмови з Конрадом Свинарським перед прем’єрою “Визволення”, створених у “живому” та безпосередньому стилі, який не дозволяє ввести твори Виспянського у муміфікований канон шкільних підручників. Це при тому, що літературний критик ніколи спеціально не досліджував художню спадщину молодопольяка, але, як пишуть про нього укладачі збірника, він щоразу повертався до інтригуючих п’єс, вистав, загалом до театральної діяльності Виспянського. Спосіб написання неklasичної монографії редактори окреслили як перформативний, тобто такий, де текст, перетворюючись у сценарій, може згодом розігратись між тим, хто пише, і читачем. Виходить гра у розбирання тексту, “гра з текстом і про текст”. Окрім цього, порівнюючи польського драматурга з Августом Стріндбергом (“для обох народна минувшина є чимось реальним”, що набирає міфічного виміру), Морісом Метерлінком чи Полем Клоделем (обоє впроваджують на сцені величні постаті чи алегорії, трактуючи істо-

ричні події як міфічні; захоплені культурою Стародавньої Греції і бароковим театром), Джозефом Конрадом (моральна безкомпромісність його героїв відсилає до трагічності, не будучи мотивована релігійно, тільки метафізично), називаючи молодополяка тим, хто випередив Гофмансталя чи Еліста у відтворенні атмосфери античності, дослідник дав можливість “побачити, наскільки Виспянський у своїх прагненнях був європейським, наскільки своєрідно народним” [5, 43–45, 49].

Творчість драматурга в літературознавчих концепціях польської критики та дослідження польських науковців розглядається вже тривалий час і поліаспектно, із залученням широкого кола мистецтвознавців. Не важко збагнути, що такі історико-літературні та мистецтвознавчі студії є доволі різноманітними за систематикою біографічного і художнього матеріалу, зрозуміло, що їх ціннісно-критична спрямованість визначалася конкретними суспільно-історичними обставинами та ідейно-естетичною зумовленістю культурних процесів у Польщі як на зламі минулих століть, так і впродовж усього ХХ століття, а також чіткістю поставлених завдань у вивченні драматургії, лірики та живописних картин, сценографії і театральних вистав, створених Станіславом Виспянським. В аналізованих монографіях, нарисах та статтях свідомо виокремлювалися міркування вчених (на перший погляд, вибіркові), що засвідчували не тільки певну перцепцію, а передовсім оцінно-еволюційну шкалу у сприйнятті творів польського письменника. Вона ставала своєрідною точкою відліку у виявленні особливостей творчості Станіслава Виспянського – його проблематики, ідей та образів художнього мислення, жанрово-стильової природи, системи засобів поезики.

Таким чином, у більшості досліджень польських літературознавців виявлено такі домінуючі концепції у сприйнятті творчої спадщини Станіслава Виспянського, які акумулювали в собі синтез різних стилів і напрямків (від романтичного до різних виявів модерністського), органічного зв'язку його творів із живописним та музичним мистецтвом, майстерністю театральної режисури європейського рівня. Безумовно, ця унікальна постать не тільки в польській, а й світовій культурі ще не раз ставатиме предметом наукового дослідження його співвітчизниками, зарубіжними, зокрема українськими, літературознавцями й мистецтвознавцями.

1. *Веретюк О.* Сучасна польська компаративістика / О. Веретюк // Літературознавча компаративістика : навч. посібник / упоряд. Р. Гром'як, І. Папуша. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТДПУ, 2002. – С. 82–91.
2. *Vittm В.* Станислав Выспянский / В. Витт // История польской литературы : у 2 т. – М. : Наука, 1969. – Т. 2. – С. 114–139.
3. *Гром'як Р.* Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Літературознавча компаративістика : навч. посібник / ред. Р. Гром'як, упоряд. Р. Гром'як, І. Папуша. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТДПУ, 2002 – С. 250–256.
4. *Barbasz W.* Wyspiański na tle romantyzmu / W. Barbasz. – Lwów : Wydano z zasiłkiem ministerstwa W. R. i O. P. Nakładem przeglądu humanistycznego, 1932 – 439 s.
5. *Błonski J.* Wyspiański wielokrotnie / J. Błonski. – Kraków : Universitas, 2007 – 263 s.
6. *Bochnak A.* Kilka anekdotycznych wiadomości o S. Wyspiańskim / A. Bochnak // “Sztuka i krytyka”. – 1957. – NR. 3–4 (31–32) – S. 5–64.
7. *Bodnicki W.* Z rodu tytanów / W. Bodnicki. – Łódź : Wyd. łódzkie, 1985 – 543 s.
8. *Bułański M.* Stan badań nad dramatem okresu Młodej Polski / M. Bułański // Dramat i teatr modernistyczny – Wrocław : Wiedza o kulturze, 1992. – S. 17–27.
9. *Chmielowski P.* S. Wyspiański. Studium literackie – Lwów : Słowo Polskie, 1902. – S. 105–180.
10. *Dyboski R.* Wyspiański o Hamlecie / R. Dyboski // Przegląd Współczesny. – Grudzień, 1932. – Nr. 128 – S. 335–350.
11. *Filipkowska H.* Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne S. Wyspiańskiego wobec mitu. – W. : PIW, 1973 – 151 s.
12. *Floryńska H.* Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii J. Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu / H. Floryńska. – W. : PIW, 1976
13. *Grzymala-Siedlecki A.* O twórczości Wyspiańskiego / H. Floryńska – W. : Wyd. Literackie, 1970. – 420 s.
14. *Jakubowski Z.* S. Wyspiański / Z. Jakubowski. – W. : PIW, 1967.
15. *Jakubowski Z.* Wstęp / Z. Jakubowski // S. Wyspiański. Poezje. – W. : PIW, 1969.
16. *Kruszyński T.* Udział S. Wyspiańskiego w Towarzystwie Artystów Polskich / T. Kruszyński // Sztuka. – 18 s.
17. *Lempicka A.* Wyspiański – pisarz dramatyczny i formy. – Kraków : Wyd. literackie, 1973 – 360 s.
18. *Makowiecki T.* Poeta-malarz Studium o S. Wyspiańskim / T. Makowiecki. – W. : PIW, 1969 – 297 s.
19. *Mansfeld B.* S. Wyspiański: Próba interpretacji programu artystycznego / B. Mansfeld. – Poznań : Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1969. – 55 s.
20. *Matuszewski I.* Studia o Wyspiańskim (Wyspiański i Hamlet) / I. Matuszewski // Myśl Polska. – W. : Drukarnia naukowa, 1916. – 48 s.
21. *Nowakowski J.* Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego / J. Nowakowski. – W., 1962. – S. 423–450.

22. *Nowicki M.* Zagadnienie liryzmów twórczości teatralnej S. Wyspiańskiego / M. Nowicki. – Łódź : Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1977 – 6 s.
23. *Nycz R.* Język modernizmu. Prolegomeny historycznoliterackie / R. Nycz. – Wrocław : Leopoldium, 1997. – 329 s.
24. *Scheler M.* Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane / M. Scheler. – W. : Wyd. Naukowe PWN, 1994. – 135 s.
25. *Sławińska I.* Wkład Antoniny i Tymona Terleckich w prezentację Wyspiańskiego na Zachodzie / I. Sławińska // Stanisław Wyspiański – Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim pod red. E. Miodońskiej-Brookes. – Kraków : Universitas, 1996. – S. 13–30.
26. *Sten J.* O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne / J. Sten. – Lwów ; Warszawa ; New-Jork : Drukarnia narodowa w Krakowie, 1909. – S. 3–70.

ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ С.ВИСПЯНСЬКОГО-ПОЕТА: ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ

Екзистенційні проблеми людського буття – одвічна тема художньої літератури. До неї часто зверталися письменники різних поколінь і різних народів, починаючи з античних часів і закінчуючи днем сьогоднішнім. Досить згадати творчість художників слова недалекого минулого, скажімо, Поля Верлена, Райнера Рільке, Томаса Еліста, Георга Гайма, Володимира Свідзинського, Василя Стуса та багатьох інших. Різноманітні мотиви цієї теми є наскрізними у С.Виспянського, котрого через всеосяжність образного мислення порівнюють із творцями доби Відродження. З його іменем дослідники польської літератури пов'язують чи не найбільші й найпродуктивніші сторінки модерністської художньої практики кінця XIX – початку XX ст., означуючи її (через відсутність у тодішньому польському літературознавстві термінів “модернізм”, “модерністичний” тощо) такими дефініціями, як “неоромантик” чи “постромантик” (С.Седлецький), “антиромантик” (С.Бжозовський), “праромантик” та ін.

Інші дослідники, типологічно зіставляючи поезію та драматургію Виспянського з творами західноєвропейських майстрів слова періоду міжвоєнної – найяскравішого періоду в художньому трактуванні екзистенційної проблематики Джеймсом Джойсом, Францом Кафкою, Альбером Камю, Жаном-Полем Сартром – стверджують, що він був “прероромантиком” у розробці філософських мотивів життя і смерті як одвічних основоположних засад людського буття.

Суть, однак, не в тому, як називати Виспянського чи куди віднести екзистенційну проблематику його творчості. Якщо мати на увазі, приміром, лише тему смерті, то вона в його естетиці є тією крайністю життя людини, після якої настає оновлення, себто “життя після смерті”. Зрештою, вихідною концепцією цього ключового мотиву є розуміння його самим Виспянським: туск і безнадія – це остаточний результат творення чогось, один із видів терпіння, і тільки людина, яка терпить і переживає, може бути здатна до творчості.

Звідси зрозуміло, чому в його поезіях домінують настрої “*mroku*”, “*mgły czerniejącej*”, “*nocy ciemnej*”, “*strachu, tęsknoty, żalu, samotnej duszy*” з акцентацією на чорному кольорі.

Можна простежити певну градацію відчуттів ліричного героя, що передають ті стани людської душі, які передують “абсолюту смерті”. Так. скажімо, одним із них постає *тривога*. Згідно з трактуванням

самого поняття, це – “неспокій, викликаний страхом перед якимсь передчуттям неприємного і небезпечного” [1, 25; 3]. А за Сартром. “людина – це тривога, тривога, яка відома всім, хто брав на себе яку-небудь відповідальність” [2]. У Виспянського це відчуття, що опановує ліричного героя, переходить у щось більше: “*pełne strachu oczy moje*. Як відомо, страх у людини “характеризується неспокоєм, нервуванням” [3]. Цей стан викликаний “чеканням чого-небудь неприємного, небажаного” [1, 9; 753]. Саме очі чи не найбільш інформують нас про емоційний стан ліричного героя. У наступних рядках симпліка “*pełne ...moje*” виконує важливу стилістичну функцію:

*pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje...*

Своєрідним обрамленням виступає рефрен “*jakżeż ja się uspokoję*” [4, 28].

Цей внутрішній щем переходить у новий якісний стан чергового відчуття, від якого стає “*straszno – i zda się że nocy przestrzeń ciemna*” [5, 41]. З давніх-давен ніч асоціювалась із темним кольором і смертю. Слово **ciemna** сягає ще праслов'янського ***tbma**, що розвинулося від індоєвропейського ***tem** “відсутність світла” і є спорідненим з лит. **temti** “темніти” та перс. **temel** “морок”. Темрява “асоціюється з негативним началом” [6], але деколи “п'їтьма є символом нерозвинутих потенційних можливостей”. У внутрішній формі слова **ніч** є і “певний стан очікування (ще не день), передчуття денного світла” [7].

Останньою сходинкою в цій шкалі переживань є розпач, через що ліричний суб'єкт стає самотнім і нікому не потрібним, принаймні так йому видається. Адже його сутність – то “*dusza samotna*”, тому вона із “*tesknotą i żalem*” відшукує “*co raz stracone*”.

*Я, прецінь, вже давно не дбаю
про закуті втраченого раю.
Живу лишень чи доживаю...*

(Переклад В.Лучука)

Ключовим словом у цих трьох рядках виступає сполучення слів “втрачений рай”. За біблійними переказами, рай ще називали Едемом. Він був символом “мирного буття, душевного спокою, рівноваги і

внутрішнього задоволення” [7, 103]. Слово **втрачений** означає те, чого більше не буде. Утрата – “дія, внаслідок якої хтось лишається без чого-небудь, втрачає когось, щось” [1, 10, 519]. Вислови **втрачений рай, вигнання з раю** нині означають не тільки вчинок Адама і Єви, а й безповоротну втрату чогось дорогого і цінного для людини.

Ліричний герой дійшов до такого емоційного стану, коли байдужість, розчарованість і небажання думати про своє майбутнє мотивують градацію відчуттів. Він потрапляє у темне царство хаосу, де завжди “*w drżącej mgle nieporozumień zapada noc okrutna*” [4, 60], де до неї скрадається “*żał mroku*”. І стоїть перед необхідністю вибору, пошуків та рішень, сумнівів і ризику. Внутрішня боротьба, яку мусить постійно вести, відлунує у віршах, настроює вдумливого читача на роздуми про складність і неминучий трагізм людського існування:

*...и если дух мой нынче на распутье,
й если утешения не жду
от веры, значит, к смерти я иду [8].*

Змістово-семантична наповненість слова “смерть” у Виспянського не відбиває крайнього фінального поняття, а знову ж таки окреслює чимало тих кіл “Дантового пекла”, за якими вона прийде. Так, спостереження над деякими найчастіше використовуваними образами-символами у поетичному світі С.Виспянського приводять до зацікавлення теорією архетипів. Поняття *архетип*, як відомо, запозичене дослідниками художньої культури з праць швейцарського психолога К.Юнга, який вважав, що це найпервісніші уявлення, міфологічного типу праобрази, що виникли в сфері “колективного несвідомого” і відлунують у свідомості сучасної людини як своєрідні символи, відгомони давніх міфологем. Люди постійно користуються символічною термінологією, “щоби уявити поняття, які ми не можемо повністю зрозуміти”. Це одна з причин, “через яку всі релігії користуються символістичною мовою чи образами” [9].

Однією з найбільш повторюваних у митця є міфологема **вода**, точніше сказати, все семантичне гніздо, зв’язане з нею (*вода, струмок, річка, море, дощ, гроза*). До цього образу-символу не раз вдаються поети різних напрямів і стилів, відбиваючи індивідуальне мислення і бачення конкретного митця. Відомо, що вода є не тільки сим-

волом здоров'я, молодості, краси й доброго настрою, а й Божою карою. Адже її дія викликала, за Біблією, Всесвітній потоп.

У Виспянського це уявлення чимось близьке до народного світобачення, згідно з яким вода – це сила, що несе загибель, символ минулості суцього. Нерідко цей образ “передає почуття безвиході, відчаю, що веде до смерті” [10].

У вірші “Pociecho moja ty książeczko”, що був надрукований за життя митця, доля ліричного героя, несучи в собі чіткий момент автобіографізму (поет знає, що він приречений на передчасну кончину через невиліковну хворобу), конденсується в трьох образах, на яких акцентує дослідник Я.Якубовський:

1) дитинства:

*nad małą siedzę schylon rączką,
z wód igrające falą dziecko...*

2) юності:

*nad wielką siedzą schylon rzeką
wód pędem chryżym fale cieką*

3) зрілості:

nad morza siedzę fal roztozą [4, 60–61].

Перед читачем постають три етапи людського життя, що відповідно бачаться поетом у образах – дитини, яка сидить над маленькою річкою, юнака, схиленого над великою рікою (котра вже не здається такою лагідною і безпечною, а навпаки, хижою і наділеною містичною силою). Цікавим є визначення ріки у польському словнику – “woda, wypływająca ze źródeł lub biorąca początek ze strumieni górskich, płynąca zazwyczaj łożyskiem do wyjścia, tzn. do jeziora, morza lub innej rzeki” [11]. Іншими словами, ріка-життя бере свій початок із джерел дитинства і вже з самого початку плине до виходу, тобто до кінця. Людина усвідомлює, що, народившись, має колись померти. І чи не в цьому трагізм її існування? Крім того, саме це є тією межею, від якої люди не повертаються із клінічної смерті, і тому вона асоціюється з неподоланною перешкодою. Саме такої символічності набирає вода у міфології та світовій культурі [12]. Досить згадати ріки Аїда: Лету, Стікс, Ахерон в античному міфі, ріку Сендзу у буддистів Японії. Ця традиція була і в Єгипті.

І, нарешті, образ морської хвилі, що говорить про злети й падіння в людському житті. Море – більш закрите поняття, ніж ріка, і символізує фізичну замкненість існування. Перед несправедливістю світу і мінливістю долі “єдиним спогадом власних книг буття, кину-

тих у безодню незрозумілого життя-моря, є втіха ретардувати тяжкий сенс людської екзистенції [13]:

*Gdzie łódź? Czy fala schlonie ją okrutna?
O księgo – oczy patrzą – w wód roztoczy.
...pociecho smutna [4, 62].*

Чимало спільного з Виспянським у темі плинності людського життя є й у тлумаченні Ж.-П.Рішаром екзистенційних рефренів Шатобріана “Спогади з-за гробу”, де ця ідея виражається в тому, що все змінюється, втікає від самого себе так, як пливе вода у річці: “це спільний пункт, що збирає в собі тут особисту мрію” [14]. Жити у Шатобріана – це піддатись рухливій плинності води. Крім того, в нього, як і у Виспянського, ідея змінності доповнюється ще й ідеєю глибини. В іншому вірші зустрічаємо знову образ-символ води, але із *хвилями ріки*, що уособлюють миті людського життя, в яких це щастя недовговічне “*szczęście z falą szybko mknie*”. Прикметно, що автор починає відтворювати різні настрої буття не знизу догори, а з найвищої точки й до спаду (своєрідна траєкторія людського існування). Момент кульмінації, який асоціюється з гребенем водяної хвилі, відбиває стан апогею. Та оскільки життя людини не може весь час перебувати на піднесенні, то воно обов’язково змінюється і “*w kole zwuycznym na dół leci*”.

Виспянський акцентує увагу й на образі-символі *кола*, що підводить до думки про замкнутість людської долі: “*szczęście kołem biegnie swój toczy*”; оскільки щастя є нетривким і швидкоплинним, *кола* на воді символізують долі “*niewstrzymany bieg i ciąg*” [5, 72]. Слово-образ “*ріка*” чи вужче – “*хвиля*” перебувають у взаємозв’язку й обов’язкової перехідності в архетип *кола*. Причому чіткої послідовності тут немає, скажімо, спершу образ *кола* чи *ріки-хвилі* або навпаки. Так автор акцентує на своєму баченні специфіки людського життя, коли, за всієї плинності, недовговічності й короткочасності у фізичному розумінні, його можна означити, за висловом М.Павлишина, сказаним стосовно поезії В.Стуса, як “вічний кінець із забутим початком” [15]:

*Bieży koło, żywot gaśnie;
niewstrzymany losów bieg;
chwilę w słońcu świecisz jaśnie,
zanim stąpisz w przepaść rzek [5, 72].*

І коло, і ріка, і хвилі постають тими “вічними зразками”, тими архетипами, до яких “люди тягнуться... і одночасно бояться їх, тому й виражають їх у символах, котрі напіввідкривають і приховують силу несвідомого” [16]. Ми не випадково взяли для аналізу цей уривок тексту, насиченого символами, адже, за словами Р.Варта, “кого може залишити байдужим текст, темою і сюжетом якого є смерть!” [17]. Та оскільки, на переконання Я.Валека, “найбільшою силою всіх творінь Виспянського є сила, що йде з мороку смерті минулого, з мороку смерті власної у морок летаргу сучасності кинутого імперативу буття – антитези смерті” [18], то, нарешті, ми підійшли до останньої фази конкретного поняття *смерть* у поетичному баченні Виспянського.

Не можна не погодитись із С.Бжозовським, який ще на початку століття говорив, що Виспянський є “rogrowosem” польського романтизму. Перечитуючи поезію митця (не кажучи вже про його л’еси та картини), бачимо, що в ній переважають образи містичного настрою – культ могил, трун, цвинтарів і трупів. Поєднання вершин символізму як мистецтва з містикою В.Соловійов називав “теургією” – “ось що створює пророків, вкладає в уста їх слово” [19]. Таким своєрідним пророком був і Виспянський. Вся поезія митця, за словами тогó ж Бжозовського, то “марення про вмерлих”, навіть тоді, коли він “говорить про сучасних собі, добре знаних людей”. Відтак дослідник запитує: “Якою повинна бути ця людина, котра вміє так відчувати смерть і так написати: “*gdy by sam już kiedyś był trupem*”. Котра і в житті відшукує смерть і ніби злилась із цією смертю, і вона становить частину її досвіду?”. Зрештою ці міркування С.Бжозовський зводить до думки про автора як представника “тих душ, до яких ніколи не заглядає сонце...” [20]. Дозволимо собі не погодитися із цим, адже смерть – це не тільки “припинення життєдіяльності організму і загибель його; припинення існування його” [1, 10; 400]. У Виспянського вона постає як символ переходу до нового життя, як останній доповнюючий земне існування акорд. Смерть не є тільки чимось, чим закінчується життя, а буття не є тільки щось, що настає по смерті, адже “смерть є умовою життя, бо із смерті народжується нове життя” [21]. Це і є ідея безсмертя:

Умрет все то, что будет жить...

.....
когда во время роковое

*падет, погибнет все живое,
то эта смерть родит весну* [8, 91].

Ключовим словом стає вже не смерть, а весна як період відродження, оновлення в природі. Центральною ідеєю є ідея визволення у той світ, де чекає спокій і щастя. Вона є в кожному із нас. Так, людина визволяється від життя, котре, за Ж.-П.Рішаром, є “повільним процесом нищення, ...процесом розтління”, процесом постійного згорання. У С.Виспянського “Життя – подібне до нognю, який пожирає всі соки, всю плоть цієї головешки по шматку, воно спалює нас, даючи нам світло і тепло на одну минушу мить” [22].

І хоч, з одного боку, Виспянський близький до Ясперса, в якого однією з основних є ідея страху, однак у польського поета це почуття переростає себе, згодом постаючи як антистрах, бо смерть для його ліричного суб’єкта не страшна, а “*śmierć moja mnie wiesiele*”. Бо він, злившись із автором, не лише своєрідно сміється, а й іронізує. Тут є отой філософсько-флегматичний спокій, що так відмінний від почуття тривоги на початковій стадії досліджуваного поняття:

*Wesoły jestem świeży...
– Cóż to? Na march trup?
To ciało tylko leży,
lecz duch jak ognia słup* [4, 74].

А сумнів у польського поета постає знову ж таки як суто філософське поняття. Не випадково Виспянський є поетом-філософом, адже, згідно з міркуванням Ортеги-і-Гасета, “сумнів у пізнаваності свого предмета не виникає в жодній з наук, окрім філософії”. Ось чому дилемне, двоїсте питання-міркування ліричного героя має глибший, а не буденний сенс:

*czy ten, co zmarł szczęśliwy,
ściskając w dłoni krzyż?*

І якщо у Виспянського смерть постає як оновлюючий фактор, як “*wiesiele*”, то відчуваємо якусь схожість із Р.-М.Рільке, який весь великий сенс буття вбачав у постійній зміні, русі всього живого. Для австрійського поета:

*Смерть є велика.
В неї в полоні
Ми і наш сміх
В час, як живемо, здається нам вповні,
смерть плачем повнить
нас же самих [24].*

Якщо ж провести ще одну паралель до “поета танатосу” Георга Гайма, то відчуємо майже перегук із Виспянським. Адже для німецького “шанувальника бога смерті”:

*Смерть лагідна. І дасть нам батьківщину,
Яку ніхто ніколи нам не дав.
І ніжно нас нестиме без утину
Туди, де спокій від буденних справ [25].*

У тематично зв’язаних між собою віршах Виспянського “Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić” і “Niech nikt nad grobem mi nie płacze” ключовим виступає слово **відхід**. Герой покидає земне життя і відходить в інші виміри. Останнім атрибутом людського буття постають *гриб, труна, могила*. Прощальні прохання:

*Niech deszcz na pogrzeb mój zapłacze
i wicher niech zawyje [4, 44].*

Дощ символізує очищення, катарсис і життя. Крім того, він зв’язаний зі світлом, бо “ллється з небес” [6, 179]. Плач, сльози підсилюють ці значення, які несуть у собі, окрім радості, біди і мук, ще й запліднююче начало. Остаточню переконує в цьому фраза “*I w słońce poczną wbieżyć*”, яка є дуже красномовною. Адже внутрішня форма слова **сонце** означає у нашому випадку “джерело життя”. Людина, яка це бачить, символізує новий виток саме духовного катарсису.

Наступний образ зорі:

*Bym ją posłyszał, tam do góry,
gdy gwiazdę będą mijał [4, 45], –*

уособлює вічність і нове щасливе життя. Отже, фізична смерть – це початок духовного життя, це відродження й очищення від земної скверни та негараздів. Відчуваємо, що в поета примітні містичні

настрої – “тема фатуму, невблаганної античної Мойри, а поряд з цим – глибокий, справжній демократизм, віра в життєдайну силу творчої праці, в природу” [26].

*А вранці хай в яснім привіті
На мене сонце знов проллється,
Нехай на гріб мій прийдуть діти
і хай одно з них засміється*

(Переклад В. Лучука)

Виспянський-поет і Виспянський-філософ – єдині, органічно взаємопов’язані, їх неможливо розділити. Г.-Г.Гадамер у статті “Поезія і філософія” риторично запитує: “Хто ж розділив поезію та філософію, образ і поняття, які так нерозривно злиті в одне ціле, як у Старому і Новому Завіті, а зрештою, і в усій традиції християнської літератури?” [27].

Ми спробували показати слушність того запитання тільки через одну грань, один мотив – мотив смерті у творчості поета й драматурга.

1. Словник української мови : у 11 т. – К., 1978–1988.
2. Сартр Ж. П. Екзистенціалізм – це гуманізм / Ж. П. Сартр // Зарубіжна філософія ХХ ст. – К., 1993 – С. 133.
3. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. – К., 1982. – С. 184–185.
4. *Wyspiański S. Wiersze i rapsody / S. Wyspiański.* – Kraków, 1997.
5. *Wyspiański S. Poezje / S. Wyspiański.* – Kraków, Wyzwolenie, 1987.
6. Словник символів / за ред. О. І. Потапенка. – К., 1997. – 154 с.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М., 1994. – 608 с.
8. Цит за: *Оконська А. Выспянский / А. Оконська.* – М., 1977. – С. 111.
9. *Юнг К. Человек и его символы / К. Юнг.* – С. Пб., 1996. – С. 546.
10. *Кононенко В. Символы украинської мови / В. Кононенко.* – Івано-Франківськ, 1996. – С. 54.
11. *Mały słownik języka polskiego / red E. Sobol.* – Warszawa, 1995. – S. 824.
12. Див.: *Рязанцев С. Философия смерти / С. Рязанцев.* – С. Пб., 1994. – С. 31.
13. *Jakubowski J. Wstęp / J. Jakubowski // Wyspiański S. Poezje.* – Warszawa, 1969. – S. 7.
14. *Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті / Ж.-П. Рішар // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / упоряд. М. Зубрицька.* – Львів, 1996. – С. 171–172.
15. *Павлущин М. Канон та іконостас.* – К., 1997. – С. 167.

16. Современная философия : словарь и хрестоматия. – Ростов н/Д, 1996. – 511 с.
17. *Барт П.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 429.
18. *Wałek J. S.* Wyspiańskiego instynkt śmierci // *S. Wyspiański – Studium artysty* – Kraków, 1996. – С. 41.
19. Цит. за: *Белый А.* Символизм как миропонимание / *А. Белый.* – М., 1994. – С. 259.
20. *Brzozowski S. S.* Wyspiański jako poeta / *S. Brzozowski.* – Warszawa, 1903. – С. 57, 85.
21. *Mirski J.* Mistyka *S. Wyspiańskiego* / *J. Mirski.* – Lwów, 1924. – С. 118.
22. *Выспянский С.* Драмы / *С. Выспянский.* – М., 1963. – С. 187.
23. *Ортега-и-Гасет Х.* Вибр. твори / *Х. Ортега-и-Гасет.* – К., 1994. – 420 с.
24. *Рильке Р.-М.* Речі й образи / *Р.-М. Рильке.* – Нюрнберг, 1947. – С. 87.
25. Цит. за: *Гаврилів Т.* Поет і танатос : ушанування бога смерті / *Т. Гаврилів* // *Всесвіт.* – 1996. – № 2. – С. 147.
26. *Булаховська-Круть Ю.* Вогонь широкого почуття / *Ю. Булаховська-Круть* // *Всесвіт.* – 1969. – № 11. – С. 125.
27. Слово. Знак. Дискурс... – С. 210.

ГРОТЕСКОВИЙ ТЕАТР СТАНІСЛАВА-ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА: РЕАЛЬНІСТЬ І ПАРАДОКС

Станіслава-Ігнація Віткевича (Віткаци) (1885–1939) можна по праву назвати феноменом польського театру та драматургії і загалом культури періоду міжвоєнного двадцятиліття. Разом із Бруно Шульцом, Вітольдом Гомбровичем у прозі, Константи Ільдефонсом Галчинським у поезії він здійснив “гротескову революцію” у тогочасному реалістично-модерністському письменстві, ставши в один ряд із майстрами світового авангарду і водночас духовно залишаючись польським автором. С.Віткевич був не тільки письменником (прозаїком і драматургом) публіцистом, художником, культурологом і філософом, а й реформатором і теоретиком сценічного мистецтва, ставши ідеологом формізму, створивши концепцію Чистої Форми. Не випадково за універсальну обдарованість і всебічно талановиту особистість Віткаци Артур Гутнікевич назвав його “постаттю мало не ренесансовою з виразними рисами геніальності” [8, 180–181].

За теорією Чистої Форми, започаткованої С.Віткевичем, він протиставив реалістичне – натуралістичному, нормальному театру – театр форм і речей, які втратили своє першопочаткове значення і пов’язуються між собою позачасовою та суто формальною” [9, 490] грою уяви, кольорів, асоціацій, а їх поєднання несе несподівано вражаючий і найголовніше – метафізичний ефект. У своїй праці “Театр – вступ до теорії Чистої Форми” Віткаци акцентує увагу на нових засобах поезики, завдяки яким “поза дією, розмовами, позами, мінами і змістом, який можна легко переповісти своїми словами, таїться щось невловиме, інше, щось таке, з чим у житті зустрітися не можна... А однак воно існує, напевно існує, як настрої у картині, тон у вірші і дивний, нежиттєвий чар скульптури” [Цит за: 2, 127]. Тому, здається, образи у творах митця виникають із сонних марень та візій, проте водночас вони є надто реальні, щоб бути тільки сном. Дійсність світу текстів чи картин С.Віткевича деформована і відображає переважно “життєвий нонсенс”, парадоксальність, що перегукується з атмосферою поезій Краківської авангарди, футуристів “Зворотниці”, а пізніше драм представників “театру абсурду” Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Славоміра Мрожека, Жана Жене та інших. Хоча за тематикою твори Віткаци є як релігійного (в тому числі і з моментом воскресіння), історіософського, так і сатанічного та сатирично-антиутопічного характеру.

Герої драм є меншою мірою живими людьми, а радше “експериментальними сотворіннями, несповна розуму, цинічними у роззброюючо-наївний спосіб”, які відтак не можуть пережити відчуття катарсису, бо “трагізм драм Віткевича йде не від дивних “зовнішніх” пригод, а від чогось іншого” [10, 378]: від приреченості світу. Тому персонажі його п’ес, репрезентуючи цей світ, є безумними і єдиними особами, що заслуговують на увагу автора [12, 478]. За дослідницею Мартою Скварою, мотиви божевілья, притаманні творчості Віткаци, йшли від захоплення неоромантичною прозою (в якій також відчутна проблема безумства) Джозефа Конрада та від бачення занепаду “нормального” людського світу, механізації життя, що провокує цивілізація загалом, й утворення “божевільно-кривавого” суспільства [14]. Тому міркування самого автора про те, що “мистецтво стоїть на межі з безумством”, найяскравіше віддзеркалює весь світ віткевичівської естетики.

В основу теорії “Чистої Форми” С.Віткевич заклав онтологічні, метафізичні підвалини своїх філософських поглядів, адже витвір (літератури, малярства чи сцени) “мав бути маніфестацією одиницності у множинності, мав дозволити людині вловити зв’язок між власною індивідуальністю і цілісністю буття” [10, 29], бо Таємниця Існування “полягає в розумінні того, що людина – Окреме Існування – водночас є частинкою Всесвіту і носієм свого багатогранного внутрішнього світу”, тому поєднання монізму та дуалізму є основою онтології письменника [4, 172–173].

Він висловив достатньо дискусійні для загалу речі, адже, на його думку, те, що переживає останні майже три тисячоліття людство, є початком повільної катастрофи, бо на тлі матеріально-цивілізаційного розвитку релігія дійшла до стану повного занепаду, метафізика пожерла сама себе, що спіткало і долю мистецтва. Двома найбільшими поразками Віткевич назвав, як не парадоксально, Давню Грецію і Ренесанс (Віктор Гюго також найяскравіший час розквіту, “золоте століття” у світовій культурі озвучив як епоху деградації – “це вб’є те” (книгодрукування і техніка знищать архітектуру) у романі “Собор Паризької Богоматері”). Античність і Відродження відірвали мистецтво від його метафізичних джерел, висунувши новий, потворний і вбивчий для творчості ідеал – наслідування природи, що означало дегенерацію мистецтва, відтворення у ньому життєвого змісту, а не викликання метафізичних почуттів і переживання Таємниці Існування [8, 184].

Письменник ніби віднаходить головну ідею своїх постулатів “Чистої Форми” в естетичному кредо попередньої літературної епохи “Молодої Польщі”. Адже віткевичівські “відполітизування мистецтва” та “ніякої ідеології” є своєрідним продовженням гасла “мистецтво для мистецтва”, яке так заперечували скамандрити у цей же період. Ось чому підтримуємо думку Єжи Квятковського про те, що “Віткевич був достойним сином “Молодої Польщі” [10, 29]. Хоча парадокс полягає у тому, що авангардистський письменник так міцно пов’язаний із “молодополяками” Станіславом Виспянським (у малярсько-драматургічно-театральних пошуках, рисах стилю), Тадеушем Міцінським чи Станіславом Пшибишевським (у вираженні експресіоністської художньої свідомості, захопленні екзотизмом, демонічній візії світу), з їх ідейними філософами Артуром Шопенгауером та Фрідріхом Ніцше насправді перетворював у своїх текстах попередню мистецьку епоху та її мотиви, образи настроїв “кінця віку” у спотворену й “карикатурну пародію” [10, 381– 382], будучи водночас і близько-далеким та чужим для свого періоду міжвоєнного двадцятиліття.

У драмах Віткаци присутній трагічний погляд на навколишній сучасний світ, жорстокий та нищівний, у якому, крім лозунгу “місто, маса і машина”, немає місця для духовності, для культурних пріоритетів та краси і витонченості (схожий мотив “золотого сліду” віднаходимо у німецького представника філософсько-інтелектуального роману Германа Гессе). Це й приведе (разом із загрозливою атмосферою приходу нацистів і пактом Ріббентропа-Молотова з радянською владою) 1939 року польського драматурга до самогубства. На його думку, цивілізація підійшла до своєї останньої точки, завершального пункту, за яким починається нова епоха механізації, зрівняння і виродження.

Разом із відчуттям кризи традиції, “занепаду Заходу” (за О.Шпенглером), “дегуманізації мистецтва” (за Х.Ортегою-і-Гасеттом), цивілізаційного демаршу, демонічної тематики і загалом загибелі всесвіту польський митець у парадоксальний спосіб деструктивно-ігрової характеристики (Ришард Нич) “забавляється” з композицією, з гумором та сатирою ставиться до людини і суспільства, пародіюючи їх, насміхається з усього, бере на кпини, блазнює, регоче, хоча й крізь сльози. Адже “краще закінчити (життя. – М.М.) у красивому безумстві, ніж у сірій, нудній банальності і маразмі” [Цит. за: 8, 189] Такий підхід дисонансу, розладу зустрічаємо і в поезії Олек-

сандра Вата, Бруно Ясенського, у прозових творах Ялу Курека, Яна Бженковського, частково ще у Романа Яворського.

Це – катастрофізм “насмішки, іронії, гротеску, навіть забави, що витворює у такий спосіб один із найбільш оригінальних феноменів польської літератури і певною мірою ослаблює в свідомості того-часного читача відчуття тотальної загрози” [10, 254]. Саме ці риси стилю драматургії Віткаци спонукали дослідників назвати її “творчістю гротеску і глуму” (С.Марчак-Оборський). Вона поєднує у собі, крім формізму, ще й експресіонізм, дадаїзм, надреалізм, сюрреалізм і навіть передекзистенціалізм, майбутній структуралізм. Хоча віднести митця до якогось конкретного напрямку, котрогось із “-ізмів” неможливо, адже “Віткевич був, як мало хто з письменників, суверенним”, маючи право на автономність (за Аліною Ковальчиковою), створивши власний “відповідник цілого літературно-мистецького напрямку”, будучи просто віткацистом [10, 375].

Це поняття вбирало в себе усі елементи авангарду з його усвідомленим радикальним запереченням традиції, епатажем та бунтарством. Яскраво вказують на це факти життя Віткаци (в чомусь схожі з біографічними відомостями про Сальвадора Далі), який і власне буття зробив мистецтвом, “небанальним і оригінальним”, що обростало легендами ще в часи творіння [8, 182], його колекції дивовижних предметів, викрадених у знаменитих людей, атрибутів кабалістики, зустрічання гостей у голому вигляді, у стійці на руках під час офіційного прийому, зазначення в кутику своїх картин назв наркотика чи галюциногенного препарату, під впливом якого намальовані полотна, що трактувалось митцем як самозахист та відгородження від “людського блазнювання”, “гумористичною духовною диверсією” “ляпасом громадському смакові” [Цит. за: 1, 80]. Проте, на переконання дослідників авангардизму, саме така своєрідна провокація “дозволяє мистецтву виживати в періоди найглибших криз”, “викликати активну реакцію у людини зі знаком “плюс” чи “мінус”, трансформуючи та реанімуючи духовність (рятуючи “від імпотенції культуру”), будучи її конструктивною ознакою [1, 80–81].

Тому зовсім не дивно, що появлялися судження не тільки про риси багатьох елементів авангардизму, а й про вияви майбутнього постмодернізму у творчості С.Віткевича. Так, Владзімеж Болецький художню спадщину польського митця розглядає у дискусійній площині “антимодернізм – постмодернізм”, при цьому все ж схиляється до думки про недооціненість багатства художніх засобів модернізму

[7, 137]. Володимир Моренець після дискусійного обговорення співвідношення авангарду та модернізму вважає перше з цих понять не історичним епізодом, що мав своє місце на початку ХХ століття, “а як присутній у полі кожного історичного часу” (і в 60-их рр. також) “певний тип естетичної свідомості, чинник саморуху жанру, найтісніше пов’язаний із традицією свого часу і залежний від неї” [5, 146], як художню й інтелектуальну ймовірність, яка реалізується при першій же іманентній потребі літератури, потребі, що в основному зумовлюється агресивним тиском на естетичну й суспільну свідомість спрацьованих, регресивних (...), застарілих або неприйнятних форм і значень” [5, 142].

Різнобічна обдарованість С.Віткевича зумовлена насамперед впливом його оточення у мистецькому центрі часів Молодої Польщі – гірському Закопаному; його батьком Станіславом Віткевичем – художником і мистецтвознавцем, який створив знаменитий “закопанський” стиль в архітектурі, сповідуючи засади натуралізму; матір’ю-музиканткою, артистично-поетичною елітою, що часто була у їхньому домі, зокрема хресною матір’ю – знаменитою актрисою Геленою Моджеєвською, добрими знайомими – композитором Каролем Шимановським, піаністом Артуром Рубінштейном, письменником Шолом Ашемом та ін. Тому й не дивно, що перша п’еса Віткаци, – “геніального самоука”, що мав завдячувати перш за все тільки собі, – “Таргани” з’явилась у вісім років, перша виставка власних картин – у сімнадцять (передувала навчанню у Краківській художній академії, пізніше – в Мюнхенській академії мистецтв), а захоплення філософією та поглядами А.Шопенгауера вилилось у першому “метафізичному трактаті” “Про дуалізм”, (він пропонував своє, нове бачення створення світу, що згодом назветься “біологічним монадізмом”), написаному ще до закінчення Львівської гімназії.

Польський дослідник Єжи Квятковський висловлював думку, що, незважаючи на ранні “вибухи” творчості, справжній дебют Віткаци припізнався у зв’язку з “паралізуючим відчуттям обов’язку стати великим творцем”, яке було винесене з вітцівської оселі. Наступним чинником є трагічне самогубство нареченої Віткевича, а відтак глибока душевна криза, з якої його вирятував товариш Броніслав Малиновський – всесвітньо відомий антрополог та етнолог. Саме з ним драматург відкривав звичаї, обряди, вірування та магичні уявлення жителів далекої та екзотичної Океанії в етнографічній експедиції Австралією, а також Новою Гвінеєю, Індією та Цейлоном. Ці

моменти, а також подорожі центрами живопису і скульптури Франції, Австрії, Монако та Італії, світова війна, в якій він брав участь як офіцер російської царської армії (до сьогодні точаться суперечки щодо російських сторінок у його біографії), більшовицька Жовтнева революція в Петербурзі, праця пародійним актором, експериментальним фотографом та піаністом-імпровізатором вплинули на світоглядні засади його творчості. Такі драми Віткаци, як “Прагматисти”, “Тумор Мозгович”, “Соната Вельзевула”, “Водяна курочка”, “Каракатиця”, “Безумний локомотив”, “Партачі”, вже самими назвами свідчать про безумство і пародію на класиків, гротескове і сатиричне, трагічне і комічне, політичне й оніричне наповнення параболічного тексту. Специфіка застосування дисонансів, які пізніше утворюють гармонійну цілісність твору, використана письменником з традицій пропорційності східного мистецтва, що було чужим для європейської культури [11, 116–117].

Однією із найяскравіших драм С.Віткевича вважають його “Шевців” [16], які називають театром “великої політичної метафори” [10, 388], адже там розігрується карнавал ідеологій: фашистської – “коричневої,” більшовицько-анархічної, комуністично-марксистської – “червоної”, що потім, зіткнувшись, приведуть до ще страшнішої катастрофи – Другої світової війни. Пророча, хворобливо-саркоматична картина майбутнього нашої цивілізації в епоху уніфікації, масової психології та тоталітаризму, диктаторської системи та організованого знищення особистості, загибелі людської індивідуальності у суспільстві передається не через важливість зовнішньої дії, а за допомогою потоку свідомості, “буттям у слові”.

У творі це яскраво видно на образі шевців – простих, схематично зображених робітників, які спочатку неохоче працюють за своїм верстатом, відчуючи беззмістовність, одноманітність своєї роботи і загалом життя, деградацію себе як людей. Вони прагнуть не бути суспільними аутсайдерами, знайти себе, змінити владу, але, здобувши її (намагання працювати шевцями сприймається як символ), відчують не радість, а спустошення, адже “закінчилися розкішні часи ідей” [16], коли можна було роздумувати. Один із головних виразників цих поглядів Саetan Темпе навіть ностальгічно згадує період свого простого життя звичайного майстра. Встановлення абсолюту праці веде до знеособлення (“очобітнення”), а чобіт оголошується “річчю в собі”, що означає непотрібність самопізнання (за О.Бородіною). Крім цього, незважаючи на різні перевороти та революції, людина у цій

драмі не має на них впливу, не бере участі як такої, адже у тому світі нема місця для індивідуалістів, бо всі герої п'єси остаточно ліквідовані з точки зору містерійності [13, 319–321].

У драмі “Шевці” змальовано людей, що, скинувши тирана і здобувши владу, згодом самі стали диктаторами. Після вбивства Саетана підмайстрами виникає питання, чи буде існувати легенда, міф про нього як провідника революції. За С.Віткевичем і виразом “революція поїдає своїх дітей”, цей процес поглинув Темпе, бо масі однаково подобається зняти з престолу і розчавити свого недавно обраного ними ж ідеала і перетворити вождя у міф, “забальзамовану мумію”.

На зміну шевцям приходить Гіперробітник, що втілює у собі силу і бездушно-щасливе, досконале манекенне суспільство “надлюдей”, проте нецікавих і нудних (ідея “туги”, “нудьги” свідчить про неможливість щось змінити в абсурдному світі). Поява чиновників Ікс і Абрамовського говорить про настання нового світу людей-автоматів, роботів, позбавлених почуттів, що символізують тоталітаризм.

Тому головні думки драми “Шевці” перегукуються із передбаченнями в п'єсі “Ян Мацей Кароль Вшекліца”. Адже в обох творах заслуга С.Віткевича полягає у тому, що “він із безлічі процесів (політичних, суспільних, історичних, психологічних тощо) 20-х років ХХ століття зумів виокремити як головні ті, що вже у 30-х роках стали страхітливою загрозою всього людства – ідейний фанатизм [...], ілюзорність мрії [...], небезпека розчинення індивідууму в сакральному “я” або колективістському “ми”, а відтак і незворотність вражаючих катаклізмів” [6, 225]. Саме ці катастрофічно-пророчі ідеї драм і двох прозових творів Віткаци “Прощання” та “Ненаситність” інтелектуальний читач значно пізніше буде бачити на сторінках всесвітньо відомих антиутопічних романів, які, правда, діаметрально різняться у поглядах на тоталітарну систему, – “Прекрасний новий світ” Олдоса Гакслі та “1984” Джорджа Оруелла.

Інтертекстуальність та метатекстуальність п'єси “Шевці” постає у критичному відсиланні до претексту – драми “Весілля” Станіслава Виспянського. У ній Хохол і селяни, що переконані у своїй місії, ще раз скептично засвідчують неможливість будь-яких змін, бо “раса поетів-пророків вимерла” [16], тому втілення міфу про ідейне поєднання і союз є нереальним.

Компрометування і провокація читача, глядача у драмі досягається авангардистським введенням брутальної та вульгарної мови,

елементами сексуальних деформувань* (образ Іріни Всеволодовни чи прокуратора), за якими стоять метафізичні проблеми. Тому, незважаючи на намагання дотриматись своєї теорії у власних драмах, навіть підлаштовування творів під цю схему, “театр Віткаци є зрадою Чистій Формі, бо попри всю гротескність і гіперболічність сцен, абсурдність ситуацій оголюються важливі проблеми сучасності, пропонується серйозний “зміст” [1, 84].

У період міжвоєнного двадцятиліття, незважаючи на діяльність театру “Редути” Юліуша Остерви та режисерські інсценізації Леона Шіллера, авангардистську та експериментальну драматургію С. Віткевича виставляли дуже зрідка. (Виняток становить створений ним же елітарний Формалістичний театр у Закопаному, де ставилися такого типу п’єси). Тому тих тридцять драм митця майже не бралися до уваги постановниками, адже його, як і його попередника Станіслава Виспянського, сучасники не розуміли, а літературознавці називали “геніальним графоманом” і вбачали в його творах “необґрунтовану пародію” на тогочасне польське суспільство. Навіщо говорити про полеміку критика Кароля Іжиковського з Віткаци, якщо навіть близький Віткевичу за духом авангардист Вітольд Гомбрович вважав, що “йому не вистачає таланту”, а його експерименти із формою були “непереконливими”, надто інтелектуальними і “не могли вийти поза межі гримаси” [3, 19].

Тільки в 60-их роках минулого століття з імені С.Віткевича було знято табу і почався період відродження його творчості, введення до обов’язкових шкільних програм, навіть “входження в моду” не тільки в Польщі, а й за кордоном. Про це свідчать авангардистські постановки драм Віткаци реформатором сучасного театру Тадеушем Кантором, які мали характер “акторського хеппенінгу”, де окремо функціонували виголошений текст і автономічна театральна дія [15, 82–83], що мали вплив і на параболічні п’єси Славоміра Мрожека, і на традиційно-новаторські режисерські втілення 90-их ХХ ст. Єжи Яроцького, Єжи Гжегожевського та Крістіана Люпа. Підтверджує популярність польського письменника також інсценізація вистави за дра-

* На думку Чеслава Мілоша, “секс для Віткевича був чимось схожим на мистецтво” [12,480], розгнуданим, нестримним і непогамованим, за яким також проглядала “Тасмниця Існування”. Ще Ян Блонський вважав, що жінки у творах Віткевича хочуть кохання, тирані – влади, учені – знання, діячі – революції, але з одною метою, “щоб завдяки незвичним перстворенням зазнати тасмничого особливого стану, загадкового афекту, адже створення фантастичних держав, хибних математик, нових релігій, неймовірних еротичних комбінацій, – усе це с, однак, грою, завдяки якій, герої слідувають за знати метафізичного відчуття в житті [Цит. за: 13, 316].

мою “Шевці” у Львівському театрі імені Мари Заньковецької 2002 року.

Цікавим штрихом до біографії Станіслава-Ігнація Віткевича є його “трансцендентний” зв’язок з Україною. Адже останки митця пролежали у селі Великі Озера Рівненської області від 1939 до 1988 року, коли відбулося перепоховання на старий польський цвинтар у Закопаному біля батьківської і матеріної могил. До сьогоdnішнього дня на березі озера в українському селі стоїть надгробок, на меморіальній плиті (скульптор Роман Околович) якого збереглися надписи пам’яті польською та українською мовами.

Тому б хотілося, щоб український читач і глядач мали можливість познайомитись ближче з творчою лабораторією непересічного, елітарного польського митця Станіслава-Ігнація Віткевича. (На сьогodнішній день не перекладена більша частина його творів українською мовою). Адже поза увагою залишається унікальна драматургія, зокрема п’єси “Ян Мацей Кароль Вшекліца”, “Тумор Мозгович”, “Соната Вельзевула”, “Мати”, які не лише репрезентують драматургію “гротеску і глуму” Віткаци, а й суттєво розширюють її художні обсервації.

1. *Бородіна О.* Театральний авангард Станіслава Ігнаці Віткевича (на матеріалі драми Шевці) / *О. Бородіна* // *Магістеріум Літературознавчі студії.* Національний університет “Кисво-Могилянська Академія”. – К., 2000. – Вип. 4. – С. 80–85.
2. *Гаккебуш В.* Шанявський і Віткаци // *Гаккебуш В.* В сучасному польському театрі / *В. Гаккебуш.* – К.: “Мистецтво”, 1972 – С. 103–139.
3. *Гомбрович В.* Щоденник : у 3 т. Т. 3. 1961–1969 / *В. Гомбрович.* – К.: Основи, 1999. – 365 с.
4. *Захаров В.* Естетика чистої форми Станіслава Ігнація Віткевича // *Європейський вимір української полоністики.* Київські полоністичні студії. Т. IX / *В. Захаров.* – К., 2007 – С. 171–176.
5. *Моренець В.* Формізм – футуризм – авангард – модернізм : Who is who? // *Моренець В.* Національні шляхи постичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща / *В. Моренець.* – К.: Основи, 2002. – С. 131–177.
6. *Хороб С.* Драматургія Галичини періоду міжвоєннн (1914–1939) : історико-порівняльний аспект // *Хороб С.* На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії / *С. Хороб.* – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім В. Стефаніка 2006. – С. 206–226.
7. *Bolecki W.* Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo // *Witkiewicz S.-I.* Pożegnanie jesieni. Powieść / *W. Bolecki.* – Kraków : Wyd. Literackie. – S. 5–137.

8. *Hutnikiewicz A.* Witkiewiczowska teoria czystej formy w teatrze // Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia / A. Hutnikiewicz. – W. : Wiedza Powszechna, 1997. – S. 180–199.
9. *Kleiner J.* Zarys dziejów Literatury polskiej / J. Kleiner. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972. – 590 s.
10. *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – W. : Wyd. Nauk. PWN, 2000 – 598 s.
11. *Lewkowski K.* Witkacy – czy forma może być czysta? // Lewkowski K. Wokół dramatu czyli rzeczywistość obnażona / K. Lewkowski. – W. : YPSYLON, 1999. – S. 112–118.
12. *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej / Cz. Miłosz. – K. : Znak, 1997. – S. 474–481.
13. *Rzewuska E.* Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym // Dramat i teatr religijny w Polsce / E. Rzewuska. – Lublin, 1991. – S. 287–328.
14. *Skwara M.* Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze / M. Skwara. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. – 289 s.
15. *Stabro S.* Literatura polska 1944–2000 w zarysie / S. Stabro. – K. : Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
16. *Witkiewicz S.-I.* Szewcy // Witkiewicz S.-I. Dramaty / S.-I. Witkiewicz. – W. : Wyd. Nauk. PWN, 1985. – S. 371–441.

ДРАМАТУРГІЯ ЄЖИ ШАНЯВСЬКОГО: КОНФЛІКТИ Й ХАРАКТЕРИ

Одним із найбільш яскравих авторів польської драматургії міжвоєнного двадцятиліття сучасні літературознавці й театрознавці з сусідньої країни небезпідставно називають ім'я Єжи Шанявського (1886–1970), “єдиного – окрім Віткевича – народженого драматурга двадцятиліття”, як говорив Ян Блонський. І не лише тому, що його п'єси, приміром, “Мореплавець”, “Міст”, “Два театри”, “Фортепіано” свого часу були перекладені багатьма мовами світу та з величезним успіхом (особливо перед Другою світовою війною) виставлялися у Лондоні, Берліні, Мілані, Осло, Трієсті, Празі, Братиславі, Ленінграді, Ризі. Тобто з-поміж інших драм співвітчизників “найлегше приживалися” в інонаціональному сценічному осередді. Як, зрештою, й не тому, що багато дослідників (колись і тепер) аргументовано доводили контекстуальну спорідненість художнього мислення Єжи Шанявського і нової, модерністської хвилі західноєвропейських письменників-драматургів, скажімо, Генріка Ібсена, Августа Стріндберга, Гергарта Гауптмана, Антона Чехова і Луїджі Піранделло. Хоча ці та інші прізвища світових майстрів театру – “це тільки спроба дібрати ключі до цілковито оригінального явища, спроба окреслити те, що є живим, тим, що є зрозумілим і класифікованим” [1, 62]. За справедливим і точним спостереженням цілого ряду польських теоретиків та істориків літератури, творча неперебутність Єжи Шанявського прихована передовсім у його глибоко “індивідуальних стильових концептах”, у своєрідності створеної ним розмаїтої “системи драматургічних конфліктів і характерів”, сюжетів і дії, адже “його драматичний театр був вродженою схильністю, даром природи” [1, 61], захопленням усього його життя ще від дитинства, котре надто посилилось під час співпраці із театром “Редути” Юліуша Остерви.

Справді, знайомлячись сьогодні з написаними ним у 30–60-х роках минулого століття творами (на жаль, не перекладеними українською мовою), відразу відчуваєш якусь особливу, християнсько-всепрощенську любов до зображуваних людських персонажів, незважаючи на їх характери: величні, яскраві, розумні чи нікчемні, примітивні, малопримітні. Власне, у такій різноманітності дійових осіб Єжи Шанявський завжди дотримується неодмінної умови в їх відтворенні – вони конче мають бути чесними і людьми, на що вже звертали увагу дослідники. Вочевидь, звідси в його драматургії (які б

сюжетні перипетії, конфлікти й характери він не використовував) повсякчас імпульсує оптимізм, віра в перемогу доброї людської природи (“Міст”, “Мореплавець”, “Фортепіано” та ін.). Разом із тим у таких його персонажах немає й натяку на якусь ідеалізацію чи схематичність, причепуреність чи гіперболізацію окремих рис їх внутрішнього світу. Тому-то можна з упевненістю стверджувати, що польському письменнику “зовсім не властива сентиментальна наївність, він мудро і тверезо дивиться на життя, вміє побачити в ньому гідне уваги”, а людську душу спостерегти “в усій її багатобарвності”. Відтак така ідейно-естетична своєрідність його авторської художньої свідомості сприяла створенню на польському національному ґрунті періоду міжвоєння “особливо привабливої психологічної драматургії” і “різновиду поетичного театру” [2, 118].

Поетичність, чуттєвість і схильність до оперування символами у п’єсах Єжи Шанявського польський дослідник Єжи Квятковський виводить від традицій “Молодї Польщі”, проте його символи не були трансцендентними, а настрої – пафосними і сумними, як у “молодополяків”. Драматург пропонував нову поетичність, не мовну штучність, яку закидав попередникам, а поетичність, яка ґрунтувалася на естетичному переживанні, захопленні тим, що інше, екзотичне, не важливе, що не може вміститись у голові із здоровим глуздом [3, 405–406].

Якщо ж аналізувати драми Єжи Шанявського “Два театри”, “Мореплавець”, “Фортепіано” і “Міст” крізь призму основних категорій драмопису – конфлікту і характеру, то можна виявити не тільки їх особливості в загальній структурі названих п’єс, а й певну систему конфлікто- й характеробудування. Найперше, що особливо увиразнюється, – постійне прагнення драматурга до заострення, до протиставлення різноманітних зображуваних начал життя: чи то йдеться в його творах про патріархальні та сучасні погляди на нього (“Міст”), чи то мовиться про моральність та аморальність людських позицій (“Два театри”), чи відтворюється внутрішньопсихологічна колізія дійової особи (“Мореплавець”). Всюди (за будь-яких обставин і ситуацій, сюжетних ходів і жанрових означень) Єжи Шанявський виходить із загальнотеоретичного концепту, що “драма є конфлікт” (Г.-В.-Ф.Гегель).

У п’єсі “Два театри” письменник відійшов від реалістичної концепції театру, через що його пізніше було гостро критиковано за відмову від політичної доктрини соцреалізму, зображуючи різке зіткнен-

ня мистецьких інтересів в умовах Другої світової війни та місця театру в кризовий для людей час. Окрім цього, у драмі показано протиставлення між двома театрами – “Малим Дзеркалом”, тим, що ставить реалістичні вистави, і “Театром снів”, тим, що віддає перевагу символічним і метафоричним п’єсам. Перший у творі існує насправді у Варшаві 1939 року, потім у третій дії – вже після війни, що говорить про розірваність класичних засад трьох едностей – часу, місця і дії, а другий театр існує ніби у задзеркаллі, у відображенні “Малого Дзеркала.” Подвійний зміст закладений і в назві твору, адже на його сторінках читач потрапляє і за куліси, і на сцену, де актори грають дві внутрішні драми “Мати” і “Повінь”, що ще раз підкреслює майстерність використання Єжи Шанявським шекспірівського прийому “театру в театрі”. Згадаймо п’єси “Визволення”, “Листопадову ніч” “молодополяка” Станіслава Виспянського із розігруванням акторами Краківського театру чи античними богами долі майбутнього Польщі та драми “Шість персонажів у пошуках автора”, “Кожен по-своєму”, “Сьогодні ввечері ми імпровізуємо” Луїджі Піранделло із такою ж кардинальною реорганізацією сценічного часу і простору “одночасно існуючих та взаємно конфліктних психологічних площин” (О.Пакльовська), концепцією “театру в театрі”. У третій дії твору Єжи Шанявського читач разом із директором “Малого Дзеркала” присутній на тих же внутрішніх виставах, тепер уже “Театру Снів”, проте їх завершення відбувається зовсім не в реалістичному, а в метафізичному, візійно-оніричному ключі.

Особливість цієї ідейно-естетичної категорії у “Двох театрах”, окрім зазначених рис, полягає в тому, що моральність та аморальність (навіть радше – духовність та бездуховність), котру виявляють дві протидіючі групи персонажів, стикаються між собою всього кілька разів упродовж розгортання сюжету і драматичної дії. Здавалося б, такий розвиток головного конфлікту відчутно послабить подієву напругу. Проте цього не стається. Навпаки, Єжи Шанявський всіляко загострює антагонізм протилежних сил і досягає цього насамперед тим, що після першої зустрічі в першому акті окреслені й означені ним доволі чітко дві лінії отримують зовнішню самостійність розвитку.

Досить цікавим характером у творі є головний його персонаж – директор реалістичного театру, “фотограф дійсності”, який ставить тільки “правдиві” п’єси (про ті автентичні події, що відбуваються насправді в житті), будучи при цьому людиною, зацікавленою снами,

розшифровувачем таємних підсвідомих куточків душі. Тому й “Мале Дзеркало” є театром факту, яке досліджує людські реакції в конфліктних ситуаціях вибору” [4, 59]. Якщо раніше директору подобались твори Автора чи “Хлопця з дощу”, але він ніколи б не поставив їх у своєму театрі, бо вони не відповідають реалістичним засадам, не є естетичними (знесення цілого міста в повітря, смерть дівчини під уламками), із зрозумілим завершеним фіналом, то саме їх, але вже у реальному житті, він бачить у третій дії. Катастрофічні візії п’єси Автора – це справжні руїни не тільки театру, будинків, великих міст від бомб під час війни, а й людської упевненості у своїй безпеці. Дитячий хресний похід у драмі “Хлопця з дощу” – це символічне зображення варшавського повстання, під час якого загинуло безліч молодих людей. Тобто “неможливе і нереальне стало правдивим”, адже “війна збурила етичний лад і порядок світу, конфліктна дійсність переросла людську уяву” [4, 59].

Окрім цього, читач бачить нові закінчення внутрішніх п’єс, де і Лісник, і Анджей не заспокоюються в житті після гостроконфліктних подій, що відбулись, як це зображено у фіналах театру “Мале Дзеркало”. Лісник і далі буде дивитись у вікно (символ прагнення чогось інакшого, ніж є у нього) і бачити скрізь по кімнаті своє давнє кохання, з яким він так і не зустрівся через матір дружини, що берегла спокій і щастя своєї вагітної доньки. Анджей (незважаючи на переконливе виправдання суддів у його невинності), що залишив німечного батька помирати на горищі затопленої під час повені хати, не буде ніколи мати спокою, бо завше до нього у снах будуть приходити уявні руки старого, які чіплялись за човен (що відпливав із сім’єю), по котрих він подарив веслом, благальні нажахані очі й звідчасні зойки “Сину, сину!”.

Тобто “сценічні постаті почали жити своїм власним життям”, а “дійсність, відображена у “Малому Дзеркалі”, стала неповною, навіть позбавленою дуже істотного виміру – метафізичного” [4, 59]. Адже “Театр снів” – це театр конфліктних візій, марень, символів, власне того, що не зображувальне, але не менш важливе, яке позначається на психіці читача і глядача завдяки підсвідомості, внутрішньому почуттю, маренню, спогадам та передчуттям. За цим “театром” духовності та совісті люди жаліють (як Лізолетта сумує за ним), не маючи його насправді.

Тому, визначаючи конфлікти й характери у драмі “Два театри”, письменник підняв “дискусію про концепцію театру, про його функ-

ції і завдання”, тим самим пробуючи “утвердити нову формулу театру”, що “становить синтез конкретики і метафори, котрі взаємно доповнюються” [4, 54–55] як у змісті його твору, так і загалом у драматургічній спадщині Єжи Шанявського. У ній тісно переплітаються різні, але невід’ємні один від одного метафізичний світ символів і реальний світ подій, конфлікт реальний та ірреальний. Твір стає матеріалом до глибоких роздумів про мету буття, спонукає до відповідальності за загальну гармонію суспільно-громадських і національно-особистісних взаємин у повсякденні, що поглиблюють поняття метафори “двох театрів”, йдучи за шекспірівським трактуванням “світ – театр, а люди в ньому – артисти”.

У написаній раніше п’єсі “Мореплавець” носії природного (морального) закону буття зіткнулися з носіями іншого життєвого закону, хай і відбито це у внутрішніх суперечностях, здебільшого індивідуалістських особистостей. Це аж ніяк не значить, що у драмі “Два театри” конфлікт соціально загостреніший, аніж у творі “Мореплавець”. Вся річ у тому, що названі п’єси Єжи Шанявського (структуруючись на бінарній основі драматичного конфлікту, по-різному відбивають на своїх полюсах категорії соціального (вихопленого автором із життєвого потоку) і психологічного (грунтованого на внутрішньому світі персонажа). Навіть більше, соціальне в них завжди детермінується психологічним і навпаки – психологічне соціальним. Уся різниця в тому, що драматург використовує при цьому відмінні форми вираження і структурування конфліктних конструкцій у “Двох театрах” та “Мореплавці”: якщо для першої п’єси домінантним є зовнішній вияв суперечностей, то для другої – їх внутрішній варіант; однак для обох названих форм характерне прискіпливе письменницьке дослідження як “позитивних”, так і “негативних” полюсів драматичного конфлікту.

У “Мореплавці” представлена різка антиномія – правда-обман, навіть радше конфлікт “історичної дійсності і фальшуючої її легенди” [3, 408], міфу, на основі чого вирізняються два яскраві характери – молодий історик Ян та капітан Нут. Провінційне портове містечко, в якому життя тече повільно і розмірено – “за планом”, так чи інакше схоже до інших великих чи малих міст світу і загалом країн. Не відчувати сірість буднів, непоказність людського життя містечка допомагає існуюча легенда про вихідця звідти капітана Нута, який під час морської битви спалив свій корабель і разом з ним загинув як справжній капітан, не бажаючи віддавати його ворогові. Всі мешканці вва-

жають його героєм та ідеалом, на якого варто було б рівнятися дітям, на його честь мають от-от відкривати пам'ятник. Тобто міф про капітана перестав бути просто міфом, легендою, ставши історією, вірою суспільства у себе.

Тому зовсім не дивно, що інший виходець із міста, який недавно навчався і шукав інформацію про Нута, повернувся додому і тепер готовий розповісти правду всім. Конфлікт твору ж полягає у душевній боротьбі Яна, у його драматичному виборі між неправдивою легендою і справжніми фактами. У ньому відбувається ще й своєрідна дискусія між ним як істориком, який не повинен приховати нічого важливого, і ним як мешканцем цього міста, котрий від народження був упевнений у героїзмі капітана, який виріс на цій гарній казці, що несе тільки прагнення до досконалості та добра. Однак витворений народом міф є насправді фальшивою розмінною монетою, що вигідна для небагатьох багатих і впливових людей міста, які заробляють гроші на цій легенді.

Капітан Нут, він же Павел Шмідт в одній особі, був не мужнім та шляхетним красенем з орлиним носом, як його описували підручники, а людиною *“з помітним животом і кривими ногами”*, яка мала *“ніс, як картоплю”*, не спартанцем у їжі, а справжнім алкоголіком, що *“вже від ранку натще пив сивуху, ... потім горілку, ... віскі, коньяк, наливки”* [5, 13–15], не чуйним коханцем леді Пеппільтон, якій писав ніжні листи, а грубим моряком, що погрожував потрощити їй всі кістки, не героєм, що загинув у 25 років під час битви, а боягузом, що втік зі всіма під час звичайної пожежі на кораблі.

Розбиваючи раз за разом легенду об гостру реальність, сам історик також не задоволений від своїх відкриттів, що посилюється ще й зізнанням невідомого прибульця Павела Шмідта, що він і є Нутом, а леді Пеппільтон – це бабуся Яна, який, виходить, є його, Нута, внуком. Внутрішня дилема і конфлікт у душі нареченого Мед загострюються через прохання Шмідта не розкривати правди, за що пропонує хлопцеві як єдиному спадкоємцю свій маєток, який матеріально забезпечив би його та молоду дружину. В той же час конфлікт набирає обертів, знову переростаючи з особистого у суспільний, адже кожен із керівників прагне відмовити Яна від його бажання сповістити правду людям під час урочистостей відкриття пам'ятника капітану. Він був повністю готовий до виходу на трибуну, як і до оголошення *“вироку”* разом із студентським товариством *“Чорні берети”*, про що свідчить і його письмове відречення від маєтку.

Проте вже спроби Яна заплатити оркестру музикантів, що страйкують і відмовляються грати без грошей, передбачає майбутній фінал, у якому всі святкові та урочисті, просвітлені діти й дорослі слухають із великим захопленням придуманий Ректором псевдотвір Нута “Катехизис молодого моряка”, а при відкритті пам’ятника Шмідт перший знімає шапку як символ схиляння перед героєм капітаном. Ян під впливом багатолітньої легенди і зворушеної Мед пошепки промовляє слова “*Мій капітан...*”, скидаючи з голови берет, вдивляючись, як і весь натовп, у Мореплавця. Неоднозначне завершення твору вело і веде всіх дослідників на дорогу різних прихованих трактувань, адже головною проблемою драми є дилема: чи потрібно відстоювати брехню во ім’я творення міфу, чи краще знати правду во ім’я дійсності? На цьому будуються конфлікти і створюються характери твору. За Єжи Шанявським, існують дві правди. Одна – “правда життя, історична, задокументована, наукова”, а друга – правда легенди, “яка живе в людських мареннях та ідеалах”, тому обидві є важливі й потрібні людям. У п’єсі епізодом віддання честі Яном пам’ятнику Нута драматург акцентує на перемозі світлих і добрих уявлень людини, утвердженні міфу, що стає правдою життя, тим самим триумфуючи над сірою щоденністю [6, 76].

Науковий інтерес з точки зору проблеми функціонування конфлікту і характеру викликає також драма польського автора “Міст”, що була створена ним ще у 30-х роках і з успіхом йшла в європейських театрах у 70–80-х роках, а в Польщі виставляється ще й досі. Що приваблює глядача і читача цього твору сьогодні? На відміну від “постмодерної витіюватості – простота і злагодженість фабульних зчеплень” [7, 4], що спостерігаються в усіх без винятку діях, сценах та мізансценах. Навіть більше, така доступність і сприйнятливність загальнодраматургічних художніх прийомів та принципів драмопису розповсюджуються й на мовну палітру його драматургії, зокрема п’єси “Міст”, де кожна монологічна і діалогічна партія при всій своїй очевидній розмаїтості та багатстві аж ніяк не порушує реальної розмовної форми, побутово-національної конкретики. Водночас, як зауважують літературо- й театрознавці, “лексика Шанявського завжди чисто літературна, без “гвари” і будь-якого іншого засмічення” [8, 129]. А в творі “Міст” “мовна характеристика людей з неінтелігентного середовища (Перевізника, Марисі, Янека) досягається драматургом засобом чисто психологічним – вони не мають готових фразеологічних формулювань, мусять завжди знаходити відповідні слова,

тому ритм їх мови повільніший, плинніший. Шанявський взагалі блискуче володів внутрішнім ритмом сценічної дії” [2, 119].

У сенсі порушеної проблеми слід зазначити, що в драмі “Міст” конфлікт і характер об’єктивно впливають із розгортання сюжетних ліній та наскрізної драматичної дії п’єси. Вони органічно співіснують і взаємодоповнюються як у внутрішній, так і в зовнішній структурі твору, що, безумовно, надає йому художньої довершеності, а відтак естетично позначається на цілісності його сприйняття реципієнтом (читачем або глядачем). Вся дія проходить біля великої ріки у колишній корчмі, в якій доживає віку старий чоловік, що свого часу був перевізником людей на інший берег глибоководної ріки, де знаходиться місто. Однак споруджений недавно міст зробив непотрібними не лише човни й пароми, але й, що найприкріше, саму професію діда, за гірким зізнанням якого, “*міст вбив паром і човен, і мене скалічив*” [9, 12]. Якщо згадати, що дружина покинула його і вдруге вийшла за того, хто споруджував міст, то, справді, цей неживий предмет є смертельним ворогом для батька Томаша. Відтоді почалися його страждання: він збіднів, душевно й духовно спустошився і зневірився у меті свого існування на землі, зрештою став, за словами власного сина, “*понурих прикрим диваком*” [9, 14]. Тепер Перевізник разом з дочкою Марисею і наймитом-вихованцем Янеком завершує, коротає схили своїх років у приміщенні корчми-заїзду.

На такому тлі зображуваних драматургом обставин патріархального життя людей зав’язуються подальші події, розгортається драматичний конфлікт, що у своїй єдності сприяють розвитку характерів “Мосту”. І першим важливим моментом у цьому стає приїзд Томаша – сина Перевізника до батькового помешкання. Колись і він тут проживав, та, не витримавши понурої атмосфери родинних взаємин, консервативних законів побутування, дев’ятилітнім хлопцем подався у світ. Нині він – знаний молодий архітектор, який прибув до сімейного дому на виклик сестри Марисі з тривогою про хворого батька й водночас з метою усамітненого завершення тут складного конкурсного зодчого проекту. Далі сюжет і конфлікт ускладнюються несподіваним приїздом нареченої Томаша, в недалекому минулому його студентки й учениці Гелени. Саме вона вносить у затхле старомодно-провінційне середовище струмінь критичних суджень, викличних заперечень патріархального укладу життя Перевізника та членів його родини. “У цих майстерно написаних експозиційних діалогах, які відразу ж дозволяють відчутти похмурий настрій занедбаної корчми і

безмістовність існування її постійних мешканців, – зазначає сучасний український театрознавець Валерій Гаккебуш, – весь час проходить тривожним лейтмотивом тема мосту і зв’язаної із ним трагедії старого Перевізника” [2, 113].

Вона, ця тема і ця трагедійність, особливо поглиблюють розвиток драматичного конфлікту в ту мить, коли Марися всім присутнім вголос сповіщає про раптове зникнення батька, який ще перед приїздом Гелени кудись враз виїхав на своєму човні у темряву ріки. Тривога рідних і гостей не спадає, і лише з появою вісімдесятилітнього Перевізника, який мовби не помічає нікого і мовчки повертається до своєї оселі, дещо знімає виниклу напругу взаємин молодшого і старшого поколінь, дозволяє Гелені енергійно доводити свою позицію у прискоренні розробки задуманого Томашем проекту.

Власне, друга дія п’єси “Міст” починається з того, що закохані спаковують завершене на конкурс креслення і через годину мають переслати його поштою, яка знаходиться на іншому березі річки – в місті. Однак через листопадову негоду, мороз, в результаті чого водяне русло вкрилося ламкою кригою, зірвало міст. Для того, щоб вчасно потрапити архітектору до міста, треба використати човен. Конфліктний вузол ще тугіше зав’язується тому, що Томаш, який колись постраждав на крихкому льоду, боїться тепер повторити дитячу пригоду. Поки знічені і розтривожені цим Гелена і Томаш гарячково шукають виходу зі складного становища, Перевізник із внутрішнім спокоєм, наче звертаючись до минулого, промовляє, що й колись тут не було мосту, а люди якимось жили і знаходили засоби для переправки на другий берег річки. Тому старий мовчки складає проект під руку й прямує до човна, аби вчасно передати креслення на пошту, подолавши розбурхану водну стихію.

До цього зовнішнього вияву драматичного конфлікту з рішенням Перевізника драматург вдало додає стан хвилювання за долю батька Марисі і Янека, схвальний спокій заїжджої гості Гелени і якусь дивну прострацію Томаша. І лише тоді, коли всі мешканці корчми-заїзду побачили, як літній чоловік щасливо перебрався на той бік річки, присутні зітхнули з певним полегшенням. Однак саме ця мить ще більше загострила почуття відчуження молодої закоханої пари: Томаша не полишають докори сумління (адже через його проект міг загинути батько), а Гелена до кінця так і не усвідомлює своєї провини (вона виявляється у спонуці майбутнього чоловіка будь-якою ціною виграти конкурс). До цих переживань у третій дії

несподівано нашаровуються інші зовнішні сюжетні чинники. В той час, як Томаш та Янек прямують назустріч Перевізнику, який повертається до своєї оселі обхідними шляхами, а Марися готує святкову вечерю, до хати проситься невідомий чоловік, відрекомендувавшись Гелені спочатку, що він є продавцем бритв, а згодом – таємним агентом поліції, який дошукується причин руйнування мосту.

Єжи Шанявський цей епізод підносить як ключовий у структуруванні та розгортанні конфлікту драми. З'ясувалося, що підпори мосту, перед тим, як на них натиснула льодова лавина, попередньо хтось незнаний підпиляв. Підозра впала на кількох молодих місцевих мешканців, у яких було виявлено “заколотницькі листівки”. Однак агент поліції впевнений у їхній непричетності до скоєного злочину, адже його, мовляв, могла здійснити лише людина, що вправно орієнтується у водяній стихії, знає її напрям і силу, зрештою, й конструкцію самого мосту. Знайшовши в сусідній кімнаті чоботи Перевізника і деякі знаряддя праці, Невідомий звинувачує у злочині саме його, старого чоловіка. Та й Гелена пригадує, як у час її приїзду до помешкання нареченого перевізник кудись відпливав уночі на човні.

Драматург міг би у подальшому розвитку драматичного конфлікту тут поставити, як мовиться, крапку: наскільки очевидним є розв'язання зображених психологічних колізій у п'єсі. Однак він свідомо цього не робить, а з метою поглибленої розробки характерів дійових осіб, передовсім Гелени та агента поліції (аж ніяк не головних персонажів твору), здійснює ще один несподіваний поворот у боротьбі суперечливих сил. Кмітлива й до певної міри завбачлива Гелена прагне в будь-який спосіб вирятувати Перевізника, може, таким чином намагаючись спокутувати перед ним свою провину за спонуку перебраться через річку з корисливою для неї метою здобути прихильність у його сина Томаша як майбутнього чоловіка. Як би там не було, вона у винахідливий спосіб пропонує невідомому дорогий діамантовий перстень, та він відмовляється від підсунутого хабаря. Тоді Гелена використовує своє красномовство (про поважний вік підозрюваного, його дивакуватість, нарешті, й про його ледь не героїчний вчинок з перевезенням проекту) і жіночі зваби. Проте розкриваючись (як колишній інтелігент-інвалід, що не зумів через війну здобути пристойної освіти і тому змушений був стати поліцейським), Невідомий виявляє стійкі риси свого характеру – принциповість, людяність, справедливість, що відбито навіть в одному реченні, адресованому як контраргумент Гелені: *“Я б міг нічого не сказати, але тоді*

відповідати будуть ті – вже заарештовані. Гм... їм може бути погано” [9, 56].

Гелена спромоглася тільки відтягти арешт Перевізника до десятої години вечора, коли всі члени його родини зберуться за святковим столом, аби відзначити вчинок господаря корчми-заїзду. Адже саме він, цей вчинок, додає Перевізнику, як і колись, душевних добрих сил, з якими він щедро ділився впродовж тривалого часу під час переправи людей на другий берег річки. Людина знову відчула свою потрібність іншим людям. Радіють Томаш, Марися і Янек з цієї щасливої в їх домі миті. Напруженою і ледь розгубленою перед невідвротністю його подальшої долі залишається Гелена. Рівно о десятій з'являється Невідомий із двома поліцейськими, однак родина, здається, їх не помічає. Годинник відбиває час. Єжи Шанявський на цій ноті обриває драматичну дію, водночас екстраполоючи основний конфлікт твору в нові умови життя, нові обставини і ситуації та ймовірні події... Конфлікт цього твору попри все залишається психологічним, торкаючись внутрішнього світу всіх дійових осіб. І хай драматург у чомусь не завершує конфліктів і сюжетів, все ж ця “недомовленість” не є, як стверджують деякі польські дослідники, ознакою авторського “недомислення”, а радше навпаки – своєрідною художньою спонукою реципієнта “домислювати”, відштовхуючись од прочитаного чи побаченого в драмі “Міст”.

Бо, власне кажучи, на чому ґрунтується головний конфлікт твору, а відтак яка його загальна ідея? Нарешті, чи правдивими в такій життєвій суперечності постають змальовані письменником образи-персонажі? Тут доречним буде спостереження українського дослідника творчості польського драматурга Валерія Гакебуша: “Технічний прогрес (хоча б у такому примітивному його прояві, як дерев'яний міст) відняв у людини її місце в житті. Вона перестала бути потрібною будь-кому, втратила найскромнішу суспільну придатність. Людина живцем похована, вона мовчки виношує свій безпомічний гнів і образу. І її діяльна, в основі своїй активна творча натура врешті призводить до безглузлого, анархічного протесту, цей примітивний “терористичний” акт є остаточним визнанням своєї причетності, повною духовною капітуляцією. Але раптом гострі обставини складаються так, що виникає можливість здійснити вчинок, який принесе користь, і не тільки власному сину, а й взагалі іншим людям. Усвідомлення цього надихає людину на героїчний подвиг, на нечувано відважний поєдинок зі стихією. Висновок ясний: навіть така озлоблена і замк-

нена в егоїстичному вакуумі людина може стати величною, коли вона потрібна іншим, коли її кличе обов'язок. Тому Перевізнику перший раз за багато років стає добре після його відважної переправи на той бік ріки. В людині, навіть знеціненій і забутій, таїться велика сила” [2, 116].

Однак Єжи Шанявський не лише вірить у добре начало людини. Як ми переконалися, аналізуючи систематику конфліктів і характерів його драматургії, він стверджує думку про відповідальність і чесність однієї людини перед іншими людьми, перед громадою, суспільством. Певно, тому-то й таємний агент поліції, в якого також не склалося життя так, як він би того хотів, змушений заарештувати Перевізника, щоб вирятувати безпідставно звинувачених сільських хлопців. Для нього добropорядність є також мірилом людського співіснування. Моральний і духовний та душевний ригоризм героїв польського драматурга виростає із його художницьких позицій, що чітко відбиті і в стильових домінантах драматургічної творчості загалом, а не тільки в п'єсі “Міст”. При такій системі драматичних конфліктів та характерів його драми водночас несуть у собі інтелектуально-опоетизоване спрямування, певну народну епічність, що робить його твори особливо близькими до п'єс Генріка Ібсена, Антона Чехова, Гергарта Гауптмана, а в українській сценічній літературі – до творів Лесі Українки, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка. Разом з тим конфлікти, що виростили з протиставлення реальності та ілюзії життя (у “Мості”, до речі, найменш помітні) відбиті в “Мореplавцю”, “Двох театрах”, “Фортепіані”, які своєю стилістикою сусідують із драматургією Луїджі Піранделло [10, 7–11].

І все ж Єжи Шанявський при всьому цьому, як уже акцентувалося, залишається “змістово доступним”, “формально прозорим” і чи не найважливіше – актуальним сьогодні, в час, коли багато драматургів не лише Польщі, а й інших країн несамовито, часто вдаються до прямого штукацтва, до вже стандартизованих літературно-художніх категорій. І якщо визначати нині складові його авторської ідейно-естетичної свідомості, то треба стверджувати, що домінантами тут стають “людина–людяність–духовність–суспільність”. От, власне, центральна вісь, що органічно поєднується з неперебутнім художнім мисленням драматурга Єжи Шанявського.

1. Nota o autorze // Szaniawski Jerzy. Most. – Kraków : Wyd. Lit-kie., 1987. – S. 61–64.

2. *Гаккебуш В.* В сучасному польському театрі / В. Гаккебуш. – К., 1972.
3. *Kwiatkowski Jerzy.* Dwudziestolecie międzywojenne / Jerzy Kwiatkowski. – Warszawa : Wyd. Naukowe PWN, 2000. – 598 s.
4. *Rzehak Wojciech.* Opracowanie / Rzehak Wojciech // Jerzy Szaniawski. Dwa teatry. – Kraków, Greg. – S. 52–63.
5. *Szaniawski Jerzy.* Żeglarz / Szaniawski Jerzy. – Kraków, Greg. – 80 s.
6. *Rzehak Wojciech.* Opracowanie / Rzehak Wojciech // Jerzy Szaniawski. Żeglarz. – Kraków, Greg. – S. 63–79.
7. *Wyka K.* Modernizm polski / К. Wyka. – Kraków, 1968.
8. *Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века / Б. Зингерман. – М., 1979.
9. *Szaniawski Jerzy.* Most / Jerzy Szaniawski. – Kraków, Wyd. Lit-kie, 1987.
10. *Баллона Нікола Франко.* Піранделло у пошуках українського театру / Баллона Нікола Франко // Луїджі Піранделло. П'єси, оповідання. – К., 2006.

НАЦІОНАЛЬНІ КОДИ В АВАНГАРДИСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА

Бруно Шульц – як упродовж свого життя, так і після нього – залишив за собою цілі пласти нерозгаданих палімпсестів своєї творчості. І хоча в польському літературознавстві цей письменник на сьогодні вже достатньо досліджений (свідченням чого є не тільки монографії про його мистецьку спадщину, а й видання Енциклопедії та Словника образів шульцівських творів, його незвичайних слів), проте в українському науковому просторі, незважаючи на окремі літературознавчі й критичні статті, він вивчений не на глибинному рівні, а радше на популяризаторському.

Більшість журнальних, електронних публікацій пов'язує приналежність Шульця до галицького культурного контексту (Н.Філевич, Я.Грицак, М.Гольберг, Ю.Винничук, М.Павлишин, Т.Возняк та ін.) чи скандального викрадення Єрусалимським інститутом нам'яті Голокосту “Яд Вашем” настінних фресок Б.Шульця з Дрогобича 2001 року. Все ж той факт, що євреї за походженням Бруно Шульц – яскравий представник авангардизму в польській міжвоєнній літературі, який майже все своє життя прожив у Дрогобичі на Львівщині, міг би бути основою для глибоких українознавчих студій, є незаперечним. Про це свідчить і проведення Міжнародного фестивалю в Дрогобичі, присвяченого письменнику та культурі пограниччя в 2004 і 2006 роках. Проте, за влучним висловом О.Веретюк, “Шульц ішов до українського читача напрочуд довго”. Цьому сприяло його несприйняття тогочасною інтелектуальною елітою Галичини, непрості українсько-польські міжвоєнні стосунки, ідеологічні погляди на національне питання, та ще й метод соцреалізму не надто допомагав збагнути постать “дрогобицького самітника” чи його міфотворчу спадщину в Україні. Окрім того, О.Веретюк акцентує й на несприянню самим Шульцом українського освоєння його творчості, адже, живучи в Дрогобичі, письменник повністю відмежувався від українства як такого, не знав української мови, не запроваджував щось із мотивів сусідського йому народу (як інші представники так званої “української школи” в польській повоєнній літературі), що говорить про його певний “конформізм і особливий, сконцентрований на своєму світ”. На думку О.Веретюк, це також “спалює ентузіазм до вивчення його прози не в одному колі науковців сьогоднішньої України”.

Відтак актуальне на сьогодні питання мультикультуралізму у творчості автора “Цинамонових крамниць” справді набуває полісемантичного та поліаспектного значення. Адже можна говорити як про єврейсько-польсько-українську специфіку текстів художника слова, що стоять на одному високому рівні зі світовими майстрами психологічної прози, так і про синкретичну мистецьку спадщину Бруно Шульца, де неподільно пов’язані між собою невелика кількість картин мазохівської тематики, зібраних в “Ідолопоклонну книгу”, та ще менша за обсягом (дві збірки прози) літературна спадщина польського письменника, які за глибиною перевершують роки писання й малювання деяких інших творчих особистостей. Хоча до сьогоднішнього дня нічого достеменно не відомо про втрачені під час німецької окупації малюнки, надіслану Томасу Манну повість німецькою мовою “Повернення додому” та ще багато інших фактів уже з самого життя митця.

Автор “Санаторію під клепсидрою” був вихований своєю родиною атмосферою тієї галицької частини Австро-Угорської імперії, де на стику культур народились геніальні таланти Івана Франка, Леопольда фон Захер-Мазоха, Йозефа Рота, де Райнер Марія Рільке віднайшов трансцендентний зв’язок з Богом і природою. Тому літературознавці звертають увагу на Шульца і як представника феномена пограниччя у мистецтві та літературі.

Слід відзначити праці українських дослідників (М.Гольберга, Р.Мниха, В. Меньок, Ю.Прохаська, Т.Возняка, Г.Чопика), які тією чи іншою мірою торкались художньої спадщини Бруно Шульца. І хоча вони пов’язані з питанням України у творчості польського письменника (правда, радше на рецептивному рівні, аспекті перекладознавчому), присутністю образу міста Дрогобича, проте як таких виразно-реальних минуло-тогочасних їх немає у його текстах чи картинах. Національні коди (єврейські, польські чи українські) видно не відразу в авангардистсько-гротесковому та філософському просторі книг, вони поступово і виразніше проступають під дією дослідницького світла, ніби таємні середньовічні рукописи під впливом тепла.

“Цинамонові крамници” містять у собі цілий всесвіт шульцівських асоціацій топосу Дрогобича, містечка, де все життя прожив і був застрелений гестапівцем письменник. Проте це не просто галицьке місто, яке на той час населяли українці, поляки, євреї, німці, вірмени, де можна віднайти реальні топонімічні місця та дрогобицькі вулиці й провулки, а трансцендентний простір, в який врываються

уява автора, його міфологізування цього міста. У ньому розміщений інший, надреальний світ – світ марень та напівсну, спогадів дорослого про власні дитячі візії. Про той далекий і солодкий для ностальгічних спогадів час дорослої людини у своєму житті, коли маленька дріб'язкова річ розросталась до велетенських розмірів, і, навпаки, коли ми “входили в їх життя” – дверей, вулиць і т. д., коли не розумом і раціо сприймаємо світ, а безпомилково довіряємо емоціям та відчуттям.

Нічого дивного, що цю збірку оповідань усі критики і сам Шульц називали автобіографічною, “фантастичною автобіографією”. Власне, письменник і напише, що “Цинамонові крамниці” – “це духовна генеалогія, що зображає духовний родовід аж до тієї глибини, де вона входить у міфологію, де губиться в міфологічній маячні”. Тому підтримуємо позицію польського дослідника М.П.Марковського про те, що Шульц, в принципі, не жив, щоденні обов'язки були для нього тягарем, а своє життя він “перетворив у мистецтво” у тексти та образи. Світ і реальні події важливими для художника слова стали тільки тому, що сприймались ним як “матеріал для творчості” (за висловом самого Шульца).

Слід звернути увагу, що візії Дрогобича не є однозначними та яскраво позитивними на сторінках “Цинамонових крамниць”. Спочатку в оповіданні “Серпень” іноді місця рідного міста Шульца нагадують головному героєві деякі біблійні голоси і є відгомонами тієї величної атмосфери в історії людства, коли творилась історія міфу, історія релігій. Бо “Ринок був порожній і жовтий від жару, виметений від куряви гарячими вітрами, як біблійна пустеля”, а “старі будинки поліровані вітрами багатьох днів” допомагали побачити і в мурі, “дорисованого гієрогліфами подрятин і тріщин”, попри якого пройде ослик Самарянина, справжню таємницю міста з колишнім “істинним обличчям будинків, фізіономіями доль і життя”, а теперішніми вікнами та балконами, в яких видно порожнечу Ринку. У наступній новелі “вже тоді наше місто щораз більше впадало у хронічну сірість присмерку, поростало на замістах лишаями тіні, пухнастою пліснявою і мохом кольору заліза” читач крізь завуальовані імпресіоністичні замальовки дня “брунатних димів і туманів ранку”, що пізніше набуває прозорого і золотого кольорів “буриштинового по-

обіддя” бачить темні і світлі сторони, магічно-уявлювані з реальності Дрогобича.

Дуже часто в оповіданнях, особливо у “Серпні”, зустрічаємо описи неконтрольованої людиною природи у її первісному, не цивілізаційному буянні трав, вереску цвіркунів і т.д. Звичайнісінький запущений і не оброблений город порівнюється з *“нехлюйною бабською буйністю серпня”*, лопухи – з *“бабиськами, що широко порозсідалися”*, а в бур’янах твориться *“поганська оргія”* *“розпусної хоті”* *“скретинілої Тлуї”*. Цікавим моментом є поєднання у Шульца світу природи з іншим наскрізним образом у творчому обширі митця – з комплексом Жінки. Адже завжди сам автор малює, описує себе і всіх інших чоловіків (у *“Динамонових крамницях”* – вуйка Марка, кузина Єміля) як маленьких, непотрібних, слабких (*“розп’ятих”*, *“збанкрутілих”*, *“неспроможних”*, *“змарнованих”*) постатей на тлі господарювання всевладних і всемогутніх Магна Мазер, що дало можливість говорити мистецьким критикам про вплив на Шульца іншого відомого *“галичанина”* Л. фон Захер-Мазоха.

Хоча тут, звичайно, наскрізним є образ-символ Батька, якому в тексті збірки відведена головна роль (не тільки в житті маленького хлопчика) Деміурга, Творця Всесвіту, що йде від юдейської традиції. Неспроста він постійно порівнюється з пророками Старого Завіту – то з Єговою з *“дико нашорошеними патлами сивого волосся”*, то з Яковом, який *“чувся добре у тій пташиній перспективі поблизу мальовничого неба, арабесок і птахів стелі”*, при цьому *“від практичного життя він віддалявся щораз більше”*. Віддзеркалення останнього епізоду бачимо у Бібії, коли Якову сниться, що він піднімається по довгій драбині до Бога, стаючи після цього уособленням Ізраїлю. У Шульца батько, що виліз на карниз, тягнеться від побутового і заземленого буття не просто до стелі, а до духовності, поезії та мистецтва, що постає прямою алюзією до старозавітного пророка. Саме батько в дитячій уяві *“сам один оголосив війну безмежній стихії нудьги, від якої ціпеніло місто”*, *“захищав пропащу справу поезії”* від *“летаргії беззмистовних днів і ночей”*. Бо він один розуміє і висловлює філософську ідею про форму людського життя у його *“Трактаті про манекенів”*.

Відтак у реальному світі він зазнає постійного фіаско від легко-важних, грайливих і несерйозних представниць чарівної статі – служ-

ниці Аделі, в першу чергу, та інших жіночих постатей. Тим часом, такий стереотип аж ніяк не відповідає образу жінки в юдаїзмі.

Адже, йдучи далі за текстом, це місто темних і магічних сил, надприродних явищ і місячного сяйва, вечірніх і нічних куточків, де на дорослого наратора (але крізь свідомість маленького хлопчика, що згадує своє дитинство, родинний дім) чигає повсюди небезпека. Вона виражається у сірих кольорах буденності та провінційності, периферійності і несприйняття. Ці стани і мотиви весь час повторюються, варіюються у збірці, що говорить читачеві про наскрізний мотив реального відблиску у фантазмагорійних спогадах, бо навколо *“облягла нас скорботна сірість міста, зацвітаючи в вікнах темними лишаями світанків і паразитарними грибами присмерків”*, а дні були *“без традиції і без обличчя”*, *“задубілі від стужі й нудьги, як торішні буханці хліба”*, відтак *“починано їх тупими ножами, без апетиту і лінивою сонністю”*.

Незважаючи на “дивну сонливість”, щоденні переможні зусилля над беззмисловністю існування, Бруно Шульц усе ж чомусь не проміняв їх на яскраву столичність тієї ж Варшави, центрально-культурну місію тогочасних Закопаного чи навіть Львова, у яких проводив вакації і мав намір працювати. Тому, читаючи “Цинамонові крамниці” і “Санаторій під клепсидрою”, дивлячись на малюнки, екслібриси письменника і художника, дивуєшся парадоксальності, що невід’ємно пов’язана з його особою і творчістю загалом. Не раз дослідниками постулювалося і стверджувалось самим Шульцом про його страждання у рідному місті, його постійне прагнення вирватись із містечкової затхлості, проте, недовго перебуваючи у Відні на навчання, Парижі чи, подорожуючи на пароплаві з нареченою по європейських місцях, не кажучи про саму Польщу, він знову й знову повертається до Дрогобича. Можливо, й справді він не міг кинути після смерті батька своїх матір, сестру, що були на його скромному утриманні вчителя малювання до кінця життя.

А може, для Шульца тоді, як пише У.Марчевська, “це й була єдина можлива атмосфера існування, місце постійної незручності, незадоволення й розчарування. Бо якби бодай один промінчик втечі, визволення, радості зиркнув у його макабричний світ, все було б зруйновано, Шульц не відбувся б”? Може, цьому письменнику потрібно було зазнавати постійного впливу навколишньої сірості, сві-

домо прирікаючи себе на цей вибір, щоб краще протиставити міфічний світ уявлюваної дійсності, вивільнивши підсвідомість з-під влади розуму та реальності? Адже Шульц був яскравою творчою особистістю, навіть якщо на той час його таким не бачили ні польська націоналістична критика, ні юдейська громада, від якої він відрікся, прагнучи одружитись з католичкою, ні пізніше радянська влада, що затаврувала творчість “буржуазного декадента” на довгі роки мовчання фразою “Нам Прустів не треба” та звинуваченням в “українському націоналізмі”.

Не даремно від прочитаних сторінок його творів, так чудернацько, свіжо пов’язаних між собою грою слів і сполучень, віє бажанням далі й далі читати заплутані тексти, від яких виникає враження відомого кафківського прийому “все – ясно, але нічого не зрозуміло”. Може, тому так часто порівнюють Шульца з іншими авангардистськими “сновидцями” чи “катастрофічними пророками” у світовій літературі – Джеймсом Джойсом, Акутагавою Рюноске, Семюелем Беккетом, Осипом Мандельштамом, Іссааком Бабелем, Хорхе Борхесом, Богумілом Грабалом та Ігорем Костецьким в українському, із Станіславом Віткевичем і Вітольдом Гомбровичем у польському письменствах.

З останнім у Шульца склались непрості взаємини, незважаючи на їх схожість у деструкційному та експериментальному руйнуванні загальноприйнятих норм і прийомів самого письма, відстежуванні “деградації” суспільства з метою його оздоровлення, “іронією”, “грою в піжмурки”. Гомбрович був вдячний Шульцові за його перші схвальні і прихильні відгуки про скандальну для того часу “Фердидурке”, називаючи натомість “Цинамонові крамниці” свого дорогобицького товариша прозою “дуже високого класу”, роздумуючи про її долю та майбутнє світове визнання. Проте автор “Щоденника” “не довіряв ані йому, ані його мистецтву”, а оповідання Шульца навіювали, з його слів, “нудьгу”, і якщо й “був хтось стовідсотково протилежний мені, то це він”. Гомбрович уже після смерті “духовного побратима” напише, що у мистецьких колах “довкола нас була порожнеча”, тому вони “обидва тинялися по польській літературі, наче закарлючки, прикраса, химера, грифон”, при тому, що Шульц всюди був “зайвим”, був “додатком”, “був мені чужим”. Його характеризувало, за Гомбровичем, “самознищення у формі, утоплений боже-

вільний”, яке, напевне, має відношення і до Шульцової потреби не полишати Дрогобич.

1. *Веретюк О.* “Український” Бруно Шульц: наукова рецепція, популяризація / О. Веретюк // Європейський вимір української полоністики. Київські полоністичні студії. Збірник наукових праць. – К., 2007. – Т. IX. – С. 248–253.
2. *Мних Р.* “Буття і час” Бруно Шульца, або “Манекени” Мартіна Гайдеггера / Р. Мних // *Studia Philologica*. Збірник наукових праць. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 179–192.

ІЗ КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ СТУДІЙ

ОСОБЛИВОСТІ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО ТА ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

Спонукою до типологічних зіставлень творчості С.Виспянського та В.Пачовського стали кілька (принаймні три з них яскраво виражені) життєвих і художніх спорідненостей. Народившись у тодішній західній і східній частині Галичини (відповідно Кракові та Львові) і, по суті, назавше прив'язавшись до цього краю, польський та український письменники кінця XIX – поч XX ст. однаковою мірою сповідували такий головний модерністський тип художнього мислення, як символізм. Окрім того, саме ці автори є чи не найяскравішими представниками у своїх національних драматургіях такого роду п'єс, де символістська ідейно-естетична авторська свідомість органічно сполучена з категорією націоналізму [1], і постають у їх творах в єдиній (внутрішньо та зовнішньо) сугестивній цілісності. Тож в образно-стильовій і проблемно-змістовій спрямованості їх драм, за переконанням польських та українських дослідників і критиків, драматурги робили акцент передовсім на історико-культурній закодованості, національно-суспільній заангажованості майже всіх символів і водночас на відчуттях та переживаннях людської душі, зосібна неперебутнього індивіда, що, з одного боку, йшло від тривких традицій польського й українського класичного романтизму, а з другого – стимулювалося новою на ті часи, абсолютно не подібною на попередні формою модернізму.

Мовиться, отже, про символістську модель авторської ідейно-естетичної свідомості у драматургії С.Виспянського та В.Пачовського як про цілковито оригінальну й самодостатню художню сутність, “не пізнавану за допомогою раціоналістичних засобів, а лише доступну інтуїції на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння”, сутність, “розімкнену у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез, спостерігається “самототожна відмінність внутрішнього і зовнішнього” [2]. Звідси важливу, навіть домінуючу ідейно-естетичну функцію відіграє створена С.Виспянським та В.Пачовським система образів-символів, які, за словами А.Ровнера, є виявом одвічного і справжнього у постійно змінюваних часових вимірах [3]. У п'єсах як польського (“Варшав'янка”, “Казімеж Великий”, “Болезлав Сміливий”, “Листопадова ніч” та ін.), так і українського (“Сонце

Руїни”, “Золоті Ворота”, “Сфінкс Європи”, “Роман Великий” та ін.) драматургів з-поміж інших постають символістські образи-герої, які, маючи певний відбиток національної дійсності та історичної конкретики, все ж проступають аж ніяк не одноплановими, не відкритими для загалу, а здебільшого втаємниченими, сказати б, трансцендентними. Тут, очевидно, творчо реалізується гегелівська настанова на те, щоб у символічній формі мистецтва завжди була присутня певна загадковість, недомовленість і понадчасовість. “Вона (форма. –М.М.-Х.) по-своєму піднесена, але її відрізняє неясність ідеї й неповна відповідність ідеї та образу, в якому вона втілена” [4]. Тому єдиний шлях для того, щоб збагнути й осмислити такі образи-символи, як і загалом усю символістську систему мислення в драматургії С.Виспянського та В.Пачовського, – відповідно розкодувати художній світ письменників за законами їхньої авторської ідейно-естетичної свідомості. Тоді можна осягнути всю глибину закладених у їх творах ідей, мотивів, проблем, а відтак і засоби драматургічної поетики

У тому, що С.Виспянський і В.Пачовський були модерністами, що вся їхня творчість, по суті, розвивалася в руслі тодішніх західноєвропейських новаторських тенденцій, передовсім у драматургії, – все це не викликає у дослідників щонайменшого сумніву. Та водночас обидва автори стали, без перебільшення, реформаторами галицького сценічного мистецтва кінця XIX – поч. XX ст й, звісна річ, відповідно польського та українського театрів. Це засвідчує часта постановка їх драм на сценах Кракова, Львова, Перемишля, Станиславова (тепер Івано-Франківськ) та інших міст Галичини. Зрештою, як переконують театрознавчі дослідження, їх вплив на розвиток тодішнього сценічного мистецтва краю є більш, ніж очевидним. Театр С.Виспянського і В.Пачовського – це театр національної історії, у найнесподіваніший спосіб переплетіння світу реального з фантастикою, народної міфопоетики з фольклором. Говорити про нього, як і про їх драматургію, за твердженням літературознавців, – не що інше, як заглиблюватись у найцікавіші сторінки польської й української літератури та мистецтва [5]. Не випадково дехто з них (скажімо, Ю.Булаховська-Круть) вважає, що “якби вся творчість Виспянського обмежилася тільки п’єсою “Весілля”, то і тоді він посів би визначне місце в пантеоні польської драматургії” [6], а інші (наприклад, Микола Ільницький) доводять, що саме в “Сні української ночі” чи не найвиразніше втілюється в національній модерністській драмі ідея самостійності нашої землі, ідея державотворення, власне, “через міфологічні персо-

нажі українського фольклору” і систему символістських принципів з їх “тяжінням до неясного й таємничого, спрагою містичного зв’язку з космічною нескінченністю світу” [7].

На наше переконання, такі драматичні твори, як “Весілля” та “Сон української ночі” є етапними не лише у спадщині С.Виспянського і В.Пачовського, а й, відповідно, у польській та українській драмі символізму. То вже після них інше покоління драматургів (причому, Станіслав-Ігнацій Віткевич, Єжи Шанявський чи Спиридон Черкасенко, Іван Кочерга) продуктивно розроблятиме символістські засоби в художній проекції історичного минулого своїх народів або образи з національною конкретикою. А тоді, в час творення “Весілля” і “Сну української ночі”, вони сприймалися якщо й не упереджено, то в усякому разі з деякими застереженнями. Незвичною для символістського художнього мислення була не тільки система художніх образів, проблематика, а й архітектоніка п’єс, сюжетні й жанрові особливості. Певно, цим можна пояснити той факт, що сучасники і Виспянського, і Пачовського рідко коли розуміли їх і могли належно оцінити їхні творчі пошуки. Найбільш проникливі все ж бачили в їх естетиці й поетиці, освітленій “вибухом” “Весілля” та “Сну української ночі”, великі перспективи польської та української драматургічної літератури чи й загалом національних культур.

Нині численні дослідники польської драматургії сходяться на тому, що саме “Весілля” С.Виспянського є якщо й не найкращою, то однією із найбільш своєрідних і самобутніх драм в її історії, насамперед, звісна річ, ХХ ст. Тут у драматизованій формі відбито реальну подію – шлюб поета Люціана Риделя з селянкою Ядвігою Миколайчикувною. Їхнє вінчання відбулося наприкінці 1900 р. у Мар’яцькому костьолі в Кракові, а весілля гулялося на вітцівщині молодой – в селі Малі Броньовиці то в хаті її батьків, то в сусідньому дворіку-обійсті художника Влодзімежа Тетмаера. Як засвідчують сучасники, то було гучне старопольське весільне дійство, в якому брали участь не лише околичні селяни і запрошена краківська знать, а й багато письменників, митців з усіх-усюд. Один із них, Тадеуш Бой-Желенський, так описує помічену посеред гостей постать С.Виспянського: “У щільно застебнутому чорному сюртуку стояв він цілу ніч, спершись на одвірок, дивлячись своїми крицевими несамовитими очима. Поруч з ним вирувало весілля, дудніли танці, а тут до хати раз по раз входило по двоє осіб, раз по раз долітали до нього уривки розмов. І там побачив і почув він свою п’єсу [8]”.

Тож в основі драми С.Виспянського “Весілля” лежить, повторюємо, конкретний факт, зумовлений певними соціальними й побутовими обставинами. Майже кожна дійова особа, по суті, має реального прототипа (приміром, Молодий – це Ридель, господар – Влодзімеж Тетмаер, Поет – його брат, письменник Казімеж Тетмаер), навіть другорядні персонажі несуть у собі деякі риси тодішнього часу і місця. Однак С.Виспянський не був би тонким художником слова, якби просто “механічно” скопіював усе зазначене й пережите. Відштовхнувшись від далеко не визначеної реально-побутової події, він у “Весіллі” піднісся до високого рівня ідейно-естетичних та філософських узагальнень і створив цілу систему символістських образів, мотивів, типів, характерів з чітко висловленими актуальними громадянськими, національними і суспільними питаннями минулого, сучасного й майбутнього життя Польщі.

Схожу конкретно-реальну основу спостерігаємо і в драмі В.Пачовського “Сон української ночі”. Подібно до польського автора український драматург розкрив тут цілий ряд подій та обставин, навіть більше – синтез соціально-політичної ситуації в тогочасній Галичині й загалом в Україні. Власне те, що можна виокремити в документах доби (публіцистиці І.Франка, листах М.Драгоманова та Б.Грінченка, адресованих із Наддніпрянської в Наддністрянську Україну й навпаки), у п’єсі виступає в майстерно естетизованих формах – драматичної дії, конфліктах і характерах. У тексті твору також помітна чітка авторська настанова на гостру полеміку з різноманітними великодержавними теоріями, шовіністичними позиціями пануючих націй у ставленні до нації пригнобленої, що, безумовно, руйнує її духовну міць. В.Пачовський, по суті, охоплює всі верстви української суспільності початку ХХ ст.

І “Весілля”, і “Сон української ночі”, на перший погляд, написані у формі начебто випадкових картин, фрагментів діалогів, у вільній композиції драматичної поеми, власне кажучи, без достатньої фабули і зовнішньої дії. Однак при поглибленому їх аналізі виявляється романтично-символічна “зодягненість” героїв, подій, обставин, ситуацій тощо. Драматургічні твори польського та українського авторів вибудовуються у формі казки, філософської алегорії, де органічно злитовані політика і духовність, документ і фантастика, історична реальність і міфологія. Отож, сформулювати однозначно жанр драм С.Виспянського й В.Пачовського, як це прагнуть здійснити ось уже впродовж багатьох десятиліть дослідники їх творчості, не тільки не-

можливо, а й нема потреби. Він такий же мінливий і всеохопний, поліаспектний і динамічний, як і вся драматургічна спадщина польського та українського письменників. Найбільш всеосяжним визначенням жанрового утворення буде, либонь, термін “романтично-символічна трагедія”, хоча й у цьому спостерігається деяка розпливчатість. Річ у тім, що дія обох п'єс відбувається у різних часових вимірах, а часте зміщення хронотопу наче формує кожен окрему дію й робить її доволі самостійною. Одначе не настільки, щоб бути чужорідною в загальній тканині творів. І “Весілля”, і “Сон української ночі” несуть у собі єдність теми, сюжету, композиції і жанру. Зрозуміло, що в даному разі мова може йти лише почасти про якийсь цілковито своєрідний і самодостатній модерністський жанровий “сплав” п'єс С.Виспянського та В.Пачовського, повторюємо, абсолютно оригінальних творців національної символістської драми.

Вся дія драматичних творів “Весілля” і “Сон української ночі” проходить в атмосфері містифікації, просякнута знаками присутності надприродних сил, забарвлена фольклорно-міфологічною поетикою й, нарешті, щораз посилюється відчуттям, точніше мовити б, пафосом трагічності. Якщо в перших сценах та перших актах драматурги більшою мірою зображують світ реальності (ідилічне співжиття інтелігенції та селянства, відродження старопольських весільних звичаїв Молодим, Господарем, Поетом, Журналістом та іншими дійовими особами С.Виспянського і галицька дійсність, культурні й політичні українські діячі Наддніпрянщини В.Пачовського), то вже починаючи з другої дії, вони органічно влітають до неї фантастичні видовища, привидів з історичного минулого Польщі та України. Так в побутово-соціальну конкретику вривається вільна романтична стихія, зодягнена, образно висловлюючись, у символістський флер.

Власне, цим можна пояснити появу у творі польського автора провінційної декадентки, прихильниці таланту Пшибишевського, дочки сусіднього з бронівіцьким “карнавалом” шинкаря Рахели, яка й підбиває Поета на те, щоб він запросив на весілля всі “дива, квіти, куші, громовиці, дзвони, співи” [9], обіцяючи також прислати до оселі Господаря солом'яний чохол (“хохол”), у який обгорнена троянда в садку. Вночі, у розпал весільної забави, цей незвичний образ-символ з'являється у супроводі розбурханих емоціями гостей. Саме він сповіщає чи, точніше, провіщає прихід ще інших гостей, усіх, “хто бачить у своїх снах”. С.Виспянський після цього так розгортає драматичну дію, що вона набуває ознак галюцинації, видінь та візій у

багатьох персонажів. Усі вони втілюють різні драми совісті, спокути від колись содіяного, трагедій сумління за відступництво, зневагу й олжу тощо. Сільська жінка Марися, скажімо, у привиді вбачає померлого жениха, пам'яті якого вона зрадила, вийшовши заміж. Журналісту з'являється постать королівського блазня Станьчика (він жив ще у XVI ст., а на часи Виспянського був у Кракові символом політичного пристосовництва), який, власне, й дорікає тому за компрометацію свого імені. Поет у своєму видінні провадить розмову із героєм Грюнвальдської битви Завішею Чорним, що втілює у собі минуле польської національної слави. Усамітненому Молодому, який мав старовинне шляхетське коріння, враз привиджується відомий колись запроданець гетьмана Браницького й нагадує про жорстокі миті зради в польській державності, в історії її визвольних рухів. А сільському бідняку Старцю візуально вимальовується фігура ватажка галицького повстання 1846 р. Якуба Шелі, який всіляко домагається для себе місця на весіллі, де “єднаються усі – хлопи і шляхта”. І вже надто важливим у цій веремії привидів є з'ява перед Господарем (письменником і художником, що замешкав на селі) міфологічної постаті лірника-віщуна Вернигори.

Дещо відмінно, але назагал у тому ж фантастичному й містичному ключі вибудовує наступні картини своєї п'єси й український автор. Його вольові дійові особи вступають у боротьбу з ворожими демонічними силами. А сам Демон, що уособлює зло, лукавство, підступність і зраду, є не ким іншим, як прислужником московського царя. Саме він намагається розбити “золотий вінець” (символ самостійності України, що його кують перед оживленими з могил запорозькими гетьманами різні верстви української суспільності, які представлені в символічних образах трьох студентів, інших другорядних персонажів) і посяти смуту серед людей. Демон стає виразником соціальних ідей Драгоманова – для письменника однозначно ворожих українській справі. Щоб знешкодити студентів і розчавити національне визволення, Демон пропонує викувати “меч” і віддати його Маркові Проклятому, який у драмі проступає уособленням сліпої сили мас, для котрої більше важить “хліб, а не воля”. За таких обставин Цареслав зможе легко розправитися з повстанцями, а позбавлений національної ідеї народ знову потрапить в окови чужинецької влади, іншої держави.

Як у “Весіллі” С.Виспянського, так і в “Сні української ночі” В.Пачовського драматична дія розвивається у фантазмагоричному ру-

слі, у фольклорно-міфологічній стихії. Щоправда, український драматург більше уваги приділяє “оживленню й одухотворенню” природного організму, що гармонійно сполучається з людськими думками і переживаннями, тоді як польський письменник здебільшого акцентує на соціально-побутовій конкретиці, в середовищі якої головним чином і відбуваються, по суті, всі сюжетні події. Так от, у “Сні української ночі” такий своєрідний поетичний пантеїзм автора дає можливість сприймати не тільки природу й людину, але й історію, суспільність, державність у всуціль органічній єдності як національний код з неперервною тривалістю на шляхах від минулого до майбутнього. Тільки так можна зрозуміти глибинні смислові основи художнього мислення В.Пачовського. Раз по раз винесені хвилями Дніпра на його крутосхили русалки, смарагдові луки й ліси, сповнені таємниць від їх мешканців – мавок, упирів, відьом, високі козацькі могили, в яких витає дух Запорозької січі, – все це супроводжує її, Україну, по непрохідних нетрях та диких яругах, притлумлюючи біль зрадженої і запроданої своїми ж дітьми Неньки-Землі. Власне, у такій гармонії природного, людського, суспільного й історичного вирізняється тло, з якого виростає культ померлих героїв, предтеч та вождів національного відродження і визвольних змагань українського народу

Схоже до “Весілля” С.Виспянського, у “Сні української ночі” В.Пачовський “оживлює” привиди гетьманів, культурних діячів, письменників, політиків, які відіграли певну роль у національній історії. Тут і Тарас Шевченко, і Микола Гоголь, і Пантелеймон Куліш, і навіть дух древнього співця Бояна. Автор тонко будує їх діалоги та монологи, вдало використовуючи стилізацію численних літературних текстів (від “Слова о полку Ігоревім” до “Кобзаря”), і віднаходить характерні для них риси, здебільшого ті, що збереглися в пам’яті народній. Від епізоду до епізоду, від сцени до сцени, нарешті, від дії до дії український драматург послідовно втілює у різноманітних образах основний пафос п’єси – ідею національного державотворення. Вона виростає із синтезу реальних і фантастичних персонажів, сакральних символів народного міфу і фольклору й має за мету розбудити в збайдужілій масі міщан, чиновників, газетярів, офіцерів та їм подібних самоусвідомлене почуття та відчуття національної гідності й гордості. “Сон української ночі”, таким чином, перетворюється у трагедію українського духу, у трагічну долю української душі, над якими, певно, вічно витатимуть тяжкі гріхи, непростені спокути

Марка Проклятого і демонічна сила запроданства, зради та зневаги, інших сліпих інстинктів, які щораз притлумлюватимуть волю і свідомість, щораз поновлюватимуть криваву містерію.

Написаний на початку ХХ ст., цей драматичний твір В.Пачовського несе в собі національну ідею українського державотворення й сьогодні, на початку ХХІ ст. Подібну думку можна висловити і про п'єсу С.Виспянського. Недарма польський дослідник С. Кольбушевський вважає, що "Весілля" буде актуальним тривалий час, допоки не зміниться польська натура" [10]. Як і "Сон української ночі", ця драма сягає глибинних коренів національної душі, в якій завше точиться боротьба із самим собою, із дійсністю за втілення своїх мрій, ідеалів, що розбиваються "o ostre kanty rzeczywistości". Автор говорить про трагедію польського народу, який живе настроями і пориваннями, стверджує, що цей твір "pehlic będzie rolę katarsis dla duszy narodu" [11]. Ярослав Гординський, окрім іншого, також небезпідставно вважає, що українська проблема займає одне з важливих місць у творчості С.Виспянського: втілена у постать Вернигори, вона має стати першою підвалиною відбудови польської держави [12].

Між іншим, Вернигора був, як уже акцентувалося, лірником, козаком-ворожитом, пророком. Та водночас він був легендарною постаттю з українського фольклору другої половини ХVІІІ ст., який жив у період правління Івана Мазепи і Пилипа Орлика. До його особистості зверталися М. Зеров у поетичному творі "Ріг Вернигори", Ю.Словацький у своїх драмах "Срібний сон Саломеї" та "Беньовський", де, власне, герой закликає всіх до повстання. Крім цього, з'являється постать Вернигори й у творах Миколи Чайковського "Вернигора – український пророк", і Леона Семенського "Trzy wieszczby", і як своєрідний символ у картинах Яна Матейки. В українського і польського народів є свої легенди про Вернигору, який передбачав і Коліївщину, і братовбивчі війни з Росією 1792 р. та імперію Наполеона. Доречно зауважити, що образ Вернигори у С.Виспянського постає не тільки у драмі, але й у його рапсодіях про нього та в ескізах до вітражу із зображенням лірника. У п'єсі "Весілля" хоч є алюзії, але вони не говорять про ті проблеми, пов'язані із Вернигорою, які вирішувались у творах попередників. У Виспянського символічна постать живої легенди є "związana wyłącznie z walką o niepodległość" [13].

Нічна місія Вернигори – це найкульмінаційніший пункт у драмі. Герой заповідає визволення, піднімає народ до боротьби за свою свободу і відродження Польщі. Дуже цікавим і суперечливим є тракту-

вання образу Вернигори українськими і польськими дослідниками. Якщо перші вважають, що Вернигора – це символ буття українського і польського народів, то для других основним мотивом цієї проблеми є згода і нерозривна єдність двох народів, але під керівництвом останнього, тобто Речі Посполитої. Навіть у С.Виспянського спроби відірвати українські землі від Польщі “вважаються за гріх”. Прикметно, що сутність Вернигори як проводиря, який міг вивести народ, як і Мойсей, із пустелі до Землі обітованої, делікатно обігрується іменем лірника Мусія, на що вказує польський дослідник Ян-Мирослав Касян [14].

Вернигора дає господареві Золотий Ріг, який уособлює силу і водночас “єдність протилежностей” (у творі це насамперед інтелігенція та селянство). Врешті, Золотий Ріг у Виспянського символізує, як і в системі єгипетських ієрогліфів, прагнення “прокласти собі дорогу”, а також “духовний заклик до Священної війни” [15]. Він постає символом “*tej utopji, jaką żyje naród*” [16], який говорить, що повстане тільки у тому випадку, коли почує звук Золотого Рога. Саме цьому предмету надана роль вивершити долю. Усе майбутнє залежить тільки від сигналу, без якого не відбудеться заклику до єдності. Ясек, який удостоєний великої місії заграги в цей ріг, губить його через шапку, що, на перший погляд, не відіграє важливої ролі у тексті, але згідно із символікою цього образу може акцентувати на сумнівах народу, котрий ще не готовий до повстання. Тим паче, що в драмі головний убір як другорядна деталь все ж може бути знаком свободи і незалежності, його падіння ще раз підсилює передчасність етапних подій. Схоже знаходимо в середньовічному епосі, скажімо, ріг Роланда, який звучить запізно.

У третій дії п'єси С.Виспянського група людей, дізнавшись про те, що Ясек повертається, не принісши Золотого Рога (символічного інструмента, котрий повинен зазвучати як знак заклику до боротьби), впадає у розпач, бо часто народ живе несвідомо, вірою у фразу “*żyje piosa, a pios – to legenda*” [17]. Проте після темноти цієї частини доби завжди постає день, світло якого вказує на всю помилковість та неправдивість ночі, її символом є танець, танець забуття під заколисуючу музику Хохола, котрий є символічним образом “*tresci duszy polskiej*” реальності, оригінальною міфологемою з яскраво вираженою полісемічністю [18]. Насправді, хохол (чохол) – це солом'яне прикриття для квітів від холоду та морозів. Проте не слід забувати,

що у С.Виспянського лейтмотивом крізь усі твори проходить ідея палігенезу, відродження після загибелі. Саме тому в кущі троянд, який покритий соломою у мертвому листопадовому саду, тліє життя, яке оживе разом із закінченням зими. Отож у песимістично-реалістичному фіналі твору є надія на відродження Польщі. До речі, драматург акцентує увагу на образі-символі кола у танці, що підводить до думки про замкнутість кола-долі, в якому “сам народ є собі перешкодою для визволення” [19].

Своєю творчістю, зокрема й передовсім драмами “Весілля” та “Сон української ночі”, С.Виспянський і В.Пачовський започаткували, відповідно, у польській та українській символістській драматургії лінію, яка, з одного боку, міцно прив’язана до загального національно-політичного руху і проповідує ідею чинного націоналістичного волюнтаризму, а з іншого – близько споріднена із тодішніми тенденціями розвитку символізму в п’єсах, приміром, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, ще глибше – з традиціями класичного європейського романтизму. Як ми переконалися, засадничим принципом структурування образу-символу в аналізованих творах виступає характеристична для нього функція – стимул до дії. Польський та український автори, таким чином, свідомо акцентували на вольових якостях символістських персонажів (реальних чи й ірреальних). Навіть у фантастичній або містичній стихії їх творів граничним символом сили волі є мертвий чоловік, що встає з могили, аби завершити розпочату справу. Оскільки він мертвий, то ніщо не зможе затримати або зупинити його [20].

Схоже до п’єс Ріхарда Вагнера, в яких оживають духи Титанів, Нібелунгів, у “Весіллі” С.Виспянського та “Сні української ночі” В.Пачовського також воскресають (чи то у вигляді привидів, чи то у видіннях або візіях) польські та українські національні герої, духи гетьманів, міфічні постаті, фольклорні персонажі, письменники і культурні діячі, зрештою, оживає історія Польщі та України. Національні легенди, вірування, міфи співіснують у “Весіллі” та “Сні української ночі” з реальним життям, зберігаючи водночас свою первозданність, автентичність. І разом із тим вони є часткою дійсності, історії польського та українського народів. Власне, у таких параметрах типологічної характеристики символістських драм “Весілля” та “Сон української ночі” й проступають особливості авторської ідейно-естетичної свідомості С.Виспянського і В.Пачовського – чи не най-

яскравіших представників галицького письменства кінця XIX – поч. XX ст.

1. Тут і далі це поняття трактується, виходячи з текстів творів обох драматургів, як вияв національної самосвідомості і самототожності, а не як культ зверхності, винятковості. До речі, про це йдеться у монографії : *A. Hutnikiewicz. Od czystej formy do literatury faktu.* – Warszawa, 1997, S. 13–15.
2. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 636.
3. *Ровнер А.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем / А. Ровнер. – М., 1999. – С. 9.
4. *Аникст А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. Аникст. – М., 1983. – С. 35.
5. *Лозинський І.* Поетичний театр С.Виспянського / І. Лозинський // *Жовтень.* – 1970. – № 11. – С. 123.
6. *Булаховська-Круть Ю.* Вогонь щирого почуття / Ю. Булаховська-Круть // “Всесвіт”. – 1969. – № 11. – С. 125–127.
7. *Ільницький М.* Поет національної ідеї // М. Ільницький. Від “Молодої Музи” до “Празької школи” / М. Ільницький. – Львів, 1995. – С. 44. Цей же дослідник недавно опублікував блискучу літературознавчу розвідку Візія національного воскресіння: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського (СіЧ, 2000, № 6, С. 41–47), в якій у типологічних зіставленнях акцентується передовсім на ідеї націо- й державотворення в Польщі та Україні Ми ж в аналізі цих двох драм досліджуємо насамперед особливості символістського художнього мислення польського та українського авторів.
8. *Żeleński-Boy E.* Plotka o “Weselu” / *E. Żeleński-Boy* // *S. Wyspiański. Wesele.* – Kraków, 1959. – S. 270. Тут і надалі переклад з польської наш.
9. Тут і надалі перекладено за виданням / *S. Wyspiański. Wesele.* – Wydanie III (poprawione). – Warszawa, 1996.
10. *Kolbuszewski S.* S. Wyspiański a romantyzm polski / *S. Kolbuszewski.* – Poznań, 1928. – S. 132.
11. *Ibidem.*
12. *Гординський Я.* С.Виспянський і Україна / Я. Гординський // *Збірник НТШ.* – Львів, 1935. – С. 120.
13. *Kasjan J. M.* Wernyhora – postać z polsko-ukraińskiego pogranicza [w:] *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze, 6–7* / *J. M. Kasjan.* – Warszawa, 1998. – S. 160.
14. *Ibidem,* S. 140–165.
15. *Керлот Х.* Словарь символов / Х. Керлот. – М., 1994. – С. 438–439.
16. *Kolbuszewski S.* – *Op. Cit.,* S 127.
17. *Ibidem.*
18. Див., напр.: *Łada-Cybulski A.* Z miokrii jaśniejące Słowo – walką z szatanem. Rzecz o teatrze S. Wyspiańskiego (1907–1931) / *Łada-Cybulski A.* – Paryż, 1931. – 149 s.; *M. Podraza-Kwiatkowska.* Somnambulicy. Dekadenci. Herosi. – Kraków ;

Wrocław, 1985; *Хороб М.* Полісемія міфологеми “Chochoł” у драмі “Весілля” Станіслава Виспяньського // Семантика мови і тексту : зб. ст. VI Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 608–612.

19. *Kołaczkowski S. S.* Wyspiański. Rzecz o tragedii i tragizmie / S. Kołaczkowski. – Poznań, 1922.

20. Див.: *Дойч К. В.* Екстремальний націоналізм і самознищення: Внутрішні проблеми волі / К. В. Дойч // Зустрічі. – Варшава, 1991. – № 2. – С. 89.

НАЦІОНАЛЬНА МИНУВШИНА В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ФРАНКА ТА СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО

Іван Франко і Станіслав Виспянський – дві величні постаті в історії української та польської літератур, дві вершини і дві глибини, хоча, звісна річ, цілковито різні. Тому, розглядаючи проблему типологічної характеристики їх творчості, зауважуємо несхожість авторської ідейно-естетичної свідомості цих двох велетів слов'янських літератур. Проте в цьому випадку говоритимемо про точки дотику в художньому мисленні Івана Франка та Станіслава Виспянського, яких все ж є достатньо.

Передовсім письменники творили в один і той же час – наприкінці XIX – на початку XX століття у Східній та в Західній Галичині. Обидва проживали і займались літературною діяльністю у неформальних культурно-мистецьких столицях краю і були зв'язані духовно зі Львовом та Краковом. Більшість творів цих художників слова повністю пройняті атмосферою пам'ятних архітектурних споруд, загальом старовинних куточків Львівщини та Краківщини – університету, вулиць Львова, Дрогобича, Борислава і Вавеля, Скалки, Броньовіц. Вони обидва страждали від певного нерозуміння своїх творів країнами та й загальом несприйняття їх деякими сучасниками.

*O kocham Kraków – bo nie od kamieni
Przykros doznał – lecz ód żywych ludzi... [28, 65], –*

писав із тугою в серці польський драматург. Наче вторить йому один із ліричних героїв Івана Франка, який говорить зболеним голосом ніби самого автора:

*Колись за невластні провини
Цурались мене і кляли, –
Мов Каїн отой по пустини
Блудив я по рідній землі [10, 245].*

Обидва письменники зіткнулися з життєвими негараздами у рідних містах, де, здавалось, навіть стіни повинні “допомагати”: Іван Франко з невдалими домаганнями зайняти місце викладачя кафедри української літератури у Львівському університеті, Станіслав Ви-

спяньський з несправедливими й неуспішними для нього спробами по-сісти місце директора Краківського театру. Обох художників слова, крім справді монументальної ренесансної багатогранності їх таланту (прозаїк, поет, драматург, перекладач, літературознавець, філософ та соціолог Іван Франко і драматург, поет, режисер, сценарист, реформатор театру, художник, декоратор вистав, костюолів, будинків, меблів та книг Станіслав Виспяньський), єднає непростий життєвий шлях: у деякі моменти відсутність засобів існування, нещасливі сімейні обставини, а наприкінці одна і та ж хвороба, через яку в останні хвилини буття вони були прикуті до ліжка й диктували свої твори, не маючи змоги писати самим.

Митці, попри певне сприйняття й розуміння, назагал заперечували належність своєї творчості до модернізму, зокрема Станіслав Виспяньський – до неоромантизму (згадаймо його гостру критику романтичної бездієвості у поемах Адама Міцкевича). Відомі також полеміка Івана Франка з Василем Щуратом щодо декадентської свідомості першого у шедеврї інтимної лірики “Зів’яле листя” чи непрості взаємини Каменяря з “молодомузівцями”. При цьому художня спадщина обох авторів була яскравим прикладом стильової поліфонії, синтезу традиційного і новаторського, глибоко національного й загальноєвропейського*, романтично-реалістичного і різних напрямів модерністського мислення.

Саме тому увагу варто заактуалізувати на проблемі поєднання народно-історичних й міфолофорних компонентів та оніричних елементів у творчості обох письменників на прикладі драматичних творів “Сон князя Святослава” Івана Франка та “Болеслав Сміливий” і “Скалка” Станіслава Виспяньського.

Якщо українського автора читачі більше знають за збірками поезій, прозою, перекладами та літературно-критичними статтями і меншою мірою як драматурга (виняток становить, звичайно, “Украдене щастя”) та теоретика драми, про що свідчать нечисленні навіть на сьогодні літературознавчі дослідження (Людмили Дем’янівської, Леоніли Міщенко, Лариси Мороз, Степана Хороба та ін.) в порівнянні

* Спільним для обох письменників є звернення до одного і того ж античного міфу про Меллагра. Якщо в однойменній драмі Виспяньського (1897) головною є тема трагізму і фатуму (про що докладніше говорилось порівняно з “Кассандрою” Лесі Українки), то у невеликому (незакінченому) уривку першої пісні “Меллагр” (1905) Франка домінуючим є зображення переможного і славного повернення додому грецького героя після семи років шукань “золотої Колхіді” з Язоном. Також тут є образ дружини Кілопатри, про яку не згадується у польського автора. Загалом, попри використання однакового міфу обома письменниками, епізоди вибрані різні, що свідчить не про впливи чи взаємовпливи, а радше про “вічне повернення” до “джерсел”.

з великою кількістю новаторських розвідок інших жанрів, то Станіслав Виспянський славний на батьківщині своєю символістсько-неоромантичною, містичною драматургією та реформуванням польського театру початку ХХ століття насамперед (про що видано багато монографій) і вже менше як поет. Проте і Станіслав Виспянський, і Іван Франко спричинилися до формування національної драматургії, її історичних, естетичних засад та європейського спрямування. Без їх п'єс не існує сучасного репертуару польського та українського театрів.

Романтизм, реалізм, натуралізм та модернізм (імпресіонізм, експресіонізм) у творчості Івана Франка не раз досліджувались різними поколіннями літературознавців, а сюрреалістичних елементів у художній спадщині письменника дошукувались небагато (Іван Денисюк, Микола Легкий, Роман Голод, окремі аспекти – Алла Швець та ін.). Тим часом у прозі та поезіях Івана Франка невід'ємно присутні оніричні компоненти, що є однією із ознак сюрреалізму, адже представники цього напрямку брали за основу поняття “автоматичного письма”, “абсолютного бунту”, що впливало із візій, марень чи снів. У цьому разі не говоримо про фрагментарність, “трансцендентний” код як головні риси сюрреалізму, які хоча й простежуються у художній спадщині Івана Франка та Станіслава Виспянського, однак особливо увиразнюються на прикладі інших творів, на чому акцентували увагу польські та українські дослідники, зокрема Тимон Терлецький та Роман Голод.

Естетизація потворного, характерна для сюрреалізму, також віднаходить своє місце у мистецькому універсумі Івана Франка та Станіслава Виспянського задовго до виникнення самої течії, тобто письменники в дечому випереджали свій час. Принцип “поєднання неподданого” як живописно-художнього бачення, змішування часів, фантазмагоричності “хвилі марень”, “які мають характер видимих, слухових і дотикових галюцинацій” [1, 91–100], характерні для есе Луї Арагона чи раннього Поля Елюара, є також ознакою драм Станіслава Виспянського. Згадаймо, що навіть свої візії танцю зі скелетами чи пацорами історичного Риму (до створення “Легіону”), про які митець писав у листах, він втілював у власні п'єси. Режисер-постановник прем'єр Виспянського, краківський актор Юзеф Сосновський, згадує, що драматург перед виставою п'єси “Болеслав Сміливий” говорив про сон, у якому він ходив на Вавель та бачив увесь двір за часів Болеслава і самого короля. Тому згодом він і виписав зі своїх ніч-

них з'яв усі постаті, створивши так звані “Болеславівські ляльки”, і в такий спосіб придумав костюми акторам до вистави “Болеслав Сміливий” [19, 198]. Польський дослідник Вінцент-Ян Островський наголошував на ейдетичних властивостях Виспянського бачити сновидіння наяву.

В Івана Франка також були деякі ірреальні пригоди, особливо під час хвороби, перед смертю, “коли в реальному житті йому доводилось перебувати часом у світі сюрреалістичних образів” [3; 265]. Це стосується віри драматурга в те, що він може говорити з віддаленими особами через пошту духів, історій з духами, які ганялись за митцем цілу ніч аж до ранку по луках, засудивши його згодом на пекельні муки у якійсь горі впродовж 1800 літ, духу Драгоманова, що, скручуючи пальці Франкові, не дає йому писати, чи “двох птичок” – Драгоманова і Павлика, що літають за ним, тривожачи сон, а також “істоти із опухлими зеленими руками”, які з'являлись перед поетом – “нездійсненні творчі задуми”. Про це зазначається у дослідженнях Ярослави Мельник, Валерія Корнійчука, Романа Голода та в матеріалах з архіву Богдана Заклинського. Усе вказує на те, що “Франко мимоволі жив у світі ірреальних образів, проникнути до якого деякі сюрреалісти намагались, використовуючи штучні засоби – медитацію, сон, алкоголь, наркотики” [3, 266].

Спільними ж для обох митців є “мобілізація сил підсвідомості як джерел творчості”, використання марень чи снів, а також зображення божевілья “як способу вилучення розуму із творчого процесу [1, 91–100] (медично-фрейдистська інтерпретація Андре Бретонем творчості Сальвадора Далі).

У трактаті “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко ще до відомої теорії психоаналізу Зігмунда Фрейда (на чому акцентує сучасна дослідниця Ніла Зборовська) пише про те, що “сонна” і “поетична” фантазії взаємопов'язані між собою: “Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в подальшій лінії з галюцинаціями, тобто привидами, наявні, не є пуста забавка” [...], тому, “студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причини до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості” [11, 363–364]. Окрім того, Іван Франко у цій праці велику роль відводить розумінню поетичної творчості як “божевільства”, “божого наслання”, бо “в обґрунтуванні психологічних секретів творчості [...] виходив із поняття “подвійна свідомість”, витлумаченого Дессуаром” (у Франка – “верхня” і “нижня” свідомості. – М.М.), а згодом Фрейдом у

класичному психоаналізі та Юнгом в аналітичній психології [6, 322–333]. Ось чому не можна не згадати про світ снів, що представлений в “Основах суспільності” (пані Олімпія), “Для домашнього огнища” (Ангарович), “Перехресних стежках” (Рафалович), “Лелі і Полелі” (Владко), “*Voа constrictor*” (Г. Гольдкремер), “Великий шум” (Субота) та в інших творах.

Станіслав Виспянський також багато відводив місця для відображення світу марень як у своїй літературній творчості (його драми нерідко називають “снами”, “враженням чийогось сну”, чому присвячено статті та монографії Станіслава Бжозовського, Юзефа Котарбінського, Марії Подрази-Квятковської, Мілослави Буковської-Шельманн та ін.), так і у вітражах, картинах. Це підтверджує кожна п’єса письменника – сонний танець польського народу у фіналі “Весілля”, пробудження зі сну всіх скульптур та намальованих на гобеленах образів у Вавелі в “Акрополі”, оживлення античних пам’яток у королівському саду Лазенок у “Листопадовій ночі”, передбачення у сні майбутньої долі новонародженого сина у “Мелеагрі”, зустріч із загиблим коханим у власних галюцинаціях перед смертю у “Протесілаї та Лаодамії” і в багатьох інших творах.

Тому аналізовані драми українського та польського письменників пов’язані мотивом сну як елементом художнього мислення митців-модерністів. У п’єсі Івана Франка відразу занурюємось у далеке минуле Київської Русі (XII ст.), і тільки згодом приходиться видіння до князя Святослава, яке не стирає час, а продовжує його, вказавши головному героєві правильний шлях. У творі Станіслава Виспянського самому автору (він як дійова особа присутній лише на початку драми) сниться сон, у якому його проводить по старовинному Вавелю хтось із закритим обличчям, може, “сторож таємниць народу”. Він “оголює перед нами минувшину” і відкриває через свої марення читачам світ сивого XI століття, викликавши дух короля, ставши своєрідним екскурсоводом давниною для реципієнтів. Адже “історична драма є візією минулого” [22, CLXII].

Ангел у подоби найрідніших для князя і втрачених уже назавжди людей – дружини, брата, батька, доньки – у драмі Івана Франка будить його зі сну. Згодом за німим перестрахом на обличчі Святослава від побаченого ним образу Ангела здогадуємось, що правителю, ймовірно, явився сам Бог, щоб дати збагнути:

Я образ всього гарного. Що тільки

*Зазнав ти на віці. Що лиш було
Для тебе любе і святе. Й шановне,
Що радувало серце, підносило
Дух до добра, будило ясні думи.
Скріпляло чисті пориви й бажання,
Все те у мні пізнаєш і найдеши... [12, 223].*

Це небезпека, що нависла не тільки над князем, але й над усією могутньою державою. Встати, одягнутись у чорний одяг і покинути замок – ці настійливі накази-поради Ангела для князя були незрозумілими, адже він завжди звик охороняти свій край, а не тікати, “красти й розбивати”. Тому він, хоч і надягає чорну половецьку зброю, однак все ж вагається, чи це спокушає його диявол, чи це веде його цією дивною дорогою Добро.

Аналізовані драми є історичними і змальовують складні, деколи трагічні сторінки древніх Київської Русі чи Польського королівства. Йдеться про давні події, важливі у кожній національній історії. Ніхто, проте, не знає достеменно, що насправді відбувалось тоді. Звичайно, літописи чи хроніки вказують на дати, факти, а от чому сталося саме так, а не інакше, пояснює тільки авторська художня уява. Тому зовсім не обов’язково, щоб вона повністю збігалася з історичною правдою, бо тоді це буде тільки копіювання, “знання”, а не “живий витвір мистецтва”. Про “драму, яка має право виправляти історію”, писав ще Віктор Гюго, обґрунтовуючи головну ідею власної п’єси “Кромвель” чи роману “Собор Паризької Богоматері”.

Неоднозначними були щодо цього думки і на межі XIX–XX століть, на що вказує сучасний польський дослідник історичної драматургії “Молодої Польщі” Єжи Валігура: “...Минувшина, яка є у Виспянського, ніколи насправді такою не була, але та, яка існувала (у його п’єсах. – М.М.), є правдивою” [цит. за.: 23; 24]. Інший літературний критик Ян Новаковський наголошував на співіснуванні міфів та історії, дійсного та видуманого, сучасності та минулого з мареннями, снами та уявленнями людей, цілого народу у творчості Станіслава Виспянського, яка під впливом постулатів Фрідріха Ніцше відзначається монументалізмом та трагізмом в інтерпретації історії [20, 105–108], [21, 62].

Перед написанням твору про контroversійні постаті в польській історії (короля Болеслава Сміливого та єпископа Станіслава Щепановського) драматург вивчив основні документально-літературні пра-

ці середньовіччя про них – хроніки Галла Аноніма і Вінцента Кадлубека та “Життя св. Станіслава”, в яких немає однозначної думки щодо згаданих подій. Проте “ті старі джерела, на які спирається поет, сильніше промовляли до нього, ніж висновки істориків” [22, СХХХІХ].

Станіслав Виспянський також вишукував спеціальні топографічні книги Кракова, Вавеля, монети, печаті, надгробки із зображеннями строю, щоб правдивіше відтворити епоху, на що звернув увагу Адам Хмель. Більше того, драматург ще в 1900 р. під час проектування вітражів про історичні постаті на Вавелі написав окремі рапсоди про короля та святого Станіслава. Згодом після “Болеслава Сміливого” письменник створить іншу драму (“Скалка”), яку всі дослідники художньої спадщини митця радитимуть читати і ставити в театрі як одну суцільну п’єсу (Тадеуш Сінко, Станіслав Ляцк, Леон Плошевський, Стефан Колачковський), пов’язану між собою трагедією двох героїв. Тільки тоді, читаючи першу дію “Скалки”, потім першу дію “Болеслава Сміливого” і т. д., читачі зрозуміють не тільки історичні, а й історіософські проблеми, думки Болеслава і дії Станіслава. Адже письменник не прагне з’ясувати справжніх мотивів конфлікту між цими особами, “історію трактує як фундамент в основі метафізичної трагедії, де доля і моральне становище” відіграють важливішу роль, ніж сама історія [16; 175].

Окрім названих постатей, Станіслав Виспянський, захоплюючись історією Польщі, особливо подіями листопадового повстання 1830 року та правлінням давніх предків в епоху Середньовіччя – Ренесансу, відтворив образи П’яста, Болеслава Хороброго, Казимира Великого, Зигмунта Августа (в однойменних рапсодах та драмах), Барбари Радзивілл й генерала Хлопицького (“Варшав’янка”), історика Йоахіма Лелевеля (“Лелевель”). Подібне помічаємо і в інших незакінчених творах “Король Казимир Ягеллончик”, “Ядвіга”, “Самуель Зборовський”. “Молодополяк” прагнув втілити в життя шекспірівську концепцію, яку розпочав Юліуш Словацький, написавши польську хроніку в драмах. Непарда один із дослідників Вільгельм Барбаш свою працю присвятив висвітленню зв’язків, паралелей п’єс та рапсодів Виспянського із найяскравішими творами періоду романтизму, наголошуючи на нерозривному діалозі поколінь. Зокрема у “Болеславі Сміливому” та “Скалці” літературознавець віднаходить ремінісценції з містичних драм Словацького (“Кордіана”, “Завіши Чорного”, “Беньовського”, “Генези з Духу”), а в епізоді зустрічі Єпископа зі Смертю – середньовічний мотив польської пам’ятки “Розмова магіст-

ра Полікарпа, зі Смертю” де остання зображена не скелетом, а жіночою-трупом, що розкладається.

Іванові Франку також закидали, що сюжет його “Сну князя Святослава” є “витвором творчої фантазії” і він “не спирається ні на які конкретні матеріали”. Навіть була відома листовна полеміка з Михайлом Драгомановим, який звинувачував письменника у “відсутності історичної правди”. Сам Іван Франко не акцентував на своїх творчих імпульсах, але все ж вказував на те, що перед написанням “Сну князя Святослава” він опрацював багатий історичний матеріал (староруські оповідання, документи тогочасних літописів, билини “київського циклу” і “Слово о полку Ігоревім”, вільний переклад якого він зробив), а також українську казку “Про царя, що ходив красти”, яка відома була не тільки в нас, а й у середньовічній Європі (“Як король Карло Великий ходив красти”) (старофранцузька й старонімецька поеми були у бібліотеці поета).

Це свідчить про “поширений у різних народів героїв світу “мандрівний” казковий сюжет” і вказує на “цікаве плетиво фольклорно-літературних та історичних впливів” [8, 111–112]. Згадаймо також, що письменник ще змалку любив відтворювати події із сивої минувшини не тільки українського народу, а й загалом європейських чи східних націй. Про це повідають читачам його юнацькі драми “Три князі на один престол”, “Славою і Хрудош”, згодом “Кам’яна душа”, повість “Захар Беркут” чи задум драматичної трилогії про Богдана Хмельницького, а також поетичні переклади давніх міфологічних, історичних творів чи легенд Гомера, Софокла, “Махаб-харати”, “Пісні про Нібелунгів”, “Слова о полку Ігоревім”, “Рукопису Короледворського” та ін.

У “Сні князя Святослава” головною подією для життя і самого головного героя, і його краю є зрада наближеного до князя воеводи Гостомисла, який прагне захопити владу і передати новгородському правителю Всеславі. Він, як і кожен зрадник, є улесливим і здатним втертися в довіру: “...довго літ [...] до того йшов, і біг, і повз, і дерся”. Для Гостомисла нічого не значать поняття рідної Батьківщини, національні почуття, бо він є космополітом, людиною, здатною зрадити будь-що і будь-кого вбити тільки б досягти своєї підлої мети. Певно, Всеслав обіцяв йому владу та багатство (хоча і при Святославі він був далеко не останньою людиною у князівстві, а воеводою). Гостомисл знає, що через нього та їх спільний план вбито Добриню-воеводу, поневіряється по світу, ставши ізгоєм, боярин Овлур, який здо-

гадувався про їхній замисел. Він розуміє, що тисячі людей, які підтримують політику Святослава, загинуть під час захоплення князівства Всеславом, але це його не зупиняє.

Гостомисл (ще до здійснення всієї змови) впевнений: “Ми тепер Цілої Русі долю держимо В своїх руках!”. Тому дослідник драматургії Івана Франка Михайло Пархоменко вважав, що “в кульмінаційних хвилинах наснаги образ Гостомисла піднімається до суворої і застрашливої поезії”, набуваючи рис трагедійного образу [9, 123]. Це твердження пізніше спростовує театрознавець Яків Білоштан, який акцентував на приреченості змовників, через що “характери Гостомисла і Запави не наділені в творі рисами могутності, такими потрібними для трагічних героїв” [2, 82]. Сучасний літературознавець Наталя Малютіна згідно з новими тенденціями говорить уже про “ефект мелодраматичної умовності”, що поширювався через підкреслену вигаданість легенди казкового сюжету в історичній драмі-казці Івана Франка, “поетика якої свідчить про “переростання” ознак мелодрами і тяжіння до трагікомедії” [7, 94].

У п'єсі польського письменника також присутня зрада, адже проти Болеслава Сміливого готується змова його рідного брата Владислава і Краківського єпископа Станіслава. Проте якщо у творі Івана Франка підступним, здатним до зради і вбивства виступає Гостомисл, то у Станіслава Виспянського саме король є вбивцею. Його слова про відродження світу кров'ю (“*odrodzę świat, świat przez krew zbawiem*” [26, 343]) є блюзнірською “пародією Христового визволення кров'ю” (Ева Мйодонська-Брукс). Слід відразу ж зазначити, що давні події про конфлікт між королем та єпископом є далеко неоднозначні в історії Польщі, хоча той факт, що після насильницької смерті священика його канонізували і проголосили першим національним святым, говорить про не зовсім добру славу Болеслава. Історики все ж, як зазначав Чеслав Мілош, “не підтримують легенди про злого короля, який виступає проти доброго єпископа, і трактують цю трагедію як наслідок суперечності централістичної політики короля і опозиції” [17, 17]. Виспянський робить спробу реабілітувати короля, навіть всупереч віковичним уявленням народу, що беруть свій початок ще від середньовічних хронік Кадлубка. Підтвердженням цього можуть слугувати слова самого драматурга у поясненні до свого твору: “Результатом цього [...] для нас є, що не маємо королівства, а на Вавелі залишилась тільки труна (святого)” [25, 109].

Один із найвідоміших сучасних істориків Норман Дейвіс також наголошує, що з усіх держав-неофітів у середньовіччі тільки Польща не спромоглася витворити короля-мученика чи короля-святого, проте дала світові мученика-єпископа. Смерть Станіслава Щепановського (порубаний перед вітварем на шматки, бо кинув виклик королю), “що стала моторошним прецедентом до мучеництва св. Томи Беккета в Англії, свідчила про дедалі більшу силу латинської церкви, а отже, й про конфлікти між церквою й державою”, тому згодом “цю смерть почали вважати за символ розчленування грішного польського королівства на феоди, що не мирили між собою” [4, 345].

Змова проти Сміливого відбувається в час, коли королівська дружина перебуває на полюванні й не готова до будь-якої оборони. Тому так гірко королю, що його рідний брат Сепех – молодий вихованець короля та єпископ, повідпускавши з ув’язнення полонених київських лицарів, озброївши селян, ідуть проти нього. Якщо Болеслав не “може позбавити життя рідного брата, незважаючи навіть на передбачення братовбивства, то Станіслава, зрадника, він не пожаліє (“ja ten, co па wszystko się waży”) [26, 309], бо він є Сміливим. Зі слів короля читач дізнається про його розуміння своєї місії “romazanca Bozego”, тобто людини, вибраної Богом, яка повинна охороняти кордони держави і забезпечувати спокій. А саме єпископ його порушує, вдираючись озброєним до королівської оселі, піднімаючи бунт.

Станіслав постає у строї Архангела (як ми знаємо, він зображений у латах, із мечем у руках), викликає спочатку читацькі аналогії з Ангелом у творі Івана Франка. Адже і один, і другий проповідують добро, несуть із собою світлі ідеї Бога. Хоча християнські ідеали примирення не повинні висловлюватися у формі озброєного виклику, як це зображено у драмі Станіслава Виспянського. Станіслав говорить про себе як про пастиря заблудлих овець, що нагадує нам висловлювання Ісуса Христа. Тому єпископ вважає виправданими свої дії. Він закликає і просить Болеслава помилувати засуджених на смерть лицарів. По суті, відбувається не просто конфлікт між королем і священником, а боротьба за владу між церквою і мирською інституцією в особі правителя, боротьба світського і духовного, що мала місце в середньовічній історії більшості європейських країн.

Суттю метафізичних поглядів Виспянського є розуміння ним конфлікту ще й між активною людиною дії, хай і жорстокої, язичницької, яка уособлює державотворчу силу (Болеславом), і людиною-міфом, що унеможлиблює своєю легендарною постаттю боротьбу

(Станіславом). Хоча пізніша еволюція поглядів письменника на те, що “всякий кривавий чин є виною, що шляхетні залишаються у війнах бездіяльними” [22, CLXIV–CLXV], зумовила переробку “Легенди”, нове звучання ідеї в “Акрополі”, “Листопадовій ночі” чи слів одного із лицарів у “Болеславі Сміливому” про неможливість підняти меч, тяжкий від крові (віковічної, каїнової, яка не змивається нічим). Адже кров, яку пролив Болеслав заради збереження держави, все одно є гріхом. злом, що передається майбутнім поколінням.

Тільки прочитавши “Скалку”, ми зрозуміємо всю суть історіософічних поглядів Станіслава Виспянського щодо постатей короля і священика, бо символізм і його містична структура “перетворюють осіб драми з живих людей у носіїв власної легенди” [23, 112]. Своєрідний ребус, шифр прочитання з кінця наперед, як у постмодерних творах (наприклад, “Гра в класики” Хуліо Кортасара), закодований у драмах митця, адже читач усвідомить причину повалення Болеслава срібною труною Станіслава з костюлу на Вавелі (зберігається там до сьогодні) у фіналі “Болеслава Сміливого”. Вона є знаком, який “з’єднує минуле і сучасне”, підтверджуючи легендарність [15, 67]. Монумент, статуя священика, ніби у містичному, фантазмагоричному снімаренні то з’являється, то зникає над поверхнею Вісли, згодом іде по ганку, насувається сама на Сміливого, притиснувши його, що є своєрідним “вироком його діям” й одночасно символізує собою придушення всієї Польщі культом мучеництва, “відбираючи в народі схильність до чину” (дії. – *М.М.*) [23, CLXIV], адже Болеслав просить залишити корону не для себе, а для сина – майбутнього Польщі (за Вільгельмом Барбашем). Ця сцена повернення подій столітньої давності у сні Болеслава, згодом Станіслава, є “відбитком суспільної пам’яті, реєстрацією сну нащадків про минулі події”, історію [15, 67]. Самі постаті Болеслава і Станіслава перестали бути тільки історичними особами, а є й міфами, народженими з їх вчинків і в цьому понадісторичному триванні конфронтують із собою [23, 112].

У першій драмі Виспянський зображує трагізм Болеслава як людини і як правителя, який зазнає внутрішньої та зовнішньої поразки, поразки долі та історії, наприкінці проклинаючи Бога, що наділив його такою місією. Незважаючи на всю жорстокість, несправедливість, деспотичне поводження з підданими, на те, що король убив стількох осіб (Рапсода, лицарів, які його залишили, піддав тортурам невірних дружин, розчленував того ж Станіслава), автор не позбавив його величності володаря-завойовника, продовжувача традицій прав-

лінія Хороброго, зобразивши легенду Болеслава, наблизивши її до нас по-людськи, дозволив відчуті її трагічність [14, 298–299].

У “Скалці” читач бачить події у сприйнятті вже не Болеслава, а Станіслава, не живого єпископа, а воскреслого з мертвих святого через тисячоліття, уже після його канонізації, хоча події відбуваються, як і в попередній драмі – 1079 року, щоб ще раз повторилась вся історія. Тому не інакше як сюрреалістичний сон сприймається вся драма від початкової сцени розмови русалок до фіналу постановя кола роду П’ястів.

Станіслав є рівноправним супротивником Болеслава в усьому: і в позитивних рисах – духовно сильна людина (“człowiek w potężde Boga”), що, навертаючи у нову віру найяскравіших представників поганства – Рапсод і Красавіцу, згоден стати мучеником заради християнських ідей, і в негативних – нищить поганське капище (храм), прагне до влади, спричиниться у майбутньому до роз’єднання (поділу) краю, розломлюючи зотлілий коровай, що символізує цілісність народу. Єпископ також є трагічною постаттю, “бо хоча духом доріс до іпостасі мученика, проте не усвідомив всього призначення від Бога”. Не він чи король повинні звинувачувати і карати, бо попри свою обраність вони залишаються тільки знаряддям, а Бог судить сам. Той, хто во ім’я правди виступив, має виправити свою помилку через смерть від рук Болеслава (як іншого божого посланця), і правда пере- може [16, 185–186].

Тому автор створив дві драми, щоб показати дві правди, два світогляди – сміливості й святості (за Тадеушем Сінком), одночасно й протиставивши різні атмосфери: поганському тону “Болеслава Сміливого” – середньовічно-містичний настрій “Скалки”, аполлонізовмі – христовість [14, 304], подавши таким чином “трагедію до трагедій” (Стефан Колачковський).

Антагоністом Станіслава у цій драмі виступає уже не так Болеслав, як Рапсод, один із улюблених Виспянським героїв, який з’являється у багатьох його творах. Це митець, поет, лірник, що застерігає і короля, і єпископа від необдуманих вчинків, від фізичних розправ. Саме йому дано побачити на поверхні води костюл і біля його брами свою ліру, яку відібрав Станіслав як символ язичницького мистецтва. Рапсод під супровід музичного інструмента згодом заспіває про всі почуття і помисли народу, про всі його радості і жалі, ставши його пророком (часто Виспянський уособлював себе з образом Рапсода).

По-новому сприймаємо і Владислава, бо він, на відміну від єпископа, хоча й прагне відібрати свою частку від брата, проте у розмові зі Станіславом наголошує на збереженні цілісності держави, на неможливості роз'єднання вітчизни своїх дідів. Символом єдності краю є коровай (“обжинковий вінок”) на купелі, місці, де відбувається хрещення у церквах,

Жіночі образи у творах Станіслава Виспянського та Івана Франка уособлюють рішучість і впевненість, якщо чоловіки ще вагаються, чи здійснювати злочин, зраду, вбивство, то самі жінки своєю хитрістю і підступом підштовхують коханих до остаточної перемоги зла в душі. І Завава, і Красавица є тими зміями-спокусницями, рушійними силами недобрих вчинків Гостомисла й Болеслава. Власне, перша з них підмовила свого воєводу до зради князю, адже він так і говорить:

Сли дасть бог

І діло вдасться, а що вдасться певно,

Про се вже я й не сумніваюсь нині –

То в тім найбільш твоя заслуга буде.

Ти видумала план. Ти підняла

Мою слабую волю.

Ти прогнала Мій страх... [12, 254]

Завава затаїла зло на Святослава, бо, за її словами, рідний батько повинен би сидіти на місці князя. Тому ця жінка не зважає ні на те, що його родина ставилась до неї як до доньки, ні на те, що саме Святослав одружив її з Гостомислом. Проте вона на якусь мить готова відмовитись від свого плану. І річ не в докорах сумління чи совісті, а в почутті страху. Воно виникає під дією неспокійного пророчого сну, коли Запаві ввижається “чорний лицар” – її покійний батько (що насправді є схованим у темряві кімнати Овлуром), який кличе її до себе. Примара постає не просто як “тінь”, обриси розбійника, що справді ходить по замку, а саме як привид зі світу снів, бо, маючи бороду, вуса, очі, страшно палаючі вогнем, він не має обличчя, а тільки скелет. Тому рука батька, яка кликала до себе доньку, була також кісткою “без м’яса”, а його наближення викликало жах у Запави.

Такі сни, за народними уявленнями, передбачають смерть. У цьому епізоді реалістичне переплітається з романтичним чи навіть сюрреалістичним. Алла Швець вважає, що “сни приходять до переступників під час екстремальних моментів внутрішнього життя, коли

вони опиняються на межі психологічного перелому, екзистенційного вибору, максимальної нервової напруги”, а “ситуація психологічного екстрему найадекватніше відтворює психофізичну сферу людської поведінки, її тяжіння до добра і зла”, тому у сні, який відтворює мерця, показано переживання душі Запави, адже “єство людини бодай на підсвідомому рівні бунтує проти її аморальних вчинків”, бо зміст галюцинацій зображує “оту неконтрольовану свідомістю втечу від гріха, внутрішній спротив людини своїм злочинам” [13, 208–209].

Катастрофа майбутньої неминучої поразки переходить у тривогу, адже згодом і вона, і її чоловік розуміють, що їх таємний план підслуханий, але все ж не відмовляються від нього, що вказує на перемогу зла в душі цієї жінки. У творі Івана Франка, як і в перекладеному ним “Слові о полку Ігоревім”, де змальовані недобрі для походу князя передбачення, а також віщий сон Святослава (у Франковому перекладі – “Сон Святослава і бесіда з боярами”), “віщим сном Запави, створеним на основі народних вірувань, наперед визначаються дальші події та їх результат” [8, 126].

Красавица – не просто коханка Болеслава, звичайна дівчина, з якою він забавляється і яку не кохає, на відміну від своєї дружини. Вона є “віслянкою” – русалкою з берегів Вісли, що генетично схожа до Ванди з “Легенди” Станіслава Виспянського, і є втіленням поганства. До речі, польський дослідник Леон Плошевський у коментарях до цих драм постійно акцентує увагу на “гарячій крові поганських предків” Болеслава, що кидає його в обійми Красавиці й у плотські утіхи з русинками, чоловіків яких він забрав у полон під час походів на Київську Русь. Може, окрім того, Красавица є чаклункою, тому її “кохання дало йому (Болеславу) силу” й одночасно забрало її. Адже, покинувши її, Болеслав прирік себе на прокляття русалки і смерть (бо перший, хто погляне їй у вічі, помре). Усі заплушили очі, крім Болеслава і Станіслава, в якому вже у “Скалці” Красавица визнає одного “з наших святих” (поганських), проте, навернувшись до християнства, вона стане подібною до Магдалини у каятті. Тобто для всіх: і язичників (спочатку Рапсод, Красавица), і християн (народ, згодом ті ж співець, віслянка) – Станіслав став святим. Скалка, місце колишнього поганського храму із ставком та гаєм для жертвопринесення, перетворилось у чудодійну християнську святиню [22, CLXXIX], що говорить про амбівалентну структуру, яка єднає в собі темну і світлу сторони міфу та релігійний синкретизм (праслов’янські символи культу співіснують із християнськими) [24, 163–165].

На сьогодні Скалка є святилищем мучеництва св. Станіслава, церквою і монастирем паулінів у Кракові, місцем, що асоціюється з польською народною самістю, символом релігійної культури, яка об'єднувала і в тяжкі часи, і зараз поляків, підтримуючи в них почуття гідності та волі.

Святослав у драмі-казці Івана Франка виступає символом християнської справедливості й любові. Він так правив, що навіть Овлур (колись боярин, а тепер ватажок розбійників), незважаючи на кривду, яку заподіяв йому та його сім'ї Святослав, обороняє його перед своїми теперішніми побратимами, наголошує на присязі вірності володарю (що характерно для середньовіччя) і говорить про нього:

*І все ж сей скупендряга нас водив
І на половців, і в Литву, і всюди.
Своїм мечем писав він руську славу!
Сей скупендряга лад завів в краю...
... Бояр приборкав...
Всім восводам, дукам крил притяв [12, 285–286].*

Святослава підтримує народ, він є його улюбленцем. Згадаймо слова одного зі змовників Путяти:

*“...ті кияни –
Дурний народ! Вони за Святослава
Готові у огонь і воду [12, 250].*

Навіть Предслава, яка повинна б була ненавидіти князя за його “сліпоту” у ставленні до Овлура, за те, що її чоловік з виши Святослава є вигнанцем, а вона та її діти (втративши своє місце бояр у князівстві) перетворились на жебраків, всіма способами прагне застерегти правителя від смерті. Це засвідчує християнське милосердя та патріотичні почуття знедаланої жінки. Предслава відзначається і сміливістю в убезпеченні князя від його неправильних рішень, на що вказує сам Святослав. Вона також вирізняється гостротою і масштабністю думок, силою характеру в переживанні не за себе, своїх дітей, а за долю цілого краю. Власне, це говорить про жінку, яка стоїть на одному і тому ж розумовому та громадянському рівні, що й її чоловік: “вона достойна дружина свого мужа”, адже в “нещасті не схиляє голови: з ворогами розмовляє [...], не приховуючи свого гніву і пре-

зирства до них”, і навіть коханого чоловіка рада зрেকтись, побачивши його серед учасників змови [9, 122].

Святослав, пересвідчившись у вірності Овлура, важко переживає свою помилку, над ним “вершиться суд, своєрідний суд над його діями, вчинками, всім правлінням” [5, 18]. Бо він не лише мудрий політик, справедливий державний діяч і добрий чоловік, а й жива людина із здатністю помилятись, жаліти “винного” Овлура, звинувачувати себе за те, що забув після драматичних подій про Предславу та її дітей. Святослав “однаково великий” “в карі й милуванню”, а не тільки недосажно ідеальний правитель. Він у завершальній сцені драми зображений як сильна постать, що здатна згуртувати людей до боротьби, захисту своєї свободи і цілісності держави, бо вона є “втіленням єдності Русі й уособленням політичної мудрості” [9, 118], чого не вистачає українцям на всіх відрізках історії як за часів Івана Франка (тому, певно, він і написав цю драму, висловлюючи думки про місію поета закликати до нероздільності краю у “Посвяті” – “Най згине, хто кровавить Русь роздором!”), так і сьогодні.

Саме народ (Святослава підтримують кияни і деякі розбійники, він є їх представником), який виступає епізодично у творі І. Франка, як і в романі Віктора Гюго “Собор Паризької Богоматері”, є головним героєм, що своєю силою, міцністю духу у вирішальний момент історії може змінити її хід та подальшу долю, ставши надійною опорою для свого правителя.

Якщо твір Івана Франка закінчується оптимістично для головних героїв і цілого народу, то фінали “Болеслава Сміливого” і “Скалки” свідчать про справедливий суд віків, перед яким постали король, придушений труною Станіслава, і єпископ перед Смертю, яка відправляє молитву за душу Сміливого. Спів Русалок про мінливість всього сушого та поява над Віслою Кола роду П’ястів свідчать про трагізм людського життя і світу загалом (“гріх був, бо повинен бути, адже без нього немає розвитку, немає буття” [16, 190]) та про дві одвічні правди – короля й єпископа. “Скалка”, як і більшість драм Станіслава Виспянського, незважаючи на концепцію трагізму, має й палінгенезійську концепцію королів-духів, подану в образі кола роду П’ястів – “трагічно-динамічному символі життя”, який є і “колом фортуни” новоствореного й відродженого народу, і “есхатологічним знаком нового світу” [18, 254]:

Jest jeden Prawdy wieczny bieg:

*że nie masz życia krom prez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios [27, 424].*

Творча спадщина Станіслава Виспянського та Івана Франка – багатогранна своїм талантом, синкретична своєю авторською ідейно-естетичною свідомістю, яка вмщує в собі елементи романтизму, реалізму та різних виявів модернізму, доводить, що ці великі та різні по-статі в історії національних літератур все ж мають багато спільного на рівнях стильової поліфонії художніх текстів, синтезі традиційного і новаторського, глибоко національного і загальноєвропейського ми-слення, зокрема на розв’язанні оніричних та народно-історичних, на-віть історіософських проблем.

1. *Андреев Л.* Сюрреализм / Андреев Л. // Зарубежная литература XX века : учеб. / под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 1996.
2. *Білоштан Я.* Іван Франко і театр / Я. Білоштан. – К. : Мистецтво, 1967. – 160 с.
3. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 284 с.
4. *Дейвіс Н.* Європа: Історія / Н. Дейвіс. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2006. – 1464 с.
5. *Дем’янівська Л.* Українська драматична поема / Л. Дем’янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с.
6. *Зборовська Н.* Психоаналіз літературознавства : посібник / Н. Зборовська. – К. : “Академвидав”, 2003. – 392 с.
7. *Малютіна Н.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки / Н. Малютіна. – Одеса : Астро-принт, 2006. – 352 с.
8. *Нечиталюк М.* З народних ручаїв / М. Нечиталюк. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1970. – 168 с.
9. *Пархоменко М.* Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.
10. *Франко І.* З поетичної спадщини / І. Франко // Франко І. Твори : у 20 т. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1954. – Т. XIII.
11. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Краса і секрети творчості / І. Франко. – К. : Мистецтво, 1980. – 297 с.
12. *Франко І.* Сон князя Святослава // Франко І. Драматичні твори. Твори : у 20 т. / І. Франко. – Т. IX. – К. : Державне вид-во худ. літ-ри, 1952. – С. 176–228.
13. *Швець А.* Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / А. Швець. – Л. : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 236 с.

14. *Barbasz W.* Wyspiański na tle romantyzmu / W. Barbasz. – Lwów : Wydano z zasiłkiem ministerstwa W. R. i O. P. Nakładem przeglądu humanistycznego, 1932. – 439 s.
15. *Bukowska-Schiemann M.* Ja w śnie narodu przeklętym uśpiony: S. Wyspiańskiego dramaty-sny / M. Bukowska-Schiemann. – Gdańsk : Wyd. UG., 1994. – 135 s.
16. *Kołaczkowski S.* Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy / S. Kołaczkowski // S. Kołaczkowski. – Pisma wybrane : U II tt. – T. II. – W., 1968.
17. *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej. – Kraków : ZNAK, 1997. – 526 s.
18. *Miodońska-Brookes E.* Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego. “Zdobywaj codzien Boga i siebie na nowo” / E. Miodońska-Brookes // *Dramat i teatr religijny w Polsce.* – Lublin : TNKUI, 1991.
19. *Natanson W.* Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia / W. Natanson. – Poznań : Wyd. Poznańskie, 1969. – 262 s.
20. *Nowakowski J.* Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego / J. Nowakowski // *Pamiętnik literacki.* – LX. – 1969. – Z. 1.
21. *Nowakowski J.* Obecność i wizja historii w dramatach Wyspiańskiego / J. Nowakowski // *Życie literackie.* – 1970. – № 51.
22. *Płoszewski L.* Wstęp // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – T. III. – Kraków : Wyd. Literackie, S.CXXXI–CLXXXIX.
23. *Waligóra J.* Dramat historyczny w epoce Młodej Polski / J. Waligóra. – W. : PWN, 1996.
24. *Wróbel J.* Narracja mityczna i jej elementy w dramacie “Skałka” S. Wyspiańskiego / J. Wróbel // *Ruch Literacki.* – RXXXI. – 1990. – Z. 2–3 (179–180).
25. *Wyspiański S.* Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – Kraków : Wyd. Literackie. – T.VI.
26. *Wyspiański S.* Bolesław Śmiały // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – Kraków : Wyd. Literackie. – T. III.
27. *Wyspiański S.* Skałka // S. Wyspiański. Dzieła zebrane. – Kraków : Wyd. Literackie. – T. III.
28. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody. – Kraków : Eventus, 1997. – 214 s.

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНА ОСНОВА ДРАМ “ЛЕГЕНДА” СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО І “ЛІСОВА ПІСНЯ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ

До недавнього часу офіційне, ідеологічно заангажоване літературознавство, дошукуючись особливостей художнього мислення Лесі Українки, насамперед її драматургічної творчості, нерідко в дослідженнях як домінуючу виводило реалізоцентричну модель з її яскраво вираженою тенденцією до абсолютизації соціального підтексту як у змістовому, так і у формотворчому наповненні п'єс. Це в кінцевому підсумку надавало її творам необхідного для канонізованої критики ідейного і навіть політичного спрямування. Сьогодні ж, коли утверджується новий науковий підхід до аналізу творів минулого, особливо акцентується на природі жанру, поетиці твору, глибинній основі смислових відношень. Ось чому нинішні дослідники наголошують на тому, що у п'єсі “Лісова пісня” Леся Українка відтворила “цілу свою філософію життя”, показала “вільне і творче фантазування”, “зумовлене внутрішнім імпульсом і побудоване на внутрішньому емоційно-духовному матеріалі” [1, 140].

Не такою мірою заполітизоване, як українське, польське літературознавство загалом і стосовно драматургії Станіслава Виспянського зокрема віднаходило ще за життя письменника в п'єсі “Легенда” “славу, безсмертя, які будять дух свого народу” [2, 173]. При визначенні художньої й естетичної сутності багатьох образів, численних проблем та мотивів, сюжетно-композиційних засад драм Лесі Українки та Станіслава Виспянського питання розгляду фольклорно-міфологічної основи цих творів у типологічному зіставленні ще не було предметом літературознавчого осмислення, хоча компаративістські зв'язки двох яскравих представників слов'янських літератур здійснювались, але на матеріалі інших п'єс (скажімо, “Ахілеїди” польського і “Кассандри” українського авторів та ін.).

Одразу ж слід зазначити, що “Лісова пісня” Лесі Українки – це вершинний твір письменниці, який був написаний в останній період її творчості. В ньому відповідно до мистецької зрілості поетеси представлено глибинний, філософський сенс людського буття. На відміну від “Лісової пісні”, п'єса Станіслава Виспянського належить до перших спроб пера, коли майбутній митець тільки починав формуватись як драматург (нагадаймо, що він розпочав свій шлях як художник, різьбяр). Відтак не логічно було б типологічно зіставляти ранній твір

польського письменника і одну з найталановитіших драматичних поем української поетеси. Ось чому для аналізу обрано другу редакцію драми “Легенда”, яка була остаточно викінчена в останні роки життя і в котрій уже спостерігається помітний життєвий і творчий досвід митця-трагіка. Власне це споріднює польського та українського драматургів, а надто “Лісову пісню” і “Легенду”, що, на наше переконання, чи не найбільш придатні для компаративістського осмислення якраз через їх близькість і самодостатність у фольклорно-міфологічному мисленні художників слова. Тим паче, що і Станіслав Виспянський, і Леся Українка сповідували модерні типи авторської свідомості, здебільшого символістські та неоромантичні, котрі чи не найкраще мотивують їх засади образності, загалом ідейно-естетичні основи творчості.

Досліджуючи фольклорні й міфологічні джерела, що відчутні у п'єсах обох драматургів, не можна оминати того, що саме прадавні та народні первні є тією основою, на якій будується їхнє мистецьке світосприйняття і світовідтворення. У цьому аспекті аналізовані твори співзвучні з цілим рядом найкращих зразків світової літератури: “Заtoplеним дзвоном” Г.Гауптмана, “Синім птахом” М.Метерлінка, “По дорозі в Казку” Олександра Олеса, “Зачарованим колом” Л.Риделя, “Про що тирса шелестіла” С.Черкасенка та ін. “Лісова пісня” Лесі Українки та “Легенда” Станіслава Виспянського мають очевидну схожість, уже починаючи з міфопоетичних джерел. Адже обидва твори сягають коренів праслов'янської, язичницької демонології, пов'язаних із культом багатьох богів, із календарно-обрядовими традиціями, які збереглися і до нашого часу, а ті, в свою чергу, ведуть свій рід від праіндоевропейської моделі мислення, зокрема від архетипу Матері-природи. По суті, “Лісова пісня” – це оспівування лона людської мінущини, гімн “майже поганського культу природи” [3, 157], а “Легенда” – це “початки і сліди протиставлення поганства слов'янській релігії” [4, 98].

Типологічна спорідненість двох драматичних творів, окрім названих нами джерел їх авторської свідомості, спостерігається ще й у самих жанрових означеннях: драма-феєрія у Лесі Українки і драматична казка (за висловом С.Колачковського) у С.Виспянського. Донедавна ці дві художні форми літературознавцями якщо й не ототожнювались цілковито, то, в усякому разі, надто не виокремлювались. Тим часом нині, коли дослідники оперують міфологічними категоріями, архетипами, така означеність піддається сумніву або переосмислен-

ню. Якщо “зі словом феєрія етимологічно споріднені такі поняття, як доля, вогонь, чарівність, фантастичність, казковість, то прикладка феєрія виправдовує не лише присутність, а й дивовижність поведінки казкових персонажів твору” [5, 55] (цим, власне, “Лісова пісня” типологічно близька “Легенді”).

У той же час у п’єсі Станіслава Виспянського здебільшого регламентуються реальні події, явища, персонажі, а історично-легендарна дійсність тісно перешлетена із казковістю. За спостереженням Л.Скупейка, Леся Українка не одразу дала визначення жанру своїй п’єсі, відкидаючи означення “драма-казка” (воно мимоволі копіювалось із німецької “мюршендрама”) та термін драма-фантазія, знайдений у рукописах авторки. Аналізуючи твір С.Виспянського, у цьому сенсі не можна не згадати того факту, що спочатку п’єса була написана для Г.Опенського як лібрето до опери, виходячи із концепції вагнерівської драми як синтезу мистецтва, за якою цей рід літератури має поєднувати в собі і мелодію, і поезію, і живопис, і скульптуру. Тому не випадково, коли говорять про п’єсу “Легенда” польського автора, то відзначають “ліричність і співучість діалогів, де не вистачає тільки музики” [6, 14].

Власне такі три мистецькі компоненти наскрізь пронизують цілий твір С.Виспянського. Що вже й говорити про Лесю Українку – музиканта, збирача фольклору, яка відводила музиці особливе місце у відтворенні людських почуттів (достатньо згадати її поетичний цикл “Сім струн” чи, врешті, музичну мелодійність “Лісової пісні”, до якої вона дописує народні волинські мелодії і дає поради щодо способу їх виконання). Правда, якщо твір Лесі Українки був одразу ж прийнятий читачами, то, незважаючи на більшість позитивних рецензій, критики не дуже схвально поставились до першої редакції твору Станіслава Виспянського, вважаючи, що “Легенда” – “це тільки цікавий мистецький експеримент” (за висловом Хмельовського) і що п’єса свідчить про “безпорадність пера дебютанта” [7, 166]. Та є відгуки і про те, що “зміст (твору) під рукою митця розквітнув у цвіт справдешньої сучасної поезії, просякнутої впливами західної течії, але зовсім народної” [8, 200].

Аналізуючи жанрову своєрідність “Легенди”, не можна оминати міркувань про Станіслава Виспянського, котрий “ніби змішує літературні роди – казку, міф, легенду, з яких компонує свої драми” [7, 114]. А сам письменник часто стверджував, що його твір – “древня легенда стародавньої Польщі”. І якщо в основі “Лісової пісні” лежать

реальні й водночас фольклорні джерела, у зв'язку з якими ірреальні персонажі співіснують з реальними людьми, то Станіслав Виспянський використав фольклорні легенди історії Польщі: життя і смерть Крака, засновника стародавнього міста, його доньки Ванди, війну з алеманським князем Ридгером. Хоча перші версії цього міфу сягають ще часів Кадлубка, Красінського, Романовського, Норвіда, дослідники творчості польського драматурга (скажімо, Т.Сінко) простежують впливи творів: “Перстень Нібелунгів” Р.Вагнера, “Короля Едіпа” Софокла, “Лілли Венеди” Ю.Словацького та скульптури Кужави “Вавель і Вісла”.

Правда, п'єса С.Виспянського мало чим схожа з вищезгаданими, тому що в ній, як у жодній із попередніх, враховані всі елементи власне слов'янської драми, виокремлені А.Міцкевичем у своїй лекції, що була виголошена в Парижі, в Колеж де франс: драма “повинна поєднати всі стихії справді національної поезії” [цит. за: 9, 16]. Крім того, обидва письменники черпали свої образи й ідеї із реальних спогадів минулого, із дитинства. Так, саме коло озера Нечімного маленька Леся визирала мавку, про яку їй розповідала мати: “Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку “в уяві держала” [10, т.12; с.378]. Своєю чергою С.Виспянський часто приходив до підніжжя Вавелю, на берег Вісли, котрі надихали його до написання творів. Він свято вірив у існування таємничих істот у глибинах ріки, адже, за його дитячими спогадами, там часто появлявся водяник... Візії фантастичного світу двох драматургів дали поштовх для створення драм, підвалинами для яких слугували фольклор і міфологія, в котрих кожен митець по-своєму сприймає відгомін прадавніх архетипів, що підсвідомо продовжують існувати до певного моменту.

І польський, і український автори цілком цілеспрямовано намагались надати своїм творам рис правдоподібності, розпочинаючи свої п'єси зі сцен та ремарок, зв'язаних із природними означеннями місця і часу, розгортання драматичної дії: “Старезний, густий предковичний ліс на Волині. Посеред лісу простора галявина з плакучою березою і з великим прастарим дубом... Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної задумливої поліської краси” [11, т.5., 202] та “скелі”, “глибокі печери”, “джерело води, Вісла, старовинна фортеця”, що відтворені в “Легенді”, говорять нам про майбутні ритуальні дійства. Саме коло дуба чи берези будуть відтворені всі події у п'єсі “Лісова пісня”. Деревя в Лесі Українки виконують роль не тільки

реципієнтів їх доль, але й постають безпосередніми учасниками драматичного дійства, врешті, тим головним центром, який об'єднує навколо себе всю природу.

І це не випадково. Як відомо, поклоніння дереву знане ще віддавна – у всіх індоєвропейських народів, тому створювали своєрідний культ, за яким воно вважалось священним. Тому його не можна було нищити, бо вважалось, що воно має душу, котра здатна і плакати, і сміятись. Першодеревом світу вважався Прадуб, тому до нього поособливому ставляться герої твору, які поважають традиції своїх предків (дядько Лев, Лісовик, Мавка). Звідси й вирази: “дерево життя”, “дерево пізнання” і “вічно невловима метафізична сутність – початок і кінець, верх і низ, життя і смерть” [1, 144].

У творі С.Виспянського переважна більшість драматичних і навіть трагічних подій відбуваються біля води, що також проступає домінуючим компонентом усієї структури драми. Саме воду вважали стихією, з якої народилась цивілізація: “У всіх міфологіях вона становить його пасивну первісну матерію жіночої істоти, з якої за допомогою невідворотного доторку істоти чоловічої виникли всі речі” [12, 33]. В Індії – це Сакті і Шіва (вогонь), в Єгипті – Ізіда. За повір'ями слов'ян, “на березі води – як у присутності божества – мали здійснюватись богослужбні обряди” [12, 62], “вони (слов'яни. – М.М.) вклонялись і приносили жертви річкам, озерам, болотам” [13, 41]. Загалом природа, її неповторний світ у “Легенді” та “Лісовій пісні” взаємопов'язані із характером подій чи станом душі героїв. У момент, коли ворог захоплює замок, один із персонажів твору Станіслава Виспянського зауважує, що

*Небесний посмутнів овид,
І хмари рухаються вперто.
Дивись, як вихор гне дерева,*

[Переклад наш. – М.М.; 14, 46].

Внутрішній світ Мавки як лісової істоти особливо співзвучний із щонайменшими змінами у природі. Коли пробуджується вся земля із приходом весни, “в лісі озиваються співи солов'їні і всі голоси весняної ночі” [11, т.5, 233], тоді й душа Мавки відкривається назустріч коханню. Коли ж перед читачем постає “хмарна, вітряна осіння ніч”, тоді й дівчина відповідно “в чорній одежі, в сивому і непрозорому серпанку”, “знеможено прихилилась до одвірка” [11, 270].

Ірреальний міфічний світ жителів волинського лісу та Вісли в дечому відрізняється один від одного, хоч і має багато схожого. В їх художній тканині проступають образи, спільні для обох творів, основа яких закладена у фольклорі та демонології прадавніх слов'ян: русалка, водяник, вовкулака. Якщо у С.Виспянського ці мешканці води близькі до повір'їв про них (водяник – “любить робити збитки, псує греблі, ломить у млинах колеса, коли недобрий, а як люди наближаються до його царства, то лякає їх” [15, 116], а русалки – “істоти легкі, майже безтілесні, ні добрі, ні злі” [12, 47], бо виступають не зовсім позитивними героями), то у Лесі Українки вони постають здебільшого доброю силою, котра допомагає Мавці, хоч не вельми симпатизує Лукашеві, який, по суті, втрутився у їхній світ природи. Останнього перетворює на вовкулаку Лісовик, котрий по-своєму мстить хлопцеві за зраду в коханні до Мавки, чарівній представниці не земного, а міфічного існування. До речі, цього образу (перевертня – М.М.) ми не бачимо на сторінках п'єси, його немає в переліку дійових осіб, але реципієнт відчуває Лукашеве неприкаєне блукання по лісі, присутність у розповідях лісової дівчини, котра своєю силою любові рятує коханого. Він, у вовчій подобі, тільки й здатен до сумного виття та болючого “каяття палкого без надії”, чим повністю відрізняється від активно підступного перевертня у “Легенді”, котрий іронізує і першим хоче потопити Крака, заманює на глибину своїми солодкими співами дівчат:

*Будеш ти чаром кохання
Одурманювать юнаків.
Скинь же одяг, на дно приходи мерщій!
Хо-ля! Хо-ля-хо!*

[Переклад наш. – М.М.]

Загалом міфологічний світ постатей із п'єси Лесі Українки постає облагородженим, опоетизованим, адже навіть такі недобрі сили, як Куць, Злидні, Пропасниця, Потерчата під пером українського автора витворені з любов'ю до фольклору, до демонології рідної Волині. Яскравим і рвійним постає Перелесник – гарний юнак у червоній одежі, з чорними бровами, “з блискучими очима”, хоча, за повір'ями, Літавець – це “злий дух, що являється молодим коханцям у вигляді улюбленої померлої особи” [15, 135], який заманює красунь і знищує

їх. Якщо вже є якась нечиста сила у творі, то це демонічний герой, ім'я якого не називається вголос, щоб не накликати зло:

*Місточки збиваю,
Всі гребельки зриваю,
Всі гатки, всі запруды,
Що загатили люди ... [11, 202].*

Так хвалиться Той, що греблі рве. Його означення, як і русал у С.Виспянського, є авторським неологізмом.

Фантастичний світ у “Легенді” відрізняється від вищезгаданого. Коли порівняти першу і другу редакції твору польського письменника, то спостерігаються суттєві відмінності. У “Легенді I”, на думку В.Зелінської, важко зрозуміти, які перед читачем чи глядачем сили – добрі чи погані. Їх начебто характеризує колір темноти, тобто негативного начала в природі, але не видно, щоб хтось із них щось чинив негаразд. До Крака і Ванди вони ставляться приязно, як піддані до свого володаря. Коли донька царя кидається у воду, то русалки підхоплюють її і кладуть на дно Вісли. У “Легенді II”, стверджує та ж дослідниця, то – злі істоти, оскільки Кракові одягають не червоний плащ і корону (як у першій редакції), а гороховий вінок – символ марних зусиль [6, 125–126]. Дозволимо собі не погодитись із авторкою монографії про перший і другий варіанти п'єси “Легенда”. Так, постаті відьми, вовкулаки, козла, тура вселяють неприязнь, як, врешті, образи сватів, юнака (очевидно, колись утопленого), пастуха, старого, причина появи яких не вмотивовані. Вони радше відіграють допоміжну функцію у календарно-обрядовому ритуалі. Не варто забувати, що це драма С.Виспянського-митця, у якого твори наскрізь символічні, в них відчутний модерний (символістсько-неоромантичний) тип художнього мислення. У творі декілька разів згадується ім'я божества “пантеону Володимира” Яровита або Ярила, який виступає богом сонця, плодючості і весни. За повір'ями, він тримав “у лівій руці пучечок житніх колосочків – знак життя і щастя, доброго врожаю, у правиці – мертву чоловічу голову – нагадування про те, що кожного чекає смерть, а тому треба жити яро” [16, 53].

Пригадаймо, що у Виспянського, як ні в кого іншого з польських драматургів, простежується мотив смерті, передчуття людського фіналу в усіх творах. Тож не випадково письменник вводить у драму цей образ, який у той же час виступає і богом війни, як Озіріс у древ-

ніх єгиптян. Крак, відважний витязь і цар, котрий помирає ще на початку твору. Про нього дізнаємось із розповідей його підлеглих Сміха та Лопуха, хору і різних міфічних істот Він, власне, й виступає уособленням Ярила. Про походження Крака ми дізнаємось із ретроспекцій і зміщеного хронотопу. Не знаючи цієї легенди, доволі незрозумілими видаються окремі епізоди твору. Не випадково Виспянський зазначав: “Жалію, що історію самого роду Крака подав під завісою таємничості” [8, 201]. А загалом Краків було двоє. У драмі присутній другий. Першим виступає Дракон-Змій, котрий жив у глибоких печерах над рікою і був одним із батьків разом із вічноюною Вісяною Крака-другого. Син чудовиська виховувався селянами. Він вбив Змія, не знаючи, що це його батько. А Вісяна була втішена своїм нащадком, з котрим разом народили Ванду, яка згодом стала прийомною дочкою у сім’ї свого батька та селянки. Саме тому у творі, на думку В.Бодніцького, наскрізним є мотив прокляття, вини і кари, які так нагадують читачеві сюжет “Короля Едіпа” Софокла.

Типологічно зіставляючи світ головних героїв польського й українського драматургів, не можна не відмітити їхню подібність у походженні, бо і Ванда, і Мавка є дітьми природи. Донька Крака так говорить про себе: “Я водяній підвладна силі, русалкою народжена”. Навіть саме її ім’я означає – вода. Виспянський, про якого писали, що він належить до водної стихії і підвладний Одину (за скандинавською міфологією, верховний бог води. – *М.М.*), звідки й черпає сили, вважає, що вода має в собі щось від жінки [8, 116–117]. Тому він спочатку й назвав свій твір “Ванда”.

Мавка ж, казкова лісова істота, зустрівшись із Лукашем, говорить про себе, що верба – це “матуся”, “батько мій рідний” – “темне-сенський гай”. Обидві героїні були улюбленицями в своєму оточенні, адже до Мавки лісові істоти звертались не інакше, як “сестронько рідная” (Русалка Польова), “кохана моя” (Перелесник), “доню”, “дитинко” (Лісовик). Навіть матір Лукаша пізніше згадувала про неї як про добру й покірну серцем.

Про дочку Крака співає хор так: “Пристрасна і справедлива Ванда, улюблена всіма завжди”. Навіть похмурий світ мешканців Вісли “і той ставиться до неї з повагою”. Уже з перших сторінок п’єси “Легенда” постає любляча донька, котра оплакує смерть свого батька. На неї вся надія, адже ворог може от-от захопити місто, тому саме Ванда має врятувати його, ставши на чолі війська, як Міцкевичева Гражина, бо здатись у полон є недопустимо для волелюбної дівчини. Вона в

роздумах, сумнівах і тривозі, тому виглядає невпевненою у своїх силах, бездіяльною та інертною на початку твору. Драматична дія в цей момент ретардаційно погамована. Проте не надовго. Захищаючи рідне місто, Ванда здійснює великий подвиг самофіри (він наче проєктується героїнею жертвоприношенням лані у першій дії драми, коли Сміх і Лопух – представники праслов'ян, котрі є ніби тлом для головних осіб – спонукають її до заклинання). Дівчина дає обітницю Живі, яку називали ще Ладою у слов'ян і котра відома й у світовій міфології (Церера у римлян, Бгавані в індійців, Ізіда у єгиптян, Жиза у прусів, Фрігія у скандинавців, Герта у німців. Золота Баба у південних русинів) [17].

Як бачимо, всі ці богині, хоч і мають різні імена, але символізують собою природу, життєве матірнє начало і жіноче щастя. Тому не дивно, що саме до неї звертається Ванда в хвилину невпевненості, адже вона боялась смерті. А давні слов'яни, за Я.Головацьким, саме це відчуття поєднували із прихильністю богам, умилостивлення яких знаходило себе в очищенні, тобто в загибелі тварин. У момент заклинання, коли Ванда вбиває лань і кличе на допомогу громи і Живу, перед нами постає вже, хоч і добра, але водночас і жорстока дівчина, яка здатна, за легендою, вбити свого названого брата, котрого кохала. Цей поганський, язичницький обряд, пов'язаний із пантеїзмом, нагадує нам і мольфарів з повісті “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського та книги Ростислава Єндика “Регіт Арідника”, представницю племені ацтеків Отомі з роману “Дочка Монтезуми” Р.Хаггарда.

У “Лісовій пісні” характер поведінки героїні змінюється у зворотному напрямку – від жвавого, веселого, повного життєствердної енергії, віри в себе і красу оточуючого світу – до сумного (“Як добре зважити, то я у лісі зовсім самотня”), драматичного... І якщо в “Легенді” читач відразу ж розуміє (він поставлений перед фактом), що дівчина матиме коротке життя, що вона молодою загине (адже “готовий вогонь – значить життю кінець, дочка і батько разом спалені будуть”), то у драмі Лесі Українки на початку твору немає нічого зловіщого для Мавки, що вказувало б на її майбутню долю, за винятком хіба що попереджень Лісовика не водитись із родом людським. У “Лісовій пісні” також присутній елемент філософського пантеїзму, єдності між світом людини й природи, що виражено в образі дядька Лева, ще одного ідеалу (окрім Мавки) людини, за Лесею Українкою. Та центральна ідея драми все ж акцентує на неможливості цієї гармо-

нії, бо природа постає чистішою, вищою в духовному і моральному вимірах.

Ще до недавнього часу образи Лукаша, а особливо його матері та Килини, в основному трактувались як “тяжіння до власництва”, як вияв “міщанської буденності”, як “корисливість”, “практицизм”. Лукаш Скупейко трагедію головного героя “Лісової пісні” Лесі Українки вбачає в тому, що “така його Доля як форма людського буття”, що не міг він бути іншим, ніж є сама людина, а трагізм Килини в тому, що “вона така, як і більшість із нас”, “що їй не дано більше, ніж іншим”, тому вона викликає не зневагу, а співчуття як людина, нещасна жінка. Драматизм особистості Лукаша, за словами самої ж Мавки (не виключено і самої авторки), у тому, “що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятися”, у розриві між устремлінням, прагненням душі і повсякденною буденністю, котра “притлумлює” його. Саме сопілка розкриває нам сутність характеру Лукаша, кращі сторони його душі. Мелодії, яку награв хлопець, ніби передують подіям, котрі будуть: веснянки – на початок кохання, сумні наспіви – на нещастя. Не дивно, що якраз через сопілку (котру Лукаш спочатку викине) він зрозуміє себе, свою душу, сенс життя, а на його “устах застигне щасливий усміх”.

І в “Легенді” музика відіграє не останню роль. Власне через гру на гусях, що супроводжують балади, довідуємося про те, що було давно. Цікавим є прийом ретроспекції не просто щодо минулого, а до ще глибших часів. Спочатку ми дізнаємося про прокляття Ванди, пізніше – про життя ще молодого її батька. Дещо не зрозумілою видається пісня Ганки про королівський герб, яблука і золоті троянди (хоч цю атрибутику можна сприйняти за бажання мати владу, добробут і володіння красою). Якраз музика заколисує всіх героїв твору у сон-візію:

*Покинувши земне все,
в сон вічний окунувшись,
послухай гусел дзвін!*

Перед гусярами проносяться сонні видіння, а в цей час король Крак постає зі смерті. Він не розуміє, що діється, і висловлює своє здивування у фразі, котра стала наскрізним мотивом майже в усіх творах С.Виспянського: “Чи то є весілля, чи то – поховання?” або “Скоріш хай сонце засіяє! З весіллям смерть співпала”. Крак, по суті,

збудився, щоб потім знову померти. У кожного із персонажів сні є неспокійними, сомнамбулічними, бурхливо-емоційними, нерідко віщими. На відміну від страху, який домінує у драмі польського письменника, сон Мавки у “Лісовій пісні” легкий, ніжний, приємний для спогаду, у світлих тонах:

*По білих снах рожевії гадки
Легенькі загнували мережки,
І мрії ткались золото-блакитні,
Спокійні, тихі, не такі, як літні...*

Перед читачем – зразок природного сну. Мавка, якій він сниться, пробуджується разом із весною, бо вона є дитиною лісу, котра тонко відчуває будь-які зміни і виступає всуціль міфічною істотою.

Таким чином, Леся Українка і С.Виспянський творили неоромантичну модель художнього мислення. Бо саме цей тип авторської свідомості в літературі чи й загалом у мистецтві бере свій початок від міфології та фольклору. Власне, у своїх архетипних та народних персонажах польський письменник закодує первісну сутність світогляду праслов'ян. На сторінках п'єси розгортається легендарний календарно-обрядовий ритуал. Крак символізує собою Яровита (Ярила), який, відповідно, уособлює “зимове сонце, що втратило свою пекельну силу”. Кінець його життя схожий до заходу цього світила. Крак має боротись із “божествами темноти”, бо є світлом, але врешті-решт герой переможений ними. Сам же він зробив немало гріхів, найбільший з яких – убивство батька. Проте, за філософськими поглядами Виспянського, провинною короля була його слабкість. Тому в “Легенді І” вельможу вдягають зовсім інакше, ніж у другій редакції твору (наряджаючи мертвого Крака в червоний плащ, на тлі якого зображені орли, письменник говорить про нього як про “символ Польщі <...>, її героїчне минуле”) [6]. Він постає Мертвецем-Солом'яним Хохолом, що символізує безсилля і водночас уособлення зими, яку перемогла весна. Ще з поганських часів люди, закликаючи цю пору року, робили зі старого сіна опудало і топили його у воді. Це страховище називали Мореною (від латинського слова морський, тобто обряд творили на берегах рік). Осмислюючи фольклорознавчі дослідження стосовно календарно-обрядових традицій, дещо неоднозначним видається час проведення народного дійства: то в кінці весни, то на початку. Справа в тому, що ці ритуали здійсню-

вались 1 березня і з 23 на 24 червня, отже, збігалися зі святом Купала, біля ляльки якого разом з Мореною танцювали, співали, а потім останню знищували. У літній час, тоді ж, приносились і жертви русалкам (обряд русалій), що спостерігається в “Легенді”. В росіян існує звичай Костроми, коли “корито з опудалом клали на воду й пускали за течією”. Тобто перед нами – свято весни Живи, уособленням якої є Ванда. Богиня, помираючи, передає владу Ладі, літу. Отже, “Легенда” – це твір не тільки про казкове минуле Польщі, але й відтворення фольклорно-міфологічного світогляду праслов’ян. У кінці драми, як і в більшості п’єс С.Виспянського, присутня ідея палігенезу, тобто відродження в смерті. Кінець Крака (зими) – це початок Ванди (весни), і так все повторюється знову.

“Лісова пісня” також завершується філософською концепцією, проголошеною у відомому фінальному монолозі Мавки:

*О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попільць
ляже, вернувшись в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець.*

Вона висловлена в образі Долі – Мавка не померла, а відродилась, перейшла від смерті до життя, в інший неземний вимір. Лукаш, зрозумівши все, повертається до коханої, з котрою з’єднається вже у Вічності, про що красномовно свідчить “білий цвіт з дерев”, який “лине і закриває закохану пару” [11, 292], згодом перейшовши в густу сніговицю. Як і в “Легенді”, зміна пір року знову акцентує на вічності життя, вічності душі, а також тлінності тіла.

Отже, типологічне зіставлення драматургічних творів “Лісова пісня” “Лесі Українки та “Легенда” С.Виспянського крізь призму символістського і неоромантичного типів художнього мислення доводить спільність і своєрідність їх міфологічних та фольклорних основ.

1. Скупейко Л. Драма-феєрія Лесі Українки “Лісова пісня” в контексті міфопоетичної свідомості слов’ян / Л. Скупейко // Слов’янські літератури.

- Доповіді XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.) – К., 1998. – С. 139–154.
2. *Kolaczkowski S.* Wyspiański-Kasprowicz: Przeglądy // *Kolaczkowski S.* Pisma wybrane : u II tt. – W., 1968. – Т. II. – С. 163–173.
 3. *Петров В.* “Лісова пісня” / В. Петров // *Українка Леся.* Твори : у 12-ти т. – Т. VIII. – Нью-Йорк : Тищенко і Білоус, 1954.
 4. *Brzozowski S. S.* Wyspiański jako poeta / *S. Brzozowski.* – Warszawa : M.Arct, 1903. – 119 s.
 5. *Скупейко Л.* Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” / *Л. Скупейко* // *Слово і Час.* – 2000. – № 8. – С. 55–65.
 6. *Zelińska B. H.* Legenda I i II S. Wyspiańskiego / *B. H. Zelińska.* – W. : Dom Książki Polskiej, 1928. – 192 s.
 7. *Lempicka A. S.* Wyspiański – pisarz dramatyczny/ Idee i formy / *A. Lempicka.* – Kraków, 1973.
 8. *Bodnicki W.* Z rodu tytanów / *W. Bodnicki.* – Łódź : Wyd. łódzkie, 1985. – 543 s.
 9. *Ростоцкий Б.* О драматическом творчестве С. Выспянского / *Б. Ростоцкий* // *Выспянский С.* Драмы. – М., 1963. – С. 5–38.
 10. *Українка Леся.* Зібрання творів : у 12-ти т. / *Українка Леся.* – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.
 11. *Українка Леся.* Лісова пісня // Зібрання творів : у 12 ти т. / *Українка Леся.* – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 201–293.
 12. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія / укладена *Я. Ф. Головацьким.* – К. : Довіра, 1991. – 92 с.
 13. *Іларіон,* митрополит. Дохристиянські вірування українського народу / *Іларіон,* митрополит. – К.: Обереги, 1991. – 424 с.
 14. *Выспянский С.* Легенда // *Выспянский С.* Драмы. – М., 1963. – С. 43–114.
 15. *Гнатюк В.* Нарис української міфології / *В. Гнатюк.* – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 263 с.
 16. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології / *С. Плачинда.* – К. : Укр. письменник, 1993. – 63 с.
 17. *Бирлайн Д. Ф.* Параллельная мифология / *Д. Ф. Бирлайн.* – М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с.

ДРАМИ “ВИЗВОЛЕННЯ” СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО І “ЗОЛОТІ ВОРОТА” ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО: ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗНИХ АЛЮЗІЙ ТА МІСТИФІКАЦІЙ

У “Визволенні” С.Виспянського та в “Золотих Воротах” Василя Пачовського, що, за означенням літературознавців, мають жанроутворення “містично-драматична поема” або ж “містична драма”, письменники широко, навіть епічно глибоко і психологічно розкривають картину “експресії душі народу” в усіх її виявах – і позитивних, і негативних. У першій з них домінуючими стають думки: чому останні польські повстання за волю завершуються трагічними фіаско? У другій провідним є риторичний пафос, що його можна передати словами самого ж автора: “чому ж ми досі не маємо держави, Боже Великий?” [Цит. за: 1, 14] Своєрідними актами художнього дослідження цього стали драматургічні твори письменників – “Весілля”, і “Визволення” Станіслава Виспянського, та “Сон української ночі” і “Золоті Ворота” В.Пачовського.

Драма “Визволення” на різних рівнях її організації наче полемізує із літературною традицією А.Міцкевича. Недарма тут простежуються деякі безпосередні чи опосередковані мотиви, прямі ремінісценції із “Дзядів” великого романтика. Головний герой “Визволення” Конрад також ніби “зійшов” зі сторінок твору попередника, проте він все ж не є копією того Густава-Конрада із третьої частини “Дзядів”, бо відрізняється від нього “рефлексіями та внутрішнім роздвоєнням, яке межує із послабленою чутливістю і підвищеною свідомістю” [2; 210]. Літературознавцями написано чимало монографій та рецензій, де цей образ розглядають як синтез не тільки рис персонажа поеми А.Міцкевича, а й характеристики самої постаті С.Виспянського, адже художня особистість Конрада втілює у собі боротьбу проти пасивності та смиренності народу у часи його інертного існування, з чим боровся в усіх своїх творах “молодополяк”^{*}.

У поемі-епопеї В.Пачовського “Золоті Ворота” також віднаходимо своєрідні алюзії до творів українського і загалом світового письменства. Драма складається з трьох частин – “Пекло України”, “Чистилище України” та “Небо України”, що вже самими назвами асоціюється з “Божественною комедією” Д.Аліґ’єрі. Крім цього, п’єса

^{*} На думку співвітчизниці С.Виспянського, його покоління “не належало до щасливих, адже, народжене в неволі, не дочекалось визволення, не світив йому палаючий блиск волесної боротьби весни народів і січневого повстання, не захоплювали героїчні злети романтиків, ані запал органічної праці позитивістів. Те все належало до минулого, а сучасність була важкою, монотонною й убогою на чини” [3, 5].

В.Пачовського, як і твір Данте, написана терцинами, щоправда, відмінної від традиційної схеми римування попередника. Поему побудовано у такій формі, що вона наче розширює фантастичні плани для подій і долі алегоричних постатей, які “проходять весь час через несподівані ситуації, в примхливій течії сюжетного розвитку і в постійному розгортанні єдиної ідеї перед увагою читача” [4; 17].

Головним героєм тут проступає Марко Проклятий, що почасти асоціюється зі всевітнім мандрівним образом “Вічного Жида” (“Вічного Мандрівника”), художня трансформація якого зустрічається ще в українському гумористичному віршованому оповіданні XVIII століття, котре має своє продовження в однойменній повісті О.Стороженка (варто згадати і пізнішу творчу реінтерпретацію цього персонажа в повісті “Життя іншої людини” письменника української діаспори Ю.Тиса, в бувальщині “Залятий козак” Г.Мачтета, у маловідомих історичних оповіданнях “Богданко” і “Козацька помста” А.Чайковського, а також у драмі І.Кочерги “Марко у пеклі”, у творі Л.Костенко “Скрипка Марка”, у романі сучасного прозаїка В.Шевчука “Три листки за вікном”).

Можемо, отже, припустити, що В.Пачовський свідомо використав знаний фольклорно-міграційний сюжет, відштовхнувшись від народних легенд чи традицій вищезгаданих творів або від контексту споріднених постатей великих грішників (Вічного Жида, Сантенера – у французів, Малха – в італійців, Мельмота – в іспанців, Коція Безсмертного – у росіян чи, зрештою, того ж Агасфера), створив на їх основі дійову особу Марка Проклятого, який хоча й перебуває в інших обставинах, історичних ситуаціях та подіях, висловлює інші

* На сьогодні існує понад сто легенд про цей образ, біля сотні фольклорно-міграційних сюжетів про Вічного Жида, який після зневажливого ставлення до Христа був проклятий ним на вічне блукання по світу. Фольклористи, літературознавці і теологи доводять, що витоки цього ідуть ще з часів Середньовіччя. Власне, і тоді виокремилися в одну групу перескази про злочин воїна-свідка Спасителі дороги на Голгофу та його повсякчасні муки і тривоги в постійному очікуванні повернення Ісуса на Землю. Вперше ім'я Марка (Малха, Малхуса) згадується в італійській легенді, хоча вона мало асоціюється з українською фольклорною традицією, адже саме вона зафіксувала дещо відмінний, модифікований нашою етнологією інваріант західноєвропейського апокрифа про Агасфера. Та якщо останній зневажив Сина Божого і цей його вчинок набув, мовити б, вселенського значення, то Марко в сюжетах українців убив рідних людей (схоже до біблійного Каїна), і його злочин регламентується здебільшого лише родинними і суспільними площинами. Звідси, на переконання дослідників (В.Гнатюка, О.Веселовського, Ф.Бадаланової, Н.Поліщук, А.Нямцу та ін.), легенди про першого носять, як правило, філософсько-теологічний характер, а про другого мають переважно морально-етичне, суспільно-громадське спрямування. Навіть більше, в самому імені Агасфера вже закладено іманентно вічне прокляття, а в прізвисьці Проклятий відбито факт покарання, що органічно сіолучений із прокляттям. Агасфер, отже, ніколи не зможе позбутися відчуття злочину і провини перед Ісусом Христом, тоді як Марко Проклятий має шанс на прощення лише через діяння суспільно добрих і корисних справ для людей. “Таким чином, в українських перекладах передбачено ймовірне звільнення від фатального прокляття, – пише Н. Поліщук, – тоді як західноєвропейські легенди виключають можливість прощення взагалі” [5, 182]. В аспекті нашого дослідження драматичної поеми В. Пачовського “Золоті Ворота”, ці наукові положення мають важливе значення, передовсім у патракуванні письменником її центрального персонажа – Марка Проклятого.

ідеї, проте залишається уособленням первородного гріха власної української нації.

Безумовно, художній трансформації драматургом прадавньої легенди сприяла логіка й мотивованість у розвитку сюжету цього містичного епосу, психологічна достовірність головної дійової особи Марка Проклятого, її філософсько-естетичних та морально-етичних засад. По-перше, домінантою проступає думка твору “Золотих Воріт”, до якої ще раз повертає “обличчя” реципієнта легенда, за якою торби з головами жертв Марка Проклятого щораз легшають, як тільки він здійснює добрий родинний і суспільний вчинок, символізуючи таким чином якщо й не цілковите, то бодай якесь невеличке прощення його гріха, його злочину. По-друге, завдяки трансформації апокрифа-переказу письменник висуває свою версію підходу і процесу історико-літературного осмислення Марком Проклятим минулого, сучасного і майбутнього України. Він творить художню візію драматичної, а то й трагічної долі українського народу на шляхах усамостійнення національної державності на основі стійких патріотичних, християнських і морально-етичних принципів. Завдяки художній фантазії і численним засобам образності авторові вдається відтворити не просто процес зламу, а й катарсису, відтак народження нових рис у внутрішньому світі свого героя, підтверджуючи цим самим здатність “розгледіти суть”, мораль певної історичної ситуації – національної та соціальної.

Окрім міфологічних персонажів (“вічного пілігрима”, оборонця Києва Михайлика, Вія, Агасфера і Дива), український драматург вплітає у свій твір образи реальних історичних і громадських постатей – Бояна, Роксолани, Марусі Богуславки, І.Мазепи, Н.Махна, Т.Шевченка, М.Гоголя, М.Драгоманова, Ю.Коцюбинського, М.Хвильового, А.Шептицького та інших, які співіснують в одному часопросторі текстового матеріалу. Поема не зводиться до відтворення історичних подій у хронологічній послідовності, однак у ній зазначені роки, коли вони відбувалися – це злам минулих століть, революційні перипетії 1917–1922 років, голодомор та інші трагічні національні й соціальні сторінки нашої державності.

Місцем акції драми “Визволення” С.Виспянського є Краківський театр імені Ю.Словацького, на сцені якого розігруватиметься у символічній виставі доля сучасної Польщі. Початок твору, де змальовано режисера, який дає перед прем'єрою останні зауваги акторам і працівникам сцени, засвідчує використання автором художнього при-

йому “театру в театрі”. Польський драматург стирає грань між глядачами та акторами і робить це на їх очах “без імітації дійсності, без створення ілюзії, показуючи сценічний механізм і всі його властивості й шаблони” [Цит. за: 6, 85]. Такий шекспірівський метод використовували в усі епохи незалежно від літературного стилю, проте найцікавіші його втілення все ж знаходимо у ХХ столітті (драми Г.Аполінера, Л.Піранделло, М.Куліша, В.Маяковського, Б.Брехта, Є.Шанявського, Е.Іонеско). Саме у “Визволенні” С.Виспянським була втілена започаткована ще А.Міцкевичем концепція монументального театру, в якому б синтезувались “всі стихії народної поезії”.

Конрад, закутий у кайдани, закликає всіх присутніх на сцені і в залі до дії, прагнучи визволити націю не стільки від фізичної, скільки від духовної неволі. Звуки дзвону повідомляють про початок розігрування долі сучасної Польщі у символічній виставі. Для поляків сигналом повинен бути дзвін Зигмунта, проте він сповіщатиме про визволення, яке от-от має відбутися. Тому замість нього чуємо театральний дзвінок, адже “іншої ацени життя, окрім театральної, на даний момент немає” [7, 8]. Дійові особи цієї вистави уособлюють собою весь народ. Представники аристократичної та збіднілої шляхти, Керівник, Голова, Проповідник, Примас, Оратор, Батько й Син, Відлюдник, Старець із доньками символізують різні групи населення Польщі, демонструючи своє ставлення до історії та національного духу. Кожен з них висловлює свої погляди та теорії щодо сучасного життя. Цікаво, що як тільки приходить новий інспіратор ідей, люди відразу ж підтримують його заклик, незалежно від того, якого він спрямування. Так, спочатку натовп із Керівником, щоб не наражатись на небезпеку, повинен назавжди забути молодечі мрії, пориви і підкоритись течії подій. Потім разом із Головою вони вигукують псевдопатріотичні гасла про любов до Польщі, згодом з Примасом стають на коліна перед волею Риму, сподіваючись на небесах нагороди за нещасливе життя на землі, а наприкінці з Оратором висловлюють вигадані лозунги всезагальної любові. Тому видається, що перед читачем чи глядачем проступає не народ, а саме натовп без власної думки та ідеї, яким можна будь-кому керувати. С.Виспянський змальовує своєрідне “пекло застою”, фанатично послушну “душу нації”.

Арфистка, яка так нагадує Ліллу Венеду Ю.Словацького, є духом народу. Підходячи до всіх цих семи груп, вона розуміє, що з них ще ніхто не доріс до дії, до боротьби, тому й співає сумну пісню ні про що, ніби передбачаючи трагічність містифікаційного визволення.

У Відлюдника на обличчі вже увиразнюються ознаки величі, віри у себе, у свою спроможність повести народ за собою. Він навіть називає себе “сорок чотири” – іменем невідомого визволителя із “Дзядів”. Проте саме Відлюдник сповідує ідеї, мовлені вже колись іншими геніями, бо є “типом тих, які відчують у собі велич, але сил до творіння не мають”, а діяння його є не чим іншим, як звичайним “ехом великих майстрів” [8, 12]. Ворожка, не знаходячи на руках присутніх ліній долі того, хто має привести народ до визволення, у видінні бачить відсутнього тут Конрада, який “*Іде в вогні пожеж, у димі... Іде*” [9, 474].

Конрад прагне вказати народу правильний шлях до визволення з-під гніту “поезії гробів”, солодкого романтичного “сну”, що дає бачення не реальної, живої сучасності, а тільки одного героїчного минулого, під чарами якого перебувають поляки*. (Яскравим прикладом цього у творі є Старець і його доньки, які милуються пам’ятками своєї давнини, забуваючи проблеми сьогодення). Він, продовжувач традиції Густава-Конрада із “Дзядів”, є втіленням творчої свідомості народу, його духу, бо для героя драматичної поеми існує девіз: “*я і вітчизна – то єдине*”. Проте, на жаль, він не має сил боротись “не тільки із Богом, як його попередник, але і з самим собою”, бо “його свідомість є свідком стирання суперечностей у ньому, є далекою від почуття сили давнього Конрада” [10, 210].

Символом психологічного сум’яття, боротьби в душі героя С.Виспянського є розмова з Масками**, які терзають його дух, не дають спокою, бо тільки одна відійде, відразу ж інша приходить. Ідейні сумніви є своєрідним пограбуванням національно свідомої людини, якою є Конрад. Його душа символізує внутрішній світ власної Батьківщини. Діалог із Масками порушує важливі питання політичної програми Польщі, її філософії, проблеми мистецтва та місця поета в суспільстві, значення жінки як продовжувачки роду і єдиності нації. Деякі дослідники (А.Гжимала-Седлецький, В.Барбаш) вважали, що

* Слід зауважити, що Станіслав Виспянський, перебуваючи і працюючи все життя у Кракові – “місті мертвих людей і живого каміння” [Цит. за: 14, 12] – місті археологічних пам’яток, мавзолею польських королів Вавеля, став митцем, який здебільшого оспівував минувшину, став, за влучним спостереженням літературознавців, “невільником гробів”. Відомим є і той факт, що поет народився у рік знахідки останків короля Казімежа Великого, а пізніше був присутній при перепхованні праху А.Міцкевича із Парижа, що мало великий вплив на його подальше творче життя. Згадаймо, окрім драматичних творів С.Виспянського, вітраж із зображенням скелету Казімежа (його труп символізує душу, що повертається до духу рідної польської землі, яка у день її повторної смерті дає йому силу перемогти задуху, що вже огорнула весь народ) [15, 118].

** Цікавою є інсценізація “Визволення”, розглянута М.Буковською, де в діалозі з Масками беруть участь актори, які перебувають не тільки на сцені, а й у залі, на балконі, що створює враження глядача-актора і навпаки (світла немає, тому не видно, хто є ким). Гротескову характеристику Масок у виставі підсилює їх вигляд: однаковий одяг і реквізити (сучасні джинси, шапки з газет і т. д.) [16, 78–87].

Маски – це сучасність, з якою бореться Конрад, адже в тодішньому “польському театрі люди виступали маріонетками”. Тож якщо “вистава є *commedia del’arte*”, то цілком логічно виникає думка, що “цей маріонетковий театр життя є імпровізованою арлекінадою” [11, 229].

На початку розмови з Масками Конрад роздумує над вічністю мистецтва – посланця народу теперішньої доби. Ця ідея буде ниткою Аріадни, “за якою маємо піти у лабіринт нашої історії” [12, 15], тобто Вавелю. Він убачає негативну сторону творчості в умінні тільки мріяти, а не чинити. Відмовившись від романтичної поезії, народ отримає силу духу. Мистецтво, на думку Конрада, є вічною основою всього, безсмертям, яке все ж проповідує смерть. Вона, у свою чергу, надає величі всьому, чого і добиваються поляки [13, 487]. Власне, ці роздуми до певної міри віддзеркалюють месіаністичні ідеї та націонал-патріотичні ідеали А.Міцкевича, водночас почасти заперечуючи їх. Конрад сповідує інші доктрини, ніж його однойменний попередник, він прагне визволити народ з-під мук гніту і відкуплення своїх гріхів, з-під ярма Христовості Польщі.

Питання мистецтва, підняті С.Виспянським у “Визволенні”, за духом повністю відрізняються від відповідної проблематики творів українських письменників тієї доби. Проте їх об’єднує неутримне прагнення героїв до творчості, навіть усупереч власним принципам чи родинним почуттям. Спільною рисою головних персонажів із “Оргії”, “Орфеевого чуда”, “Саффо” Лесі Українки, “Саффо” Л.Старицької-Черняхівської, “Цвіту яблуні”, “Intermezzo” М.Коцюбинського, “Чорної Пантери і Білого Медведя” В.Винниченка та “Визволення” С.Виспянського є внутрішнє роздвоєння між непростим, реальним і не менш складним творчим життям, де останнє все ж перемагає у боротьбі.

Із наступними Масками піднімається питання нації. Конрад називає той несправжній народ, якому недоступні єдність і згода. Покірність і смиренність він вважає рабським патріотизмом, всеохопним поневоленням, сплячим духом. “Чому немає народу, якщо є поляки? Тому, що бракує нам однорідної провідної польської ідеї, адже повно патріотичної балаканини, до якої тяжіє кожен простий поляк” [17, 17]. Саме тому в минувшині, сучасності і майбутності мусить бути тривка і єдина національна ідея, яка б відчувалась у найменших дрібницях, щоб не було “натовпу людей, байдужих до нашого народного суспільства” [18, 17].

Варто зауважити, що і С.Виспянський, і В.Пачовський тонко структурують внутрішню і зовнішню організацію художнього тексту своїх драматичних творів – “Визволення” і “Золоті Ворота”. Власне на цьому “зрізі” виявляється немало типологічно спільних рис: стійкість жанрових прикмет, означення часопросторових категорій. М.Бахтін у статті “Час і простір у літературі” приходиться до висновку, що у художніх творах саме хронотоп “відкриває” суттєве жанрове значення, внаслідок чого можна говорити про жанрово-стильові хронотопи, що, зрозуміла річ, визначаються специфікою і порядком ідейно-образного співвідношення часу і простору всередині жанру. У “Визволенні” та в “Золотих Воротах” часопростір виражає тривкий взаємозв’язок між різноманітними моментами життя і діяння Конрада, Генія, Марка Проклятого і Михайлика, зрештою, й інших персонажів, визначає масштаби ситуацій і обставин людей (реальних чи ірреальних) у минулому, сучасному чи майбутньому їх країн та народів. Час і простір у С.Виспянського та В.Пачовського відтворюються багатогранно – інколи шляхом руху в короткий відтинок часу і, незважаючи на це, з виокремленням відчутного аспекту духовного стану і прагнень героя, як, наприклад, ретроспективний погляд Конрада на освітлену Вифлеємською звільною оселю з матір’ю чи мить зустрічі Марка Проклятого з Михайликом у чистилищі.

Спільною рисою головних персонажів творів “Визволення” та “Золоті Ворота” є розполовиненість душі героя, її сум’яття та внутрішня боротьба. Марко Проклятий – “непогамовний козак”, який борець за волю України, захищає її національні права на власну державу. Саме цей образ “присутній у всіх важливих відтинках української історії”, що “символізує невмирущість живої народної козацької традиції, безперервність українських визвольних змагань”, а вічна мандрівка Марка, на думку О.Мишанича, – “це шлях його народу до свободи і державної незалежності” [19, 17]. Проте у героєві втілено і багато негативних рис української ментальності – гарячковість і нестримність, підлабузництво і боязливність, переваги власних амбіцій над державними благами, що не дає Пекельному можливості досягти того високого ідеалу, до якого він прагне, про що і сам говорить, виправдовуючись у містерії “Гетьман Мазепа”: “Хотів я добре, вийшло зло дочасне”. За свої злочини проклятий на віки Марко не може ні на мить знайти спокою для власної душі й тіла, адже:

* Слід зауважити, що образ Марка Проклятого присутній у багатьох драматичних творах В.Пачовського, за що не раз критикували автора, який, у свою чергу, зазначав: “Я рад її (постать. – М.М.) вже давно знищити, та вона

*Наш дух – Марко Проклятий споконвіку,
Що матір вбив кінджалом Батія –
Не має сну, спочинку, ані ліку...
В боях за землю злочин одкупля,
Що вмере – воскресне, а його довіку
Не прийме рай, ні пекло, ні земля [20, 67]*

Саме тому Марко є роздвоєною натурою, бо, постаючи свідомим борцем, що відстоює з мечем у руках волю народу, Проклятий одночасно є душею української темної маси, оспівувачем загарбників власного народу та анархії, що і перемагає його вдачу діяча. Він, як дволикий Янус, має два обличчя – князя Святослава Хороброго, що уособлює начало мудрості й добра, створення і розбудови держави, а також співця татарських безвершників Митуси, лице якого відбиває зло та руйнацію всього, що було зроблено доброго його предками. Суть Святослава ж “відступає в тінь, як alter ego, і викликає докори сумління за даремні вбивства” [21, 58]. Власне, типологічно схожою до роздвоєного на романтичність та дієвість внутрішнього світу Конрада (це символізує польський дух) є душа Марка Проклятого, яка виступає як трагічна у своїй суперечливості між тверезим розумом та емоційним станом. Сам В.Пачовський так пояснює генезу Марка Проклятого: “Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавности, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми” [22, 53].

У першій картині твору, яка маніфестує 1917–1922 рр., повторюється 600-літня трагедія народу. Новітня історія також позначена печаттю пекельного козака, що передано картинами руйнування, безпорядку, голодомору. Події “безголов’я” відсилають читача не тільки до міфічного прокляття Марка (за вбивства він приречений, повторюємо, вічно ходити із тяжкою, як гори, торбою з головами жертв на плечі, допоки не спокутує свій гріх добрими справами), але й до власних помилок розвалу першої княжої держави татарами, наступної, козацької – “самовирізуванням себе”, третьої, гетьманської – “соціалістичним обманом жидівського раю” [24, 39], що привело суцї і

воскресав в кождім моїм творі, бо що я винен, що українська маса, якої душею є Марко Проклятий, рішає в нас про всі події нашої післядержавної історії?” [23, 36].

грядущі покоління до безвітцівщини та рабства на українській землі. Після кожного доленосного гріха Маркові являється убита ним мати, що прокляла його. Її образ (“в кудрях, мов гадюки”) закликає до докорів сумління, спокути, що нагадує нам (також зі зміями на голові) богинь помсти Ериній у “Визволенні”. В.Пачовський говорить про постійне повторення нашої драматичної історії до того часу, поки ми не скинемо з себе прокляття бездержавності Марка Проклятого, тобто власного духу без задрості до ближнього та розбрату за “велику форму”, а не за “зміст”.

Убитий своїми дітьми, Марко потрапляє до пекла, де у супроводі Гоголя зустрічає відступників власного народу в подібні вовкулаків. Їхня зрада подвійна, бо, будучи визначними людьми, “великими умами”, вони несуть більшу відповідальність за свій гріх перед нацією, прокляття якої може зняти лише власна смерть. У чистилищі історії Проклятий бачить відомих діячів, які повернуться до оновленого життя у випадку омивання їх кров’ю героїв, що збираються в Грааль України. Тому із очищення Марко повинен також вийти іншим – із заклятого козака має стати борцем за нову державу.

Закінчення боротьби Конрада із самим собою у “Визволенні” починається символічним видінням-дійсністю. У глибині сцени герой побачив освітлену кімнату, де мати годує немовля, наспівуючи йому колядку, а коліску обступають ангели. Архетип дому, який яскраво проступає в цьому епізоді, говорить про ілюзорність визволення Конрада. Він весь час то вивільняється із пут романтичності і поезії, то знову вкотре повертається “на круги свої” – до обітованого дому, матері, дитини, того ж визволення. Польща приймає рідну польську ідею, яка десь довго блукала разом із Конрадом, шукаючи своєї вітчизни, знайшовши її там, де вона й повинна бути – у польському домі, разом із палаючим вогнем, який вдихне у неї праведне життя [25, 23]. Визволення Польщі С.Виспянський бачить у ніч Різдва, народження Христа (ялинка, колядка і свята Родина). Ця візія знову нагадує події із поеми “Дзяди”.

Богиня вогню, покровителька родинного вогнища Гестія з’являється із хатини на світанку не випадково. Вона стирає з чола Конрада тривоги та згадки про його поневіряння, даючи йому духовне благословення на боротьбу за єдність рідного народу, за його воскресіння. Палаючий факел, переданий із долонь жриці у руки Конрада, означає заклик до дії, прагнення до волі, навіть помсти чи ненависті, що ве-

стимуть, у свою чергу, до визволення^{*}. Герой виступає своєрідним Прометеєм, який несе людям вогонь прозріння, знаючи, що для нього це означає смерть, загибель митця без поезії. Проте саме своєю творчістю Конрад повинен “вибороти духовне визволення” народу [26; 250], що вказує на відповідальність звільнення, яке покладено на плечі інтелігента, а не селянина, як це зображено на початку так званої “трилогії” (за Вільгельмом Фельдманом) – у драмі “Весілля”.

Візаві Конрада в його закликах до боротьби є Геній (уособлення пасивності та інертності, а також поезії, що присипляє серця спогадами, оспівує руїни і смутки). З’являючись ще у кінці першого акту, він упродовж усього драматичного дійства втілює своєю забронзовілою постаттю величність і недоступність, славу та таємничість мороку. Геній – це сам Міцкевич у своїй мідній подобі пам’ятника, якого бачили і закарбували у своїй уяві тисячі поляків на краківській Площі Ринок, прагнучи до повернення романтичної епохи. Та вона в цей момент неможлива, бо час вимагає не ідилічного вчорашнього, а сьгоднішнього реального бачення світу, від якого відійшов центральний персонаж автора “Дзядів”. Якщо Геній – це Міцкевич у старшому віці (як на пам’ятнику), то Конрад С.Виспянського уособлює живого А.Міцкевича у молодості, в період, коли він був початківцем романтизму, коли “прагнення повного народного життя становило істотний, реальний чинник поезії” [27, 214]. Проте внутрішньо сильнішим постає його попередник Густав із “Дзядів”, а не герой початку ХХ століття. Саме цей період наклав на нього відбиток психологічного роздвоєння між устремлінням митця до ідеалу і реальним життям, між вірою у визволення народу і зневір’ям у власні сили. Закликаючи до боротьби, новий Конрад вияскравлюється героєм не так дії і почуття, як певної рефлексії, мистецького ясновидіння, адже “душа його чула до того тільки одне: “що думаєш?”, а тепер життя ставить питання: “що повинен зробити?”, яке породжує у ньому рішучість і водночас відчуття знемоги [28, 240].

Геній символізує собою минувшину, романтичну поезію, тому закликає людей відпити із золотої чаші ковток отрути минулого, забути від тривоги, які несе сучасність. Бронзова постать прагне, “*щоб наша пам’ять вела нас до мук, страт і в’язниць, щоб із жалю до замучених і страчених ми відмовлялись від сонця*”, але ж не треба стра-

^{*} Безліч дослідників, розшифровуючи, що означає “визволення”, по-різному інтерпретували назву твору: вивільнення від минулого (Я.Стен), “від невілля гровів” (З.Василевський), від ідеалу смерті (К.Міссона), визволення Польщі (Л.Царо) [Цит. за: 30, 328].

жданнями платити “за ангельські крила і радити мертвій красі” [29, 535]. Вибита Конрадом із рук Генія чаша, яка впала у провалля королівських могил Вавелю, і закриті з гуркотом двері склепу означають не що інше, як перемогу над ідеями месіанізму. Проте тут же запалений факел – символ волі Конрада – гасне “на руїнах давнього ідеалу” [31, 30]. Герой, у свою чергу, не може визволити Польщу без Генія, який пов’язаний з народом, бо вони “неподільні істоти, суперечливі і необхідні для взаємної підтримки, то смерть і життя у постійній боротьбі” [Цит. за: 32, 139]. Борючись із Генієм, Конрад залишається без поезії (до якої звертається: “*геть, ти є тираном*”), тобто без народного духу, “котрий є кінечним у реалізації ідеї активності” [33, 139].

Маркові Проклятому у творі В.Пачовського “Золоті Ворота” протиставляється лицар Михайлик, образ якого також взято із українського фольклору*. Легендарний богатир був оборонцем Києва від турецько-татарської орди. Загарбники, розуміючи, що їм не здолати древнє місто, поки його буде захищати Михайлик, наказали киянам видати хлопця, пообіцявши у такому випадку не руйнувати Києва. Підступні жителі зрадили свого охоронця і віддали його ворогам. Проте Михайлик, розсердившись на земляків, на чарівному коні покинув місто. Саме він у ті далекі часи виніс Золоті Ворота Київської Русі на своєму списі до Царгорода, врятувавши їх від чужинців. Символ української державності, який лицар береже і донині, буде, за легендою, повернений тільки тоді на своє законно історичне місце, коли для України настане слухний час.

Марко зустрічає убитого ним колись Михайлика у чистилищі, місці, що знаменує собою очищення колись заплямованих пролітою кров’ю їх стосунків, зрештою, очищення самого Проклятого, який відроджується у зовсім іншу людину, яка готова на все заради національних ідеалів. Тому вони вже не розтерзані суперечностями, а перебувають між собою у злагоді, стають побратимами і прагнуть створити державу, незважаючи на перешкоди ще одного вічного грішника Агасфера. Тільки об’єднані разом, вони – князь Михайлик як “дух консерватизму тисячолітньої культури, дух народної розважності” і

* Про Михайлика існує безліч легенд, які згадують чи аналізують у своїх працях Л.Гравовський, П.Куліш, М.Костомаров, М.Драгоманов, М.Грушевський та ін. Є.Нахлік, розглядаючи цей образ у фольклорі, а також у “Чорній Раді” Куліша і “Золотих Воротах” Пачовського, вважає, що перший “обмежився лише сиробою простого вмонтування власної нескладної контамінації трьох варіантів цієї легенди [...] в текст свого вальтерскоттівського роману”, тоді як другий на основі цієї ж оповіді здійснив її розбудову, що відбило “характерні явища і парадигми, позитивні та негативні тенденції вітчизняної історії, сильні та слабкі сторони національної ментальності і, в підсумку, вказало перспективні шляхи до виборення й утвердження української державності” [36, 37].

Марко Проклятий “як дух збірної волі маси на основі територіальної системи будівництва української держави” [34, 195] – зможуть воскресити українську державність, збудувати саму державу із столицею у Києві. Символом нашої соборності повинні стати Золоті Ворота, які за 600-літню трагічну історію мали б бути повернені їхнім охоронцем Михайликом із Царгороду на своє місце, бо вони об’єднують два світи – Схід і Захід, Європу й Азію “з церквою Благовіщення для усіх народів світу” [35, 43].

*“О Золоті Ворота, коб ви знали,
Що геній чину крикне серед нас:
Стояти вам знов там, де ви стояли!”* [37, 384].

Однак для цього потрібна не міфічна сила Михайлика, а саме бажання об’єднання, у результаті чого “мільйони крикнуть разом в один глас” прагнення української державності, яку виборювали в усі часи покоління предків, дідів і батьків, у що глибоко вірив В.Пачовський, висловивши надію у творі, що, за словами В. Липинського, “за силою відчуття нашої трагедії” не має нічого рівного в українській літературі [Цит. за: 38, 49]:

*Так з сім'я духів виросте в руїні
На шляху предків в шанцях сіль землі;
Заблисне сонце по всій Україні* [39, 398].

У третій частині драматичної поеми “Золоті Ворота”, що має назву “Небо України” (вона, на жаль, залишилась не завершеною, збереглися лише окремі чернетки; у фрагменті своєї автобіографії автор дає своєрідне пояснення цьому, зазначаючи, що закінчить твір тоді, коли побачить Україну “в новому виді”), Василь Пачовський планував розв’язання Марком загадки буття нації, а також його власну таємницю “як людини, бо, маючи державу, він може творити вищі цінності людського духа” [40, 55]. На думку письменника, заклятий козак після свого очищення, воскресіння не тільки у його творах, а й у реальності мав перевтілитися на Іллю Муромця, “узнавши Золоті Ворота Києва, символ нашої державности за свою ціль і на поклик Мазепинської ідеї станув готов до саможертви цілою масою під гаслом: своя держава або смерть!?” [41, 39]. Проте цього читач не по-

бачить, як і обіцяного Конрадом визволення в однойменній драмі С.Виспянського.

Тільки-но польський народ починає усвідомлювати у собі свободу душі та визволення, як так звану “внутрішню п’єсу” завершено. Люди, які творили націю на сцені театру, знімають декорації, костюми і хочуть йти додому. Лише один Конрад не розуміє, чому це все тільки банальні ролі і більш нічого, чому народ, піддавшись хвилинному настрою його ідей, є всього-на-всього актором. Польський дослідник творчості С.Виспянського К. Міссона, аналізуючи драматичну поему “Визволення”, вважав, що нація не досягне своєї перемоги, бо не сприймає серйозно життєво важливих для неї питань, не маючи сили волі, грає комедію. Конрад підняв народ запалом відплати, який, будучи хвилиним, мусив згаснути, бо не підсилювало його внутрішнє полум’я. Якщо “народ цього жару у собі не мав, то і смолоскипа не міг мати” [42, 29]. Яскравим підтвердженням цього стають слова старого актора (на свій ювілей він отримав безліч вінків і кошиків із квітами, тоді як на могилу його батька, котрий загинув у бою за Польщу, ніхто не приніс колись жодної квітки): “*батько геросм був, а Ми ніщо*” [43, 541].

Фінал твору С.Виспянського, в якому Конрадом заволоділи Еринії – богині помсти, наводив дослідників на думку про ототожнення долі героя з життєвою долею давньогрецького Ореста, якого переслідували Фурії за пролиту кров рідної матері – вбивці його батька. Конрад, знищуючи отруйну месіаністично-романтичну ідею для народу, не побудеться поезії у власній душі, як не визволив свою душу від Евменід і персонаж троянського міфу. У цьому полягає трагізм головного героя “Визволення” і свідомості народу. Проте зачинені ворота театру обов’язково вранці відчинять, тоді, можливо, прийде визволення, адже осліплий (як Едіп після пізнання правди про себе) Конрад у зміїному вінку, із мечем у крові – уже не поет, а месник-повстанець, покинувши темні стіни, знову закличе народ порвати узи неволі.

Головні герої драми С.Виспянського є уособленням двох епох – романтичної та модерністської, а водночас двох завжди конфліктуючих начал, які існують у душі митця – суспільного і власне художнього [44; 264]. С.Виспянський, не заперечуючи всіх ідей А.Міцкевича, відкидав тільки одну – месіанізм, тому “Визволенням” він прагнув показати, що є цінним у творчості великого попередника, а що є віджилим, вартим забуття [45, 237].

Доречно зауважити, що дослідники всіх поколінь* неодноразово здійснювали аналіз драматичної поеми “Визволення” крізь призму своєрідної внутрішньої боротьби не тільки Міцкевича, а насамперед Виспянського з романтичним началом у своїй творчості. Адже Конрад і Геній – це, як видається усім без винятку літературознавцям, уособлення психологічних протиріч самого модерніста, який, борючись із романтизмом (не стільки літературним, як політичним), був його “останнім завершенням” [46, 105].

Схоже можна припустити й щодо В.Пачовського. Не випадково В. Липинський у своєму листі до нього звертав увагу на своєрідні внутрішні суперечності у душі автора “Золотих Воріт”, а відтак у художній спадщині митця. Філософ має на увазі “клясицизм і романтизм”, хоча ми б виділили радше “романтизм і модернізм”, які, напевне, мав на прикметі український діяч, але через несприйняття напрямку чи мало-вживаність терміна не назвав прямо цього явища. В.Липинський відзначає у “чутливій українській душі” письменника і його творчості поезію (“що упорядковує думки й хотіння”, та лірику, “що будить думки й хотіння”) консервативну і революційну. Поезію, “що хоче будувати” і “що хоче руйнувати” [Цит. за: 47, 47]. Якщо пригадати молодечі вірші, присвячені Олюні, Дзюні та багатьом іншим жінкам чи загалом тональність збірки “Розсипані перли”, то перед нами постає яскравий представник “Молодої Музи” із декадентським оспівуванням туги, смутку чи жалю. Навіть не віриться, що В.Пачовський міг одночасно писати і поезії мінорно-мажорного типу, й історіософські епічні полотна із яскраво вираженою національною ідеєю державотворення.

У драмі “Золоті Ворота” поряд із суперечностями у власній душі відчутні трагічні суперечності рис української ментальності. Ці полюси В. Липинський вбачає у постатях Михайлика Шестикрильця – Гетьмана Державної Сили, що уособлює класицизм, та Марка Проклятого – Гетьмана збунтованого народу, який втілює романтизм. Тільки тоді, коли з’явиться консервативний Гетьман, може бунтувати “романтичний себедруг”, адже в той час “Гетьман Державної Сили (...) піде за Гетьманом Духа-Революціонера якраз настільки, наскільки треба, щоб живим бути, щоб за Духом йти, але й щоб і сили земної, сили державної не згубити” [Цит. за: 47; 48]. За українським філософом, В.Пачовський попри відчуття причин національної трагедії

* Відомий сучасний польський літературний критик М.Гловінський, висвітлюючи різноманітні положення “Визволення” дослідниками багатьох поколінь, вважає, що неоднозначність і суперечність інтерпретації твору залежить і від часу аналізу п’єси, і від категорій та домінуючих тенденцій, якими послуговувались літературознавці при висвітленні своїх роздумів і позицій [48].

надав своєму твору романтичного спрямування із перемішанням у людині і доброго, і злого начала, не розмежовуючи їх чітко, адже його “ясновидючі очі (...) заволікає іноді туман поезії романтичної XIX в.” [Цит. за: 47, 49].

Загалом, погоджуючись із цими зауваженнями В.Липинського, все ж не сприймаємо його ігнорування модерністської орієнтації митця, яка, можливо, була не так яскраво виражена, як в інших європейських письменників того часу, але проступала у кожному драматургічному творі. Як зауважує В. Барка, назвавши містичну поему “Золоті Ворота” “монументальним видінням”, у ній “при загальному романтичному тоні, з постійними алегоричними рисунками зливаються три основні течії: імпресіоністична, часто в символічному ключі; часткові переходи до експресіоністичного образу і до метафори жорстокого реалізму при описах людського нещастя; світоглядіві виклади чи фомулювання з прозово-риторичними складниками” [1, 20]. Окрім цієї риси модернізму, пригадуємо ще й особливість символістської літератури, за якою “п’єси В.Пачовського більше подібні до оперних лібрето – з увертюрами, хорами, сольними партіями”, що надає творам “молодомузівця” “ознак елітарного мистецтва” [1, 28].

Така синтетичність драматургії, що характеризує також п’єси С.Виспянського, свідчить про приналежність В.Пачовського до модернізму*. Тяжіння ж автора до історіософських творів якраз засвідчує не заангажованість його “псевдонародницькими” ідеями, а недержавність рідної нації, яка доти буде “існувати, поки наше мистецтво не розв’яже всесвітніх проблем” – воно мусить служити ідеї нашої державності, бо над нами в усіх ділянках життя висить великий імператив: або своя держава, або смерть” [31, 42]. Схожу думку можна висловити щодо творчості польського модерніста С.Виспянського, у драмах якого зображена Польща у минулому, сучасному та майбутньому**.

Загалом український і польський автори, зважаючи на епічність зображуваних подій у “Визволенні” та в “Золотих Воротах”, доволі вправно скомпонували сюжетний каркас творів, що, безумовно, надало їм композиційної стрункості й викінченості. Власне, у цьому та-

* Художня спадщина згаданого нами О.Олеся також характеризується синтезом двох типів художнього мислення – символізму та несоромантизму. Адже, як твердить О.Олійник, “риси романтизму за силою свого вияву не поступаються символістичним ознакам” [122, 18] (досить згадати “вінок червоних троянд”, на які звертає увагу ця ж дослідниця). Але оскільки теоретики та історики літератури доводять, що коріння символістської драми вибудовується і на реалістичних, романтичних та класицистичних началах, то зрозумілою буде думка А.Белого про “потрійне проявлення єдиного принципу творчості” [8, 258].

** Тому дуже жаль, що будучи першим постом державності, С.Виспянський через хворобу не дожив до воскресіння Польщі [25, 17].

кож спостерігається типологічна схожість: сюжет їх драматичних поем надзвичайно сконденсований, динамічний і багатоплановий. Доля людей, історія польського і українського народів вияскравлюються на складних, почасти і трагічних перипетіях, в умовах гострих національних та соціальних протиріч і конфліктів. Використаний при цьому драматургами часопростір поглиблює і розширює межі драматичної дії і характеризує та вмотивовує вчинки людей. При доскіпливому аналізі “Визволення” і “Золотих Воріт” не важко зауважити, як С.Виспянський та В.Пачовський своєрідно синтезують простір і час із соціальними та національними обставинами, що сприяють відтворенню конкретно-історичної ситуації наприкінці ХІХ – початку ХХ століття як у Польщі, так і в Україні. Обидва художники слова у своїх творах протиставляють, порівнюють різні моменти в житті одного і того ж героя, знаходять можливості для висвітлення його поведінки і душевного стану з різних точок зору, й це дає їм підстави художньо оцінити його характер у часовій і просторовій перспективі. Це, зрештою, дозволяє з певних позицій і чітких ідейно-естетичних принципів оцінити чинники минулого і майбутнього в подальшому поступі (історичному, національному і соціальному) польського та українського народів і водночас виявити умови формування характерів дійових осіб “Визволення” і “Золотих Воріт”. Усе це створює об’єктивне уявлення про епоху, її пафос.

Ще одним принагідним типологічним зіткненням творчих світів українського та польського митців можна назвати мову п’єс. С.Виспянському не раз закидали його сучасники про складність мовлення його героїв, вживання не літературного правописного канону, а діалектного, навіть не так територіального, як суспільно-“шаблевого”, що призводить до важкого сприймання творів письменника не тільки іноземцями, але й самими поляками. Проте драматург відкидав усі звинувачування, мотивуючи оригінальність мови своїх текстів живими і природними говорами корінних краков’ян, селян чи інтелігенції. В.Пачовський, будучи у подібній ситуації, на численні поправки правопису його творів видавництвами журналів чи часописів різко відповідав, що пише мовою “Молодої Музи” й “усної словесності”, свідомо приховуючи “свій стиль як своєрідно рису оригінальності, бо красне письменство після мене не повинно бути писане скаменілою газетною мовою, а мусить грати всіма красками народніх говорів, синонімних висловів, індивідуальних стилів та національних символів як райдужня веселка” [39, 34].

У підсумку необхідно сказати, що порівняльно-типологічний аналіз драматичних поем “Визволення” С.Виспянського та “Золоті Ворота” В.Пачовського сприяє не лише поглибленому вивченню їх сюжетів, часопросторових та композиційних особливостей, а й всебічному розкриттю внутрішнього психологічного світу головних дійових осіб – Конрада і Марка Проклятого. Використана письменниками форма “містичної драми” дала їм можливість з’ясувати історичні та соціально-національні коди, перший з яких безпосередньо зв’язаний з відповідним часопросторовим та регіональним контекстом – Польщею та Україною зламу минулих століть, вимогами епохи, а другий – зі стилетворчою специфікою польського та українського авторів, що відбито, відповідно, у “Визволенні” та “Золотих Воротах”.

1. *Барка В.* Лірик-мислитель / В. Барка // Пачовський В. Збір. твори : у 2 т. – Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 11–21.
2. *Wasilewski Z.* Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu / Z. Wasilewski. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze, 1905. – 303 s.
3. *Nelken H. S.* Wyspiański / H. Nelken. – W. : Wyd. Arkady, 1958. – 34 s.
4. *Барка В.* Лірик-мислитель / В. Барка // Пачовський В. Збір. твори : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 11–21.
5. *Поліщук Н.* Міфологема Вічного Мандрівника: український контекст / Н. Поліщук // ЗНТШ. – Львів, 2003. – Т. ССLYI. – Праці Філологічної секції. – С. 180–199.
6. *Lewkowski K.* Wyspiański – chocholi taniec w “theatrum mundi” / K. Lewkowski // Lewkowski K. Wokół dramatu czyli rzeczywistość obnażona. – W. : YPSYLON, 1999. – S. 81–86.
7. *Missona K.* “Wyzwolenie” / K. Missona. – Kołomyja : Nakład księgarni M. Żyborskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
8. *Выспянский С.* Освобождение // Выспянский С. Драмы. – М. : Искусство, 1963. – С. 441–550.
9. *Wasilewski Z.* Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu / Z. Wasilewski. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze, 1905. – 303 s.
10. *Barbasz W.* Wyspiański na tle romantyzmu / W. Barbasz. – Lwów : Wydano z zasiłkiem ministerstwa W. R. i O. P. Nakładem przeglądu humanistycznego, 1932. – 439 s.
11. *Missona K.* “Wyzwolenie” / K. Missona. – Kołomyja : Nakład księgarni M. Żyborskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
12. *Выспянский С.* Освобождение // Выспянский С. Драмы. – М. : Искусство, 1963. – С. 441–550.
13. *Niemojewski A. S.* Wyspiański. Studium literackie / A. Niemojewski. – W. : “Biblioteka samokształcenia” Nowy Świat, 1903. – 92 s.
14. *Кеґіński Z. S.* Wyspiański. – W. : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984. – 230 s.

15. *Bukowska M.* Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji "Wyzwolenia" S. Wyspiańskiego / *M. Bukowska* // *Studia i materiały. Do dziejów teatru Polskiego.* – t.24. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź : Wyd. PAN, 1981. – 288 s.
16. *Missona K.* "Wyzwolenie" / *K. Missona.* – Kołomyja : Nakład księgarni M. Żyborskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
17. Там само. – С. 17.
18. *Мишанич О.* Слава не вмере, не поляже... / *О. Мишанич* // *Заплатий козак / упоряд. та передм. О. Мишанича.* – К. : АТ "Обереги", 1994. – С. 5–17.
19. *Пачовський В.* Сон української ночі / *В.Пачовський.* – Львів : Накладом М. Петрицького, 1903. – 297 с.
20. *Ільницький М.* Поет національної ідеї // *Ільницький М.* Від "Молодої Музи" до "Празької школи". – Львів : Інститут українознавства, 1995. – С. 43–61.
21. *Пачовський В.* Генеза і дійові особи містичного епосу "Золоті Ворота" // *Пачовський В.* Зібр. Твори : у 2 т. Т.2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 53–57.
22. *Пачовський В.* Моя сповідь // *Пачовський В.* Зібр. твори : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 29–43.
23. Там само. – С. 39.
24. *Missona K.* "Wyzwolenie" / *K. Missona.* – Kołomyja : Nakład księgarni M. Żyborskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
25. *Barbasz W.* Wyspiański na tle romantyzmu. – Lwów: Wydano z zasiłkiem ministerstwa W. R. i O. P. Nakładem przeglądu humanistycznego, 1932 – 439 s.
26. *Wasilewski Z.* Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu / *Z. Wasilewski.* – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze, 1905. – 303 s.
27. Там само. – С. 240.
28. *Высянський С.* Освобождение // *Высянський С.* Драми. – М. : Искусство, 1963. – С. 441–550.
29. *Гловіński М.* Konstelacja "Wyzwolenia" // *Гловіński М.* Ekspresja i empatia. *Studia o młodopolskiej krytyce literackiej.* – Kraków : Wyd. Literackie, 1997. – S. 306–358.
30. *Missona K.* "Wyzwolenie" / *K. Missona.* – Kołomyja : Nakład księgarni M. Żyborskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
31. *Łoch E.* Rola poezji romantycznej w kreacji bohaterów literackich Stanisława Wyspiańskiego // *Łoch E.* Wokół modernizmu. *Studia o literaturze XIX i XX wieku.* – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996. – S. 121–144.
32. Там само. – С. 139.
33. *Пачовський В.* Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації / *В.Пачовський* // *Хроніка 2000.* – К., 1993. – Вип. 5 (7). – С. 184–197.
34. *Пачовський В.* Моя сповідь // *Пачовський В.* Зібр. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 29–43.

35. *Нахлік Є.* Образ лицаря Михайлика у фольклорі, “Чорній раді” П. Куліша і “Золотих Воротах” В.Пачовського / Є. Нахлік // В.Пачовський у контексті історії та культури України : наук. зб. – Ужгород : Закарпаття, 2001. – С. 29–37.
36. *Пачовський В.* Золоті Ворота / В.Пачовський // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 63–398.
37. *Пачовський В.* Моя сповідь // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 29–43.
38. *Пачовський В.* Золоті Ворота / В.Пачовський // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 63–398.
39. *Пачовський В.* Генеза і дійові особи містичного епосу “Золоті Ворота” / В.Пачовський // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 53–57.
40. *Пачовський В.* Моя сповідь // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 29–43.
41. *Missona K.* “Wyzwolenie” / K. Missona. – Kołomyja : Nakład księgami M. Żybońskiego z drukami A. Mickiewicza, 1909. – 31 s.
42. *Выспянский С.* Освобождение // Выспянский С. Драмы. – М. : Искусство, 1963. – С. 441–550.
43. *Wasilewski Z.* Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu / Z. Wasilewski. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze, 1905. – 303 s.
44. *Barbasz W. S.* Wyspiański na tle romantyzmu / W. Barbasz. – Lwów : Wydano z zasiłkiem ministerstwa W. R. i O. P. Nakładem przeglądu humanistycznego, 1932 – 439 s.
45. *Floryńska H.* Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii J.Śłowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu. – W. : PIW, 1976.
46. *Пачовський В.* Генеза і дійові особи містичного епосу “Золоті Ворота” / В. Пачовський // Пачовський В. Збір. тв. : у 2 т. Т. 2. – Філадельфія ; Нью-Йорк ; Торонто, 1984. – С. 53–57.
47. *Głowiński M.* Konstelacja “Wyzwolenia” // Głowiński M. Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej. – Kraków : Wyd. Literackie, 1997. – S. 306–358.

ЕКСПЛІКАЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ У ПОЕЗІЇ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО І ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО: ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ МОДЕЛЕЙ

Одним із актуальних літературознавчих завдань у розвитку сучасної української компаративістики, крім наукового виявлення й аналізу літературно-художніх взаємовпливів і рецепцій з одного чи іншого боку, є типологічне дослідження системи явищ і принципів авторської ідейно-естетичної свідомості, змістових та формотворчих чинників, образно-стильових моделей і архетипних та композиційних структур, інших засобів і прийомів поетики нашого національного письменства (чи то на зрізі загального культурно-історичного рівня, чи то у творчості окремо взятого художника слова) в координатах світового або європейського літературно-мистецького процесу. Власне за таких умов, на переконання Дмитра Наливайка, можна говорити про об'єктивність підходів у визначенні внеску української літератури (без будь-якої його гіперболізації чи применшення) “у розробку спільних або схожих проблемно-тематичних комплексів і художніх парадигм, про притаманні їй моменти спільності з іншими літературами. Це й має бути дійсне вивчення міжнаціонального контексту (чи контекстів) української літератури, яке наша компаративістика в силу відомих обставин не могла здійснити в недавньому минулому” [1].

Звісна річ, як зауважує далі дослідник, така позиція літературознавців стосується не лише нашого національного письменства як цілісності, зрештою, як цілковито своєрідного континууму, а й його чільних представників – від минулих і до нинішніх часів. Очевидно, що таку методологічну концепцію аналізу компаративістських явищ та процесів можна з певністю застосувати також і до регіональних, європейських та світових літератур. У цьому аспекті науковий інтерес викликає типологічне зіставлення екзистенційних мотивів та образів у ліриці польського письменника Станіслава Виспянського й українського поета Петра Карманського – яскравих репрезентаторів модерністських літературно-художніх угруповань, відповідно, “Молодої Польщі” та “Молодої Музи”. При цьому виявлятиметься не тільки близькість і схожість моделей і структур їх поетичного світу, а й національна спорідненість і своєрідність їх художнього мислення, адже “відмінність кожного «іншого» сприяє повнішому усвідомленню сутності “свого”, а, відтак, – як зазначає Володимир Моренець, – і відтворенню натуральної повноти тієї багатобарвної палітри, що її ми

називаємо європейським модерним поступом ХХ ст. в галузі поезії” [2]. Саме типологія дозволяє “краще орієнтуватись у стильовій багатобразності лірики, зрозуміти природу цієї багатобразності, осмислити художню логіку історичного розвитку ліричного вірша” [3].

Безперечно, Станіслав Виспянський передовсім унікальний за своїм художнім спрямуванням драматург. Проте невелика кількість ліричних творів*, зафіксованих у його листуванні, кореспонденціях і нотатках, невід’ємна від п’єс письменника, як, зрештою, і художні картини, вітражі, створені ним. На нашу думку, лише у синтезі різних мистецьких виявів Станіслава Виспянського можна простежити його еволюцію як модерніста. І все ж та незначна кількість поезій “молодополяка” по-своєму відображає домінуючі для його творчості художні моделі. Так, по суті, майже у всіх ліричних творах Станіслава Виспянського наскрізними є настрої “мороку”, “темніючої імли”, “темної ночі”, “страху, суму, жалю, самотньої душі” із акцентацією на ледь чи не лейтмотивному чорному кольорі, притлумлених почуттях. Загалом у поезії “молодополяків” найчастіше згадуються образи “того чорного лісу – тої темної душі моєї” (Леопольд Стафф), “святині моєї душі із чорного, як кохання мармуру” (Тадеуш Міцінський), “світу, що гине” (Ян Каспрович), “вогню внутрішньої муки” (Марія Гроссек-Корицька) та ін. Схожі декадентські мотиви спостерігаємо й у віршах “молодомузівців” – “царство сліз”, “храм страждань”, “чорний океан знемоги й зневір’я”, “гріб нездійснених надій”, “демон смутку” (Петро Карманський), “дні сумні і вагітні журбою”, “сумний осінній сірий пополудень”, “повінь зів’ялих квіток” (Богдан Лепкий), “ріки сліз”, “труни надій”, “темні тіні горя” (Степан Чарнецький), “смуток століття на душі скалою” (Сидір Твердохліб).

Типологічно зіставляючи лірику Станіслава Виспянського і “молодомузівців”, найбільш виразнено виявляємо в ній екзистенційні художні моделі. Однак чи не найяскравіше вони проступають усе ж у ранній творчості Петра Карманського – співця “хімерного смутку”, якому притаманна, на думку І Франка, “власна меланхолія, погляд на світ крізь сльози, безвихідна, сумними подіями власного життя навіяна туга й резигнація” [4]. Уже від початку свого творчого шляху

* За життя С.Виспянський не видавав своїх поезій (за винятком однієї та гімну *Veni Cieaioz*). Проте, “знищивши багато своїх художніх творів наприкінці життя, Виспянський залишив ці вірші, очевидно, вважаючи їх гідними читачької уваги” [1, 22]. Українською мовою окремі поезії перекладені В.Гжицьким, В.Когітіловим, Р.Лубківським, В.Лучуком.

(перша збірка “З теки самовбивці”). молодий поет занурений у внутрішній, психологічний стан людини із надмірно чи радше гіпертрофовано вразливою душею і тонким сприйняттям навколишньої дійсності (схоже на те, що в такому образі ліричного героя відбиті настрої самого автора в його юнацькі роки). Та й у наступних збірках (“Ой люлі смутку”, “Пливе по морі тьми”) Петро Карманський моделює ключовий образ “смутку” – “тривоги” – “страху”.

У поезії Станіслава Виспянського в її типологічному зіставленні з віршами українського автора можна простежити певну градацію цих відчуттів ліричного суб’єкта, його душевні порухи, що передують “абсолюту смерті”. І тут страх – незворотний, навіть більше – всеохопний та всепоглинаючий (“повні страху очі мої”) [5]. Польський поет, либонь, не випадково зосереджує свою увагу не так на мотивах цього відчуття героя, як на образі очей, бо саме вони якнайбільше інформують про його, героя, емоційно-психологічний стан. При цьому епітет “повні” відіграє важливу стилістичну функцію й водночас виступає образно-стильовим засобом у розкритті змісту, адже поетичні повторення, за справедливим зауваженням В.Жирмунського, є прийомом “згущення емоційної ліричної настроєності”, бо “окремо взяте слово недостатнє для того, щоб передати всю напруженість вкладеного у нього почуття” [6], про що переконують такі рядки:

*pełne grozy myśli moje,
trwogi serce moje, pełne
pełne drżema piersi moje [7].*

*повні грозою думки мої,
повне тривогою серце моє,
повні тремтінням груди мої*.*

Автобіографічний елемент у поезії підкреслюється займенником “моє”, котрий завершує кожен рядок. Вираз “якже ж заспокоюсь я” виступає засобом обрамлення, анафори, оскільки початок і кінець строфи є тотожними.

Останньою сходинкою у цій шкалі переживань є розпач, через що ліричний суб’єкт стає самотнім і нікому непотрібним, принаймні так йому видається. Адже його сутність – то “самотня душа”, тому вона із “сумом і жалем” відшукує “щоразу втрачене”.

* Тут і далі підрядковий переклад наш, за винятком уже наявних україномовних перекладів, на що вказуватимемо у тексті.

*Я прецінь вже давно не дбаю
про закут втраченого раю.
Живу лишень, чи доживаю...*

(Переклад В.Лучука)

Схожі бажання віднаходимо й у поезії Петра Карманського. Найперше сум ліричного героя виникає від самотності, від несприяття його оточенням, переходячи у відчуття дисгармонії світу. Переживаючи за долю простих людей – ткалі, молодої матері чи бурлаки-сироти, поет не просто співчуває їм як сторонній чи автор, а саме живе у даний момент їхнім смутком. Тому його сум є “причинним”, а не фальшивим чи особисто-егоїстичним. Проте деколи здається, що сам художник слова не усвідомлює витоків, підґрунтя свого смутку, мотивації його проявів:

*Чогось так зле, чогось так сумно,
Чогось так нудно в тій тиші!
Здається, всесвіт – чорна трумна.
А ми – мерці з вогнем душі [8].*

Тому почасти зрозумілими стають закиди Миколи Євшана щодо штучно створеного тону песимізму, який, на думку дослідника, поет “взяв... поверхово” із філософських поглядів Артура Шопенгауера, котрим захоплювався ще в гімназії. Це не дивно, бо “українська література на переломі віків долала духовну ізоляцію, прагла жити за європейським мистецьким часом”, а не творитись як у ХІХ ст. “в атмосфері культурного герметизму” [9]. Саме філософія Артура Шопенгауера з її магичністю, тасмничістю та всезагальною волею, парадоксальністю творчості, залежної від страждання, була тісно пов’язана із естетикою модернізму, як і ідеї надлюдини Фрідріха Ніцше, інтуїтивізму Анрі Бергсона та ін.

Світоглядні концепції песимізму німецького вченого стали основою світосприймання Петра Карманського, у поезії якого “містичні відіння всесвітнього карнавалу зла й несправедливості терзають душу ліричного героя” [10]. Він як прототип творчої природи ладен в один момент позбутись цього щемкого емоційного стану, навіть глузує сам із себе, повторюючи “геть, смутку нависний”, називаючи цей сум “марою-зневірою”. Проте автор раз у раз повертається до вихідної позиції самотності, в якій після життєвих перипетій хочеться

“обновитись”, немов напитись із цілющого джерела, що дає, як не дивно, силу. Бо, закликаючи не звинувачувати його, що він – “співак зневіри”, сам митець розумів: він постає “сином часу”, маючи на увазі не тільки характерні віяння модернізму, але й саме той складний період в історії нашого краю, коли письменники роздвоювались між “європейською свідомістю” і “національною підсвідомістю”, коли в умовах бездержавності “процес творчості ставав не процесом креації, а радше процесом збереження” [11]. Ні, не себе, а своєї рідної мови, культури та народу. Цієї проблеми уникнули більшість зарубіжних художників слова, що в зовсім інших умовах творили і розвивали національну літературу.

Ось чому вся поезія Петра Карманського раннього періоду творчості так чи інакше має екзистенційний характер, тобто пізнання, глибокого дослідження внутрішнього стану людини, її переживань та психології кохання. Є чимало митців, котрих цікавили саме такі сторони душі індивіда (приміром, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Валер'ян Підмогильний, Віктор Домонтович та ін.), однак ці філософські рефлексії набувають у поезії Петра Карманського своєрідного вияву, створюючи самобутні художні моделі.

Так, кохання як мотив і образ в українського поета де в чому нагадує нам це почуття у творах Станіслава Виспянського. Проте у польського модерніста тема любові ніколи не стоїть на першому місці. Окрім того, вона завжди є трагічною, несе в собі затаєну смерть або знищення. У “молодомузівця” ця проблема не набуває такого містичного відтінку, проте переважно це нещасливе почуття, яке починалось від медового трукну закоханості, а завершувалось тільки “полином страждань”. Петро Карманський простежує його градацію розвитку від взаємної любові до розчарування і згасання їх. Вирази, які передають стан нерозділеності у коханні, також відтворюють відповідну атмосферу поетичного твору. “Саркофаг любови” говорить читачеві про марність і неможливість колишніх почуттів у душі ліричного героя, а вислів “храм упав” – про розбитість і зіткнення об реальне життя юнацьких мрій та надій. Ліричний персонаж відчуває стан звідчаєності і розгубленості у “безмежності” своєї невеличкої драми, але він усвідомлює тимчасовість існування, яке дає людині розуміння розплати за “хвилю упокоєнь” “літами терпіння, сліз” і “одчаю” [12].

Тема кохання у “молодополяків” також перебувала під впливом шопенгауерівської концепції любові, за якою це почуття хоча й надирає на творчі процеси, проте є нищівним для людини. Трагічна “боротьба плоті”, дуалізм душі і тіла пов’язані із андрогінним станом, у якому “диференціювання статі досягне первісної єдності” [13], переплітаються водночас із прекрасним гедоністичним відчуттям повноти життя. Акт кохання у поезії Станіслава Кораб Бжозовського набуває мук розп’яття:

*Душа моя терням увінчана
На білому хресті твого тіла... [14], –*

а сам ліричний герой порівнює себе із біблійним Юдою, який за пристрасний поцілунок зійде на Голготу.

Проте саме любов постає “утішителькою терпіння” у відомих віршах еротичного спрямування Казімежа Тетмаєра (“Люблю, коли жінка вмліває в обіймах” та ін.) чи Яна Каспровича. Терпіння є не тільки однією із засад “ідеального кохання”, а й основою, на якій базується не лише плотська чи платонічна любов-амор, але й любов-карітас християнського спрямування, почуття милосердя (як у К.Тетмаєра) [15]:

*Коли будеш дружиною мою
Пошлюбленою і коханою,
В ту мить відкриється нам сад,
Сад повен світла, зір і зваб [16].*

Ліричний герой Станіслава Виспянського, далекий від пристрасней кохання, потрапляє у темне царство хаосу, де завжди “у задушливій імлі непорозумінь западає жорстока ніч” [17], де до неї скрадається “жаль мороку”. Саме тоді лірична особистість стоїть перед необхідністю вибору, пошуків і рішень, сумнівів і ризику. Та внутрішня боротьба, яку вона змушена постійно вести, віддунує у поезіях польського автора безперервно, настроює вдумливого читача на медитації про складність і неминучий трагізм людського існування. Синтезом цього стає така художня модель:

*... и если дух мой нынче на распутье,
и если утешения не жду*

от веры, значит, к смерти я иду [18].

Змістово-семантична наповненість слова “смерть” у Станіслава Виспянського не відбиває остаточного завершального поняття, а знову ж таки окреслює чимало тих кіл “Дантового пекла”, за якими вона прийде. Так, спостереження над деякими найчастіше використуваними образами-символами у поетичному світі Станіслава Виспянського приводять до зацікавлення теорією архетипних моделей і структур. Поняття архетип, як відомо, запозичене дослідниками художньої культури із праць швейцарського психолога Карла-Густава Юнга, який вважав, що це найпервісніші уявлення, міфологічного типу праобрази, що виникли у сфері “колективного несвідомого” і відлунують у свідомості сучасної людини як своєрідні символи, відгомони давніх міфологем. Учений вважав, що люди постійно користуються символічною термінологією, “щоб уявити поняття, які ми не можемо повністю зрозуміти” [19]. За його словами, це є однією з причин, “через яку всі релігії користуються символічною мовою чи образами” [20].

Петро Карманський як тонкий майстер слова у розкритті різних почувань, як справжній поет-модерніст, який через символи передає всю суть існування людини, дуже часто моделює свої образи й мотиви на лоні природи, як це характерно і персонажеві із новели “*Intermezzo*” Михайла Коцюбинського, що такий близький зі світом ліричного героя “молодомузівця”. Він прагне заспокоєння своєї розтерзаної душі, бо саме у злитті людини із життям довколишньої дійсності він, ліричний герой, знаходить відповіді на одвічні питання буття і смерті, які так його хвилюють.

Поєднання слів, своєрідні ритми надають пейзажно-медитативній ліриці Петра Карманського особливо свіжого звучання, сприяють створенню несхожої на інші строфіки. Тому з цілковитою підставою можна підтримати думку Миколи Євшана про те, що “такі вірші зуміє писати тільки артист, віртуоз форми” [21], й водночас не зовсім погоджуватись із твердженням Соломії Павличко, що “поезія “молодомузівців”, не виробила нової мови для вияву нових почуттів”, а користувалась старими словами, “застосовувала старі, часто фольклорні кліше” [22].

Справді, дослідниця, глибоко знаючи мову, літературу західного чи американського світу в оригіналі, що, безумовно, давало їй необмежену можливість орієнтуватись у компаративних студіях, не була

засліплена патріотичними почуттями в оцінці поезії “молодомузівців”. Своїми психоаналітичними концепціями, елітаризмом та іронічністю, не кажучи вже про феміністичний, гендерний дискурс, що були глибоко модерністськими, Соломія Павличко у нашій вітчизняній науці “свідомо виступила як провокатор розщеплення національної цілісності і як особистість, що намагалась утвердити нову модель культурного світотворення” [23]. Проте дослідники модернізму Тамара Гундорова і Володимир Моренець заперечили категоричність тези вищезгаданої авторки про “не вироблену нову мову” “молодомузівців”, адже потрібно “ствердну чи негативну відповідь обґрунтувати не перспективністю даної мовної пропозиції [...], а й фактичною наявністю в жанровій дискусії століття [...]”, що говорить нам про “вперту присутність молодомузівського дискурсу в подальших поетичних практиках” [24].

У ліриці Петра Карманського природа співзвучна сумному настрою героя. Тому поет вибудовує таку художню модель, в якій виникає паралельне розгортання пейзажу й емоційного стану суб'єкта, а відтак відповідно картини і ландшафти перед читачем постають безрадісними і песимістичними. Проте якими прекрасними! Тут поєднується і світ української, рідної для душі поета природи (“Де над горами, як монахині, Стоять в жалобі стрункі тополі” [25], “Коли на білих струнах павутини Вітри заграють пісню похоронну” [26], “– А білі вишні обнялись щиро І сіють цвіти-дрібні сльози” [27]), і атмосфера екзотичних країв зі специфічною їм рослинністю, яка попри всю свою красу постійно нагадує ліричному персонажеві про незабутню вітцівщину. Білий бузок зринає у пам'яті, коли “з дрімучих кипарисів зефір стрясає сльози”, а смуток біля коханої, танучи, мов сніг, порівнюється із цвітом “пасіфлори, що тужить в затінню”.

Дослідниця літератури періоду “Молодої Польщі” Марія Подраза-Квятковська вважає природу у поезії польських модерністів одним із засобів терапії від песимістично-декадентських настроїв. Саме вона, на переконання науковця, давала умиротворення, яке приписувалось нірвані, бо для Антоні Ланге вона була “лікаркою заспокійливих полів і лісових чарів”, для Казімежа Тетмаєра “містичні луки” ставали уособленням елесеїських полів, а для Яна Каспровича монотонний шум лісу приносив “забуття” і “розчинення в існуванні” [28]. Пантеїстичне розуміння природи, злиття людини в одне ціле із нею промовляють із поетичних сторінок “молодополяків”:

*І одне дерево іншому почало
Подавати дивні акорди прастарої
Утраченого раю тасмничим ехом
Пісні, котра була записана зі слів,
Що залишилися із мови прасвіту,
Теперішнім людям невловимі звуки.
Зрозумілі тільки для душі поета...*

(Я. Каспрович, “*При шумі дерев*”) [29].

Тому очевидним стає розуміння того, що сама природа втасмничує в собі мудрість світу, філософію і складнощі пізнання існування. У поезії Петра Карманського лист магнолії, якого манило аметистове “плесо морських хвиль”, відірвавшись від дерева, потрапляє у “дикий вир” стихії, де б’ється об скелі. Така художня модель безпосередньо асоціюється з нашим життям. Це ми рвійно долаємо шлях до чогось ефемерно-красивого, не підозрюючи, що там нас нерідко чекає небезпека, якоїсь миті прагнемо чогось важливого і омріяного, і вдаряємось об гострі камені реальності, котрі розбивають людські надії і сподівання. Закінчується тим, що знесилених від марної боротьби, нас, як листок магнолії, несе в океан життя “не знати, де й куди” [30], адже вода – це пасивне першоначало.

Якщо пильніше придивитись до “першоелементів” у поезії Станіслава Виспянського, то можна переконатись, що однією із найбільш повторюваних у його поетичному світі художніх моделей є міфологема води чи, правильніше, – загалом усе семантичне гніздо, пов’язане з цим поняттям (вода – струмок – річка – море – дощ – гроза). Зрозуміло, що цей ряд типологічних образів-символів не раз використовувався у творчості поетів різних літературних напрямів і стилів, несучи в собі індивідуальне мислення і національну заковану авторську ідейно-естетичну свідомість. Відомо, що вода є не тільки символом здоров’я, молодості, краси й доброго настрою, але й Божою карою. Адже її дія викликала, за Біблією, Всесвітній потоп. У поетичному світі Виспянського це уявлення чимось близьке до народного світобачення, згідно з яким вода – це сила, що несе загибель, символ минучості сущого. Нерідко цей образ “передає почуття безвиході, відчаю, що веде до смерті” [31].

У вірші “*Потіхо моя ти, книжечко*”, що є, по суті, єдиною надрукованою за життя польського автора поезією, синтез буття ліричного героя, несучи у собі конкретний момент автобіографізму (поет

знає, що він приречений на передчасну кончину через невиліковну хворобу), конденсується у трьох образах, на яких, зокрема, акцентує свою увагу дослідник Ян Якубовський:

1) дитинства:

*nad małą siedzę schylon rączką,
z wód igrające fala dziecko...*

2) юності:

*nad wielką siedzą schylon rzeką,
wod pędem chyżym fale cieką*

3) зрілості:

nad morza siedzę fal roztoczą [32].

Перед читачем якраз і постають три етапи людського життя, що відповідно втілюються поетом в образах – дитини, яка сидить над маленькою річкою, юнака, схиленого над великою рікою (котра вже не видається такою лагідною і безпечною, а навпаки, хижою і наділеною містичною силою). Цікавим є визначення ріки у польському словнику – “вода, яка випливає із джерел або бере початок із гірських потоків, котра тече зазвичай руслом до виходу, тобто до озера, моря або іншої ріки” [33]. Іншими словами ріка-життя бере свій початок із джерел дитинства і вже з самого початку наближається до виходу, тобто до кінця. Людина усвідомлює, що, народившись, вона має колись померти. І чи не в цьому трагізм та абсурдність її існування?! Крім того, саме це є тією межею, з-за якої люди не повертаються із клінічної смерті, і тому вона асоціюється з неподоланною перешкодою. Саме такої символічності набуває вода у міфології та світовій культурі. Досить згадати ріки Аїда: Лету, Стікс, Ахерон в античному міфі, ріку Сендзу у буддистів Японії. У фінських легендах землі мертвих і живих розділяла ріка Манала, в Індії – Вайтарані, у Китаї – Жошуй, у Новій Гвінеї – Флай, у росіян Півночі – “Забуть-река”. Ця традиція була і в Єгипті [34] [Цит за: 36] [35].

І, нарешті, образ морської хвилі, що говорить про злети і падіння у з р і л о м у людському житті. Море – це більш закрите поняття, ніж ріка, і символізує фізичну замкненість людського існування. Перед несправедливістю світу і мінливістю долі людини “єдиним спогадом власних книг буття, кинутих у безодню незрозумілого життя-моря, є втіха ретардувати тяжкий сенс людської екзистенції” [36].

*Gdzie łódź? Czy fala schłonie ją Де човен? Чи хвиля жорстока
okrutna? його захлеснула – ?*

*O księgo – oczy patrzą – w wód
roztoczy,
...pociecho smutna [37].*

*О книго – очі дивляться – у
простір вод,
...потіхо смутна*

У художній моделі морської хвилі Станіслав Виспянський акцентує увагу й на образі-символі кола від неї, яке, як і “природа нашої циклічної екзистенції, не має ні початку, ні кінця” [38], що підводить до думки про замкнутість людської долі: “щастя колом біг свій котить” (“szczęście kołem bieg swój toczy”). Оскільки щастя є поняттям нетривким і швидкоплинним, кола на воді символізують не пасивність, як у поезії Петра Карманського, а, навпаки, динамічну постійність:

*Koło losu wiecznie bieży
niewstrzymany bieg i ciąg [39].*

*Коло долі біжить вічно,
нестримні біг і течія*

Характерно, що слово-образ “ріка” чи вужче – “хвиля” перебувають у тривкому взаємозв’язку й обов’язково переходять в архетип кола. Причому чіткої послідовності тут немає. Скажімо, спочатку образ кола чи ріки хвилі або ж навпаки. Таким чином автор так акцентує у своєму баченні специфіку людського життя, коли при всій його плинності, недовговічності і короткочасності у фізичному розумінні його можна означити, як “вічний кінець із забутим початком” [40], точніше, призабутим початком.

*Bieży koło, żywot gaśnie;
niewstrzymany losów bieg; chwilę
w słońcu świecisz jaśnie, zanim
stąpisz w przepaść rzek [41].*

*Біжить коло, життя гасне;
невтримний долі біг;
хвилину в сонці світиш ясно,
перш ніж ступиш у прірву рік.*

І коло, і ріка, і хвилі постають тими вічними зразками, тими архетипними моделями, до яких “люди тягнуться... і одночасно бояться їх, тому й виражають їх у символах, котрі напіввідкривають і приховують силу несвідомого” [42]. Ми не випадково взяли для аналізу цей поетичний уривок тексту, насиченого символами, адже, за словами Ролана Барта, “кого може залишити байдужим текст, темою і сюжетом якого є смерть!” [43].

Більшість “молодомузівців” також не оминули суто екзистенційного мотиву романтизованого образу, який по-новому звучатиме в

інтерпретації символістів, – моря. Поети знаходили у ньому “свічадо, яке відображало плинність часу, загадковість буття, марність людських сподівань” [44]. Так, у Богдана Лепкого особистості – це беззахисні і маленькі пилинки у вирі життя. Буття кожного індивіда – це лише “один звук” у загальному “хорі”, бо всі люди:

*І ти, і я розвіємся
В бездоннім вічному морі [45].*

Богдан Лепкий у своєму циклі “Над рікою” продовжує порівнювати водну стихію з нашим життям у всьому: окови берега – із важкими умовами людського існування, броди і безодні – зі злетами і падіннями у бутті. Мінливість і минучість усього, що присутнє на цій земній кулі, як і Станіслав Виспянський, поет втілює в образі хвилі, яка “бістро в діл біжить” [46], але, якщо вона “лиш раз піде на спід, наверх ніколи не вертає” [47]. Життя вбачається ліричному персонажеві невинним потоком, а час – океаном, тому відповідно:

*Як крапля, чоловік.
Життя слуга і пан [48].*

Для людини все минає, тільки смуток не проходить. Він, на думку Богдана Лепкого, є безсмертним. Схожу художню модель віднаходимо й у ліриці Петра Карманського. Це відчуття сплітається в образ тернового вінка із квітів горя і болю, який піде з нами аж у могилу, на відміну від завжди в’янучого вінка навіть із найкращих квітів [49].

Сум та різні життєві негаразди зникають у ліричного персонажа Петра Карманського при погляді на море, яке постає іншим, умиротвореним і лагідним. Воно заспокоює героя настільки, що хочеться заснути на “постелі хвиль”, “над срібним плесом” якого він прийшов залишити і забути всі свої страждання, – і особистісні, і всенародні. Краса цієї “тихої коліски задуми” викликає захоплення, адже:

*Море грає, виграває, піниться, рокоचे,
Чеше гриву, розсипає перли і опали [50].*

Проте в природі так уже закладено, що прекрасне не завжди є цілковито добрим і зичливим, частіше жажливим і зловіщим. Тому-то

й не викликають здивування такі рядки Петра Карманського про безмежність і вічність моря, яке водночас:

*На все холодне, строге і бездушне,
Як ангел смерти на вселюдським гробі [51].*

Ліричний персонаж визнає, що підкорюється сліпій красі водної стихії, бурхливі хвилі котрої “б’ють бурунами” і, мов скажені, жбурляють його на скелі, на погибель.

Власне, тут та, що й у віршах Станіслава Виспянського, усвідомлена ліричним героєм констатація неминучості людського фіналу. Кожному поетичному рухові думки притаманна своя семантична інтерпретація ключових образів. Окрім ріки як персоніфікації нашого життя і долі, у віршованій творчості Петра Карманського існує ще й символіка часу, втілена у такій художній моделі водного потоку:

*Пливають віки, пливають кровавою рікою,
Несуть хиткий байдак туземного буття [52].*

Байдак у цій поезії уособлює все людство, його історичний шлях, минуле і майбуття, його “смуток” і “горе вікове”, та й загалом плинність і минучість усього сущого:

*Минаються віки, довкола все конас –
А Харонів байдак пливе, пливе, пливе...
Куди? Пощо? За чим? Сам Бог, відай, не знає.*

Ім’я античного перевізника через ріку смерті ще раз підкреслює неписані закони нашого життя і небуття, невідоротність часу і нашої залежності від нього. Тому так і хочеться згадати слова поетичної героїні Ліни Костенко про “береги вічної ріки”, де також тема скороминущості бере початок у “прозорій гладіні” і пов’язана із поняттям часу. На цьому наголошує і Богдан Лепкий, адже людині (можливо, на щастя) не дано наперед знати про кількість років свого власного життя, тому

*Спішімся – час тікає –
Життя не вічна річ! [53].*

Наступну модифікацію художньої моделі буття-смерті знаходимо у поетичному просторі Петра Карманського, що втілена в символі дороги і всім семантичним гніздом, пов'язаним зі словом йти. “Мотивом наперед визначеності подій у житті людини ця символічна образна паралель перегукується із семантикою образу долі” [54]. Шлях, наше життя у ліричному безмежжі “молодомузівця” постає аж ніяк не радісним, цікавим чи простим, по якому легко ступати. Дорога змальована сірою, тернистою, по котрій не тільки персонаж, а й і його народ, частинкою якого він є, верстає “все безцільно путь”. Тому ми

*Не можем бути ні рабами,
Ні вольними не смієм быть! [55].*

У цьому уривку провідний образ переходить у символ нашої історії, показує причину національного трагізму, котра полягає у “розвіянні нас бурею” “по бездоріжжях чужини”.

Міфологема шляху, за В.Топоровим, акцентує “на його негомогенності, на тому, що він будується по висхідній лінії щоразу зростаючих труднощів і небезпек, які загрожують [...] навіть життю” [56]. Тому, якщо Сізіф у поезії Василя Пачовського прагне досягнути вершин, то мандрівник Петра Карманського постійно іде вниз, до свого кінця, хоча були в героя мрії про зорі і “надземний рай”. Цікаво простежити його траєкторію руху. Він сунеться “в яр повільно та беззвучно” [57], “з зойком мчить в долину”, звалюється “в могилу” чи паде “омлілий в пекла жар” [58], провалюється “швидко в яму” [59], навіть його дух “з одчаєм валиться у хлань страшної, гнітучої тіни” [60]. Все це говорить про темні стани душі, про жах, страждання, біль і смерть.

Типологічно близькі до таких художніх моделей Петра Карманського й моделі (втілені в систему образів та мотивів) польського автора. За словами його співвітчизника Януша Валека, “найбільшою силою усіх творінь Виспянського є сила, яка іде з мороку смерті минулого, з мороку смерті власної у морок летаргу сучасності кинутого імперативу буття – антитези смерті” [61]. Тут, очевидно, мають цілковиту рацію інші дослідники творчості цього художника слова Юзеф Котарбінський та Станіслав Бжозовський, які ще на початку ХХ ст. говорили, що Станіслав Виспянський є “«rogrowset» польського романтизму”. Справді, аналізуючи його поезії (не кажучи вже про п'єси та картини митця), бачимо, що в них переважають образи

далеко не романтичного, а радше містичного настрою – культ могил, гробів, трун, цвинтарів і трупів. Поєднання вершин символізму як мистецтва з містикою Володимир Соловйов називав “теургією” – “ось що створює пророків, вкладає в уста їх слово” [62]. Таким своєрідним пророком був і Станіслав Виспянський. Уся поезія митця, за словами того ж Станіслава Бжозовського, – то “марення про померлих”, навіть тоді, коли він “говорить про сучасних собі, добре знаних людей” [63]. Не випадково дослідник запитує: “Якою повинна бути ця людина, яка уміє так відчутти смерть і так написати, ніби сама вже колись була трупом?”, яка і “в житті відшукує смерть і ніби злилась із цією смертю, що становить частину її досвіду” [64]. Слід зауважити, що цей символ у поезії та драматургії Станіслава Виспянського є “особливим типом метафори, предметом або дією зовнішнього світу, який означає явище духовного чи душевного світу за принципом схожості” [65].

Однак не з усіма вищезгаданими міркуваннями Станіслава Бжозовського можна погодитись. Деякі його ж висловлювання спростовують думку про автора поезій як представника “тих душ, до яких ніколи не заглядає сонце” [66]. Важко пристати до такої позиції польського літературознавця, адже смерть – це не тільки “припинення життєдіяльності організму і загибель його, припинення існування його” [67]. Тим паче, що у Станіслава Виспянського, як і у Петра Карманського, вона (смерть. – *М.М.*) постає як символ переходу до нового життя, як останній доповнюючий земне існування акорд. Смерть не є тільки чимось, чим закінчується життя, а буття не є тільки щось, що наступає по смерті, адже “смерть є умовою життя, бо із смерті народжується нове життя” [68]. Це і є ідея безсмертя:

Умрет все то, что будет жить...

.....

*когда во время роковое
падет, погибнет все живое,
то эта смерть родит весну [69].*

Художньо змодельованим кодом тут постає вже не смерть, а весна. Це період відродження, оновлення у природі. Воно в ідейно-естетичній свідомості автора постає як антистрах, бо смерть для його ліричного героя не страшна, адже “смерть моя – мені весілля”. Бо він, злившись із поетом, не лише своєрідно сміється, а й іронізує у зв’язку

з цим. Тут є отой філософсько-флегматичний спокій, що так відрізняється від почуття тривоги на початковій стадії досліджуваної ху-дожньої моделі:

<i>Wesoły jestem, świeży...</i>	<i>Я є веселим, свіжим</i>
<i>– Cóż to? Na tarach – trup?</i>	<i>– Що це? На катафалку – труп?</i>
<i>To ciało tylko leży,</i>	<i>То тіло лежить тільки,</i>
<i>Iecz duchjak ognia słup [70].</i>	<i>А дух, як стовп вогню.</i>

А сумнів у польського поета постає знову ж таки як суто філософське поняття. Не випадково Станіслав Виспянський і є поетом-філософом, адже згідно з міркуванням Ж. Ортеги-і-Гасета: “... сумнів у пізнаваності свого предмета не виникає в жодній з наук, окрім філософії” [71]. Ось чому дилемне, двоїсте питання-міркування ліричного героя має глибший, а не буденний, побутовий смисл конфлікту:

*czy ten, co zmarł szczęśliwy, чи той, що вмер – щасливий,
ściskając w dłoni krzyż –? стискаючи в долоні хрест – ?*

І якщо у Станіслава Виспянського смерть постає як оновлюючий чинник, як “весілля”, то відчуваємо якусь схожість із Райнером Марією Рільке, який весь великий сенс буття вбачав у постійній зміні, русі всього живого. Для австрійського поета

*Смерть є велика.
В неї в полоні
Ми і наш сміх.
В час, як живемо, здається нам вповні,
смерть плачем повнить
нас же самих [72].*

Якщо ж провести ще одну паралель до “поета танатосу” Георга Гайма, то відчуємо майже перегук із Станіславом Виспянським Адже для німецького “шанувальника бога смерті”:

*Смерть лагідна. І дасть нам батьківщину,
Яку ніхто ніколи нам не дав.
І ніжно нас нестиме без упину
Туди, де спокій від буденних справ [73].*

В інших поезіях Станіслава Виспянського, які тематично пов'язані між собою – “Коли прийдеться цей покинуть світ” і “Як я помру, нехай не плаче”, – ключовою художньою моделлю проступає “відхід”. Це поняття означає, що герой покидає земне життя і відходить в інші виміри. Останнім атрибутом людського буття постають гріб, труна, могила. Герой висловлює свої прощальні прохання:

niech deszcz na pogrzeb mój zapłaczę хай дощ над цвинтарем заплаче,
i wichur niech zawyje [74]. *нехай вітри повіють* [75].

Дощ символізує очищення, катарсис і життя. Крім того, він зв'язаний зі світлом, бо “ллеться з небес” [76]. Плач, сльози підсилюють це значення, які несуть у собі, окрім радості біди і мук, ще й зашлідируюче начало. Остаточоно переконує читача в цьому така художня модель, як, “і в сонце почну бігти”. На наше переконання, вона є дуже красномовною. Адже внутрішня форма слова “сонце” означає у нашому випадку “джерело життя”. Людина, яка це бачить, символізує новий виток саме духовного катарсису.

Важливим образом у системі авторської поетичної свідомості Станіслава Виспянського є образ зорі:

Bym ją posłyszał, tam do góry,
gdy gwiazdę będę mijał – [77].

Щоб почув її там, угорі,
коли сходитиму зорею.

Її функція доволі конкретна: зоря несе у собі вічність і нове щасливе життя. Все мовлене вище зводиться до однієї думки: для Станіслава Виспянського фізична смерть – це початок духовного життя, це відродження і очищення від земної скверни і негараздів, адже “вмирання є лише трансформацією в іншу форму буття” (у нашому випадку – небесного світила. – М.М.), “а потойбічний світ є лише своєрідним дзеркальним відображенням цього світу” [78].

Читач відчуває, що в поета присутні містичні настрої – “тема фатуму, невблаганної античної Мойри, а поряд з цим – глибокий, справжній демократизм, віра в життєдайну силу творчої праці, в природу” [79]:

A wranці хай в яснім привіті
На мене сонце знов проллеться
Нехай на гріб мій прийдуть діти

і хай одно з них засміється.

(Переклад В. Лучука)

Ліричний герой Петра Карманського не в одній поезії також бажає померти, бо несила більше нести надто важке “брем’я буття”, котре є “проваллям смутку і болю”. Він не бачить мети у своєму житті, тому й існує проти своєї волі. Недарма українського автора називають творцем “могильних тонів”, які звучать так гармонійно і природно в його декадентсько-релігійних поезіях. Проте поет підходить до проблеми художнього осмислення життя і смерті із філософсько-екзистенційних позицій. Він розуміє, що весь наш світ – це велика карусель. Все крутиться, біжить до кінця, а водночас до свого початку. Тому старша людина, час котрої невпинно спіливає, думає:

*Як прагну я життя тепер, як знаю, що
В клесидрі сиплються піску останні зерна...
...Як хочеться життю співать гучний пеан
Тепер, як голос мій шепоче сон-травою! [80].*

Від цих роздумів віс вже не песимізмом, а бажанням жити і творити заново попри всі перешкоди. Це своєрідний “трагічний оптимізм”, який відчувається у, здавалося б, смутній присвяті “Дружині”. Петро Карманський, як і Станіслав Виспянський, до своєї могили кличуть найріднішу людину саме тієї пори року, яка їм найближча за духом. В українського поета – це весна, коли все цвіте і пробуджується зі сну. У польського автора – пізня дощова осінь, коли він і помре.

Мистецтво – вічне, бо почуття і мрії, нехай нездійсненні, все ж відродяться заново у тих піснях. Суголосо звучать відомі слова “молодополяка” Казімежа Тетмаера: “хоча наше життя ніщо не варте: evviva l’arte!”. У них втілене саме життя.

Такого ж характеру набуває і міфологема сонця – життєдайного божества, котре присутнє в іншій поезії Петра Карманського:

*А сонце сяє і смієсь до мене
Останнім блиском скорбного проміння.
І меркнуть мари, й серденько втомлене
Рветься до сонця, до життя й терпіння [81].*

Повернення назад, до існування, в якому є, окрім радості, щастя, біль і страждання, виявляє справжнє реальне життя з усіма його сторонами, де повинно бути присутнє і добро, і зло, і смерть, і буття. Для рівноваги, щоб оцінювати одне в порівнянні з іншим. Тому такою близькою Петрові Карманському була філософія палігенезу Станіслава Виспянського, за якою кожна смерть несе у собі воскресіння. І так буде вічно:

*Усе росте, і мре, і воскресє враз,
І дико, й пристрасно співає гімн життю,
Немов затримався в бігу своєму час,
Забувся і замлів у вічному буттю [82].*

Виспянський і Карманський як поети, Виспянський і Карманський як філософи – єдині, органічно взаємопов'язані і типологічно схожі. Не випадково Ганс-Георг Гадамер у своїй статті “*Поетія і філософія*” риторично запитував: “Хто ж розділив поезію та філософію, образ і поняття, які так нерозривно злиті в одне ціле, як у Старому і Новому Завіті, а зрештою, і в усій традиції християнської літератури?” [83].

Отже, типологічно зіставлені екзистенційні мотиви та образи у поезії Станіслава Виспянського і Петра Карманського засвідчують, з одного боку, схожість і близькість їх поетичного світовідчуття і світовідтворення, а з іншого – виявляють самостійні й самототожні, національно заковдані польським і українським письменством проблемно-тематичні й художні моделі в їх авторській ідейно-естетичній свідомості. Водночас порівняльна типологія творчості Станіслава Виспянського і Петра Карманського як чільних адептів модерністських літературних угруповань, відповідно, “Молодої Польщі” та “Молодої Музи”, ще більше вияскравлює міжнаціональний контекст художніх явищ, скажімо, таких, як образно-стильові, архетипні та композиційні структури. Зрештою, такий компаративістський підхід в аналізі ліричних творів польського й українського письменників дає цілковиту підставу для об'єктивного вивчення кожного з них, а також для аргументованого визначення внеску Станіслава Виспянського у польську, а Петра Карманського в українську літературу.

1. *Наливайко Д.* Стан і завдання українського порівняльного українознавства / Наливайко Д. // Літературознавство. Книга II. Матеріали IV Міжнародного Конгресу українців, Одеса 26–29 серпня 1999 року. – К., 2000. – С. 42–50.
2. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Моренець В. – К., 2001. – 327 с.
3. *Лубянская Г.* Типология стилевых течений русской лирической поэзии / Лубянская Г. – Тула, 1982. – 122 с.
4. *Франко І.* Петро Карманський. Ой люлі, смутку // І. Франко. Літературно-критичні праці (1906–1908”). Зібрання творів : у 50 т. – К., 1982. – Т. 37. – С. 138–139.
5. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 28.
6. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Жирмунский В. – Ленинград, 1977. – 407 с.
7. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 28.
8. *Карманський П.* Поезії. – К., 1992. – 374 с.
9. *Ляшкевич П.* Філософія Шопенгауера в естетичі раннього українського модернізму / Ляшкевич П. // Українознавчі студії. – 2000. – № 2. – С. 86–87.
10. *Ляшкевич П.* Лірика Петра Карманського в контексті літературного процесу / Ляшкевич П. // Автореф. дис. на здобуття... канд. філол. наук. – К., 1993. – С. 3.
11. *Зубрицька М.* Український модернізм початку ХХ ст. : дійсність і міф / Зубрицька М. // “Молода Муза” і літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століття в Україні і Європі: Тези доповідей наукової конференції. – Л., 1992. – С. 10–11.
12. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 109.
13. *Podraza-Kwiatkowska M.* Literatura Młodej Polski / Podraza-Kwiatkowska M. – Warszawa, 1992. – S. 52.
14. *Ibidem.*
15. *Ibidem.*
16. *Ibidem.*
17. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997.
18. Цит. за: *Оконьска А.* Станіслав Выспянский / Оконьска А. – Москва, 1977. – С. 111.
19. *Юнг К. Г.* Человек и его символы / Юнг К. Г. – С. Пб., 1996. – С. 18.
20. *Ibidem.*
21. *Євшан М.* Петро Карманський // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 176.
22. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / Павличко С. – К., 1999. – С. 113.
23. *Зборовська Н.* Психологія і літературознавство : посібник / Зборовська Н. – К., 2003. – С. 345 (Альма-матер).
24. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Моренець В. – К., 2001. – С. 41–42.

25. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 128.
26. *Ibidem*, с. 130.
27. *Ibidem*, с. 129.
28. *Podraza-Kwiatkowska M.* Literatura Młodej Polski / Podraza-Kwiatkowska M. – Warszawa, 1992. – S. 53.
29. *Ibidem*, с. 60.
30. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 99–100.
31. *Кононенко В.* Символи української мови. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 54.
32. *Jakubowski J.* Wstęp / Jakubowski J. // S.Wyspiański. Poezja. – Warszawa, 1969. – S. 60–61.
33. *Mały słownik języka polskiego* / pod red. E. Sobol. – Warszawa, 1995. – S. 824.
34. *Рязанцев С.* Философия смерти / Рязанцев С. – С. Пб., 1994. – С. 31.
35. *Кісь О.* Дівчина-русалка – зваба безодні (імпліцитний код) / Кісь О. // THANATOS: Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск “Народознавчих зошитів”. – Львів, 1995. – № 1. – С. 108.
36. *Jakubowski J.* Wstęp / Jakubowski J. // S.Wyspiański. Poezja. – Warszawa, 1969. – S. 7.
37. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 62.
38. *Karthaar R.* Od narodzin poprzez śmierć do odrodzenia się / Karthaar R. – Kraków, 1984. – S. 7.
39. *Wyspiański S.* Poezja / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 7.
40. *Павлишин М.* Канон та іконостас / Павлишин М. – К., 1997. – С. 167.
41. *Wyspiański S.* Poezja / Wyspiański S. – Kraków 1997. – S. 72.
42. Современная философия: словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 239.
43. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 429.
44. *Кочерга С.* Поетична мариністика молодомузівців / Кочерга С. // “Молода Муза” і літературний процес кінця ХІХ– початку ХХ століття в Україні і Європі: Тези доповідей наукової конференції. – Львів, 1992. – С. 68.
45. *Лепкий Б.* Из різних циклів / Лепкий Б. // Розсіпані перли: Поети “Молодої Музи” / упоряд., автор передм. та приміт. М. Льницький. – К., 1991. – С. 418.
46. *Ibidem*, с. 424.
47. *Ibidem*, с. 444.
48. *Ibidem*, с. 487.
49. *Ibidem*, с. 493.
50. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 151.
51. *Ibidem*, с. 153.
52. *Ibidem*, с. 158.

53. *Лепкий Б.* Из різних циклів / Лепкий Б. // Розсіпані перли: Поети “Молодої Музи” / упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К., 1991. – С. 483.
54. *Камінчук О.* Поетика української романтичної лірики : проблеми просторової організації поет. тексту / Камінчук О. – К., 1998. – С. 90.
55. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 195.
56. *Топоров В.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. – М., 1983. – С. 259.
57. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 116.
58. Ibidem, с. 29.
59. Ibidem с. 36.
60. Ibidem, с. 115.
61. *Walek J. S.* Waspiańskiego instynkt śmierci / Walek J. // S. Wyspiański. Studium artysty. – Kraków 1996. – S. 41.
62. Цит. за: *Белый А.* Символизм как миропонимание / Белый А. – М., 1994. – С. 259.
63. *Brzozowski S. S.* Wyspiański jako poeta / Brzozowski S. – Warszawa, 1903. – S. 57.
64. Ibidem. – S. 55–56.
65. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 217.
66. *Brzozowski S. S.* Waspiański jako poeta / Brzozowski S. – Warszawa, 1903. – S. 85.
67. Словник української мови : у 11-ти т. – К., 1978–1988. – Т. X. – С. 400.
68. *Mirski J.* Mistyka Wyspiańskiego / Mirski J. – Lwów, 1924. – S. 118.
69. Цит. за: *Оконьска А.* Станислав Выспянский / Оконьска А. – М., 1977. – С. 91.
70. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 74.
71. *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори / Ортега-і-Гасет Х. – К., 1994. – С. 6.
72. *Рільке Р. М.* Речі й образи. – Нюрнберг, 1947. – С. 87.
73. Цит. за: *Гаврилів Т.* Поет і танатос : ушанування бога смерті / Гаврилів Т. // Всесвіт. – 1996. – № 2. – С. 147.
74. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 44.
75. Антологія польської поезії : у 2 т. – К., 1979. – Т. 2. – С. 22.
76. *Керлот Э.* Словарь символов / Керлот Э. – М., 1994. – С. 179.
77. *Wyspiański S.* Wiersze i rapsody / Wyspiański S. – Kraków, 1997. – S. 45.
78. *Кісь Р.* Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроба крос-культурного бачення) / Кісь Р. // THANATOS: Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск “Народознавчих зошитів”. – Львів, 1995. – № 1. – С. 10.
79. *Булаховська-Круть Ю.* Вогонь широкого почуття // Всесвіт. – 1969. – № 11. – С. 125.

80. *Карманський П.* Поезії / Карманський П // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” / упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К., 1991. – С. 170.
81. *Карманський П.* Ой люлі, смутку... (Поезії) / Карманський П. – Ужгород, 1996. – С. 130.
82. Поезії // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” / упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К., 1991. – С. 161.
83. *Гадамер Г.* Поезія і філософія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996. – С. 210.

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНОЇ “МОЙРИ” В ДРАМАТУРГІЇ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Античний світ, його ідеї, проблеми й філософія завжди цікавили творчих особистостей, які черпали з найдавнішого джерела минувшини вічні образи, характери, мотиви, сюжетні та композиційні моделі, щораз наповнюючи їх новим розмаїттям життя. Адже вся історія, культура людства лежить біля витоків Біблії, Стародавньої Греції та Сходу. Не випадково саме античність Ф. Ніцше називає “колискою європейської цивілізації”. Власне вона відлунує до сьогодні в міфах, символах, нашому внутрішньому досвіді, асоціаціях, підсвідомості та візіях.

Літературознавці часто і небезпідставно наголошували на тому, що зміни в системі художнього мислення світового письменства пов'язані саме з античністю. Це, зокрема, спостерігається в розвитку драми як роду літератури і виду мистецтва, у модифікації її поетики. І справді, авторська ідейно-образна свідомість еволюціонувалась у різні типи, структури, форми, що надто помітно в період зламу минулих століть, коли художники слова не просто рецилювали давньогрецькі сюжети, а по-новому трансформували їх.

Безперечно, огром світу еллінської доби давав творчі імпульси представникам польського й українського модернізму, зокрема Станіславу Виспянському та Лесі Українці. Кожен із них відповідно в національній літературі творчо розвивав цю тему, по-своєму сприймаючи і трактуючи міф та “вічні” образи-символи. Тому такі драматичні твори польського автора, як “Мелеагр”, “Протесілай і Лаодамія”, “Ахіллеїда”, “Повернення Одисея”, й української письменниці – “Сафо”, “Іфігенія в Тавриді”, “Ніобєя”, “Кассандра”, “Оргія” дають необмежений простір для літературознавчих досліджень. Хоча деякі драми цих митців, скажімо, “Кассандра” та “Ахіллеїда”, уже зіставлялись науковцями (наприклад, Л. Кочубей, Ю. Булаховською, Р. Радишевським)*, проте інші п'єси античного спрямування одного із “молодополяків”, по суті, не ставали об'єктом глибокого аналізу, надто компаративістських студій у цьому аспекті. Дослідники, оче-

* Кочубей Л. Антична тема в драматургії початку ХХ ст. “Кассандра” Лесі Українки / Л. Кочубей // Рад. літературознавство. – 1967. – № 7 – С. 74–87; Булаховська Ю. Л. Лєся Українка і Станіслав Виспянський / Ю. Л. Булаховська // Слов. літературознавство і фольклористика. – 1970. – Вип. 6. – С. 29–39; Радишевський Р. П. Іскри сдиання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. Радишевський. – К.: Дніпро, 1983. – 203 с.

видно, враховували зовнішню несхожість їх змістового та сюжетного наповнення. Тим часом, між ними існує подібність у внутрішньому конфлікті, в акцентації центральної проблеми, яка лейтмотивом проходить крізь усі твори Станіслава Виспянського і виразно простежується в Лесі Українки, однак досі залишалася поза аналізом. Саме трагічний світогляд, екзистенціальне бачення буття, невідворотність долі дійових осіб, своєрідна запрограмованість життєвої Мойри, що притаманно античності, поєднують обох митців.

Так, читач передчуває смерть Мелеагра, головного героя однойменної драми (що, до речі, є першим твором, в якому польський автор використав грецькі мотиви), уже від самого початку п'єси. Адже весь час наявне відчуття наростаючої тривоги – хор повідомляє, що “Ойней, цар Калідона, зігнував Діану в жертвопринесеннях, і Діана пройнялася справедливим гнівом”, і зразу ж авторське доповнення: “У країну вдерся” страшний вепр, від злоби якого всі біжать” [1; 155]¹. Різного роду віщі знаки (захід сонця, неспокій птахів), таємничий від'їзд гостей із полювання, не кажучи вже про повторюваний упродовж життя зловісний сон матері Мелеагра Алтеї, нагнітають трагізм твору.

Станіслав Виспянський не був би оригінальним митцем доби “Молодої Польщі” із притаманним йому синкретизмом неоромантика-символіста й містика, якщо б у візії Алтеї про головню не вкладався певний смисл. Суть не тільки в тому, що обгорілий кусок дерева символізує життя її сина (коли він народився, на сьомий день цариці приснилось, що три парки, схилившись над дитиною, пророкують йому життя не довше, ніж буде тліти поліно у вогнищі. Відтоді мати оберігала від палаючої стихії і будь-кого цю головню), але й те, що людина постає іграшкою в руках богів. Відомо, що парки – “у давньоримській міфології богині долі, яким відповідали грецькі мойри” [2, 161]. Їх кількість теж не була випадковою, адже саме цифра три означала покровительство двох перших під час народження дитини, а остання з них, Морта, як відомо, уособлювала смерть.

Трагічним світовідчуттям наділена і Кассандра з однойменної драматичної поеми Лесі Українки. Хоча, власне, не центральна героїня, а Гелена постає у творі ідеалом зовнішньої, щоправда, бездушною та підступною краси. Вона є, по суті, мертвою маскою, яку колись знімали з видатних людей перед похованням, щоб увіковічнити їх,

¹ Тут і далі переклад цього твору із російської автора статті.

бо пам'ять про них із часом зникне. “І ти, і смерть – обидві рідні сестри”, – чуємо ще на початку з уст Кассандри. Загалом атмосфера цього, як і попереднього твору, насичена відчуттям страху, фатуму, приреченості. Не дивно, що у драмі Лесі Українки часто звучать слова “смерть”, “кров”, “жертва”, на що звертають увагу ряд дослідників творчості письменниці (Я. Поліщук, О. Рисак та ін.). Сама пророчиця конденсує в собі неспокій, тривогу, біль від безсилля щось змінити в передбаченнях і в призначеній богами долі. Вона страждає від свого дару провидіння майбутнього, навіть благає про сліпоту: “Осліпніть ви, зловісні очі!..” [3, 27], – проте така сильна духом жінка, як Кассандра, не могла б бути “невидющою” і щасливою від цього. Це доля інших, а не її. Не випадково в однойменній баладі Ф. Шиллера визнається, що “життя в однім незнанні, а знання – це смерть і гріб” [Цит. за 4, 112]. Ті люди щасливіші, котрі не задумуються над сенсом буття, над своїм призначенням, майбутнім, бо через знання “розвіюється захоплива й принадна омана, розсипаються ілюзії, в яких так вільно і легко кохаються всі люди” [5, 550].

Трагедія Кассандри не тільки в неможливості щось змінити в “побаченому” (на чому вже не раз акцентували увагу літературознавці як старшого, так і молодшого покоління), але й у її трагічному світогляді; не лише в передбаченні “упадку народу”, але й у “руїні особистого щастя”. Новим підходом в осмисленні драми пророчиці відзначається думка Р.Радишевського, який ще на початку 80-их говорив про те, що глибоко розроблятиметься у 90-их роках дослідницями фемінізму (В.Агеєвою, Т.Гундоровою, О.Забужко, Н.Зборовською, С.Павличко): “Кассандра Лесі Українки – це вінець емансипації жінки, яка вирішує проблеми відповідальності за “події космічного масштабу” і “не чекає на підтримку сильної половини роду людського – чоловіків” [6, 173], а бореться сам на сам із невідвратною долею та ненавистю і недовірою до її дару провидіння. Віщунка “бачить” не тільки в реальному бутті, але й у підсвідомому також. Її осяяння підтверджують такі вирази самої авторки, як “в пророчому нестямі”, “промовляє, мов непритомна”. Вона устами безумства говорить правду, хоча її старається ніхто не слухати і не сприймати серйозно, адже ми боїмося страшних передбачень. Людині притаманно не вірити поганим вістям, хоча інтуїтивно вона відчуває, де брехня.

Загалом, дошукуючись у творчості самої письменниці проблеми одержимості, божевілля, можемо стверджувати, ідучи за сьгоднішніми методологічними концептами, що “між “денним” і “нічним”

виявами психічного життя в Лесі Українки завжди переважав інтерес до другого”. Про це переконливо засвідчує і її “схиляння” перед “зоряним небом” [7, 142–143]. Тому нині, очевидно, варто дещо розширити аналіз твору, як свого часу це блискуче здійснили авторитетні літературознавці Віктор Петров та Олександр Білецький. Приміром, перший у своєму ґрунтовному дослідженні про драматичну поему української художниці слова зауважував, що “в образі Кассандри немає нічого містичного”.

Звичайно, не потрібно забувати, що в часи офіційного радянського літературознавства схожі думки мали на меті підкреслити занепад культури “буржуазного Заходу”. Проте сьогодні, коли ми, повторюємо, оперуємо новими методологічними підходами і такими категоріями та поняттями, як “парапсихологія”, “паранормальні явища”, “екстрасенсорні здібності”, містична здатність героїні, її демонічний дар не видаються нам неприродними, аномальними, але водночас і не реалістичними. На думку М.Ласло-Куцюк, сама Леся Українка “в певні періоди свого життя справляла на людей враження пророка” [4, 128] з великими очима, які “дивились так пильно і в глибині їх чорних зірок наче проглядало щось глибоке і мудре понад життя” [Цит. за 4, 129]. А польський драматург у історію своєї національної літератури так і ввійшов під іменем “третього пророка” (після А.Міцкевича, Ю.Словацького), яке з часом стало не так позитивним, як знеоціненим, подібно до Т.Шевченка-Кобзаря, І.Франка-Каменяра чи Лесі Українки-Дочки Прометея, що звужувало, нерідко примітивізувало геніальність вищезгаданих велетів красеного письменства.

До проблеми провидіння доречним буде пригадати і цікавий феномен ейдетизму (“нормальні психічні переживання, під час яких людина бачить образи осіб чи речей у реальній дійсності”) Станіслава Виспянського, про який говорить В.Я.Островський. У творах польського драматурга не знайдемо персонажа, який би не спостерігав якогось видіння, не чув би потойбічних голосів (здаймо “Весілля”, “Легенду” чи “Визволення”). Власне, “грецька міфологія збудила надзвичайні ейдетичні фантазії поета” [8, 25], які він вдало втілював у образній, мальовничій і видовищній сценічності своїх драм. У “Мелеагрі” цю своєрідність помічаємо у сні Алтеї та в читанні думок Аталанти її нареченим перед смертю, у “Протесілаї і Лаодамії” головна героїня під дією музики бачить свого коханого, який давно загинув, в “Ахіллеїді” Ахіллес чує шепіт хвиль Скамандру.

Кассандру Лесі Українки переслідують її ж видіння, доводячи до безумного відчаю, чи це не вони передують подіям, викликаючи їх трагічну розв'язку. Жрицю правди, “як і Ісуса Христа в Гефсиманському саду, проймає моторошний страх, який поєднувався з сумнівами щодо своєї місії” [9, 97]. Вона вагається, як і кожна проста людина, бо попри свій дар пророчиця також залежить від вищих сил, їй не підвладних, у руках яких виступає лише зняряддям, адже переможе :

*Не я, а Мойра. Я її зняряддя.
Тонкий фригійський розум і гнучкий,
Його зігнула Мойра і зломил,
Її правиця і важка, й тверда,
Вона кус з народів зброю світу,
А я і ти – ми тільки цвяхи в зброї [3, 65].*

Невблаганність долі, її “вселенська неминучість”, зловісний фатум, невизначеність перед майбуттям, звісно, наганяє страх не тільки на простих смертних, але й на Кассандру:

*Я боюся долі...
Вона так дивиться отим великим та білим оком...
(Показує на місяць.)
Ой, вона все бачить!
Ніде, ніде нема від неї схову!.. [3, 38].*

Не дивно, що “велике біле око” ототожнюється з долею, адже її вибір пов'язаний із призначенням Кассандри бачити те, чого не дано іншим, тобто це своєрідне “око неба”, хоча в цьому випадку для пророчиці це швидше спопеляючий погляд Горгони чи Василіска, від котрого не сховаєшся ніде, який вбиває усе живе. У цитованому уривку з поеми місяць виконує своєрідну функцію задзеркалля, в якому героїня також вміє читати, тому “бачить світ неначе в подвійному дзеркалі (дзеркало-очі)” [9, 94]. З міфологемою “очей художники поєднують людину й космос (...), через них пізнається душа людини” [9, 95]. Кассандра “мислить зоровими образами, мазками (...) і в сприйнятті того, що є, і в пророцтві про те, що буде, для неї існує насамперед відчуття барви” [10, 64].

Якщо порівняти гаму кольорів у досліджуваних творах, то в п'єсі Лесі Українки переважає “чорний (чорний корабель, чорні во-

ди, чорна кров, чорна доля), багрянний, червоний, пурпуровий (багрянні хвилі, багряна хмара, червона сандалія, червона нитка, пурпурна вовна)” [5, 556], котрі символізують життя (Кассандра – чорний) і смерть (Гелена – червоний), але всупереч традиційному трактуванню, на що вже звертали увагу дослідники. У драмі Станіслава Виспянського герої одягнені в шати світлих відтінків – білий (Ойней, Алтея, натопл дівчат), голубий (Мелеагр, Аталанта), хоча є і багрянний колір вогню, і пурпуровий плащ на тілах вбитих родичів (як символ палаючої головної), і білизна мармурових колон. Проте існує й інша думка (М. Зеров, О. Білецький, Я. Поліщук) про перевагу не зорових, а слухових і дотикових образів у “Кассандрі”: “іржання коней”, “брязкіт мечів”, “смертельне співання стріл”, “гієни бродять по руїнах Трої”. Загальне ім’я людської долі – Мойра, що означало й “частину”, тобто, як сприятливу для людини, так і не зовсім. Саме тому справжнє щастя трагічне, бо є швидкоплинним, а можливо, ця закономірність і є цінністю. Поняття долі в Лесі Українки бере витoki з уявлень, “пов’язаних із тотемізмом і культом предків про добрих і злих духів-покровителів людини, які народжуються й живуть разом із нею” [9, 85].

Доцільно зауважити, що в “Кассандрі” знаходимо ще одну персоналізацію Мойри, втілену в символічний образ прялі. На початку твору і упродовж розвитку драматичної дії золоту кужілку з пурпуровою ниткою бачимо в руках у Гелени, що символізує кров, яка пролетиться через неї. Вона пряде страшну долю троянському народові (хоча й грецькому також, адже навіть при наявності переможців і переможених у війнах і одна, і друга сторони зазнають неминучих жертв і втрат: людських, духовних, матеріально-територіальних). Цікавим є той факт, що в античному першоджерелі про цю героїню йдеться як про нитку фіолетового кольору. Згодом, після смерті коханого Долона і загибелі Ономая та лідійців, уже Кассандра тримає веретено, що є не тільки невід’ємним атрибутом гречанок, але й трактується як “вісь світу”, неминучу загибель котрого підсвідомо старається запобігти провидиця. Адже вона “сама б радніша прясти білу вовну, ніж віщувати всім нам чорну долю” [3, 42]. Пряжу найчастіше виготовляють з вовни вівці, котра “з конем і короною є однією із трьох основних тварин, яких приносили в жертву богам” [11, 89], щоб вони змилосердились і не допустили загибелі задля “організованого світопорядку”. Можливо, це є той “архетип неминучості жертвопри-

несення” (О.Герасимова)*, наявний і в епілозі – стежка в домі аргоського царя Агамемнона вистелена пурпуровою тканиною, яку мовби випрала Гелена з того ж кольору вовни.

Архетип долі як Ананке (неминучості), Немезиди (уособлення кари богів), Ериній (богинь помсти) чи Евменід – це “рухомий символ, в якому греки спробували збагнути змісл світобудови і ставлення людини до світових законів” [4, 127], котрий тісно пов’язаний в античній культурі із проблемою вини і кари, що стала наскрізним мотивом у всій творчості Станіслава Виспянського. Причина, через яку повинен померти Мелеагр у такому молодому віці, аргументовано мотивована, адже за гріхи батьків відповідають їхні діти. Не дивно, що слово “доля” в російській мові, має синоніму “рок” від “ректи” (говорити), “судьба” від “суд”, “судити”, те, що суджено. Ойней, знаючи, що Алтея, посвячена матір’ю Діані в жертву, все ж не послухався волі богів і одружився з нею. Їхня помста не забарилась: “несподівана смерть матері в день весілля”, “розвалений вітцівський дім”, “пожежі”, “повені”, вічний страх за життя сина, спустошення земель диким вепром. І це ще не все, бо, полюючи на хижого звіра, Мелеагр убиває своїх дядьків, братів Алтеї, котра, змовившись з ними, прагне позбутись його нареченої Аталанти.

Про Діану (Артемід у Греції) згадується як про богиню тваринного і рослинного світу, мисливства, дітонародження, тобто позитивне втілення Пантеону. Проте її культ супроводжувався кривавими жертвоприношеннями, вона могла наслати на людей хвороби і смерть, коли їй не коритись. Тому не дивно, що красиве і молоде обличчя Артеміди, як і Афіни, другої діви, “для яких не існує шлюбу”, втілювало риси “Горгони у своїй особистості та маски в ритуалах втаємничення молоді, якою вона керує” [12, 42]. Окрім Алтеї, кохана Мелеагра Аталанта також зв’язана договором із Діаною, попросивши в неї своєї перемоги над вепром, що дало б їй змогу стати жаданою для царського сина. Він сам знаходить схожість: “До Діани ти у всьому схожа, діво”, що й не дивно, адже, на думку знавця античної міфології Ж.-П.Вернана, “Аталанта – найближча до Артеміди діва, яка хоче на все життя лишитись під впливом Артеміди й ніколи не переступати межі, що розділяє дівчину й жінку, дружину й матір” [12, 15].

* Елена Герасимова. Кассандра. Субъективный фатализм в историко-культурной ситуации нач. XX в Трансформация архетипа жертвоприношения в славянской культуре на материал драмы Л. Украинки / Елена Герасимова // Другий міжнародний конгрес українців. Доповіді і повідомлення. – Літературознавство. – Львів, 1993. – С. 139–141.

Та є безліч легенд, де грецьких героїв трактують по-різному, починаючи від Діоніса, який належить двом світам, життю і смерті. Так, молода амазонка, знаючи про неминучість розплати з богинею після своєї перемоги (вона перша серед воїнів вбиває звіра), зодягається в чоловічу мисливську голубу одіж (що можна трактувати як відмову від своєї жіночності і повернення до служіння Діані, колір одягу котрої також блакитний, як і місяця, богинею якого вона вважалась). Наречена Мелеагра прикрашає свою голову вінком із дубових гілок, який у Римі носили під час весільних процесій, що свідчить про розуміння Аталантою неможливості шлюбу з коханим. Тому її полювання перетворюється на своєрідне весілля (зворотній ритуал знаходимо в міфах про Аталанту та Артеміду). Таким чином, дівчина була готовою до офіри, яка “завжди здійснюється в невизначеному “міжсвіті”, вона є сакральна у власному розумінні: не тільки як позитивно найвище визначення буття, а й як його “прокляття”, “провина” [13, 7].

Непослух перед Діаною дає їй підстави не тільки неподільно владарювати над долями людей, тобто бути мойрою, але й для її “сатанинської інтриги, опертої на вмиле використання людських почуттів і прагнень, щоб показати людям безсилля їхньої волі” [14, 28]. Проте може скластись не досить правильне враження, що у творчому світі Станіслава Виспянського герої не є володарями, ковалями своєї долі, а тільки пасивними спостерігачами, “маріонетками, котрі не знають про те, що їхні рухи залежні від ниток, якими керує чужа рука, а коли довідуються про те, відмовляються від подальшої гри, вибираючи смерть” [14, 27]. Символом, який вказує, що все-таки людина керує своїм майбуттям, у п'єсі є вже згадувана головня. Тому “зв'язок між смертю Мелеагра і спаленням головні має явно магічний характер: цей зв'язок необхідний, але чи спалювати головню, чи ні – повністю залежить від волі людини” [11, 84]. У цьому випадку вона в руках Алтеї, яка має свободу вибору, але в пориві злості на сина через вбивство своїх братів, а найголовніше – через незрозумілу ревність, що Мелеагр любить Аталанту більше ніж свою матір (здається, що вона виявляла не почуття до сина, а лише декларувала їх), кидає у вогонь кусок дерева, промовляючи: “Нехай догорить головня, з якою моя тривожна свідомість зв'язує життя мого сина... Я хочу вбити сьогодні сина у своєму серці... Нехай ця головня материнської любові, яку я так довго берегла (...), обернеться сьогодні в попіл, і те, що є правда, хай буде правдою...” [1, 177–178].

В античному світі словами не розкидаються, вони мають надто велику вагу, тому “ніколи ненависть матері (...) не може принести щастя дитині чи хоча б залишитись без наслідків...” [1, 182], навіть коли вона до кінця не вірить у пророкування, “поки його не пізнає, а дізнатись може, тільки сповнюючи призначення” [15, 98]. Саме тому польський дослідник С.Колачковський вважає: не Мелеагра є найтрагічнішою і головною постаттю твору, а Алтея, бо “сама винна у своєму нещасті”, захотівши “визволення від забобону” і “прагнучи дізнатись метафізичну правду”. Про неї довідується і Мелеагр перед смертю, хоча занадто рано як для пізнання таємниці сенсу всього життя на самому його сході і за “хвилину наближення до щастя”: “Життя, як і вогонь, який пожирає всі соки, всю плоть цієї головні по куску, спалює нас, даючи нам світло і тепло на одну минаючу мить” [1, 187]. Існуючи, людина сама себе спопеляє до тла, а смерть є умовою буття, деколи легшою, ніж життя. У фіналі саме “Танатос і Амур єдині перемагають”, бо “мало у світовій поезії таких чудових любовних дуетів, як той голод до Аталанти у вмираючому Мелеагрі, та агонія, те останнє прощання зі світом” [16, 45].

У творі Лесі Українки, окрім елементу фаталізму, переданого від матері Гекуби (“символу безмежного розпачу і горя”) своїй доньці Кассандрі, яка відтак “перебуває у “розірваній” площині” [17, 28-29], також присутній мотив виши і кари за принципом “зло завжди породжує зло”. Троя повинна бути покарана не тільки за гріхи Пріамабатька, але і його сина Паріса. “Ланцюгова реакція зла” (В. Агеєва) спрацьовує й у долі царя Агамемнона, який приніс у жертву дочку Іфігенію, за що буде підступно вбитий своєю дружиною та братом. Греція ж, хоча перемогла у цій війні, згодом буде захоплена Римом. Проте, на відміну від драми С. Виспянського, у “Кассандрі” “визначальним є не причинність, а запрограмованість, провіденціальність вирішальних моментів індивідуального життя і людської історії” [4, 118]. Так, загибель Трої можна було б передбачити, бо, сягнувши найвищого культурного розвитку, якого можна тільки досягнути, руйнуючи стільки людських життів багаторічною війною і помстою, ця цивілізація мала б бути знищеною, щоб згодом відродитись у нову, досконалішу. Адже космос постав із хаосу. Згадаймо Атлантиду, Шу-меро-Вавилон, Рим. Палаюча Троя як центр світобудови повинна зникнути з лиця землі для збереження гармонії, порядку і рівномірності. Стихія вогню руйнує все, проте недаремно існує й міф про фенікса, воскреслого з попелу. Тому ця концепція народження в смерті,

так притаманна Станіславу Виспянському, знаходить своє відображення і в фінальному вигуку Кассандри: “Нема руїни! Є життя!.. життя!..”. Попри свою недієвість через відсутність віри в порятунок (добро не будується на злі) Сивіла Лесі Українки все ж не підкоряється долі. Сміх провидиці-оракула, хай і крізь сльози, постає втіленням “життя всупереч смерті” і “явищем народження космосу” (О.Турган). Незважаючи на загальну атмосферу страху перед невідворотністю, фатальністю та “присмерком епохи”, наближенням апокаліпсису, візію катастрофізму, все ж перемагає трагічний оптимізм і “прихований віталістичний елемент” [18, 158].

Трагічна концепція людського буття, витoki якої починаються ще з античного світу, по-своєму художньо потрактовані польським та українським драматургами. Образи, характери та сюжетні колізії в їхніх творах не були надуманими, чужими, а проступали в їх ідейно-естетичному мисленні як своєрідна стихія еллінської доби (містицизм і екзотизм у літературі представників “Молодої Польщі” чи апокаліптичні пророцтва доби *fin de siecle*), хоча свідомість людини зламу віків була доволі історично обґрунтованою.

Зрештою, Станіслав Виспянський і Леся Українка кожен по-своєму несли власну трагедію – фізичну невиліковність хвороби. Ще від юнацьких років вони знали, що приречені на смерть, тому все своє життя мали відчуття невідворотності долі, тіні свого кінця, через що не просто змирились, а зжились із присутністю передчасного фіналу. Вони не мали живого “завтра”, а тільки реальне “вчора”, тому цих художників слова так вабив Стародавній Світ. Не випадково ще зовсім молодою українська поетеса читала в оригіналі Гомера, з позиції історії досліджувала сиву минувшину, пишучи підручник своїм сестрам, переклала уривок із “Одіссеї” на рідну мову. Польський драматург також із дитинства був знайомий із античними скульптурами в майстерні свого батька, потім із живописом у Краківській Школі красних мистецтв і з оригіналами в галереях Лувру, а згодом малював ілюстрації до першої частини “Іліади”, яку перекладав Л.Ридель. Трагічний погляд на життя “збратав Станіслава Виспянського із Грецією, але не історичною: з напівцивілізованою Грецією, Грецією мітів”, де “радість чужа існуванню, а безсонячне людське першобуття заступає вічна присутність таємниці”, тому і звертався польський письменник “до античності, щоб ще кривавіше замкнути коло власної душі, поглибити темноту бачення” [19, 10].

Леся Українка в прагненні до трагічного “стверджує муку і заперечує щастя (...), погляд, характерний для трагічного світогляду нашої письменниці, для світогляду доби, яка перед людством, як вище досягнення й кінцеву мету, поставила не щастя, а прийняте на себе, як пророче покликання часу, страждання” [10, 67]. Проте, звертаючись до екзотичних, нетрадиційних для національних письменств тем, драматурги, безперечно, говорили про життя і проблеми свого рідного народу. Для С.Виспянського “поетичним і медитаційним космосом стала Польща” [19, 3], “древній Вавель був польським Акрополем, а Скамандр – хвилями Вісли і навпаки”. Хоч у центр своїх драм Леся Українка в основному ставила героїв різних часів і народів, та завжди в підтексті інтелектуальний читач відчував безпосередню присутність України і біль її вічних проблем.

Через усвідомлення трагічності свого буття митці відчували все життя ще одну драму, яка стала водночас всенародною, – несприйняття своїми сучасниками, нерозуміння ними їхніх глибинних філософських творів. За М.Зеровим, трагедія Лесі Українки – “то трагедія сівача, що вийшов занадто рано, “до звезды” (...). А її самотність на верхів’ях, далеко “від пахоців облесливих долин”, то самотність творця, що в горах повинен, як Заратустра, передумати всю свою мудрість, щоб у належний час понести її в долину, віддати людям” [20, 400]. Парадокс творчості Станіслава Виспянського полягав у тому, що “чим більше говорилось про велич і глибину поета, тим менше його розуміли” [21, 13], бо він “був і до смерті залишився мешканцем скляної гори” [19, 8], адже зумів сягнути таких мистецьких вершин, які випереджали його життєву добу.

Власне, ці особистісні драматичні моменти життя не могли не відбиватись у творчості Станіслава Виспянського та Лесі Українки, не могли не стати імпульсом їхнього мистецького натхнення, реципіюючись і трансформуючись у світ художнього мислення, відлунювали трагізмом античної Мойри.

1. *Виспянский С. Мелеагр* // *Виспянский С. Драми* / С. Виспянский. – М., 1963. – С. 154–197.
2. *Словник античної міфології*. – К. : Наукова думка 1989. – 283 с.
3. *Українка Леся. Кассандра* / *Українка Леся* // *Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти т.* – Т. 4. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 9–99.
4. *Ласло-Куцюк М. “Кассандра” Лесі Українки і “Едіп-цар” Софокла* / *М. Ласло-Куцюк* // *Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні*. – Бухарест : Критеріон, 1979. – С. 110–133.

5. Білецький О. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) / О. Білецький // Білецький О. Зібрання праць у 5 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 543–564.
6. Радішевський Р. П. Іскри єднання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. П. Радішевський. – К. : Дніпро, 1983. – 203 с.
7. Агеєва В. Проблема комунікативного розриву в драматичній поемі “Кассандра” / В. Агеєва // Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К. : Либідь, 1999. – С. 133–167.
8. Ostrowski W. J. Wyobraźni aejdetyczna S. Wyspiańskiego / W. J. Ostrowski. – Poznań : Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Filologicznego, 1934. – 95 s.
9. Турган О. Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність. Шляхи сприйняття і засвоєння / О. Турган. – К. : Інститут літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1995. – 173 с.
10. Петров В. Драматична поема Лесі Українки “Кассандра” / В. Петров // Вісник АН України. – 1991. – № 2. – С. 61–67.
11. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы / В. П. Горан. – Новосибирск : Наука, 1990. – 335 с.
12. Вернан Ж.-П. Смерть в очах. Втілення потойбічного світу в античній Греції (Артеміда, Горгона) / Ж.-П. Вернан. – К., 1993. – 80 с.
13. Юліченко Т. Слов’янська міфологія та антична культура / Т. Юліченко. – К. : Наукова думка, 1994. – 92 с.
14. Filipkowska H. Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne S. Wyspiańskiego wobec mitu / H. Filipkowska. – Warszawa : PIW, 1973. – 151 s.
15. Kołaczkowski S. Wyspiański – Kasprowicz: Przeglądy // Kołaczkowski S. Pisma wybrane: u II tt. / S. Kołaczkowski – Т. II. – Warszawa, 1968. – S. 92–110.
16. Nowaczyński A. N. Co czasy niosą. Greckie tragedie S. Wyspiańskiego / A. N. Nowaczyński. – Warszawa ; Lwów. Księgarnia St .Sadowskiego, 1909. – 151 s.
17. Зелінська Л. Античність як “позачасовий абсолютизм на тлі модернізму” / Л. Зелінська // “Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн : зб. наук. праць. – Остріг, 1998. – 92 с.
18. Поліщук Я. “Кассандра” на тлі новочасного катастрофізму / Я. Поліщук // Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – С. 136–161.
19. Dickstem-Wieleżyńska J. Tragizm Wyspiańskiego / Dickstem-Wieleżyńska J. – Lwów. – Osobne odbicie z “Pamiętnika Literackiego”. RXXXV, 1928. – 17 s.
20. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори : в 2 т. / М. Зеров. – К. : Дніпро, 1990 – Т. 2. – С. 359–401.
21. Łempicka A. Wyspiański – pisarz dramatyczny. Idee i formy / Łempicka A. – Kraków : Wyd. literackie, 1973.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Зіставляючи твори Станіслава Виспянського та Лесі Українки на рівні типології художньої свідомості, не можна оминати їх ставлення до сакрального, релігії загалом і християнства зокрема. На цих письменників, представників модерної драми, звичайно, вплинув час, у якому вони творили. Адже Європі межі XIX – XX століть притаманне відчуття неспокою, катастрофізму і скептицизму, котре відбивалось і в філософії, і в культурі, і в мистецтві, і в релігії. Проголошення Фрідріхом Ніцше тези смерті Бога і народження надлюдини суттєво, сказати б, кризово позначилося на вірі та краху цінностей. Недаремно й тодішня книга іспанського письменника Мігеля де Унамуно “Агонія християнства” була ніби віддзеркаленням епохи, адже “з погляду на двозначність виразу ..., агонія – то конання, проте водночас згідно з першопочатковим сенсом цього грецького слова – боротьба ... не тільки релігії із загрозою загибелі її у щораз індиферентнішому світі, але також боротьба, що точиться у кожній людині з метою перемоги над смертю, яку обіцяє тільки релігія” [17, 26–27]. Саме тому такий інтерес спостерігався тоді до буддизму, індуїзму, як протилежностей християнства, чи до сатанізму, екзорцизму, метафізики, тобто до десакралізації. Ось чому численні художники слова трансформували образ Бога як одне ціле з Антихристом, Люцифером, а канонізовану віровченням постать Іуди Іскаріота пробували реабілітувати, переосмисливши його душу.

По-новому трактувалася релігійна тематика у п'єсах Станіслава Виспянського і Лесі Українки, адже письменники не тільки досконало знали Святе Письмо і використовували християнські образи, а й витворили власну сакральну драму,

У своїй творчості польський модерніст перш за все звертається до фрагментів Старого Завіту, зокрема до Книги Мудрості Сираха, Книги Псалмів чи Пісні над Піснями, Книг Маккавеїв і Книги Даниїла. Власне звідти беруть початок конфлікти вини і кари, помсти, братовбивства, людської долі, художнім уособленням яких у молодопольяка є “синтез християнського духу з мудрістю стародавніх міфів та сучасною філософською думкою” [23, 116]. Власне, в усіх п'єсах Бог у трансформації Станіслава Виспянського постає “як Творець, як Правда і Суддя у суворій постаті Пана” [21, 241]. Цей синкретичний

образ поєднує у собі старозавітне і античне уявлення про Деміурга, про що йтиметься далі.

У трагедії “Судді” (головний персонаж Самуель розуміє, що суд відбирає найдорожче – його сина) виникає паралель з оплакуванням біблійним Давидом Авесалома, а також з Авраамовою офірою свого сина Ісаака Богові. Загалом дійові герої цієї драми – євреї – є яскравими представниками Старого Світу Ізраїля. Навіть початок п’єси – обряд запалення шабасового свічника – вказує на символічність та релігійне спрямування твору. Адже коли в ніч Шабасу докільця охоплює полум’я свічки, то вірні залишають усі свої матеріальні справи і звертаються до Єгови. В таку мить дотик до грошей шкодить не тільки самій людині, а й всьому народові.

Та ці приписи Талмуду будуть порушені в оселі корчмаря Самуеля [15, VI]. Тому й відбувається своєрідна помста неба батькові – старший син зганьбигь сім’ю зв’язком із християнкою, а згодом її вбивством (разом із мертвонародженою власною дитиною), молодший же, німий Йоась, почне говорити всю правду про вчинений злочин свого рідного брата, розірвавши, таким чином, усі кровні зв’язки. І тільки смерть малого хлопця розбудить зашкарублу від матеріального трагічну душу Самуеля і очистить її від вини.

Однак чи не завелика ціна за непокореність перед найвищим Суддею? Бог повернув Авраамові Ісаака, бо той був вірним іудеєм. Самуелеві ж залишив живим Натана – злочинця, а не Йоася як ще одну відплату за свою вину. Отже, крім людського суду, відбувається ще й суд Бога. Проте трагедія закінчується сценою, що засвідчує про “надію, пробачення, відкуплення” і ще раз нагадує нам погляд Станіслава Виспянського на людину, “яка погрузла без порятунку у своєму гріху або піднімається з нього, котра сумує за чистотою” [21, 259].

Іншим твором польського письменника, в якому безпосередньо постають герої зі Старого Завіту, а не тільки алюзії персонажів “вічної Книги Книг”, є п’єса “Акрополь”. Вона, на перший погляд, видається зовсім незрозумілою (як здебільшого, всі твори Станіслава Виспянського), складною для сприйняття навіть підготовленого читача. Тому не дивно, що драма викликала дискусії навколо себе і своєї контраверсійності в польській літературі минулого століття [20, 64]. Перед реципієнтом – чотири різні, майже не пов’язані між собою ідейно-тематичні акти, котрі нагадують потік свідомості, “творчу

лавину, яка радше має психо-естетичну цінність, аніж мистецьку”, “результат уяви, що приходить уві сні, як сонне марення” [18, 8–9].

Спільним тут є тільки місце дії – Вавель, цей польський Акрополь над берегами Вісли – Скамандру, і час, період, який можна назвати “поміж” (за Вігальдом Балусем) – між ніччю і ранком, від 12 години до початку світання, “простір або часовий інтервал неокресленого статусу” [14, 179], коли можуть творитися будь-які чудеса, приховані вдень від людських очей. У велику ніч Воскресіння всі статуї, скульптури із пам’ятників, персонажі із гобеленів у королівському замку-катедрі оживають під дією волі, любові до буття і починають існувати самі по собі. “Акрополь – то місце зустрічі різних часів і дійсностей” [20, 122], адже у творі присутні Ангели, які тримають труну св. Станіслава й уособлюють собою руїну, старість, Темпус (Час) із монумента Солтика та його коса як символ смерті. Наявні в п’єсі й інші фігури вавельського собору – античні постаті із гобеленів про Троянську війну (Гелена і Парис, Гектор і Андромаха, Міріам і Гекуба, Кассандра) із старозавітного мистецького полотна “Сон Якова”.

Зауважимо, що у драмі немає жодної живої істоти як дійової особи, а тільки витвори людських рук, витвори мистецтва. Схильність до анімізації, що так характерна для творчості Станіслава Виспянського, дослідниця літератури періоду “Молодої Польщі” Марія Подраза-Квятковська назвала комплексом Пігмаліона [24, 252]. Тому й бачимо, як відрізняються (хай і оживлені) скульптури від справжніх людей у першій дії. Вони, прототипи ляльок і манекенів, усвідомлюють свій стан несхожості з живими постатями – тому як не народжуються, так і не помирають, тобто не знають життя.

Проте Станіслав Виспянський зробив їх близькими до земних. Під час тривалого пробудження зі стану кам’яних пам’ятників вони відчувають фізичний біль, притаманний людям, пульсування крові у венах. Герої першої дії існують не в злагоді із самими собою, бо змушені робити те, що за своєю природою їм не належить. Ангели повинні славити Бога, а не тримати труну, як це придумав у своїй уяві скульптор. Наречена із пам’ятника Анквіча має насолоджуватись коханням, а не плакати, тому, як тільки оживає, одразу ж потрапляє до бажаних рук Амора [14, 174–176]. Загалом прагнення тілесної пристрасності (Панна і Влодзімеж Потоцький, Наречена і Амор) і духовного зростання (Пані, Клію, Темпус) надає мертвотним постатям схожості із людьми.

У другій дії змальовано життя королівської родини Ілліону, де кожна з пар втілює вищий ступінь любові і буття (від нарцисичної й егоїстичної самозакоханості Лариса і Гелени до героїчної, тому й трагічної жертви свого життя во ім'я Вітчизни в боротьбі людини із долею, фатумом чоловіка Андромахи Гектора). Троя ж сприймається як метафора сучасної Виспянському Польщі.

Згодом перед читачем розгортається боротьба між двома братами за незрозумілий для сучасників прадавній звичай першородства в патріархальній родині. Як і в Біблії, у творі Станіслава Виспянського старший Яків ошукує молодшого Езава і батька, дістаючи завдяки обману благословення Ісаака. А щоб спокутувати провину і заслужити Божу ласку, він (за порадою родичів) іде до свого дядька Лабана в сірійську Месопотамію. Як і в Першій Книзі Мойсея, по дорозі Якову сниться віщий сон, у якому ангели по драбині піднімаються до неба, а його душа розмовляє з Богом, котрий каже: “Земля, що на їй лежиш, тобі оддам її і насінню твому, і буде насінне твоє, як пісок земний і розпросторишся на захід соньця, і на схід соньця, і на північ, і на полудне, і благословляться в тобі всі коліна землі, і у насінні твому”^{*} [10, 30]. У цьому випадку сон не є смертю, а тільки “станом духовного визволення, яке переходить у виміри трансцендентного” [20, 41].

Знову ж таки, йдучи за сюжетними колізіями Старого Завіту, головний персонаж одружується із доньками Лабана (зображується обряд багатоженства, пов'язаний із початком моногамії), через багато років служби за дружин повертається з Рахелею і Лією та своїми дітьми покаяться перед братом у вчиненому колись злочині. Ця історія Ісаакового роду, власне, показує нам початки єврейського народу (недаремно після спорудженого Всевишньому жертівника Творець дав Якову нове ім'я – Ізраїль), де найвиразніше простежується зв'язок Бога і людей. Станіслав Виспянський в образах двох братів уособлює польських селян і шляхту, поєднання ж Езава і Якова у фіналі сприймається як возз'єднання в одне ціле всього народу [20, 10], [18, 53–57], що було ідеєю більшості п'єс драматурга впродовж усього його життя.

Текст третьої частини твору Станіслав Виспянський запозичив із Біблії в перекладі Яцека Вуйка, а розмови між героями точаться цитатами з цієї “Божественномудрої Книги”. Хоча письменник майже нічого не змінив у змістовому плані, проте “вмістити у двадцяти п'яти коротеньких сценках усю суть того, що Томас Манн ледве

^{*} Тут зберігася правопис Старого Завіту в перекладі Пантелєймона Куліша.

завершив у величезному томі “Історій Якова”, під силу тільки великому майстру слова, котрий перейняв із Біблії її лаконічність. І тільки Виспянський-інсценізатор “знайшов мову візуальних знаків, пластичних метафор, завдяки яким сходи катедри стають одночасно місцем акції драми” [19, 217), тільки він зміг би поставити “Акрополь” на сцені так, щоб п’еса сприймалась як одне ціле його театру уяви.

В українській літературі після художньої трансформації біблійних мотивів у творчості Тараса Шевченка та Івана Франка, мабуть, найцікавіше і найдискусійніше втілились містерійні сюжети в інтерпретації Лесі Українки. Вона не тільки перекладала епізоди “Езекіля” зі Старого Завіту чи давала коротку характеристику “Книг Пророків”, а й написала чимало поезій, поем, драм на основі сакральних оповідей, створивши своє особисте бачення “Вічної Книги”, всупереч традиційному до того ставленню беззаперечного сприйняття або ж заперечення.

Звертаючись до давньої історії єврейського народу, художниця слова перш за все вибирала для своїх творів сюжети із трагічним фіналом, а героїв – непересічних, вольових, із сильними рисами характеру, для котрих власна незалежність та свобода рідного краю є основою їх життєвої позиції. Це образи Самсона, дочки Ієфая, пророків Мойсея, Єремії та Тірци, навіть Даліли, бо, зрадивши присягу подружньої вірності, вона робить це во ім’я любові до своєї вітчизни, адже постає в поемі Лесі Українки як патріотка, а не блудниця, яка за гроші продає власного чоловіка ворогам, як про це сказано в Біблії [6, 97]. Літературознавці не раз зауважували, що, зображуючи поневолення єврейського народу у Вавилонському полоні, поетеса символічно передавала страждання власної нації в імперському зашморгу. Здавалося б, ця теза, що стала традиційною для української літератури та її дослідників, сьогодні мала б набути якоїсь задекларованості, якби не біль і трагізм у словах, написаних століття тому, але актуальних і досі, в часи незалежності України:

*Чи довго ще, о господи, чи довго
ми будемо блукати і шукати
рідного краю на своїй землі?
Який ми гріх вчинили проти духа,
що він зламав свій заповіт великий,
той, взятий з бою волі заповіт?*

*Коли скінчиться той полон великий,
що нас зайняв в землі обітованій?
І доки рідний край Єгиптом буде?
Коли загине новий Вавилон? [12, 214–215].*

У драматичній поемі “Вавилонський полон” Леся Українка продовжує розвивати проблему національної неволі. Співець Елеазар – митець народу, який втратив свою незалежність. Він, як і більшість підневільних, працює у вавилонян, щоб заробити собі на прожиття. Проте самарійські та іудейські пророки засуджують те, що Елеазар співає для гнобителів його вітцівщини, адже він не просто якийсь ремісник, а виконувач функції пророка. Тому його слова повинні служити тільки батьківщині і Богу. Поет у країні, яка не має свободи, змушений завжди ставати не лише митцем, оспівувачем прекрасного, а й наставником громадян, проповідувачем духовної спадщини нації, її провідником до незалежності. Він повинен підтримувати надію і віру в людських серцях у те, що народ буде вільним, коли боротиметься за свою долю, за себе. Тому співець, за Лесею Українкою, не має права зраджувати своїх моральних переконань, навіть якщо йдеться про фізичне страждання. Адже співати чужою мовою про інші чудові краї у важкий для народу час недопустимо, бо приводить до його денационалізації, втрати історичної пам’яті. Тут авторка, будучи модерністкою за типом художнього мислення, не йде за модним тоді гаслом “мистецтво для мистецтва”, адже вона не відкидає традиційної і вічно актуальної для рідної вітчизни концепції призначення митця, бо за ним іде нація, а він відповідальний за неї. Елеазар, будучи патріотом, зрозумів власну помилку й у фіналі твору закликає до визволення:

*О, рано ще радіти, Вавілоне!
Між вербами бринять ще наші арфи,
ще ллються сльози в ріки вавілонські...
Живе господь! Жива душа моя!
Живий Ізраїль, хоча і в Вавілоні! [11, 166].*

У драматичній поемі “На руїнах” Леся Українка продовжує розвивати проблему хранителя духовності нації, її провідника. Тірца – це “Елеазар після фінального прозріння. Це пророк, що відкинув усі сумніви й вагання і, (...) остаточно усвідомив, що в цей трагічний час

його слово має належати тільки його народові” [4, 22]. Блукаючи по руїнах Єрусалиму, Тірца старається заспокоїти знедолених жінок, чоловіків, яких або поневолено, або вбито. Водночас вона будить їх приспаний стражданням дух до боротьби. Співцеві, що грає на поржавілих струнах старої арфи і хоче пригадати слова “Плачу Єремії”, пророчиця радить співати щось своє і те, від чого б прагнулось жити, а не животіти на цих руїнах. Кинувши музичний інструмент у ріку Йордан, Тірца провокує конфлікт між юдейськими і самарійськими пророками. Перші її хочуть втопити за знищення сіонських святощів, інші, не вважаючи їх такими, рятують жінку. Суперечка за місце святині в Єрусалимі чи на горі Гарізім закінчується закликком Тірци до єднання юдеїв і самарян як двох гілок одного народу і відродження свого поневоленого краю. Як і Станіслав Виспянський у драмі “Весілля”, Леся Українка “всі надії на майбутнє визволення з рабства покладає на простий люд” [4, 24], а не на ворогуючу між собою інтелігенцію. Тірца вважає запорукою майбутнього визволення не збереження колишнього, а побудову нового храму, у фундаменті якого – каміння старого собору [4, 24].

Ще одним твором Лесі Українки на біблійну тематику зі Старого Завіту є діалог “В дому роботи, в країні неволі”. У Єгипті, Мемфісі – місцевості, де не раз відбуваються події у Святому Письмі, будується піраміда, на спорудження якої зігнали працювати всіх рабів – власних і завойованих. На перепочинку від виснажливої роботи в розмові між єгиптянином і гебреєм, представниками пануючої і поневоленої нації, виникає суперечка. Незважаючи на те, що обидва є рабами, підневільними, котрі повинні робити те, що їм накажуть, а не те, що хочеться самим, для єгиптянина ця праця не є ненависною, а радше приємною. Він будує храм, який буде прославляти національну спадщину у віках, не тільки фараону, а й своєму народу, собі. Якби єгиптянин був вільним, він робив би набагато краще, з більшою віддачею і силою. Раб-гебрей відчуває насамперед ненависть до проклятої роботи, її непотрібність, марність. Для нього піраміда – не пам’ятка архітектури, а споруда, яка ще раз доводить велич панівної імперії і знищення його рідної культури, релігії, історії.

Отже, беручи за основу Старий Завіт, Леся Українка в своїх драматичних творах не використовувала дослівних цитат із Біблії, а радше опиралась на неї як на тло давніх Єгипту, Вавилону, Ізраїлю, відтворювала їх колорит, традиції, звичаї та обряди. Старозавітна

історія єврейського народу, його епоха слугували поетесі віддзеркаленням національної ситуації її рідного краю.

Якщо говорити про мотиви Нового Завіту, використані у творчості Станіслава Виспянського, то читач не знайде їх аж надто багато. У його драмах наявні деякі з біблійних сюжетів – народження Бога і тріумф Воскресіння. Сама постать Ісуса Христа є неоднозначною щодо християнської традиції, але цілком у дусі модернізму. Образ Божого Сина з'являється в боротьбі з романтичним культом терпіння, у вигляді переможця смерті, недобрих сил, відродження людини і світу, а також в іпостасі Судді, що найбільше характерне для Євангелії від св. Івана. Правда, він не виступає в драмах безпосередньо, а передовсім “як взірець, на якому була заснована концепція поглядів героїв і їх людського досвіду [21, 241]. Проте ідея Святого Духа, “як втілення Богом ласки людині і найвищої творчої сили, пов'язана із темою Втіленого Слова” [21, 242], посідає домінуюче місце у світогляді польського модерніста. “Визволення”, “Легіон”, “Прокляття”, “Болезлав Сміливий”, “Скалка”, “Повернення Одиссея”, “Акрополь”, “Судді” – в усіх цих драмах Станіслава Виспянського знаходимо його сакральні і містерійні погляди, притаманні для кінця епохи.

Остання дія “Акрополя” суттєво відрізняється від попередніх тональністю, колористикою і загальним настроєм. Якщо атмосфера перших трьох частин твору справляла враження опівнічного мороку, “видіння важких снів над ранок” (за Котарбінським), страшних, сірочорних і холодних від камінних надгробків і присутніх людських останків (I дія) або тьмяних од вицвілих, колись яскравих фламандських гобеленів (II–III дія), то фінал драми – це пробудження із жахливих сновидінь, “тріумф світла над темрявою, дня над ніччю, воскресіння над неволею і мертвою” [22, 220]. Здається, що у середину катедри на Вавелі з усіх сторін полились струмені вранішніх променів сонця (можливо, це часткове здійснення юнацької мрії С.Виспянського-художника про будівлю, яка б складалась із самих вітражів?). Навіть більшість героїв цієї дії (окрім Ночі і хору Євменід) є добрими і світлими – Аврора, Арфист-Давид (співець Бога), що асоціюється із самим Виспянським-поетом, посередником між минулим і майбутнім. Адже у цю Ніч Воскресіння “відбувається боротьба не тільки між світлими і темними силами, а й між життям і смертю за владу над Вавелем, котрий уособлює у собі “свідомість народу – минулу і теперішню” [18, 31–36].

Вавель – Акрополь – це святиня для поляків, це “сакральний простір”, водночас символ і колиска великої історичної минувшини, польський мавзолей і цвинтар [20, 14]. Окрім цього, катедра вибудована на горі і поєднує “тим самим землю з небом”, отже, є “вісью світу”. Її підземелля переховують людський порох, а готичні стіни (стрімки вертикальні, а не округлі барокові) наче говорять про потяг до небес, життя, до Бога [14, 179]. Саме Спаситель, Сальватор – пророк нової Польщі, тріумфально сходить зі свого великого вітваря із хоругвою у руках під супровід грому та блискавки як небесних провісників. У цьому синкретичному образі зливаються воедино християнський Ісус Христос і еллінський, грецький, бог сонця і радості Геліос-Аполлон. Тому тільки з приходом Месії розпадається труна св. Станіслава, яка є атрибутом терпіння, ярма та неволі, “втіленням догочасної легенди катедри”, тобто смерті, форма якої є і в мистецтві [18, 30].

Згадаймо, що у творі присутня і скульптура вмираючого Ісуса, розп’ятого на хресті. Такий образ символізує вічне терпіння, “підтверджує перемогу смерті і неможливості реалізації високої ідеї у світі, де панує онтологічне (в природі) і суспільне (в історії) зло” [16, 52]. Тому Станіслав Виспянський прагне “усунути хрест із репертуару символів народної культури во ім’я повного визволення із культу терпіння” [16, 44]. Християнство з його зануренням у світ духовних цінностей, морального болю як основи існування і очищення душі відкидало гедонічну і вітаїстичну сторони життя з людськими інстинктами, що, навпаки, було пріоритетом усієї еллінської цивілізації. Тільки поєднавши двох богів різних релігій в образі Сальватора, драматург позбавляє постать Ісуса Христа мартирологічних рис і надає йому оптимістичності сонячного культу. Саме він вселяє тілесну і духовну красу, весняне пробудження природи із зимового сну, яке виливається в звуках, піснях, мелодійності відроджуючої пори року [20, 14] і підноситься до самого купола склепіння собору.

Дослідниця творчості Станіслава Виспянського Єва Мьодонська-Брокес у монографії “Wawel – Akropolis”... (котра є найґрунтовнішою працею про цю драму) вважає акрополь, який знаходився на острові Родос – “місцем культу Аполлона, і той зв’язок виявляється як творча сила Геліоса”. Проте польський літературознавець не вважає закінчення твору оптимістичним пророцтвом воскресіння Польщі, а говорить про внутрішній “феномен, який існує приховано, тому наприкінці не з’являється Сальватор у власній постаті, а тільки через

заступників, котрі від початку драми мають розділені його атрибути” [20, 64].

Новий Завіт в інтерпретації Лесі Українки – це перш за все твори, де прочитується її ставлення до християнства. Це драми – “Одержима”, “В катакомбах”, “Руфін і Прісцилла”, “На полі крові”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Адвокат Мартіан”. Незважаючи на велику кількість п’єс містерійного характеру, образ Ісуса Христа не часто з’являється в сюжеті (як і в Станіслава Виспянського), хіба що в згадках про нього, або ж постають герої з яскраво вираженим сповіданням його вчень і заповідей (Прісцилла, Йоганна). Безпосередньо поstatt Сина Божого читач бачить у поемі “Одержима”. Як завжди, шедеври народжуються завдяки страждання, тому й твір, написаний за одну ніч біля смертельно хворого Сергія Мержинського, став вершинним у художній спадщині Лесі Українки. У такий нелегкий період свого життя поетеса ставила собі запитання – чи існує Бог, а якщо Він є, то чому так важко дотримуватись Його заповідей простій смертній людині?

Українська поетеса показала найтрагічніший момент у житті Ісуса Христа – останні його дні на землі, за яку він помре. “Найважче випробовування Пророка нової віри полягало в тому, що довести істинність своїх слів він мусив через страждання й мученицьку смерть”, як врешті й самого християнства [7, 11]. У творі відбувається діалог-дискусія між Месією і Міріам, жінкою, яка, люблячи Ісуса Христа, не визнає його припису любити всіх, навіть ворогів. Вона постає не слухняною і ревною християнкою, що, сповідуючи нові ідеї, беззастережно довіряє їм. Міріам задає логічні запитання, не покладаючись тільки на свої почуття, бо “людині мислячій тяжко вірити наосліп, сказати б, бездоказово” [5, 5]. Це особистість думаючого бунтаря, самотня душа якого розтерзана суперечностями, що так відповідає істині межі століть, індивідууму модерного часу. Міріам одна серед тисячі людей бачить Месію не тільки як пророка, наділеного Божою силою зцілення хворих, який вселяє надію в останнього зневіреного, а й відчуває його біль, страждання, муки, що приховані від натовпу. Даючи юрбі спокій, духовне умиротворення, Син Божий ніби зосереджує в собі всю її недобру енергетику, від якої не має сам спочинку. Міріам йому безмежно співчуває, висловлюючи парадоксальні слова:

... О, яка ж то кара

Месією, що світ рятує, бути!
Всім дати щастя і нещасним бути... [13, 127].

Жінка також не має спокою, бо, беззастережно довіряючи Месії, не вірить у себе, в те, що зможе прийняти істину, смирення, спостерегаючи в реальному житті жорстокість, зраду у відповідь на добро, виокремлення сакрального від профанного в людському бутті. Міріам не може любити ворогів, навіть друзів Христа, бо не здатна поєднати в своїй душі водночас любов до Бога і до ближнього. Саме цією по-статтю героїні п'єси Леся Українка показала, “як образ Ісуса Христа висвітлює страшну прірву, що пролягла поміж Царством Божим і царствами земними, повними людської недосконалості, навіть зви-родніння” [9, 260].

У драматичній поемі Месія постає Боголюдиною (з перевагою рис недосяжного і далекого Творця), а не Людинобогом, людським сином. Навіть самотність Учителя є глобально-абсолютною, планетарно-трагічною у знанні наперед своєї долі, смерті за нас, недостойних його, на відміну від самотності одержимої – ні прибічник, ні ворог Ісуса.

Незважаючи на гіпотези дослідників про те, що прототипом Міріам була жінка не з Нового, а зі Старого Завіту (сестра Мойсея, котра також ішла пустелею, була свідком Десяти Заповідей Божих, але померла, не дійшовши до Обіцяного Краю), беручи до уваги її не християнське, а старозавітне, майже язичницьке бачення відплати за кожну кривду [8, 162–163], все ж, на наше переконання, Леся Українка керувалась іншим. Її героїня – представниця модерного світу, яка не може прийняти заповідей цілковитої любові до всіх, смирення, покірності, стає в опозицію до ворожої їй юрби, натовпу, що характерно для неоромантизму. І справа тут не в тому, що “приреченість на безголосся, брак мови найгостріше відчуває в патріархальному суспільстві саме жінка”, а якраз у тому, що “відмова від ненависті спричинила б для Міріам і згасання любові”, яка є “надто людська, аби пробачити завдані Учителю кривди й рани” [1, 219–221].

Героїня не розуміє бажання Месії врятувати весь світ, піти на Голгофу за тих, хто зрадив і відкріся його, зрештою, змусив до страшних мук. Саме Син Божий повинен стати для людей ідеалом, якого годі досягнути в силу своєї плотської гріховності. Однак саме людина повинна прагнути до удосконалення, що веде не тільки до розвитку знань, технічного прогресу, як у всі минулі тисячу років, а й до ево-

люції почуттів – не ненависті, а любові планетарного масштабу, яку людство втратило ще десь на початку своєї цивілізації. Адже “без Христа, як живого центру нашого життя, ми ніколи не зрозуміємо себе, нашого призначення, ... не дійдем до пізнання Бога. Без Христа Бог є зведений до абсолютної Ідеї, до вічної Стихії, до первісної Волі, до чогось, що живе у підсвідомості ... Без живого Христа в нашому серці, справжня релігія зредукована до культу обрядовості...” [3, 27–28]. Проте збагнути це Міріам в земному житті не могла. Тільки зі своєю смертю вона відкриє для власної душі сенс блаженної смиренності, загальної любові, бо помре за неї, а не за ненависть до байдужої юрби прибічників Учителя. Це почуття в жертвовному кровопролитті очиститься від скверни, а смерть героїні наблизить її до вічності, до поєднання з Месією, адже віднайдений сенс любові суголосний заповідям Спасителя [7, 17].

Таким чином, може скластись враження про одиничність образу Ісуса в творчості Лесі Українки. Проте в цій постаті синтезовано водночас і християнство, і античність, як і в драмах Станіслава Виспянського. Саме ці два співвідношення первнів культури постають у спадщині поетеси в тісному взаємозв'язку. Переважна більшість драматургічних творів Лесі Українки і Станіслава Виспянського написані на грецько-міфологічну та біблійну тематику. Якщо в польського модерніста виступає синкретичний образ Христа-Аполона, то в українського автора – Христа-Прометея. Постать еллінського героя “закладає також основу Лесиної індивідуальної релігійності”, правда, з акцентацією на боротьбі, непокірності та свободолюбивості. Вона поєднала в одній іпостасі активне чоловіче начало Прометея і пасивну жіночність духовності Ісуса. Ці риси характеру художниці слова є “феноменом Лесиної мужності”, на яку так часто звертали увагу дослідники, створивши цим стереотип її маскулінного образу. Письменниця “за своїм темпераментом душі була діонісійською, стихійною, бурхливою натурою” [2, 75], якій ближчою ставала вітаїстичність античності, але й водночас саможертвність християнства, невід'ємною частиною якого були смерть і воскресіння, притаманні і творчості самої поетеси. Тому “духовний синтез Прометея-Христа становитиме повноту її індивідуалістичної духовності...” [2, 88], а поєднання античності з християнством створить “бунтівну, горду і смиренну драму” [2, 151].

Станіслав Виспянський і Леся Українка кожен по-своєму трактували Старий і Новий Завіт, використовуючи образи, сюжети Біблії,

проектували їх на історичні події, долю власного народу. Вони не могли писати про минувшину інших держав, не згадавши важке сходження до незалежності своєї нації, адже обоє були не тільки патріотами, але й провісниками волі батьківщини, які повсякчас проймалися її болями, страждали її недолею. Саме “вічна Книга Книг” надихає до творчості митців і дає відповіді на всі злободенні питання часу, адже і через тисячоліття людство знаходить на сторінках Біблії заповіді любові, примирення та духовного розвитку, які є важливими на будь-якому етапі становлення цивілізації.

1. *Агеева В.* Християнське смирення і екзистенційний бунт / Агеева В. // Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К. : Либідь, 1999. – С. 218–233.

2. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка / Н. Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с.

3. *Мар О.* Християнство і модерний світ / О. Мар // “Листи до Приятелів”. – Нью Йорк, 1961. – № 1–2 [95–96). – С. 24–31,

4. *Масенко Л.* У Вавилонському полоні: Темі національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки / Л. Масенко. – К. : Соняшник, 2002. – 152 с.

5. *Мороз Л.* Леся Українка і християнство / Л. Мороз // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 4–10,

6. *Одарченко П.* Біблійна тематика у творчості Лесі Українки [Книги Старого Завіту] // Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років / П. Одарченко. – К. : Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 91–111.

7. *Поліщук Я.* Три смерті – три вічності [пошуки сенсу життя в драматичній поемі Лесі Українки “Одержима”] / Я. Поліщук // СІЧ. – 2001. – № 6. – С. 11–21.

8. *Смирнів В.* Зображення християнської моралі в “Одержимій” Лесі Українки / В. Смирнів // Варшавські українознавчі записки. – Зошит 1. – Варшава : вид-во о. Василіяні, 1989. – С. 161–168.

9. *Сулима В.* Єврейські мелодії дочки Прометея // Сулима В. Біблія і українська література / В. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – С. 251–262.

10. Св'яте Письмо Старого і Нового Завіту / переклад П. О. Куліша, І. С. Левицького, І. Пулюя, – Нью Йорк ; Лондон : Союз Біблійних Товариств, 1957.

11. *Українка Леся.* Вавилонський полон / Леся Українка // Леся Українка. Твори : в 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 148–166.

12. *Українка Леся.* Лірика / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1970. – С. 213–215.

13. *Українка Леся.* “Одержима” / Леся Українка // Леся Українка. Твори : в 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – С. 126–147.

14. *Bahis W.* Ożywianie posagów. Głosa do "Akropolis" / *W. Bahis* // Stanisław Wyspiański. Studium artysty. – Kraków : UNIWERSITAS, 1996. – S. 169–180.

15. *Dtír J.* S. Wyspiańskiego Sędziowie / *J. Dtír* // Biblioteka komentarzy do dzieł S. Wyspiańskiego pod red. J. Salonięgo. – Warszawa : Biblioteka polska, 1939. – XXVIII s.

16. *Gutowski W.* Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku / *W. Gutowski*. – Toruń, 1994. – 204 s.

17. *Hutnikiewicz A.* Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia / *A. Hutnikiewicz*. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1997. – 296 s.

18. *Kretz J. S.* Wyspiańskiego "Akropolis" jako dramat świadomości narodowej / *J. Kretz*. – Krosno : Drukiem W. Lenika, 1910. – 62 s.

19. *Lempicka A. S.* Wyspiański – pisarz dramatyczny. Idee i formy / *A. Lempicka*. – Kraków : Wyd. lit., 1973. – 350 s.

20. *Miodońska-Brookes E.* Wawe. – "Akropolis". Studium o dramacie S. Wyspiańskiego / *E. Miodońska-Brookes*. – Kraków : Wyd. lit., 1980. – 298 s.

21. *Miodońska-Brookes E.* "Zdobytaj co dzień Boga i siebie na nowo..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego / *E. Miodońska-Brookes* // *Dramat i teatr religijny w Polsce*. – Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego UL, 1991. – S. 235–263.

22. *Natanson W.* S. Wyspiański. Próba nowego spojrzenia / *W. Natanson*. – Poznań : Wyd. Poznańskie, 1969. – 262 s.

23. Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995. – 1432 s.

24. *Podraza-Kwiatkowska M.* Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce / *M. Podraza-Kwiatkowska*. – Kraków : Wyd. Lit., 2001, – S. 376.

ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА МАСКИ: ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЗАХОДУ І СХОДУ

**(на матеріалі прози Л.Піранделло, Г.Гессе, В.Гомбровича,
Юкіо Місіми, Г.Тютюнника)**

Топос маски має давні корені, зважаючи ще й на ігровий елемент у культурі, загалом людській свідомості. Адже, йдучи за положеннями Й.Гейзінги, ігрове відношення, вочевидь, існувало ще до появи людської цивілізації чи її здатності до вираження. Відтак маску одягали у ритуально-магічних, церемоніальних, естетичних, а також в охоронних чи інших практичних цілях. Вона має свою історію в європейських та азійських народів. У старогрецьких легендах та африканських обрядах маска відповідала суті внутрішнього світу персонажа та його зовнішності (трагічно-комічна природа героя чи тотожність із звіром). У близькосхідній літературі, на думку Ю.Султанова, це був психологічний узагальнений образ, де не було системи і властивостей характеру-маски. Головною її ознакою для будь-якої культури світу є її таємний, “магічний характер перевтілення” (за Х.Керлотом), яке повинно бути прикрите від погляду. Відтак для цього поняття характерні дволикість та двозначність. Протягом тисячоліть маска була і залишається елементом театральної дійсності (античний театр, середньовічний японський театр но, середньовічна італійська комедія масок), карнавалу (бразильський, венеціанський...) і маскарადу, залишків традиції шаманства (у віддалених племенах Африки, Чукотки, Океанії та ін.) чи відображенням ментальних і соціальних стереотипів.

В історії літератури парадигма маски увійшла разом із культурним надбанням кожної з епох. Це не просто символ міфічних, тотемічних чи фольклорних обрядів, а ціла система, за якою проступає ставлення до людини в певний період існування цивілізації. Згадаймо літературні чи кіномистецькі версії про “Залізну Маску”, “Золоту Маску” і невід’ємний її символ – смерть. Семантика маски, її образ, символ, мотив, топос у літературознавстві чи антропології неодноразово досліджувалися у працях Е.Тайлора, К.Леві-Стросса, М.Бахтіна, А.Грінштейна, М.Моклиці та ін. У літературі ХХ століття топос маски пов’язаний із втечею від суспільства, відчуженням, що накладає певний екзистенційний або ж карнавальний-постмодерний характер. Він проявляється у західноєвропейському, східноєвропейському, в американському та далекосхідному письменстві.

Вітольд Гомбрович, Григор Тютюнник, Луїджі Піранделло, Герман Гессе, Юкіо Місіма та інші – різні, неоднозначні, неординарні, але самодостатні творчі постаті ХХ століття як у контексті національної, так і в параметрах світової літератури. Об'єднує письменників перш за все філософічність, екзистенційність, високий інтелектуалізм їх текстів і віддзеркалення універсальних проблем минулих чи сучасності за допомогою парадигми маски.

Італійський автор Л.Піранделло у своїй прозовій та драматургічній творчості поєднав трагічне й комічне, створив власний театральний стиль “оголених масок”, відродивши після В.Шекспіра прийом інтелектуального “театру в театрі”, що вивело його ім'я на світовий рівень.

Скандальний та неоднозначний японський письменник, режисер Юкіо Місіма – автор п'єс для театру но (національної форми класичної японської драматургії, пов'язаної з традиційним мистецтвом маски), який перш за все відомий у світі своєю самурайською відданістю японським ідеалам і водночас поклонінням старогрецькому поняттю краси як довершеності, незвичайності, навіть фанатизмом поглядів, здійсненим ритуальним самогубством “харакірі”. Драматург із країни Вранішнього сонця також використовує парадигму маски у своїй прозово-драматургічній спадщині, що йде від екзотичних для нас далекосхідних звичаїв.

Вітольд Гомбрович разом із Б.Шульцом, С.Віткевичем та К.І.Галчинським у польській прозі, драматургії та поезії періоду міжвоєнного двадцятиліття були демаскаторами суспільних болячок, критиками культурних міфів і міфотворцями, руйнівниками шкільних стереотипів і всього заскоружлого, нудно-стереотипного, але гарноприлизованого і загальноприйнятого, що є в уявленні людини. Своєю їдкою сатирою, нігілізмом до усталених закономірностей і правил, карикатурністю на красу, деструкцією, гротеском вони свідомо, занижуючи естетичну сторону твору, піднімали проблеми натуральності та природності людини в світі, її індивідуальності у суспільстві, зривання маски з себе і свого штучного оточення “кричали” про кризу культури.

Так, В.Гомбрович своєю “Фердидуркою”, яку називають великою суспільно-культурною та гротескно-фантастичною сатирою на систему навчання та педагогіку, на міщанство, на інститут сучасно-емансипованої сім'ї, розпочав наступ з притаманними йому бравадою та комізмом, пародією та блазнюванням. Одночасно це був початок

цілої кампанії “про автентичність польської культури і категорій своєї філософії людини” [23, 335]. Тексти Гомбровича означають “буфонадою” з “наївною проблематикою”, “повною довільністю” [цит. за: 23, 465], сенсаційно-бруковою літературою та ін. Відомий польський дослідник Є.Квятковський дошукувався джерел “філософського гротеску і великого кепкування” Гомбровича як найяскравіших рис, що вирізнятимуть польську літературу на світовому тлі, проблематики його творів в “інтерпсихологізмі” “Недоброго кохання” З.Налковської, заманіфестованій естетиці бридоти і гротеску в “Історії маніяків” Р.Яворського. Літературний критик частково відносив “Фердидурке” і до метафізично-фантастичного напрямку, того, що згодом розвинеться у сучасну суспільно-політичну чи історіософську фантастику та science fiction [23, 245; 249; 264]. Інші літературознавці для пояснення текстів В.Гомбровича використовують філософські концепції М.Гайдеггера і Ж.-П.Сартра, проте тут не йдеться “про запозичення ідеї, а тільки про їх схожість” (відомою є фраза, яку любив повторювати сам Гомбрович, що він був “перш за все екзистенціалістом”). Для Б.Шульца його товариш стояв на одному і тому ж рівні, що й З.Фройд, М.Пруст, з одного боку, і улюблені ним Р.М.Рільке, Ф.Кафка, Т.Манн, з іншого.

При цій строкатості різних думок, поглядів варто звернути увагу на той факт, що серед більшості польських письменників саме Гомбровича за його впливом на культуру, на стиль життя, “спосіб жартування”, за антипатетичністю у своїй літературно-критичній діяльності та провокуванням дискусій про себе найбільше знають у світі. Про це свідчить і нагорода в Нью-Йорку та висунення кандидатури 1968 року до нагороди Нобеля. (Можливо, не останню роль відіграла і його еміграція до Аргентини та спілкування з європейськими мистецькими колами).

Про українського письменника Григора Тютюнника, зрозуміло, що не знають у світі такою мірою, як про попереднього автора, зважаючи на політичне, культурне становище України тих застійних років, коли більшість “шістдесятників” або писали в шухляду, або були ув’язнені в Мордовії. Не висувався він і на Нобелівську премію, як Піранделло, Гессе чи Гомбрович (хоча посмертно отримав найвищу в Україні – Шевченківську). Проте творчість одного з найяскравіших представників шістдесятництва у прозі, що, на думку О.Пахльовської, є “українським відгалуженням екзистенціалізму”, характеризується лаконічною стриманістю, насиченістю художніх деталей, больовим

синдромом за кожним словом. Це свідчить, що невелика за обсягом художня спадщина письменника, в якій присутні і дитячий, і воєнний, і селянський струмінь, не повна без згадок про філософічність його текстів, які “за зовнішньою простотою, невибагливим сюжетом” проєктували “свій зіркий погляд на людину і її оточення, на невидимі грані людської душі, котрі так звично не відтвориш, бо їх треба самому відчутти” [19, 264].

Г.Тютюнник відобразив у новелах, оповіданнях та повістях екзистенційний бунт, “неприкаяність” і самотність, “енергію болю”, страждання та відчуження – не просто як данину інтелектуальній чи прозахідній моді, а як власні світовідчуття. Адже пережив голод воєнних років, вимушене дитяче старцювання, арешт, втрату репресованого НКВС батька, смерть брата Григорія, будучи безкомпромісним у задушливій атмосфері тодішньої держави, що врешті-решт вилилось у самогубство. За своїми героями Г.Тютюнник ховав сам себе, своє страждання на цій землі” “відчуття власної відчуженості та самотності” [12, 180].

У повісті “День мій суботній” автор не просто розкриває проблеми індивіда, а створює власний художній варіант філософської концепції людського існування, що нерідко перегукується з глибинними текстами “Стороннього” чи “Нудоти” екзистенціалістів А.Камю і Ж.-П.Сартра, поглядами на буття, щастя чи загалом на світ із окремими положеннями у працях М.Гайдеггера, М.Шеллера, Мерло Понті, Поля Рікера чи Г.Сковороди, на що звертає увагу дослідниця М.Хороб. Г.Тютюнник був близький до В.Стефаніка у проживанні ним болю кожної людини, у манері лаконічно-експресивного письма, до А.Тесленка й Г.Косинки з їх світом внутрішнього драматизму й страждання, до М.Коцюбинського з імпресіоністичною фіксацією змін у природі, житті. Тому спільною вихідною точкою для означуваних письменників є їх засоби вираження або ж проблематика, які випереджали свій час, будучи провісниками нового в літературі чи навіть філософії.

Так, А.Сандауер свого часу говорив про “прекурсорство” Гомбровича ще у 30-і рр ХХ століття в європейському екзистенціалізмі. Інший дослідник М.Гловінський акцентує на такій же, як і в творчості Л.Піранделло, схильності польського письменника до парадоксів, адже “естетика Гомбровича опирається на ідеї експресії без експресії”, що творить “фундамент гомбровичівської антропології” [22, 10–11]. Окрім цього, творчості автора “Фердидурке” притаманна карна-

валізованість, використання карнавальної поетики (зокрема образи гротескного тіла, їжі, еротична тематика, топос маски, а також карнавальні сюжетні схеми (“увінчання/розвінчання карнавального короля” та “профанний герой у невідповідних обставинах”) “міфоруїнування”, сміховий характер, карикатурно-статеві спотворення, характерні для культури маскараду, про що переконливо доводить українська дослідниця творчості польського митця Н.Лобас [10, 16]. А це своєю чергою визнається як “данина жанру масової літератури” і як елемент майбутнього постмодернізму.

Л.Піранделло, продовжувач традицій веризму XIX століття в італійській літературі, висвітленням внутрішніх протиріч у світогляді людини, її екзистенційною відчуженістю чи парадоксальністю ситуацій у своїх текстах, своєрідним їх новаторством та авангардизмом водночас наближений до різних етапів й експериментів модерного письменства всього XX століття з його “міфологічною” драмою Ж.Ануя, екзистенціалізмом Ж.-П.Сартра, театром абсурду С.Беккета, Ж.Жене. Навіть один із засновників новітньої драматургії США Ю.О’Ніл чи пізніше представник “пластичного театру” Т.Вільямс є спадкоємцями традиції Піранделло у введенні масок для підтвердження колективної психології натовпу чи у створенні “п’ес-настроїв”.

Г.Тютюнник, незважаючи на “традиційність” стилю художньої спадщини, своїми роздумами у власних творах, листах чи щоденнику ніби “передбачає подальший розвиток сучасної прози шляхом поглиблення внутрішньої драматизації і психологізації персонажів, нарощення самовиражальної конкретики” [16, 155]. Щодо цього годі говорити про прозу чи радше драматургію Юкіо Місіми, в творах якого поєдналися всі традиційні для японської сценічної дійсності форми но, кабукі чи середньовічного театру маріонеток дзерурі, деякі класичні сюжети і жанри європейської літератури (починаючи від Евріпіда і Расіна) з сучасним модерним втіленням найсміливіших ідей “несподіваного, часто шокуючого змісту”, з елементами епатажу, провокації (наприклад, скандальні постановки п’ес “Мій друг Гітлер”, “Маркіза де Сад”), “в насиченні парадоксів”. Тому російський дослідник творчості Місіми Григорій Чхартішвілі у своїх численних розвідках про японського автора (“Театр масок Юкіо Місіми”, “Життя і смерть Місіми, або як зруйнувати храм”) наголошує, що у його творах “класичний канон виконує особливу функцію, контрастує із “зловмисністю” авторського задуму, відтіняючи іронію й епатаж”.

Риса тонкого психологічного “препарування” власної душі і свого центрального персонажа притаманна й представнику філософсько-інтелектуального роману, “найхімернішому митцеві ХХ століття” Герману Гессе, тексти якого також не є звичним відпочинком від буденних справ, а напруженою роботою мозку, за якою кожен читач по-своєму відкриє творчу лабораторію автора. Саме за книгами всіх цих художників слова стоїть цілий всесвіт асоціацій, уявлень і бачень митцями нагальних проблем як окремого індивіда, так і його місця у світі, суспільстві. Адже у своїх вершинних романах “Степовий вовк” та “Гра в бісер” німецький автор намагався дати відповідь на вічно актуальне питання справжньої сутності людини, її тяжіння і розрив між духовним устремлінням і міщанським укладом людського життя.

Головний герой твору “Степовий вовк” Гаррі Галлер своєю внутрішньою боротьбою відображає головні болячки ХХ століття як переломного, кризового у своїй самосвідомості періоду в історії цивілізації. Хвороба самотності людини серед людей, її особливості і водночас маргінальності у суспільстві, сильної духовної особистості і слабкого “дегуманізованого” світу, відчуження від нього говорять про подальше поглиблення цієї ситуації впродовж усього ХХ, а тепер і ХХІ століття. Бо, за Ю.Кристевою, не ми відчужуємося від середовища, а чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності”. Відтак він народжується тоді – “коли виникає усвідомлення моєї відмінності”, а закінчується – “коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв’язків і спільнот” [8, 7].

Гаррі Галлер втілює у собі риси і людини, і вовка. Вовк – це метафора, символ, як не дивно, первісної людяності та індивідуальності, коли ми не обманюємо і не лицеміriamo, не одягаємо “маски” при зустрічі з кимось. Проте живемо, як вовки, і в зграях, та водночас поза ними. Адже найголовніше для цієї тварини – це воля, навіть образ безмежного степу вказує на це. Звір може вийти зі зграї у будь-який момент свого життя, що, на жаль, не в змозі зробити людина, відмовившись від суспільного укладу цивілізації. Воля – це основа для митця, якому важко жити за законами суспільства, навіть сім’ї, що відволікає від натхнення та музи своїми щоденними обов’язками та побутовими радощами і метушнею. Проте тяга до комфорту, міщанської захищеності та благополуччя, що втілюється у вазонах араукарії й азалії, запах свіжоспечених пиріжків та начищеної підлоги кімнати у творі повертає Гаррі на землю, нагадуючи дитинство і ви-

кликаючи ностальгічні спогади про таку ж бюргерську, але рідну домівку, матір. Тому найбільшою трагедією для “степових вовків” є людський закон золотієї середини (балансування між святістю і розпустою, добром і злом, духовними і матеріальними благами), якого всі стараються дотриматись, механічно роблячи і виконуючи те, чого не хочемо. Прагнучи бути “ентузіастами”, залишаємось у світі “філістерів” (за Т.А.Гофманом).

Окрім цього, суто людською рисою є, на думку дослідників, відчуття високого, музики, літератури, загалом мистецтва у сучасному суспільстві, яке не потребує духовно-інтелектуального начала та культури. У “Степовому вовку” це образи Моцарта та Гете. І знову роздвоєння та топос маски. Випадок у домі університетського професора свідчить про облудність та нещирість стосунків між людьми, на перший погляд, інтелігентних та розумних. Тому в тексті “Степового вовка” весь час проходить лейтмотивом “золотий слід” давньої культури Західної Європи перед її присмерком, смертю та занепадом, що прикметно саме для німців Ф.Ніцше, О.Шпенглера і що стало основою їх філософської доктрини.

Парадигма двоїстості, маски, двійництва Гессе йде не тільки від теорій роздвоєності особистості Ф.Ніцше та А.Шопенгауера, світовідчуття близького йому духовно Гете, а й від філософії Сходу, якою він не просто поверхово захоплювався, а глибоко вивчав упродовж усього свого життя. Тому вчення Лао-цзи з атмосферою багатолікості і безликісті, символами дзен перегауються як з лаоською думкою, так і з антично-сократівською традицією. Маска одягнена і на двійників Гаррі – на Герміну, як протилежне віддзеркалення (“маска з води”, за буддійською психологією), його відмова від світських радощів, та Пабло – як заперечення джазової музики у своїй недосконалості та темне екстатичне начало в порівнянні з класичною та світловрівноваженою? Тому Герміна живе для свого задоволення з танцями, сексом, тільки не для “мук творчості”, а Пабло – з наркотиками та скороминущою музикою, що дають хвилину радості і насолоду не думати про високе і вічне.

Карнавал, як ще одна зміна масок, відіграє у тексті важливу роль, адже Гаррі, набуваючи інших, непритаманних йому видів “облич”, розчиняючись під дією наркотиків у натовпі, потрапляє в інший світ – “магічний театр”. Саме там він “розмовляє” зі своєю підсвідомістю, перебуваючи мов на “сеансі психоаналізу”, і бачить все, ніби в оберненій кінозйомці. Тому боротьба головного героя “з

вітряками” міщанського бездуховного суспільства набуває у нашому розумінні рис “божевільної” людини у нормальному світі, що в перевернутій проекції задзеркалаля “Степового вовка” розуміється як велична, тверезомисляча людина у божевільному світі міщан. Відтак убивство Герміни, вочевидь, слід вважати як “відмову Гаррі від легкого способу життя, життя заради задоволення” (Кіра Шахова). Ось чому стануть зрозумілими думки Арістотеля про те, що для людини природно прагнути до очевидного блага і водночас тільки сама людина може вільно вирішити, прагнути їй до матеріального чи духовного вибору, потім несучи відповідальність за нього [Цит. за: 1, 283].

За складністю сприйняття і розуміння глибинних проблем творчої особистості, її бачення світу, спілкування з ним, неможливості вирватись їй з-під контролю суспільства “Степовий вовк” знаходиться поряд із романом В.Гомбровича “Фердидурке” – твором про переживання і відчуття головного героя Юзя, який ніби у фантасмагоричному кафківському сні перетворюється з 30-літнього молодого письменника у підлітка, відчуваючи себе навіть не власним двійником, другим “я”, а нічим, бо “це взагалі не моя тіло”. Таке повернення назад у часі потрібне для того, щоб він міг себе віднайти (адже дослівно з англійської назва прозового твору польського автора – ключ від 30-ти дверей) за різними оболонками, які накладає на нас час і досвід. Для головного наратора – це нічого не дає, адже ключовим поняттям у тексті виступає згадувана раніше ще у творчості Л.Піранделло форма. Саме вона, за Гомбровичем, змушує людину поводити себе не так, як хочеш, а так, як прийнято в суспільстві.

За концепцією автора, форма виступає своєрідною накресленою задалегідь схемою, за яку жоден з нас не має права вийти. Кількість накинутих нам від самого дитинства стереотипів протягом нашого життя збільшуються. Адже на початку ми граємо одну “роль” – дитини, а згодом їх безліч, відповідно до наших стосунків у соціумі, родині, навіть щодо самого себе. Ми пристосовуємось і робимо те, що від нас у тій чи іншій ситуації очікують. Думки самого Гомбровича, висловлені у “Щоденнику”, підтверджують це: “людина створюється...іншою окремою людиною, іншою особою. При винятковому зіткненні. У будь-яку хвилину... Я завжди існую “для іншого”, я розрахований на чужу точку зору... Оскільки сам для себе я не потребую форми, вона потрібна мені лише для того, щоб той другий міг мене побачити, відчути, пізнати” [5, 8]. Адже біда людини в тому, що вона

навіть не розуміє, що це не її власне “обличчя”, а запозичена, “одягнена” зовні “маска”.

Саме маски у творах автора “Фердидурке” “функціонують як носії певного пародійованого *sacrum* або ж як спроба пристосувати профанного героя до цього *sacrum*, ув’язнити його в ньому” [10, 12]. Тому, за Гомбровичем, особистість ніколи не є щирою (“бути людиною означає бути актором, вдавати з себе людину”), вільною, вона тільки переходить з однієї форми в іншу, міняючи маску, будучи насправді штучною і фальшивою іграшкою законів цього світу, “розіп’ятою на прокрустовому ложі форми”. Тому Гомбрович, як і Л.Піранделло у творі “Блаженної пам’яті Мата Паскаль”, Г.Гессе у філософсько-інтелектуальному романі “Степовий вовк”, “кричить” нам про “деградацію”, яка, на думку польського автора, є найістотнішою річчю в його “Фердидурці” чи “Шлюбі”. Польський автор “вказує” всім, звертає увагу на майбутню загрозу, що, на переконання іншого авангардиста й “екзистенційного катастрофіста” С.Віткевича (Віткаци), вже давно почалась.

Молодий письменник Юзьо бореться, йдучи за текстом, з накинутими йому формами – спочатку учня в гімназії, потім у сім’ї Млодзьяків і в селі. Ще на початку твору головний герой боїться “неіснуння”, свого душевного роздвоєння, розпорошення”, що вже свідчить про незрілість і невпевненість у собі як особистості. Підсилюється цей стан фразами турботливих тіток “хай люди знають”, що ти такий же добropорядний, як інші у суспільстві. Геніальною за своєю демаскуючою глибиною є фраза гімназистів, повторювана за учителем під час лекції “*Slowacki wielkim poeta był*” (“Словацький був великим поетом”) [6, 52]. Вона свідчить, як і у випадку з Гете у творі Гессе, про заскорузлість всієї класично-традиційної освіти. Адже за сухими шаблонно-ідеалізованими словами про письменника, який може бути тільки “великим”, “відомим і т. д., учні не бачать “живої” творчості цього митця, він для них навіки втрачений. Бо, окрім цього тут зображений ще й процес нищення яскравої особистості молодої людини, рівнялівка креативних осіб під сіру масу більшості, де неможливо мати власну думку (“якби ж і народилась у комусь із них (найрозумніших головах. – М.М.) власна думка, я миттю вижєну або думку, або власника”) [6, 47], що відрізняється від тверджень критики чи вчителя. Тому такий процес названий Гомбровичем “*uprzięnie*”, спеціальною інфантилізацією і “накиданням” незрілості, яка не може закінчитись

визволенням з-під форми ні “*поєдинком на міни*” (“*grutas*”), ні “*звалтуванням вухами*”.

Протилежною за суттю, але такою ж безвихідною для визволення (“*для втечі треба мати волю до втечі [...]; втікати означає [...]* – *втікати від себе*”) [6, 58] є перебування Юзя в емансиповано-ультрасучасній сім’ї Млодзяків, яка робить все не так, як звичайні традиційні родини. Їх схвалення аморального способу буття своєї доньки приносить головному героєві хвилиenne “демаскування”. Проте він знову “у формі” за допомогою “символічної” еротично-сексуальної литки жіночої ноги. Ця боротьба продовжується й у селі, три пригоди наратора, в яких він трансформується від 16-ти – до 30-річного віку, своєрідно символізують період ініціації, в якому відбувається становлення героя. Цей процес має місце в міфах, а оскільки Гомбрович виступає “міфоруїнівником”, то й відповідно – його Юзю “формується” як людина, що і в прямому, і переносному значенні вчиться переходити з однієї форми в іншу, від одного стереотипу через руйнування його до іншого. І так без кінця. Тому й не зрозуміло з тексту – нараторові 16 чи 30 років, проте він поводить себе так, як має поводитись у тій чи іншій ситуації, відповідно до віку і т. д.

Г.Тютюнник у повісті “*День мій суботній*”, як і В.Гомбрович у “*Фердидурці*”, Л.Піранделло у романі “*Блаженної пам’яті Маттіа Паскаль*” піднімає ту ж проблему людської ідентичності, штучності у суспільстві та одягання на себе масок і постійну їх зміну, вживаючи також поняття форми.

Головний герой твору італійського автора юний Маттіа не надто замислюється над якимись моральними проблемами, маючи багатого батька. Навіть коли той помирає, у сина не відбувається переоцінка цінностей, як часто буває у таких випадках, він далі прогайнує майно. Своїми необдуманими вчинками Паскаль нагадує багатьох з молодих людей не тільки того часу. Одружившись, хай і невдало, він не бере ніякої відповідальності на себе за свою сім’ю, за стареньку бідну матір. Тільки з моменту втечі від сімейних негараздів, постійних сварок до Монте-Карло, безтурботного міста вічної гри і везіння, Маттіа змінюється. Втрата свого “я”, своєї маски після помилкової інформації про його смерть, видається йому цілковитим звільненням від самого себе, від надокучливих проблем і життєвих дрібних обов’язків охоронця старої запиленої бібліотеки. Він отримує шанс почати нове життя спочатку, вибрати самому собі себе і свою біографію для оточуючих. Він може вигадати карколомну автобіографію, і його будуть

сприймати за нею, а не за нікчемною, провінційною личиною, якою він себе вважає.

Окрім цього, вигравши велику кількість грошей, Маттіа може не думати за фінансове забезпечення у найближчий час, що також є своєрідною свободою. Проте, як не дивно, ця багатообіцяюча воля не приносить незалежності. Спочатку, розгубившись від цієї “безмежної свободи”, потім осягнувши її, Маттіа не знайшов душевної рівноваги, спокою, адже він повинен бути тепер весь час обачним. Не вчинивши при цьому нічого поганого, кримінального, він “втратив право на спокійне життя”, а здобув животіння, залежне від брехні: “Я зрозумів, що назавжди викинутий з життя і повернутися в нього вже ніколи не зможу” [15, 221]. Відтак навіть маріонетки в театрі йому здавались щасливішими від нього, бо не мають ні душевного сум’яття, ні вагань і сумнівів, як це є в людини. Скинувши маску Паскаля, він просто змушений одягнути будь-яку іншу, того ж таки Адріана Меїса, видуманого прізвища, де поєдналась інформація про римського імператора Адріана та культуролога Камілло де Меїса.

З вибором цього імені Паскаль втрачає не тільки свої риси характеру, він не може виробити і набути нового світогляду, адже фактично він, як самоцінна особа, хай і не яскрава особистість, “помирає”. Натомість “народжується” не нова, а фальшива та підмінена людина, яка не має свого “я”, індивідуального внутрішнього світу, бо той “загинув” разом з попереднім власником. На думку дослідників, уже в цьому, одному з перших своїх творів Піранделло передбачає вакханалію тоталітаризму, який може початись саме “з втратою особистості, а значить, свідомості і волі, етики й відповідальності” [14, 24].

У тексті цю гіпотезу підтверджує вираз “тиранія під маскою свободи”. Маттіа не може дозволити собі повноцінно жити (“стою поза життям”), не маючи документів, вдовольняючись існуванням поза суспільством. Не може дружити з кимось, бо дружба вимагає “чесності й відвертості”, не має права кохати навіть тоді, коли два серця знайшли спільну мову, бо слова і умовності, нав’язані соціумом, не дадуть кохання розцвісти. Він є порожнечою всередині, пустою, яка нічого не може дати взамін. Він є лише тінню колишнього Паскаля (“хто з нас був тінню? Я чи тінь?” [15, 221]), привидом життя і маскою теперішнього Меїса. Навіть звичайні речі, цінні, але чужі, не приносять Маттіа радості, бо вони не пов’язані з його минулим, а річ, на думку головного героя, ми любимо тільки за те, що вносимо до неї від себе злагоду й гармонію. Наратор почуває себе

самотнім і відчуженим не тільки в суспільстві, адже маску, як правило, одягаємо безпосередньо перед спілкуванням з кимось. Навіть наодинці він нещасний, бо вимушений і тоді носити маску. Парадокс полягає в тому, що Маттіа вірить в неї тільки за умови, “що в це повірять інші”, а для кого ж тоді вона?

Життя у драматургічному чи прозовому просторі Піранделло позбавлене будь-якого сенсу і цінності, а маска – це постійна людська личина для захисту від оточуючого світу, збереження себе від болю у суспільстві. Тому людина “стає рабом власної маски, маріонеткою, якою керують обставини і в які вона втягнена”, а оскільки “маска” і “лице” не збігаються, людина відчужується від самої себе, бо її не існує поза маскою, і “біжить” геть [7, 161]. (Цей “вічний” біг по колу та відсутність мети для пересічної людини уже в 60-их рр. в новий період “неонового ренесансу” змалює американський письменник-нонформіст Д.Апдайк у романі з красномовною назвою “Кролику, біжи”). Втеча від себе є всього лише ілюзією свободи для людини. Окрім цього, маска у творах Піранделло виступає ще й “символом самого світу”, його фальшивості та облудності. “Маска – форма протидії, форма протистояння, а отже, й свідчення свідомої вольової реакції людини на реальність” [14, 18]. Головний герой роману “Блаженної пам’яті Маттіа Паскаль” постійно втікає від самого себе, щоразу втрачаючи себе, шукаючи і знову гублячи шлях до власного “я”.

Близьким за тональністю відчуттів центрального персонажа твору італійського прозаїка, їх градацією та трансформацією, одночасно й втратою “тожсамості” наратора є роман “Сповідь маски” Юкіо Місіми. Це провокаційно-епатажний твір, завдяки якому прийшла слава до молодого японського автора. У тексті багато власних поглядів і зацікавлень письменника, автобіографічних моментів, що дало підстави для скандальних оцінок. Проте цей роман цікавий не сповіддю гомосексуаліста зі схильністю до садизму, а натуралістичним зображенням психології людини, яка з дитинства, відчуваючи свою “іншість”, старається пристосуватись до навколишнього світу. Маленький хворобливий хлопчик Кімітаке, який у 5 років пережив клінічну смерть, вихований бабусею, уже з юних літ передчував “життя самотнього вигнанця”. Саме тому йому подобались трагічні постаті, професії, казки, де помирають герої, а світ своєї уяви був для нього набагато цікавішим від майбутнього входження у суспільство. Відтак страждання від своєї нетиповості формували його долю “вічного актора”: “Я починав грати роль «нормального хлопчиська», проте

«коли я представляю оточуючим свою справжню сутність, вони вважають це лицедійством, коли ж я розігрую перед ними спектакль, люди вважають, що я веду себе природно» [11, 29–30].

Головний герой, як ніхто, був переконаний у правдивості крилатої фрази про життя, подібне до театру, проте він особливо ставився до цього, намагаючись *“зіграти цю відведену роль, ні за що не викриваючи своєї справжньої сутності”* [11, 89]. Він старається поводитись і думати, як усі у його віці, курити, пити вино, адже це – модно, закохатись у дівчину, відчувати страждання через закоханість і фізичний потяг до неї і т. д. Проте Кімітаке розумів, що в усьому була фальш, “синтетично-пластмасові почуття”, це було тільки приглушення власного “я”, що вело до думок про смерть, адже *“я вважав, що до фінального акту залишилось недовго і розігрував свій моноспектакль”*, зберігаючи вірність *“невідомому постановнику свого спектаклю”* [11, 103; 107].

Кімітаке настільки ввійшов у свою роль, настільки до нього “приросла” його маска “такого, як всі”, що він став вважати гру невід’ємною частиною своєї натури. Це перестало бути акторством, адже *“постійні потуги зображення себе нормальною людиною призвели до того, що ту долю нормальності, яка була дарована мені природою, я став і цю природну частину своєї душі вважати прикиданням. Я перетворився в людину, яка не вірить ні в що, крім обману”* [11, 132]. Тому навіть у назві твору приховано парадокс, адже процес сповіді вимагає відкритості і щирості, а маска заперечує це. Така позиція, на думку дослідників, іде від парадоксальності натури Місіми: з надяганням кожної наступної маски він ставав собою, чим позначена вся його творчість. Певно, критики мають рацію щодо постаті японського автора, підтримуючи думку грецького філософа Х.Янараса про надягання маски поведінки позиченої, *“аби врятуватися від самого себе і проблем, що стоять перед нею”* [20, 10]. Бо маска створює “ілюзію звільнення від умовностей”, що йде ще від календарно-родинних, містеріальних обрядів і карнавалів [9, 17] у той час, коли людина ще більше грузне у стереотипному мисленні.

Відтак найдраматичніше у романі “Сповідь маски” є те, що читач справді віднайде більшість автобіографічних моментів з життя Юкіо Місіми. Виховання у домі бабусі, замкнутість і самотність майбутнього письменника з дитячих років, його замилювання смертю і водночас античним культом краси, що поєднались не тільки в особистому бутті (від постійних думок про самогубство його рятував

створений самим Місімою шалений темп змін побачених країн та власної професійної діяльності від поета, диригента, режисера, актора до спортсмена-каратиста-фехтувальника). Ці достоевські поняття стали домінуюче-тотожними у творчості письменника, яскравим прикладом чого може слугувати найвідоміший його твір філософського характеру “Золотий храм”, де Краса є тільки обличчям і віддзеркаленням Смерті. Як у власному житті Місіми, псевдонім якого означає Зачарований смертю Диявол (середньовічний спосіб свого майбутнього характері він чітко планував давно і виконав його після завершення своєї останньої тетралогії разом із іншими прибічниками ідеї монархізму у 45 років), так і в самих текстах японця наявна концепція нещасливої і “не такої як всі” людини, що весь час грає нав’язану їй стереотипну роль, яка завершується останнім спектаклем – смертю.

Ось чому цікавою є спільна вихідна точка для аналізованих творів – тексти Гомбровича, Тютюнника, як і Піранделло, Гессе, Місіми, написані від імені наратора, першої особи. Не можна твердити, що вони є автобіографічними, проте думки самих авторів про людську проблему “вічного актора”, про взаємини творчої особистості і навколишнього світу, відчуження від нього безпосередньо присутні в їхніх творах. Літературознавці тому й відносять “Фердидурке” до автотематичної літератури (за А.Сандауером) разом із “Цинамоновими крамницями” Б.Шульца, “Ненаситністю” Віткаци, “Фальшивомонетниками” А.Жіда, тобто такої, в якій, окрім самого тексту, містяться роздуми про написання цього ж твору, “роман про написання роману”, що вже за своєю суттю має деструкційний характер. Доречним є згадати судження Б.Бакули про накладання “ілюзії автобіографічності” у випадку зі сприйняттям “Фердидурке”, але й водночас міркування М.Словінського про те, що так влучно, як про себе і свою творчість у “Щоденнику” написав сам Гомбрович, не скаже ніякий найкращий літературний критик.

У Г.Гессе життя і художня спадщина настільки переплетені у єдине ціле, що часто ототожнюють головних героїв його текстів з ним самим. Не випадково, що визначальні ідеї у творах “Петер Каменцінд”, “Під колесом”, “Історії моєї юності”, “Кляйнер і Вагнер”, “Останнє літо Клінгзора” та ін. висловлює сам письменник. (А роман “Степовий вовк” так і написаний у формі автобіографії). Адже його, як знаємо з різних джерел життєпису прозаїка, хвилювали і конфлікт духовно багатой людини та її обмеженого середовища, і проблеми

виховання та втрата з цим процесом індивідуальності, насильницьке притлумлення власного “Я” і дитини, і дорослого сім’єю, церквою, суспільством, і стани божевільня, і занепад західноєвропейської культури. Тому більше ніж авторським пошуком були для Гессе “взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуження та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу, й, у метафоричному значенні, розпаду цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духовного світу сучасної людини” [13, 394]. Це був власний гессевський пошук “христолога мистецтва” і його релігійності, а також зануреність у внутрішній світ і своє несвідоме, що, окрім творів, віддзеркалюється й у важкій життєвій кризі тогочасного німецького романіста й філософа.

За спогадами сучасників, Г.Тютюнник був наділений неймовірним акторським талантом копіювати та імітувати людей, змінювати голоси, розігрувати та перевтілюватись у різних осіб. Письменник навіть мав кінопроби до фільму “Далекі береги” молодого тоді кінорежисера М.Вінграновського, який згадує, що “слово “грав” – зовсім не те, бо він перед нею (кінокамерою. – М.М.) – БУВ” [2, 165], “імпровізував, неперевершено”, зображуючи людину, яка не “якимось окремим характерним штрихом, наголосом чи контуром, а цілісно жила отут, зараз, перед вами” [2, 152]. Саме цей особливий талант самого автора відтворено у тексті повісті Тютюнника на прикладі Миколи Порубая. Власне, щосуботні його мандрівки на ринок (як і свого часу письменника) не задля купівлі, а для розкриття “калейдоскопу облич”, сутності душі земляків-полтавців чи з інших регіонів України, яких він пізнавав за специфічним мовленням у зрусифікованому Києві, і за їхніми жестами, рухами бачив щирість, безпосередність чи накинену маску. А потім це обов’язково знаходило вираження у творах. Проте ще Є.Гуцало не радив ототожнювати Тютюнника з його героєм, бо в центрі повісті “не особа самого автора, а персонажа збірного, цілком вимишленого фантазією”, за яким дуже вгадується відчуття роздвоєності, втрата душевної цільності власне Г.Тютюнника [4, 204–205]. Сам же письменник у листах писав, що “випадок із особистого життя не ДОБОЛЮЄ... до художнього твору” [16, 156].

Микола – центральний герой повісті – є випускником історичного факультету столичного вузу. З одного боку, він такий, як усі

хлопці того часу – народжений в селі, прагне залишитись після закінчення навчання в Києві, небагатий і нічим зовнішньо та дієво не вирізняється. З іншого боку, не зауважуємо стрімкої зміни подій, якихось кульмінаційних ситуацій, вчинків Порубая, в яких би розкривався його характер. За зовнішньою статичністю прихований бурхливий внутрішній потік роздумів над життям пересічної, маргінальної людини. Хоча звичайна, сіра особа навряд чи замислюється над тим, у чому сенс буття, чому ми “носимо” маски, змінюючись при спілкуванні з іншими. Тому міркування героя протягом одного звичайнісінького суботнього дня відображають плин щоденного життя людини, одноманітного і нудного, на перший погляд. А насправді – за всім цим вияскравлюється характер глибокої, здатної відчувати біль іншої людини, духовної особистості, яка постійно напружено мислить, шукаючи відповіді на вічні філософські питання земного життя.

Додають невеселих думок і самі люди. Здатність завкадрами Товариства, де працює головний герой, Олександра Павловича Багрича, не бачачи підлеглих, впізнавати їх по кроках, щоб занотувати їх запізнення на роботу, свідчить, на думку Миколи, про талант агента карного розшуку. Такі люди, як він та директор Іван Захарович, ховаються за стандартними словами – “викрутаси” на зразок “мусимо”, “вирішено”, “розглянуто і обговорено” у державних документах (що підтверджує і тут висловлену концепцію “форми”, у якій все “надійно сховане” за загальними, неособистісними фразами, рукостисканнями). Вони ж носять маску чесного, відданого службовця, за якою Порубай бачить убоге, бездуховне нутро боягуза, пристосуванця з філософією міщанина, а в культівську добу – сліпого виконавця системи.

Найперше, що впадає у вічі, – зовнішність особи, манера триматись, відтак відпрацювання і зафіксування її до найменших жестів, міміки та інтонації перед дзеркалом, свідчить, на думку Миколи, про здатність людини (у цьому випадку Івана Захаровича) бути постійним актором у будь-якій ситуації, “*корегувати себе щомити*”. Навіть така, здавалося б, незмінна і вроджена посмішка також трансформується у її змістові різновиди для певних категорій людей “*перша обдаровує нею тих, до кого прихильний, – підкупає, примушує не тільки поважати, а й любити її автора, друга – м’яка, справи ваші кепські*” [17, 502]. Знаючи, з яким виразом обличчя ми стаємо гарніші, а з яким – непривабливі, люди використовують тільки перший варіант, стараючись про другий взагалі забути – “*його благородному обличчю пасувала задума, і він це, напевно, знав*” [17, 504]. Це особливо характерне для

жінок, які позичають з екранів телевізора голлівудські погляди чи змахи віями, від яких, на думку Миколи, чоловікам “серце терпне”. Підлеглим, які можуть бути працьовитими, інтелігентними і розумними, завжди хочеться вислужитись у начальства, стаючи не людиною, а рабом “без власної гідності”.

Сам герой визнає, що також “*грає роль людини, яка нічого цього не помічає*”, тобто не зауважує тотальної гри кожного, “*по дві ролі в один день*”. Він має здатність до копіювання ходи, до перевтілення в образ свого директора. Запримітивши найменший порух справжності після зняття маски начальника “*Я все можу*” на обличчі у кербуда Калінкіна, Микола аналізує в пам’яті кожен його порух і вираз, здогадуючись про його справжні думки та бажання. Тільки це і його акторська гра та підтримка товариша Степана, а не чесність та інтелігентність, допомогли Порубаю залишитись у квартирі без прописки.

Тому від цієї цивілізаційної облудності та фальші Микола знаходить вихід у втечі на природу, до простого щоденного життя звичайних людей села, яким просто ніколи грати ролі. Бо вони близькі за способом життя до наших пращурів, від яких ми щораз більше віддаляємось, здобуваючи вищу акторську майстерність, утомившись грати тільки в старості, “*усвідомивши марноту свого акторствування*” [17, 512]. Щастя героєві приносить чудернацький вигляд пенька, тепло від гарячої печеної картоплі у кишені у голодні воєнні дні, затишок від верболозового куща-хати взимку, адже “*як легко дасться людині щастя, якщо вона не вигадус його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою*” [17, 506]. Щастя для Порубая – це його диван-ліжко Потапович, який заміняє співрозмовника і навіть виконує роль уявної жінки для старенької сусідки, що підслуховує за одиноким парубком. Це також можливість глянути на світ не відсутнім поглядом, зверненням у себе, “*у свої інтереси й интересики*”, а “*чуттям Людини в собі і в інших*”, зазирнути на схід сонця і відчути запах дощу, який приближається, побачити “згорблену бабусю з порожніми від самотності очима” і відчути біль її старості, піти базарувати на ринок. І при цьому залишатись “*з відкритою душею*”, яка ніколи не грає ролі і не зодягає маски на себе. Тому фінал твору Г.Тютюнника попри екзистенційні стани і невеселі роздуми про сутність людини є оптимістичним. Він завершується образом сонця і давньогрецькими словами гімну йому “*ave sol*”, в яких відбивається елліністський культ гармонії з природою (“*ти однакове всюди*”) і віра в доброту людини.

Незважаючи на відчуженість у людському світі, самотність кожного з героїв італійського драматурга, життя, за Л.Піранделло, все ж має перевагу у своїй безглузості і вірогідності, справжності у стражданні. Це дає людині можливість думати і з'ясувати, що *“загальнолюдський зміст у тому й полягає, що ми приймаємо становище, ненормальне з суспільного погляду, навіть коли бачимо це становище ніби в дзеркалі, котре в такому випадку здається нам нашою ілюзією?”*. Ми граємо на сцені до того моменту, доки ще можна грати під маскою, яка душить нас. Але ми відкрито постанемо, зірвемо маску, а маріонетки стануть істотами з плоті й крові, і це призведе до протесту. Адже *“кожний свідомо робиться своєю власною маріонеткою доти, доки нарешті всьому цьому балаганові не завдається нищівного удару”* [15, 279–280].

Попри всі екзистенційно-філософські стани занепаду культури, самотності людини у суспільстві та її відчуженні від середовища, у якому вона має бути “іншою”, а не собою, втечі, бунту, навіть мотивів самогубства та божевілля, твір Г.Гессе також має достатньо оптимістичний фінал, зважаючи ще й на гумор та ігровий елемент “категоріями свідомості і життя” у тексті. Адже, на думку самого письменника, над його “Степовим вовком” здійснюється *“інший, вищий, вічний світ”*, де *“дух, мистецтво протиставляють світові страждань позитивний, веселий, понадособовий і понадчасовий світ віри”*, бо це твір *“не зневіреного, а людини, яка в щось вірить”*, історія котрої веде не до смерті і загибелі, а до *“одужання”* [3, 251], до виправдання світу і прийняття всього життя таким, яким воно є, “з його красою і потворністю, радістю і жахом, гріхом і праведністю” – за визначенням українського неокласика Юрія Клена, першого з вітчизняних дослідників творчості Г.Гессе.

Як і в попередніх творах, так і В.Гомбровича нема однозначної відповіді на питання “добре чи погано, що існує форма?”. Людина не може бути собою ніколи, але, з іншого боку, створені вже схеми спілкування, стилю, стереотипів, масок дають можливість людському суспільству порозумітись хоч якось і водночас вирізнитись виключно “своєю” рисою неповторності. Адже “чим більше форм – тим вищий рівень цивілізації”, а людина сама по собі є ніким, набуваючи “оригінальності в спілкуванні з іншими, завдяки яким може будувати “форми” [21, 239], сама їх творити, бути, за П.Рікером, “самим як іншим”. Тому світ, що змінює маски, є закономірним, а “людина не може затриматись в собі самій”, бо тоді б вийшла поза “дієвість власної

екзистенції” [24, 240]. Відтак за свою незалежність, щирість, яких майже не може бути, людина має боротись, щоб над нею ніхто не брав верх. Вона повинна усвідомлювати власне місце у симбіозі з іншими людьми, стаючи володарем, керуючим цієї “театралізації життя” і завдяки цьому уникати неавтентичності, “бути почутою”, адже “дистанція від форми є першою і найголовнішою умовою волі” [22, 10; 12].

Отже, самотутніх та універсальних представників різних національних літератур, деколи й далеких у світорозумінні, єднає екзистенційність їх прози, яка стоїть на одному високому і глибинному рівні за розкриттям проблем людської сутності та екзистенції, “зриванням” масок з людей і суспільства, руйнуванням стереотипів та міфів. Крізь символічні образи та парадоксальні життєві ситуації письменники у власних творах зуміли передати хвору і “розірвану” у своїй “несвободі” свідомість тогочасної людини-маски та й загалом цілу кризову епоху ХХ століття. Адже людина часто, за поглядами сучасного грецького філософа Х.Янараса, нехтує особистісною неповторністю, стаючи звичайним і пересічним індивідом, а не яскравою і неповторною особистістю із реалізованим самовиявом, творчою силою, яка “виокремлює особистість із природного цілого” [20, 15–16].

1. Брамбо Р. С. Философы Древней Греции / Брамбо Р. С. – М. : Центрполиграф, 2002.
2. Вінграновський М. Два дні в Одесі / Вінграновський М. // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К. : Радянський письменник, 1988. – С. 163–168.
3. Гессе Г. Степовий вовк / Гессе Г. – К. : Основи, 2003. – 351 с.
4. Гуцало Є. Зі свічкою в руці / Гуцало Є. // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К. : Радянський письменник, 1988. – С. 200–239.
5. Гомбрович В. Щоденник : у 3-х т. / Гомбрович В. – К. : Основи, 1999. – Т. 2. 1957–1961. – 339 с.
6. Гомбрович В. Фердидурке / Гомбрович В. – К. : Основи, 2002. – 325 с.
7. Драматургия Л. Пиранделло, Р. Вивіани // История итальянской литературы XIX–XX веков / И. Володина, А. Акименко, З. Потапова, Й. Полуяхтова. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 217–232.
8. Кристева Ю. Самі собі чужі / Кристева Ю. – К. : Основи, 2004. – 262 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-упоряд Ю. Ковалів. – ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
10. Лобас Н. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на

- матеріалі романів “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” і “Фердидурке”) / Лобас Н. : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
11. Мисима Ю. Исповедь маски / Мисима Ю. – С. Пб. : Азбука-Классика, 2004 – 224 с.
 12. Мовчан Р. Григор Тютюнник // Мовчан Л. Українська проза ХХ століття в іменах : у 2 ч. / Мовчан Р. – К. : Актуальна освіта, 1997. – Ч. 1. – С. 174–199.
 13. Набитович І. Дискурс мистецтва-як-sacrum у романі Германа Гессе “Степовий вовк” // Набитович І. Універсум sacrum’у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) // Набитович І. – Дрогобич ; Люблін : Посвіт, 2008 – С. 393–403.
 14. Пахльовська О. Луїджі Піранделло, літописець драми ХХ століття / Пахльовська О. // Піранделло Л. Блаженної пам’яті Маттіа Паскаль. Оповідання – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–27.
 15. Піранделло Л. Блаженної пам’яті Маттіа Паскаль / Пахльовська О. – К. : Дніпро, 1991. 1991 – С. 30 – 282
 16. Святовец В. “Я все роблю через деталь” (Мікро- і макроструктура стилю Григора Тютюнника) // Святовец В. Художня деталь в українській класичній прозі / Святовец В. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2007. – С. 152.–169.
 17. Тютюнник Г. День мій суботній // Тютюнник Г. Вибрані твори / Тютюнник Г. – К. : Дніпро, 1981. – С. 496–549.
 18. Тютюнник Г. Листи / Тютюнник Г. // Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К. : Радянський письменник, 1988.
 19. Хороб М. “День мій суботній” художньо-філософське осмислення буття Григором Тютюнником / Хороб М. // “Прийшов, щоб не розлучатись”. На пошану 70-річчя Григора Тютюнника. наук зб. / упоряд. М. М. Конончук. – К. : ТВІМ-ІНТЕР, 2005. – С. 264–275.
 20. Янарас Х. Маски моралі та етос особистості // Янарас Х. Свобода етосу / Янарас Х. – К. : Дух і літера, 2003. – С. 8–21.
 21. Błoński J. Rozbieranie Józia. Lektura. Ferdynand Witolda Gombrowicza / Błoński J. // Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne – II wojna Światowa. – Kraków : UNIVERSITAS, 1997. – Т. 1. – S. 229–246.
 22. Głowiński M. “Ferdynand” Witolda Gombrowicza – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995 – 120 s.
 23. Kwiatkowski J. Wielcy nowatorzy : Witkacy, Gombrowicz, Schulz // Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / Kwiatkowski J. – W. : Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. – S. 332–345.
 24. Markowski M. P. Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy / Markowski M. P. – Kraków : Universitas, 2007. – 416 s.

РЕЦЕПЦІЯ ДАНТЕ У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА ТА МАКСИМА СТРИХИ

Ренесансна творчість Данте Аліг'єрі посутньо відображає універсалізм та антропоцентризм тогочасної епохи, яка позначилася в подальшому як у музиці (сонати, симфонії, опери Ф.Ліста, П.Чайковського, Д.Пуччіні, Д.Россіні, Д.Верді), образотворчому мистецтві (картини Д.Флакмена, Д.Россетті), так і в світовому письменстві. Адже більшість європейських художників слова на свідомому чи підсвідомому рівнях черпали свої сюжети і мотиви не тільки з Біблії чи героїчних епосів, народних міфів, а й з “настільної книги” періоду Відродження – “Божественної комедії” Данте.

Польський письменник, учений, уродженець Прикарпаття Станіслав Вінценз присвятив питанню “Чим може сьогодні бути для нас Данте?” один із своїх есеїстичних творів (“Голос читача до читачів”), що пізніше став своєрідним вступом до книжки про Аліг'єрі. Він відкидав думку Вольтера про нечитабельність “Божественної комедії” великого італійця, хоча висловлював тезу про неможливість існування іншого такого ж потужного поета, який “був би так незнаний більшості читачам, як Данте”. Адже, йдучи за французьким перекладачем, що порівняв “кору” самого тексту твору із ще більшою кількістю “кори” коментарів до нього, Станіслав Вінценз наводив твердження відомих міжнародних “дантознавців” не лише Італії, але й всієї Європи, згадуючи і досить несподіване для нас ставлення Данте до есхатології ісламу та ін. Польський художник слова висловлював парадоксальні речі, вважаючи найкращими читачами Данте тих, хто ознайомився з небагатьма піснями чи уривками тексту його “Божественної комедії”, а не тих, хто простудіював їх одну за одною разом із коментарями. Адже, на думку Станіслава Вінценза, головне – це справжнє живе розуміння поета, віднайдення Данте у власній душі, тому не потрібно змушувати читати Аліг'єрі, його поціновувачі знайдуться завжди і в кожній епосі, яка повинна сама шукати своєї дороги до нього [5, 199; 202].

Сучасний український, перекладач, літературний критик Максим Стріха словесно інтерпретував рідною мовою твори багатьох представників світового письменства, зокрема Вордсворта, Свінберна, Стівенсона, Ередіа, Вітмена, Дікінса, Кіплінга, Лоуренса, Еліста, Єйтса, Гумільова та ін. Проте його захоплення Дайте має й

особисте пояснення (з благословення “сивого ірпінського тлумача” Григорія Кочура) і національно-стратегічні спонуки, адже видання Аліг’єрі і пояснення до нього – це ствердження того, як світ великого флорентійця “вплинув на формування історичної панорами власне українського письменства” і “яким чином упродовж останніх століть Україна ставала частиною великого Європейського культурного материка” [1, 10], будучи вже країною Європи, а не лише намагаючись до неї вступити.

Як і Станіслав Вінценз, Максим Стріха визнає, що автор “Божественної комедії” не належить до простих художників слова, незважаючи на вивчення його творчості в школі чи залучення до масової свідомості, за ним закріпилася назва “нудного класика”. Навіть розмір тексту відлякує читача. Проте український критик акцентує і на цікавості до творчості Данте, якого читали і вивчали Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Леся Українка, а Іван Франко присвятив йому цілу книгу. На масштабність постаті Аліг’єрі вказував й інший український письменник Василь Барка у тому ж алегоричному стилі, що характерний і самому Данте: “На перехресті історії пройшла гігантська, мовби викута з сивого заліза, особистість: в пурпурному відсвіті вечора і в рожевому промінні світанку” [Цит. за. : 1, 15].

Найбільш специфічною ознакою поезії Данте Станіслав Вінценз вважає явище мікроскопізму, за яким кожен образ, символ чи алегорія твору є самодостатніми, складеними мозаїчно з ще менших образів, які згодом набувають специфічної монолітності та дантівського ритму. Тому польський художник слова вказує на текст італійського письменника як на “закритий в собі організм і винесений понад щоденний світ” [4, 75], підтримуючи водночас і слова англійського поета Томаса Стернза Еліота: “Мова змінюється, очі залишаються ті ж самі”. Саме мову, наші звичні слова і звуки, треба перетворити митцеві у музику тексту, щоб він сприймався не буденно, а святково. Це, на переконання Станіслава Вінценза, вдалося досягти Данте, який веде нас до щасливого сну, пишучи поему, “ніби бурю пекельного болю”, утворюючи “спільноти душ” [3, 12].

Цілісність “Божественної комедії” Станіслав Вінценз убачав в універсальному ставленні людини до світу, космічному характері та підкресленій індивідуальності, адже попри використані “Ноем поезії”, як зчаста називали Данте, різних релігійних форм, міфів поганських і християнських часів, імена та персонажі знаменитого твору нерідко були “поетичними предтекстами” [5, 209]. Наприклад, один із

іспанських арабістів, вважав, що Данте під час написання твору був під впливом не тільки Аристотеля чи платонівських і августиновських теорій, але й буддійських (запозичення доктрини карма, “подорожі душ”), а надто ж ісламських містиків чи мусульманських текстів, зокрема про мандрівку Магомета до неба, взятого з “Корану”. Проте Станіслав Вінценз підтримав думку французького коментатора і водночас розвинув власну концепцію про риси генія, який може незалежно відкривати заново те, що вже відкрите до нього, те, що завжди було і є [5, 210], наводячи приклад фантазмагорійного цифрового поняття тріади, що переросло не тільки в поезію, але й в скорочений образ космосу чи співвідкриття світу.

На магію священних цифр “три” і “дев’ять” звертає увагу й Максим Стріха, згадуючи три кантики, кожен з яких складається з 33 пісень, а світобудова Данте заснована на числах три і тричі по три, де пекло огортають дев’ять кіл, й нерухому Землю оперізують дев’ять небесних сфер.

Станіслав Вінценз робить глибокий аналіз рецепції творчості Данте в Польщі, акцентуючи передовсім на її потужній середньовічній латинській традиції, яка, на відміну від більшості країн Європи, збереглась майже не зміненою з далеких часів, продовжуючи й досі існувати в різних католицьких звичаях та обрядах для кожного поляка. Тому такий національно-релігійний струмінь не міг не привабити романтиків з їх пошуками екзотичних і водночас глибинно-народних основ. Вінценз, окрім акцентації на Данте як поеті духовної сфери та його ліриці космічних вимірів, зосереджує увагу на політичному досвіді Аліг’єрі, а його вигнання на чужину порівнює з еміграційним життям більшості польських романтиків. Навіть їх спільні елементи художнього мислення, втрата сенсу життя на землі йдуть, на думку автора “Дантизм у Польщі”, від втрати Вітчизни і поневіряння, що своєю чергою вело до заміни поетам їхнього рідного краю власною енергією, перенесеною у творчість [6, 277]. Вінценз вирізняє чотирьох пророків польського романтизму – Міцкевича, Словацького, Красінського і Норвіда, які відзначались своїм реформаторством, тому їх творча спадщина має точки дотику з великим італійцем.

Максим Стріха слідом за видатним українським перекладачем Григорієм Кочуром визначає найдавніші моменти рецепції та відгуки про твір Данте у нашій національній культурі. Першим документальним свідченням цього став щоденниковий запис гетьмана-вигнанця Пилипа Орлика: “У моєму страшному житті, коли в мене залишалась

надія тільки на Господа Бога, у великих рядках мудрого Данте я знаходив відвагу й утіху” [Цит. за.: 2, 20]. Проте, наводячи давні імена, М.Стріха, як і С.Вінценз, акцентує саме на добі романтизму, яка своїм бунтівничим неспокоєм відповідала характеру самого флорентійця і тому відкрила його заново. Окрім цього, український дослідник влучно зазначає, що “особливий відгомін палкий патріот Данте знайшов у країнах, які доти було роз’єднано на сотні дрібних князівств або ж які перебували під тяжким чужоземним гнітом”, наводячи приклади Італії, Німеччини, Польщі і України.

Тарас Шевченко не тільки письменник-романтик-вигнанець, що найчастіше згадує Аліг’єрі серед прізвищ світової літератури (зокрема у повісті “Варнак”: “А Данта старого полупанком нашим можна здивувать”), а й безпосередньо у багатьох віршах Кобзаря відчутні деякі ритми дантівських рядків. Навіть сам Шевченко порівнював свою долю з іншими вигнанцями давнини – автором “Комедії” та Овідієм, коли назвав їхніх катів більш милосердними, ніж “християнина XIX століття”, що заборонив писати і малювати. Вочевидь, не випадково Аполон Григор’єв, Володимир Лесевич, Еміль Дюран, Павло Филипович проводили паралелі між творчістю Шевченка і Данте, наголошуючи на новаторстві і реформаторстві обох у сфері піднесення народної мови до “рівня мови художньої літератури й науки”. У своїй резонансній праці “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу” Оксана Забужко вважає двох поетів “творцями “авторського” міфу нації”, на що їй гостро заперечує Дмитро Наливайко, називаючи цей дантівський міф фікцією, створеною італійськими романтиками. Проте це свідчить, вважає Максим Стріха, радше про невичерпність порушеної проблеми, яка ще чекає своїх дослідників.

За твердженням С. Вінценза, одною зі спільних рис польського автора “Дзядів” та флорентійського поета є віра у єдність Європи. І Міцкевича, і Данте об’єднувало середньовічне бажання виокремлення народної спільноти, проте перший і надалі йшов середньовічною дорогою “поезії для всього народу, для різних верств” (як у “Пісні про Роланда”), тоді як Аліг’єрі обрав шлях для вибраних, для втаємничених, будучи “епіком цілого людства, а не одного народу чи навіть християнської сфери”, проповідуючи космічну любов [6, 281].

Тут, власне, Вінценз шукає відповіді на запитання, чому Міцкевич, який фрагментарно перекладав поезію Данте, зробивши “вели-

кий, дослівний і такий простий переклад”, мало що запозичив від великого флорентійця, навіть “ледве зауважив” його?

Першими перекладачами Данте в українській літературі були Володимир Самійленко та Іван Франко. Останній не лише тлумачив “Пекло”, а й написав монографію про Аліг’єрі, яку вважають початком українського дантознавства, але й зазнав впливу італійського майстра у власних віршах (“Тюремні сонети”, “Вольні сонети”, “Пролог” до “Мойсея”). Леся Українка, перебуваючи в Італії, захопилась творчістю не тільки модерних письменників Г.д’Аннунціо чи Ади Негрі, але й засновником нової італійської мови Данте. Вона переклала в кінці XIX століття деякі пісні з “Пекла”, після чого у її поезії “Забута тінь” виникає образ дружини Данте Джемми Донаті, яку ніхто не знає, бо вона відійшла у тінь рано померлої музи митця Беатріче. Неокласик Микола Зеров у сонеті “Данте”, на думку Максима Стріхи, “утверджував свою високу естетичну програму, прагнув вирвати рідну літературу з одноманітних провінційних буднів на вселюдські мистецькі обшири” [2, 25], що, до речі, робили власними перекладами зі світової класики і, зокрема з Аліг’єрі, інші представники неокласичного “п’ятірного грона” – Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський.

На відміну від Міцкевича, Зигмунт Красінський вибрав собі Аліг’єрі за провідника, шукаючи “вчителів”. Сама назва твору “Не-Божественна комедія” відразу ж апелює до предтексту. Станіслав Вінценз вважав, що більшість творів польського автора пройняті настроєм та знаменням поезики Данте. Навіть вивчаючи його, він сягав таких мовних засобів, які були ще не знані для польської літератури того часу [6, 289–290]. Тому, впроваджуючи ці дантівські тони до неї, Зигмунт Красінський загалом вторував дорогу Данте до Польщі.

Юліуша Словацького Станіслав Вінценз вважав “унікальним” щодо рецепції чи перекладу Данте, хоча, на відміну від З.Красінського, офіційно не вважав його своїм провідником. Польський дослідник називає автора “Короля Духа” ідеальним перекладачем (за Б.Кроче), який не просто наслідував, а зжився з Аліг’єрі так, що свої поетичні концепції та наміри ніби пригадував, як міг би це зробити Данте [6, 291]. Перші спроби романтика “Поема П’яста Дантишка про пекло” не можна назвати особливо самостійними (жанр вправи у дантизмі [6, 293]), бо наслідування як назви теми, використання самого імені тут виразно помітні, що Ю.Словацький сам визнає, перекладаючи деякі строфи з “Раю”. Хоча під його пером Дантишек набуває і деяких суто польських рис, а Люцифер, на якому тримається пекло у

Данте, перетворюється на Петра Великого, пекло переноситься на землю, в сибірське вигнання.

Особливу увагу С. Вінченза привертав містицизм Ю.Словацького, який перекликається зі світоглядними рисами Аліг'єрі. Продовжуючи тему поневіряння з “Божественної комедії”, потім з “Книг польського піліgrimства”, у “Ангеллі” вона набуває трагедії національного масштабу (сибірської еміграції) і водночас вселюдського (повернення душі до Вітчизни шляхом суму та ностальгії). Тому поема Ю.Словацького, на думку С.Вінченза, є одним із триумфів дантівського впливу, що зрештою формує новий шедевр [6, 298]. Інші твори польського романтика – “Подорож до Святої Землі”, “Беньовський” – також звернені до мотивів і самої постаті автора “Божественної комедії”, хоча аналогію духовного епосу може скласти лише “Король Дух” – епос коріння поневоленого народу. Як і в поемі Данте, так і в творі Ю.Словацького присутня індуїстська концепція карман, подорож душ, своєрідна міцкевичівська ідея “вічної людини” у відношенні до історії польського Духа, яка, на думку С.Вінченза, у польського романтика йде від усвідомлення своєї близької смерті, від фаталізму кінцевої долі новонародженої людини.

Ципріан Норвід був, за С.Вінчензом, близький Аліг'єрі своєю політичністю; історіософічністю та ідеєю католицизму, за якими флорентієць створив шляхетну утопію монархії та образ цезаря світу, а поляк – шукав спільноти у тяжінні до єдності людського світу. Найширше аналізує польський письменник мову та стиль авторів, їх вміння стисло вираження, тому С.Вінченз наводить безліч прикладів з поезій Норвіда (“Моя пісня”, “Псалми віглії”), які демонструють художні пошуки значення слова (того змісту, що не лежить на поверхні, а в глибині), його етимології. Саме тому останній з польських романтиків був найближче до універсалізму Данте”.

Максим Стріха у своїх дослідженнях рецепції “Божественної комедії” в українській літературі акцентує все ж не лише на естетичному взірці поеми Данте, а й на його “політичний” ролі – поборника італійської єдності, що дуже було актуально для всієї нашої національної історії ХХ століття, і, на жаль, постає болючим питанням і сьогодні, в часи незалежності України.

1. Стріха М. Данте Аліг'єрі та його “Божественна комедія” / М. Стріха // Здолавши півшляху життя земного... “Божественна комедія” Данте та її українське відлуння / пер. та упоряд. М. Стріха. – К. : Факт, 2001. – С. 9–17.

2. *Striґa M.* Данте й Україна / М. Стриґа // Здолавши півшляху життя земного... “Божественна комедія” Данте та її українське відлуння / пер. та упоряд. М. Стриґа. – К. : Факт, 2001. – С. 19–28.
3. *Antologia polskiej literatury kresowej XX wieku / Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia B. Hadaczek.* – Szczecin : OTTONIANUM, 1995.
4. *Kubiak Z.* Tradycja klasyczna w twórczości Stanisława Vincenza / Z. Kubiak // *Świat Vincenza.* – Wrocław, 1992. – S. 71–76.
5. *Vincenz S.* Czy może być dziś dla nas Dante? / S. Vincenz // *Vincenz S. Eseje i szkice zebrane. T. I.* – Wrocław : Wirydarz, 1997. – S. 197–229.
6. *Vincenz S.* Dantyzm w Polsce / S. Vincenz // *Vincenz S. Eseje i szkice zebrane.* – Wrocław : Wirydarz, 1997. – T. I.– S. 275–328.

У СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ОЦІНОК

Ростислав Радишевський.

Член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри полоністики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ПОЛЬСЬКА Й УКРАЇНСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА ДРАМА В РЕЦЕПЦІЇ МИРОСЛАВИ МЕДИЦЬКОЇ

Мирослава Степанівна Медицька (21.12.1978 – 14.02.2010) належала до наймолодшого покоління вчених-полоністів. Коло її наукових зацікавлень було тісно пов'язане з літературознавчими інтересами й дослідженнями у галузі компаративістики, зокрема українсько-польськими літературними взаєминами.

Вона народилася в Івано-Франківську, в сім'ї науковців-гуманітаріїв: батько – Степан Іванович Хороб, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури й директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника (ПНУ), мати – Марта Богданівна Хороб, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури цього ж вищого навчального закладу. 1996 року Мирослава закінчила з золотою медаллю школу-ліцей № 23 ПНУ імені В. Стефаника, а 2001 року – відділення польської мови і літератури філологічного факультету цього ж університету (тема магістерської роботи – “Творчість Станіслава Виспянського: художнє мислення й образи”).

Після навчання в аспірантурі при кафедрі світової літератури ПНУ імені В.Стефаника дослідниця захистила кандидатську дисертацію з порівняльного літературознавства на тему “Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія” (науковий керівник – професор В.Г.Матвіїшин). Перебувала на фахових студіях і стажуванні в Польщі (Жешув, Варшава, Краків). Брала участь у багатьох міжнародних конференціях в Україні та Польщі. Серед найбільш значущих: міжнародна наукова конференція “Pogranicze: Obsesje – Projekcje – Projektu. Forum naukowe”; міжнародна наукова конференція в рамках “Wielokulturowy festiwal “Galicja” (Перемишль, 2008); міжнародна наукова конференція “Європейський вимір української полоністики” (Київ, 2007), Міжнародна конференція “Проблеми літератури

пограниччя”, університет м. Жешув, міжнародна наукова конференція “Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу” (Чернівці, 2008) та багатьох інших. Автор низки наукових статей, які друкувалися у фахових виданнях України та Польщі.

Після ґрунтовного доопрацювання кандидатської дисертації М.Медицька видала монографію “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія” (2008), що отримала схвальну оцінку у наукових колах не лише України, а й Польщі. Розпочинаючи з проблем літературознавчої рецепції Виспянського, дослідниця робить об’єктом компаративного аналізу еволюцію критичного й історико-літературного осмислення творчості польського митця в українському та польському літературознавствах. Ця книга стала першим в українському літературознавстві ґрунтовним дослідженням, яке не лише системно розкриває контактено-генетичні та порівняльно-типологічні взаємозв’язки Станіслава Виспянського з українськими поетами, драматургами і митцями, а й загалом усебічно досліджує проблему рецепції цього неперевершеного майстра слова в українському культурно-духовному просторі.

Виокремлюються три періоди в українській рецепції польського драматурга: сучасний авторів “Акрополя” (критичні статті про Виспянського, авторами яких були Павло Штокало, Микола Євшан, Петро Карманський, Михайло Рудницький, Денис Лукіянович, Григор Лужницький, Ярослав Гординський); радянський період, у якому дослідники перебували під нищівним впливом цензури; та пізньорадянський і сучасний етап, коли осмислення творчості польського письменника, з одного боку, звільнилося від ідеологічних упереджень, а з іншого – збагатилося новітніми досягненнями у сфері методології літературознавчих досліджень.

В окремому підрозділі М.Медицька глибоко аналізує контактено-генетичні зв’язки Виспянського з Україною, на основі маловідомих джерел систематизуючи український досвід польського драматурга (його перебування на західноукраїнських землях) та певні впливи цього досвіду на його творчість, конкретне втілення цих впливів у трагедіях “Судді” та “Прокляття”, в яких автор використав галицьку (регіональну) тематику, загалом український фольклор, реалії українського побуту та конкретно-історичні сюжети й психологічні типи. Особливий інтерес становить типологічний аналіз паралельних

і збіжних літературно-мистецьких явищ, які відбувалися в ранньому українському модернізмі та в період “Молодої Польщі”, і в цьому аспекті особливо важливими для порівняння, безперечно, є драматичні твори Станіслава Виспянського і Лесі Українки (цьому питанню присвячено другий розділ монографії).

Леся Українка і Виспянський виявляють подібність не тільки на рівні конкретних елементів поетики, сюжетних ходів, спільності тематики, художнього осмислення вічних мотивів світової культури й філософії. Ці дві постаті, на переконання М.Медицької, є символічними для культур обох народів і знаковими для своєї епохи. Поетика ранніх п'єс Виспянського формувалася майже винятково під впливом зарубіжних митців, особливо Ріхарда Вагнера. Спробами польської музичної драми були “Легенда I” та “Даніель”, багато чого з поетики Моріса Метерлінка запозичено в п'єсах “Варшав'янка” та “Лаодамія”. Творче використання західноєвропейських здобутків було спільним шляхом східноєвропейських літератур епохи модернізму, але особливість Виспянського, робить справедливий висновок дослідниці, для польської літератури (так само як і Лесі Українки для української) полягала в тому, що він у цих п'єсах обирає власний шлях до монументальної національної драматургії, відроджуючи й переосмислюючи традиції великої романтичної драматургії Міцкевича, Словацького та Красінського. Саме неоромантична п'єса “Весілля” стала переломним моментом не тільки у творчості самого Виспянського, а й всього польського модернізму. Найвидатніший дослідник епохи “Молодої Польщі” Казімеж Вика поділяє цей період польської літератури на дві фази – “модернізму” (до Виспянського) та “неоромантизму” (після прем'єри “Весілля”), а Юліан Кшижановський (слідом за Едвардом Порембовичем) усій епосі “Молодої Польщі” надає назву “неоромантизму”.

М.Медицька переконливо наголошує, що набагато істотношою була навіть не тематика творів обох митців, а відновлення форми п'єси з відкритою композицією, яка походить з романтичної традиції, стаючи втіленням основної проблематики буття польського народу, а разом з тим виходом до сфери великих філософських – екзистенційних та метафізичних проблем. Всеосяжністю створених образів, метафор і символів п'єси С.Виспянського зачіпали широке коло національної проблематики, зокрема переосмислення легенд і міфів. Авторка дослідження детально зупиняється на аналізі п'єс “Легенда” С.Виспянського та “Лісова пісня” Лесі Українки, доводить роман-

тичне походження обох творів, їхню закоріненість у національному фольклорі та міфології, спорідненість у текстовій музикальності драм, у неоромантичних та символічних засобах поезики.

Предметом аналізу у третьому розділі, що має назву “Станіслав Виспянський і “Молода муза” в порівняльно-типологічних зіставленнях”, стають типологічні сходження у творчості С.Виспянського та митців “Молодої Музи”. Авторка доречно згадує про той загальний вплив, який справила на українську ранньомодерністську літературу творчість представників “Молодої Польщі” – адже нерідко саме польське письменство ставало тоді посередником між українською та західноєвропейськими літературами, а чимало українських художників слова тісно спілкувалися з польськими колегами й навіть брали участь у польському літературному процесі.

У книзі докладно проаналізовані паралелі в поезиці, тематиці, різноманітних художніх рішеннях, символіці таких п’єс, як, з одного боку, “Весілля” Виспянського та “Сон української ночі” В.Пачовського, а з іншого – “Визволення” Виспянського та “Золоті Ворота” Пачовського. Як переконливо доводить М.Медицька, жанрово-стильова спорідненість цих творів обумовлюється поєднанням у їхній структурі національної міфології, фольклорних персонажів, польських та українських національних героїв з реальним життям, реальною історією, завдяки чому ці п’єси стають водночас і суспільно-національними кодами, і їхнім сучасним тлумаченням – із залученням найвищих досягнень модерністського театру. В окремому підрозділі авторка зупиняється також на провідних мотивах і світоглядно-філософській вимові поезії С.Виспянського та “молодомузівців” (Петра Карманського й Богдана Лепкого), наголошуючи на екзистенційно-декадентській чуттєвій домінанті, а також на міжнародному контексті художніх явищ і виході на вітаїстичний пафос відродження у смерті та інших неоромантичних мотивах і елементах поезики.

Монографічна праця Мирослави Медицької побудована на багатому фактичному матеріалі життя і творчості Станіслава Виспянського й українських письменників, і позбавлена при цьому спрощеної популяризації їх постатей чи творів, механічного коментування тих чи інших контактено-генетичних і порівняльно-типологічних паралелей. Така позиція у виявленні і розкритті контактено-генетичних і порівняльно-типологічних паралелей творчості Станіслава Виспянського та українських художників слова кінця XIX – початку XX століття сприяла не лише систематизації певних наукових відкриттів, а й

утвердженню думки про самоцінність і самодостатність багатьох явищ означеного періоду, наприклад, польського й українського модернізму як цілковито новаторської парадигми ідейно-естетичної авторської свідомості.

Добре продуманий, логічний виклад літературно-художнього і компаративного матеріалу сприяє чіткому структуруванню й організації великого масиву інформації. Монографічне дослідження містить вступ, чотири розділи (порівняно з дисертаційною роботою М.Медицької, її книга доповнена розділом “Історико-символістська драматургія Станіслава Виспянського, Івана Франка та Спиридона Черкасенка”), обширні висновки, бібліографічний та іменний покажчики. Подібна структура, на перший погляд, може видатися традиційною. Однак саме це дає змогу дослідниці найбільш повно показати типологічні паралелі між літературною спадщиною поета, драматурга й театрального митця та творами представників українського красного письменства, водночас подати ті чи інші суто наукові положення й висновки про творчість Виспянського польських та українських літературознавців.

Особливий інтерес становлять положення, викладені в четвертому розділі монографії, де М. Медицька концентрує наукову парадигматику, впорядковує її, спонукаючи до компаративістських узагальнень і рефлексій, що сприяє виявленню самототожності й самоцінності як польського, так і українських авторів, а також національних літературних процесів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Аналізуючи художні засоби осмислення історичного минулого у творах С.Виспянського “Болезлав сміливий” і “Скалка” та “Сон князя Святослава” І. Франка, авторка не виходить за межі проблем типологічних характеристик творчості обох митців. У роботі значна увага приділяється вивченню та з’ясуванню особливостей різних форм і типів модерністського художнього мислення, питанням міфотворення і міфопоетики, художньої експлікації і трансформації релігійно-християнських мотивів, образів, характерів і сюжетів, біблійної інтертекстуальності тощо. При цьому дослідниця залучає до літературознавчого аналізу не лише найновіші праці українських учених про міфологію, зокрібно про літературний чи античний міф або архетип, фольклорно-міфологічне підґрунтя письменницької творчості чи окремих його творів, а й численні наукові розвідки польських міфологознавців, зокрема драматургії Станіслава Виспянського, що поліаспектно піддавалася ними глибинному дослідженню, власне, впро-

довж усього ХХ і почасті на початку ХХІ століття. Творчість С.Виспянського для польської літератури та І.Франка для української мали надважливе значення, стверджує дослідниця, адже саме ці двоє митців, кожен для своєї національної культури, почасті сформували підвалини сучасної історичної драматургії, заснованої на естетичних засадах європейського спрямування, без їхніх п'єс не існує ані сучасного польського, ані сучасного українського театру.

У монографії переважають спроби компаративного аналізу, що дає змогу встановити типологічну близькість творчої спадщини польського й українських авторів. Варто відзначити й високий науковий рівень монографічного дослідження М.Медицької, в якій застосовано новаторські й актуальні для нашого літературознавства технології аналізу літературного тексту, використано інтердисциплінарні підходи та інструментарій. У цьому плані робота має вагоме практичне значення, адже систематизує вже існуючі здобутки польського та українського літературознавства щодо творчості Станіслава Виспянського, його контактів і типологічних зв'язків з Україною та українською літературою, пропонує глибше й більш вдумливе прочитання його творів у зіставленні з п'єсами Лесі Українки, Івана Франка, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка

Однією з останніх опублікованих праць Мирослави Медицької стала стаття “Художня парадигма маски в прозі Вітольда Гомбровича та Григора Тютюнника: текст і контекст”, опублікована у XV томі Київських полоністичних студій. Ця стаття з компаративістики мала стати першою ластівкою на шляху до наступного ґрунтовного дослідження, присвяченого творчості Вітольда Гомбровича.

1. Полісемія міфологеми “Chochol” у драмі “Весілля” Станіслава Виспянського // Семантика мови і тексту. Збірник статей VI Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 608–612.
2. Фольклорно-міфологічна основа драм “Легенда” Станіслава Виспянського і “Лісова пісня” Лесі Українки // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 2. – С. 33–37.
3. Художнє мислення С.Виспянського-поета: філософія смерті // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Вип. 12. – 2002. – С. 40–44.
4. Художня рецепція і трансформація античної “Мойри” в драматургії Станіслава Виспянського та Лесі Українки // Романтизм: між Україною та Польщею. Київські полоністичні студії. Том V. – К., 2003. – С. 398–409.

5. Творчість Станіслава Виспянського в літературознавчих концепціях Ярослава Гординського // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. – Філологія. Вип. VIII. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – С. 142–148.
6. Художня інтерпретація біблійних мотивів та образів у творчості Станіслава Виспянського та Лесі Українки // Українознавчі студії. – 2002–2003. – № 4–5. – С. 153–162.
7. Парадигма України у творчості Станіслава Виспянського // “Українська школа” в літературі та культурі українсько-польського пограниччя : зб. наук. праць. Київські полоністичні студії. – Т. VII. – 2005. – С. 423–433.
8. Порівняльне літературознавство (Українська література в світовому контексті). Методичні рекомендації до практичних занять. – Івано-Франківськ, 2008. – 56 с.
9. Сильові означення творчості Станіслава Виспянського польськими дослідниками // Gente Ruthenus – Nazione Polonus. Symbolae in Honorem Rostyslav Radyshevskij. Київські полоністичні студії. – Т. X. – К., 2008. – С. 497–510.
10. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія. – Івано-Франківськ, 2008. – 314 с.
11. Художня парадигма маски в прозі Вітольда Гомбровича та Григора Тютюнника: текст і контекст // Київські полоністичні студії. – К., 2009. – С. 369–380.

Ростислав Радишевський. Українська полоністика: проблеми, школи, сильвети / Ростислав Радишевський. – К., 2010. – Т. XVII. – С. 544–547.

СТАНІСЛАВ ВИСПЯНСЬКИЙ У КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ ВИМІРАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ

Досі в українському літературознавстві ще не було окремого наукового видання, яке б не вибірково й принагідно, а передовсім системно розкривало контактено-генетичні та порівняльно-типологічні взаємозв'язки творчості видатного польського письменника, театрального діяча і художника Станіслава Виспянського з українськими поетами, драматургами і митцями та й загалом зусібічно досліджувало б проблему рецепції цього неперебутнього майстра слова в українському культурно-духовному просторі. Нині ж з повним правом можна стверджувати, що праця доцента Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Мирослави Медицької “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія”, що побачила світ наприкінці минулого року в Івано-Франківську, значною мірою заповнює цю прогалину вітчизняної компаративістики.

Її монографія узагальнює, поглиблює дослідження художньої спадщини культового свого часу молодополяка у світлі українсько-польських літературно-мистецьких зв'язків. Зрештою, така контактено-генетична та порівняльно-типологічна спрямованість рецензованого видання потрібна не тільки сама по собі, а й для врахування ролі художнього впливу польського модерніста і набутків польського літературознавства на глибше розуміння розвитку українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття і, врешті-решт, теоретико-методологічного збагачення вчення про модерністські типи авторської ідейно-естетичної свідомості цього періоду як у польській, так і в українській культурі.

Літературознавча студія Мирослави Медицької складається з чотирьох логічно взаємопов'язаних розділів: “Станіслав Виспянський і Україна: проблеми літературознавчої рецепції”, “Драматургія Станіслава Виспянського і Лесі Українки: типологія міфологічних моделей”, “Станіслав Виспянський і “Молода Муза” в порівняльно-типо-

логічних зіставленнях” та “Історико-символістська драматургія Станіслава Виспянського, Івана Франка та Спиридона Черкасенка”. До кожного з розділів входить від двох до трьох підрозділів, які ілюструють відповідний тип порівняльних досліджень. І не лише у драматургії і поезії, скажімо, Станіслава Виспянського й Василя Пачовського, Станіслава Виспянського і Лесі Українки, Станіслава Виспянського й Івана Франка, Станіслава Виспянського і Спиридона Черкасенка, Станіслава Виспянського і Петра Карманського, Богдана Лепкого, Сидора Твердохліба й інших вітчизняних авторів, а й у розвитку польського та українського літературних процесів означеного періоду, зосібна компаративістських характеристиках таких їх ідейно-естетичних явищ, як *Młoda Polska* та Молода Муза. Зрештою, аналізуючи такий яскравий художній масив двох близькосусідніх письменств, українська дослідниця у своїй літературознавчій розвідці не вдавалася і до зумисне введених (а відтак і штучних) схематичних узагальнень теоретико- та історико-літературних вимірів порівняння.

Звідси науково позитивною рисою рецензованої праці Мирослави Медицької є її вміння аргументувати свої положення і висновки у зіставленні творчості польського й українських художників слова, відштовхуючись передовсім від розмаїття літературних текстів і контексту досліджуваної доби. Тому до вивчення і з'ясування їх особливостей, насамперед їх стилєвих дискурсів, молодий учений підходить без будь-яких стереотипних уявлень, що вироблялися нашою наукою впродовж багатьох десятиріч, тим паче, без будь-яких ідеологемних принципів аналізу естетичних подій чи фактів культурного простору зламу минулих століть. Водночас увесь масив літературних і мистецьких з'яв, що перебуває в аналітико-системному полі зору української дослідниці, так чи інакше позначений не тільки виваженою об'єктивністю, а й емоційною заангажованістю самої авторки, яка, по суті, в усіх розділах роботи настійливо прагне оцінювати їх не так збоку, як висвітлювати наявні компаративістські явища й процеси зсередини.

Загалом Мирослава Медицька таку компаративістську концепцію дослідження в усіх чотирьох розділах монографії робить наскрізною, науково домінуючою. Хіба що почасти за винятком першого розділу, вона воліє говорити не так про впливи, як типологічні сходження та розходження, які надто помітні в усіх трьох наступних розділах. Щоправда, такий підхід якоюсь мірою звужує аналіз художнього і літературознавчого масиву двох сусудніх слов'янських літера-

тур, залишаючи поза обсерваційною увагою і такий не менш важливий аспект компаративістики, як інтертекст. Тут доречно зауважити, що компаративізм, як його колись розуміли Михайло Драгоманов та Іван Франко, які, власне, й заклали традиції національної компаративістики, на сьогодні вже частково відійшов у минуле; судячи із праць українських учених 20–30-х років ХХ століття, їх порівняльно типологічний принцип, за яким головна увага зосереджувалася здебільшого на зовнішніх впливах і майже всуціль недооцінювалася вага української національної компаративістської традиції, нині конче коригується вже досягненнями структуралізму, міфології тощо. Тому сьогодні треба оцінювати чужі впливи (навіть близькосусідські, такі, як літературно-мистецькі з Польщі) не як залежність, а як взаємозв'язки і схрещення. Іншими словами, як той же інтертекст.

Важливо, що Мирослава Медицька, досліджуючи чи то творчість Станіслава Виспянського й українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття, чи то окремі ідейно-естетичні явища в обох літературах, всіяко прагне довести, що в польському й українському письменстві ніяк не можна ігнорувати чужі впливи (зрештою, і в будь-якій літературі), бо за інших обставин не розумітимемо самого процесу зародження літературного твору як художньо-образної субстанції. Згадаймо, до речі, як свого часу Нортроп Фрай у своїй фундаментальній праці писав: “Змістом літератури може бути життя, реальність, досвід, природа, правда уяви, соціальні умови або що завгодно, але література як така не складається з цих речей. Вірш може бути створений тільки з інших віршів, роман – з інших романів. Література сама витворює для себе власні форми, а не моделюється ззовні, форми літератури не можуть існувати поза літературою, точно так, як не можуть існувати форми фуги або рондо поза музикою”. Водночас талановита івано-франківська дослідниця не уникає і контактно-генетичних аспектів в аналізі поставленої проблеми, що особливо увиразнює у першому розділі монографії, де прив'язаність Станіслава Виспянського до українського національного соціокультурного простору більш ніж очевидна.

Посутньо при цьому й інше: молодий науковець розглядає “українську проекцію” життя і творчості видатного письменника і театрального діяча, зокрема її “галицький модус”, крізь аналітико-системний огляд літературознавчих студій польських учених. У результаті такого принципу аналізу вона цілком слушно приходять до справедливої й аргументованої думки про те, що українсько-польські

аспекти творчості Станіслава Виспянського майже винятково висвітлювалися вітчизняними дослідниками. Водночас така їх історико-порівняльна спрямованість як колишніх, так і теперішніх розвідок дає Мирославі Медицькій необмежений простір для типологічних зіставлень не лише літературної спадщини поета, драматурга і театрального митця з творами українських художників слова, а й тих чи інших суто наукових положень і висновків про нього польських та українських літературознавців.

Особливо продуктивними виявилися спостереження Мирослави Медицької про контактено-генетичне підложжя так званих “галицьких драм” Станіслава Виспянського – “Прокляття” і “Судді”, про присутнє доповнення біографії Станіслава Виспянського тодішніми реаліями Східної Галичини, зосібна міст Львова, Станіславова, Дрогобича, Галича, Рогатина, містечок Богородчан, Делятина, Яремчі, Ворохти тощо. Зібрані нею нові, досі невідомі факти й явища з життя і творчої діяльності польського поета і драматурга допомагають збагнути і всесторонньо висвітлити проблему Виспянський і Україна, надто її контактено-генетичні аспекти.

В інших розділах книги, зокрема в другому “Драматургія Станіслава Виспянського і Лесі Українки: типологія міфологічних моделей”, третьому “Станіслав Виспянський і “Молода Муза” в порівняльно-типологічних зіставленнях і четвертому “Історико-символістська драматургія Станіслава Виспянського, Івана Франка та Спиридона Черкасенка”, спостерігається внутрішня злютованість між собою передовсім драматургією як родом літератури і видом мистецтва. Різномірний матеріал названих розділів так чи інакше концентрує наукову парадигматику української дослідниці, впорядковує її обсервації, спонукає до компаративістських узагальнень і рефлексій, сприяє виявленню самототожності і самоцінності як польського, так й українських авторів, а також національних літературних процесів кінця XIX – початку XX століття. Важливо при цьому, що Мирослава Медицька центральні місця в таких типологічних зіставленнях відводить, сказати б, знаковим постатям як культовим репрезентаторам певного покоління. Однак український компаративіст так чи інакше повсякчас прагне охопити своїм зором її цілу добу, надто таку яскраву й неперепутну, якою є кінець XIX – початок XX століття.

Вочевидь, тому-то в її монографії значна увага приділяється вивченню та з’ясуванню особливостей різних форм і типів модерністського художнього мислення, питанням міфотворення і міфопоетики,

художньої експлікації і трансформації релігійно-християнських мотивів, образів, характерів і сюжетів, біблійної інтертекстуальності та ін. Загалом рецензована монографія української дослідниці засвідчує виняткову поінформованість автора: видається, що Мирослава Медицька знає про Станіслава Виспянського й українських письменників того часу (принаймні тих, чиї твори вона зіставляє з польським художником слова) все. Як і знає тодішній ідейно-естетичний рух і відрух у близькосусідніх слов'янських літературах, зрештою і в загальноєвропейському культурно-духовному просторі, приміром, ті ж явища, що зв'язані з фольклорно-міфологічним руслом на зламі минулих століть у польському та українському письменстві. Принагідно варто зауважити, що особливість і безсумнівний плюс аналізованої книжки – авторська увага до джерел: творчих, біографічних, епістолярних, мемуарних і друківаних (надто переконливими є біографічні і документально-епістолярні джерела у першому розділі чи творчі й друківані матеріали в трьох наступних розділах). Повторюємо, молода дослідниця з властивою їй літературознавчою ерудицією використовує продуктивні підходи в осмисленні і переосмисленні поліаспектних граней творчості Станіслава Виспянського та українських поетів і драматургів кінця – початку ХХ століття. Тим паче, що твори, як і життєпис польського художника слова, глибинно досліджувалися (принаймні міфопоетика) впродовж усього століття.

Зрозуміло, що таке використання тягlosti й традиційності в осмисленні зактуалізованої нині проблеми міфоцентризму дало можливість Мирославі Медицькій по-новому оцінити ідейно-естетичні набутки українських модерністів (приміром, Лесі Українки та Василя Пачовського, Петра Карманського і Спиридона Черкасенка) в їх зіставленні зі Станіславом Виспянським, що відтак безумовно сприяє зусебічньому з'ясуванню своєрідності міфологічних засад художнього мислення вітчизняного письменства загалом. Власне, такі підходи молодій дослідниці виокремлюються найбільше, зокрема, в процесі порівняння таких драматичних творів Станіслава Виспянського і Лесі Українки, як “Легенда” – “Лісова пісня” “Мелеагр” – “Кассандра”, “Акрополь” – “На руїнах”, “Одержима”.

Водночас автор монографії, типологізуючи драми “Весілля” і “Визволення” польського драматурга з п'єсами “Сон української ночі” і “Золоті Ворота” Василя Пачовського, вдається до спроб розкриття такої втаємничої сфери людського буття, як зв'язок (чи радше – взаємозв'язок) із трансцендентним, а характеризуючи тотожність і

самоцінність поезії Станіслава Виспянського як чільного представника “Młodej Polski” з українськими молодомузівцями – до витоків і явищ екзистенції людського життя в цілому, реального чи ірреального, сакрального чи профанного тощо. Завдяки цьому в полі її дослідницького зору постійно знаходиться не тільки творчість польського та українських художників слова, а, мовити б, присутній контекст модерністського часу кінця XIX – початку XX століття і міфологеми та архетипи автентичної слов’янської міфології, головні засадничі основи християнськості в літературах двох близькосусідніх народів.

Тому-то й логічними є її рефлексії і висновки про синкретизм авторської ідейно-естетичної свідомості не лише Станіслава Виспянського, а й цілого ряду письменників-українців, у художньо-образному світі яких спостерігається синтез неоромантизму, символізму з елементами реалізму, а почасти й сюрреалізму. Доречно зауважити, що такі чи подібні положення Мирослави Медицької є науково вивіреними, позбавленими від доволі поширених у такого типу компаративістських студіях надуживань і довільностей. Більше того, дискутуючи з польськими чи українськими дослідниками модерністського художнього мислення, вона виважено і коректно толерує їх думки щодо цього, вибудовуючи свою систему оцінок цих явищ зламу минулих століть. І в цьому, вочевидь, закладена не лише цінність, а й актуальність її наукової розвідки з порівняльного літературознавства.

У такому компаративістському ракурсі органічним у загальній структурі рецензованої праці Мирослави Медицької сприймається її погляд на типологічні схожості національної історії, національної минувшини Польщі та України, що трансформуються, з одного боку, Станіславом Виспянським, з іншого – Іваном Франком, котрий заклав підвалини українського модернізму, та Спиридоном Черкасенком, який вже у перших десятиліттях XX століття не просто продовжував розвивати тенденції своїх великих попередників драмописання, а наче вивершував їх традиції у нових умовах творчого побутування польської та української літератури і театру. Аналізуючи п’єси Станіслава Виспянського “Болеслав Сміливий”, “Скалка” і драму “Сон князя Святослава” Івана Франка, а також твори Станіслава Виспянського (“Варшав’янка”) і Спиридона Черкасенка (“Про що тирса шелестіла...”), дослідниця цілком слушно виокремлює збіжності, що єднують їх. Тут не тільки спільна проблематика у названих драмах, а, що найбільш важливо, – близькі за своєю суттю народно-історичні та

фольклорно-міфологічні, неоромантичні й символістські компоненти їх драматургічного мислення, очевидна дифузність їх стильових манер.

Щоправда, експресіонізм як тип авторської ідейно-естетичної свідомості, елементи якого українська дослідниця виявляє у деяких драматичних творах польського письменника, по суті, не виокремлюється нею як самодостатній у п'єсах українських літераторів. Це й зрозуміло, адже така стильова форма радше пасувала б до синхронізації не так з вітчизняними драматургами, як з прозаїками, приміром, тим же Стефаніком-новелістом, який не тільки особисто був зазначений із видатним молодопольяком, навчаючись у Ягеллонському університеті, а й входив до “краківської модерни” (Францішек Зейка) як її сучасник. Є в монографії Мирослави Медицької й інші, не зовсім переконливі твердження, не до кінця аргументовані висновки чи компаративістські тези (наприклад, про твір Василя Пачовського “Золоті Ворота” варто було б говорити не як про “чисту” драму, порівнюючи її з “Весіллям” Станіслава Виспянського, а як містичний епос з елементами драматизму, діалогічного і монологічного мовлення, тобто про дифузю жанрів; зрештою у такій типології надто помітною є їх естетична нерівнозначність).

Однак не це визначає наукову цінність рецензованого видання, а насамперед чітко окреслена його концепція, вперше здійснена на основі рецептивної естетики й поетики історико-порівняльна студія творчості польського драматурга і поета Станіслава Виспянського й українського письменства зламу минулих століть. Безумовно, такий підхід наукового осмислення поставленої літературознавчої проблеми, багатюща художня й літературно-критична база, використані найновіші методологічні принципи і прийоми компаративістського аналізу, впевнена, забезпечать монографії Мирослави Медицької “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія” інтерес не тільки серед фахівців, але й широкого кола читачів, передовсім тих, хто цікавиться українсько-польськими літературно-мистецькими зв'язками.

Етнос і культура. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. 3–4. – С. 124–127.

ТЕ, ЩО ЗБЕРЕГЛОСЯ У ПАМ'ЯТІ

*Мій Господи, нема моєї доні,
навіщо жити, як її нема?
Здмухнув Ти, наче пилюгу з долоні,
моє життя. Погасло сонце. Тьма.*

*Мій Господи, з Твоєї благостині
пошли для мене слово рятівне!
Ти дав талант і смерть моїй дитині,
її талантом освітив мене,
а смертю – зачинив у домовині
мій рай, мій світ, моє життя трудне.*

*Мій Господи, дожити дай до смерті
життям, а не покійництвом. Амінь!*

Дмитро Павличко
Із циклу “Вечірні молитви”.

ХОРОБІВНА

Писати про людину, яку бачив мало не щодня на роботі, але спілкувався принагідно, – складно. Сливе, неможливо.

Про цю дитину – а для мене вона й була дитиною, народилася в грудні 1978-го, у цей час я вже працював на Джуринському бурякопункті (на своїй благословенній Тернопільщині) – був наслуханий з вересня 1994-го, коли прийшов на роботу в Прикарпатський університет, а її батьки, Степан Іванович і Марта Богданівна Хороби працювали на кафедрі української літератури. Степан Іванович якраз тоді став завкафедрою, а Марта Богданівна читала лекції на філфаці. За оцінками її студентів, читала “блискучі лекції” з історії української літератури ХХ століття.

Пригадую, як Степан Іванович переживав за вступ своєї Миросі на філфак влітку 1996-го.

Мирослава була гарною дівчинкою, не з красивостями, але з розряду “правильних”: себто таких, які в 20-ть і в 50-т однаково приваблюватимуть чоловіків своєю внутрішньою жіночністю і вродженою шляхетністю. Про себе я її називав “Хоробівна”...

Ніколи не бачив, аби Мирослава бавилася в привілейовану дитину. Завжди чемна, стримана, вихована. Знаю з оцінок її подруг-однокурсниць, які про неї жодного поганого слова не сказали. Навпаки, твердили, що вона не подібна на доньку батька завкафедри. Так вільно, просто і безпосередньо себе тримала з друзями і знайомими.

З Миросоєю я спілкувався принагідно. Все пригадую її в останню осінь у коридорах університету, вагітну, якусь просвітлену, лагідну. Я все оглядався за нею, така ладна жіноча фігурка, що ніби пливла коридором. Вагітність їй лише додавала шарму і привабливості.

Коли в жовтні 2008-го на запрошення Івано-Франківської спілки письменників (фактично, моє) приїхала делегація краківських письменників на чолі з тодішнім головою краківського відділу “*Stowazyszenia Pisarzy Polських*”, уродженцем Станіслава, Богуславом Жураковським, я зайшов на кафедру світової літератури до викладачів, аби домовитися про організацію студентів для зустрічі, то найбільшу увагу до моєї ініціативи виявила саме вона, Мирослава Хороб-Медицька. Пообіцяла організувати студентів, прийшла на зустріч сама. Я спрезентував їй дві книжечки перекладів з польської, які

зробив разом із моїм львівським приятелем Олександром Гордоном. І хоча знаю, що мої спроби були далекими від ідеалу, але Мирослава ні словом, ні жестом не виявила свого професійного ставлення. Була дуже делікатною.

І ще, особливо важливе у викладацькому житті, не була інтриганкою. Взагалі, навколовикладацький інтриганський бруд до неї не приставав. Знову кажу: це результат її внутрішньої шляхетності, помножений на домашнє виховання...

Звістка про її наглу смерть видавалася картинною, нереальною. Коли їхав у Драгомирчани на Службу Божу, вважав це чисеюь поганою виставою: умерти після пологів через лікарську недбалість, і це коли чоловік, свекор і свекруха – лікарі – видавалося злим жартом.

Пам'ятаю хату, повну сліз. Найбільше вразили обличчя не батька з матір'ю, хоча на них тяжко було дивитися. Вразило здивовано-перелякане обличчя її молодшої сестри Соломійки.

Мирося лежала на катафалку восково-красива, мов жива. В яскравій кольоровій хустці. Мертвозна білизна спокійно-красивого обличчя контрастувала із загальним настроєм-плачем, який розповзався по всіх кутках великої хати, забиваючи усі темні закутки і напівтіні кутів кімнати...

На похорон я не пішов. Бо ввечері мені стало зле після отого абсурду, який зветься смертю, і я ніяк не міг зрозуміти, а що тоді є життям...

Але образ оцієї милої жінки-дівчини (прямий гарний ніс, чуттєві губи, виразні брови над темними – не пригадую кольору – проникливими очима), яка так рано залишила своїх дітей, чоловіка і батьків, так і не йде мені з гадки, час від часу виринаючи, мов вічне нагадування сенсовості і безсенсовості того шаленого людського втечі-ритму, який називається Життям...

... TAKE HE ВИСЛОВИШ СЛОВАМИ

Пам'ятаю... Не зовсім те слово. Радше – знаю. Я по-своєму знаю пані Миросю. Саме так ми її називали. Завжди – пані Мирося. Прийшла до нас, зовсім молода, до своїх перших студентів-четвертокурсників, на першу лекцію, схвильована, розпашіла стривожена і ... з певною осторогою. Ми всі уважно слухали, я записувала, задавала ще якісь прискіпливі питання...

Вона хвилювалася і відповідала, бо вельми хотіла, щоб все було справжнє. Справжні заняття, справжній університет, справжня література. Але хіба у неї могло бути інакше? Я дуже її полюбила, якось непомітно і відразу. Ми розумілися з пані Миросею з півслова, якось інтуїтивно, бо вона ніколи не витворювала дистанцій, а завжди була відкрита і щира, справжня, світла, всуціль людяна, настільки, що мене це завжди в ній дивувало і захоплювало.

Заняття в неї мали невловно високу, яку може дати лише література, глибину. І разом з тим легкий веселий шарм, інколи іронічний, яким віяло від її особистості, від неї самої.

Від її усмішок, і інтонацій, і разків кольорових намист, які вона так любила. Я не могла не говорити їй компліментів, а вона лише відповідала на це тихим усміхом. Я ще в кінці того семестру написала їй на клаптику паперу якісь недоладні, але вельми щирі слова вдячності, які не могла не сказати – просто дякуючи за те, що вона – саме така, що так тонко розуміє літературу, так щедро вчуває життя, за те що вона така гуманно-приступна, така людинолюбна, така справжня.

Одного разу ми звично попрощалися в коридорі факультету, але... Більше не зустрілися. Nieodżałowane. І все, що б я не сказала про це – буде без сенсу, бо таке не висловиш, але...

Але мені дуже її не вистачає.

Її. Світлої, усміхненої, доброї, щирої і милої.

Моєї пані Миросі.

З ЛЮБОВ'Ю ДО ЖИТТЯ

Боляче писати про Миросю в минулому часі... Але така вже жорстока і невблаганна доля, що передчасно забрала її від нас... Згадую Миросю завжди усміхненою, привітною до всіх. Щира, ненав'язлива, від усього серця посмішка ніколи не покидала її. Як сонечко, світилась, коли ми бачились. Багато розповідала про свого старшого синочка Назарчика, про улюблену роботу, про різні подорожі, про те, скільки ще світу хоче побачити, про свої плани на майбутнє. Як сильно вона хотіла жити!.. Як любила вона життя!.. Скільки життєвої енергії вона мала! ...Скільки всього повинно було здійснитися!

Але не судилося... Передчасно пішла від нас... Не вкладається в голову, що життя моєї хорошої подруги, такої прекрасної людини, так швидко обірвалося. Але я дякую долі за те, що перетнула наші життєві дороги.

Миросю! Ти назавжди залишишся в моєму серці. Вічна Тобі пам'ять.

Мирослава Вишиванюк

НІКОЛИ...

Ніколи... Я ніколи не любила цього слова. Забороняла своїй доньці промовляти його. Не вживала сама. Дивувалася людям, які так легко розкидалися ними...

Ніколи... Сьогодні воно стало частиною мого життя і вимовляти стала його частіше. Якщо говорити про думки, то там це слово одне із найважливіших.

Ніколи... Є речі, які я вже не зможу зробити ніколи. Є слова, які я вже не зможу сказати ніколи. Є думки, які ніколи не будуть озвучені. Ніколи... Є люди, яких вже я не побачу ніколи.

Ніколи... Є не просто люди. Є рідні і близькі, є найкраща шкільна подруга Мирослава, з якими я не зустрінусь ніколи. Я пишу "є", бо не можу написати "були". Повне усвідомлення цього ще не прийшло

до мене. Я ще не стерла з пам'яті мобільного телефону її імені та номера. Кого обманюю? Себе. Либонь, теж так роблять її близькі люди — батьки, сестра і чоловік. Знищити цей запис – означало б зрадити її, зрадити її світлій пам'яті, зрозуміти остаточно, що по цьому набору чисел більше ніколи не відповість Вона...

Ми познайомились з Мирославою, коли нам обом було 15. Детальних подробиць, чесно кажучи, вже й не пам'ятаю. Але коли я згадую Миросю, то відразу бачу, як ми сидимо за однією партою на улюбленому уроці зарубіжної літератури. Саме любов до книги нас і об'єднала першочергово. Ми зачитувались одними і тими ж творами, плакали над долями одних і тих же героїв, а потім довго обговорювали те, що нас схвилювало, гуляючи осіннім парком...

Я любила читати завжди. Однак серед моїх попередніх друзів у сільській школі підтримки не мала. І тільки з Миросею я могла відверто захоплюватись книгами. Ми були на одній хвилі. Вона, така юна і тендітна, але уже тоді така глибока, з трохи сумними і зачаєними очима, стала найближчою мені людиною. Що ж казати, коли у той час я спілкувалась з нею більше, ніж з батьками, яких я бачила тільки у вихідні. І не було більшої радості, ніж такі розмови з духовно близькою мені подругою.

Ми були юними, в міру зухвалими, відкритими для всього нового, цікавими. Ми були впевненими, що довге і щасливе життя у нас попереду. Нам здавалось, що весь світ біля наших ніг... Одного разу за нашими посиденьками Мирося сказала мені: "Обери свою життєву стежинку так, щоб ніколи не було розчарувань чи неправильних згадок про минуле". Це був, здається, 1995 рік. І хто знав би чи міг подумати, що ці слова, мовлені нею, будуть пророчими для мене у наших стосунках?! Ми планували поступати в один навчальний заклад. Однак перед останнім днем подання документів я враз чомусь змінила думку. Мирося і я дуже переживали від цього та міркували, що різні навчальні заклади – це не перешкода для дружби.

І справді, ми зустрічались і все було, як у нашій 23-ій школі. А далі, здавалося б, звичне: заміжжя, народження дітей, робота і просто будні. Зустрічі стали рідшими. А згодом і взагалі, як у одній із Миросиних улюблених пісень: "Ми усі розбіжимося по русифікованих містах". І тільки тепер я вголос можу сказати, як мені мало було наших зустрічей, коли я приїжджала до Івано-Франківська, як мені мало було наших розмов по телефону, як мені не вистачало наших обговорень однаково прочитаних книг. Ніхто не знає, як часто в думках я

говорила з нею і, зрештою, продовжую робити це зараз. І тільки тут, на цих сторінках, я скажу, що найбільше, про що я шкодую на сьогоднішній день, – що так мало спілкувалась з Миросею в останні роки. Час не повернеш назад. І робити потрібно все вчасно. І слова, сповнені любові і тепла, необхідно вчасно адресувати людям...

Я дякую Твоїм батькам, Миросю, що дали мені таку можливість сказати це. Інакше я б, мабуть, не зізналася вголос про це... Ніколи...

Ніколи... Я впевнена, що ті, хто знав Тебе, не викреслять Твій образ у своїй пам'яті ніколи. І ця свіжа рана, що утворилася на наших серцях, не затягнеться сполучною тканиною – рубцем ніколи...

Я дякую Тобі, моя рідна подруго, що Ти була у моєму житті. Бо такої, як Ти, більше не буде. Ніколи! Я не забуду Тебе, Миросенько! Ніколи...

Марія Голянич

ДОРОГА В СВІТИ

Мені снилась дорóга,
що йшла у світи.

Мені снилась дорóга,
а на ній – ніби ти,
мені дорогá,

в осінньому зóлоті,
в небесному світлі...

Мені снилась дорóга,
що йшла у світи,
десь далеко-далеко

(повторю) – і на ній була ти.

Про що говорили?

(на відстані тиші,

на відстані сонця і трав).
Про те, щоб набутись,
набратися сили,
про те, що *той час* не настав...
Мені снилась дорога
і ми,
подорожні...

Богдан Грицишин

НАШІ ХОРОБИ (спогади і роздуми)

1977 р. – рік мого переселення із Києва до Івано-Франківська. Так-так, саме переселення, бо я вже тоді виразно розумів, що ніколи і нізащо не те, що не плануватиму реалізацію свого майбутнього в місті Києві, але й навіть не затримуватимуся тут надовго. Столиця на цей час мені видавалася музеєм, а часто лише гарно прибраним вокзалом, однак не містом, у яким мені може бути затишно...

За п'ять років мого навчання в університеті ім. Т. Шевченка на престижному філософському факультеті за спеціальністю “психологія” я прийшов до висновку: поселитися назавжди в цьому місті людям приїжджим, а зокрема, мені – вчорашньому студентові, особі чоловічої статі, можна лише одружившись...

Але чи могла в цьому “інтернаціональному” місті вирости або з'явитися дівчина, батьки котрої не міряли б її ймовірного чоловіка, а свого зятя, тогочасними мірками: чи він з квартирою, а чи хоча б вона (квартира) йому “світить”; чи стрімким буде його просування по кар'єрній драбині; чи суджений їхньої доньки назавжди залишиться в категорії “сторубльових” спеціалістів, а чи раптово... Але найбільше паралізувала у цих умовах парадоксальність незбагненого неписаного закону тих часів: щоб бути прийнятим на роботу у Києві, треба мати прописку, а щоб прописатися – потрібно мати роботу.

...І ось я вже в Івано-Франківську, правда, транзитом через Львів. У Львові на цей час уже також глибоко пустили коріння деякі з описаних вище принципів як праце-, так і життєвлаштування. Однак, маючи міністерське направлення в Івано-Франківський педагогічний інститут на кафедрі педагогіки і психології, я сміливо ввійшов у його головний корпус: адже ректор інституту О.А. Устенко заздалегідь запевнив мене у телефонній розмові, що я прийнятий на роботу і мені залишається лише прибути на місце праці. Що я й зробив. Хоча в цей час О. А. Устенко був у відпустці, та моє направлення на роботу у відділі кадрів було визнане як дійсний документ, що не потребував візування ректором.

...І ось я вже тимчасово поселений в “крайню” від дороги кімнату гурт. №4, а також належно поінформований В.Д. Хрущем (зав. каф.), що саме і на яких факультетах буду викладати. Я відразу взявся за підготовку до читання лекцій на музично-педагогічному факультеті, а також почав поглиблено вивчати місто, ніби збирався стати його нічним сторожем чи майбутнім мером.

Мій сформований, а правильніше сказати, запрограмований навчально-виховним впливом філософського факультету світогляд досить швидко почав вступати в конфлікт із тим, що я бачив навколо себе, і з тими, хто інтерпретував мою поведінку. Вже тоді я зупинився на думці: рік-два я тут побуду і повернуся у місто моєї мрії – Львів. Але...

...Нині вже 2012 рік, і мені не 31, а цілих 65. Отож збігло багато часу, та я ніколи не шкодував і не шкодуватиму, що назавжди залишився в Івано-Франківську – в улюбленому місті моєї дружини Марії, у рідному місті моїх дітей і онуків.

Що ж найбільше визначило прийняття мною Івано-Франківська, Прикарпаття, людей цього чудового краю? Мабуть, вирішальним чинником був насичений спілкуванням стартовий, тобто перший, рік мого життя-буття серед досі не знайомих мені людей, спілкування з ними, а найбільше – нинішніми (а це означає – з першими) друзями; їх я ніколи не міняв ні на кого іншого, хіба що, завдяки саме їм, обростав новими приятелями чи друзями. Про окремих із них, а саме про наших Хоробів – про Степана, про Марту, про їхніх дітей, онуків, батьків, родину, а загалом про моральну атмосферу на їхньому родинному острові, а, радше, сімейному материку, хочеться сьогодні сказати особливо.

Викладацьке поповнення, яке тоді ректорат відносив до молодих, представляли різні люди. Мені пощастило, бо я відразу потрапив на молоду “золоту жилу” майбутньої окраси Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (філологів: Василя Грещука, Степана і Марту Хоробів, Лілію Третевич, Надію Тишківську, Миколу Лесюка, Святослава Гандзюка, Гафію Василевич, Марію Голянич та ін.; психологів: Надію Кміть, Віктора Москальця, Світлану Литвин, Михайла Белея, а ще – на музикантів, педагогів, серед яких були як молоді, так і люди в роках, хоча з творчою, оптимістичною вдачею. (Про них – іншим разом).

Моя перша зустріч із Степаном і Мартою відбулася на вечірці у Наді Кміть: хтось із незаміжніх дівчат, які мешкали в одному з блоків усім відомого гуртожитку №4, святкував своє “ліття”. Я також був запрошений у товариство невідомих мені людей. Грошей аж таких на подарунок у мене тоді не було, і я на всі паперові й мідні, які знайшов у кишенях, купив яблук. Яблука були золотаво-червоні, дуже великі, смачні – всім сподобалися. Всі, хто був за столом, мені були симпатичними, але найбільше – молода пара в особі Степана і Марти Хоробів. Вони були надзвичайно щирі, хоча не галасливі, а теми мною підслуханих між ними розмов змусили змінити думку про периферійність франківчан: сім’я; чужі діти і майбутні свої; люди на роботі і вдома; їхні брати-сестри; батько і мати та ін. Всі інші чомусь найбільше говорили про аспірантуру, дисертацію і про проблему “як стати в чергу на квартиру”. Я довго чекав, щоб хтось почав співати, бо знав, що обов’язково співатиму, але лише після когось. І тим “кимсь” виявився Степан Хороб: співав виразно, з чуттям, співав увесь. Співали Василь Грещук, Надя Кміть, Лілія Третевич, Гафія Василевич і інші.

Чомусь не співала чи майже не співала, як мені пригадується, лише Марта, але вона вчасно нам підказувала слова пісень і називала початки наступних. Я поступово осмілів і на прохання Надії Кміть із задоволенням у повен голос заспівав пісню Платона Майбороди на слова Андрія Малишка “Моя стежина”... Мене похвалили і прийняли в товариство, яке ні тоді, ні пізніше не мало власної назви, бо було надзвичайно динамічним (одні приходили, інші відходили; одні відразу ставали своїми, а інші згодом десь пропадали, шукаючи персональну гавань). Але ядро чи радше зерно нашого товариства вже було кинуте в науковий ґрунт, і йому треба було лише прорости, зійти, заколоситися, досягнути і... “окандидатитися”.

Однак на першому плані (то на кінчику язика, то в думці була категорія “моя майбутня сім’я”). А якою вона могла чи мала бути, з якими цінностями, з якими взаєминами, з якими суперечностями чи навіть конфліктами – ніхто з нас не знав. Правду, як розгадувати і вирішувати ці терпко-солодні таємниці, знали лише Хороби. Але на цю тему вони майже не говорили, а лише чинили: любовно і високохудожньо сперечалися одне з одним, а, власне, іронізували; “розвивали”, беручи на сміх наші любовно-агресивні чи любовно-гармонійні наміри; заземлили наші фантазії, завжди залишаючи у них (через своє коментування чи іронічне підтакування) холостяцький романтизм. І ми повірили в те, що сім’я – то не лише Божий дарунок, але й взаємне плекання душ як до весілля, так і після нього.

Новини про те, що Марта Хороб вагітна, що вона вже у пологовому будинку і що народила дівчинку, котра буде зватися Миросоєю, а також що нас запрошують (як це було й досі) на хрестини, хвилювали душу кожного. Пам’ятаю донині і ніколи не забуду наші збори до Хоробів, жартівливі розмови по дорозі та прихід в їхню хату.

...“Миросю, Миросю!..”, – так і ніяк інакше ми не називали і не кликали їхню доцю; зверталися до неї через “Миросю” і тоді, коли вона ставала дорослою: закінчила успішно школу і вступила до університету, вийшла заміж, закінчила аспірантуру, захистила кандидатську, народила свого первістка, працювала викладачем університету, виношувала ще одне дитя.

У розмовах з Миросоєю, чомусь завжди коротких (напевно, через її скромність), хоча їх було багато, я замилювався і усмішкою, виразною радістю від життя, яка випромінювалася її очима і вселяла віру в життя, у нинішній та завтрашній день. Дещо калейдоскопічними, але живими, яскравими і пристрасними є образи моїх спогадів про неї: маленька Миросю та даровані їй кимось із нас мацьопенькі черевички і лялька; маленька Миросю то на руках у Марти, то на шиї у Степана; мала Миросю і великі тарелі зі стравами, які вона приносила для нас, гостей; миле, веселе дівча, яке з радістю сприймало мамині “погрози” і їх обмін на миттєві вибачливі цілунки та пестоші; школярка із сестричкою Соломією на руках; рівна, спокійна студентка, яка уважно вислуховує поради батьків у нашій присутності і приймає їх як власні рішення; чемні вітання в коридорах університету, театру; перемовини в книжкових магазинах, на вулицях. Але найбільше пам’ятається весілля: “доц на щастя”; усміхнені гості; щаслива родина; небез’язики музики і наші спільні пісні; вітання, вітання, вітання...

Якось, запрошені з дружиною на Різдво в родинний будинок Хоробів, що в Драгомирчанах, ми майже в дверях зустрілися із щасливими молодятами: Мирося й Андрій квапилися в гості. Нам усім, хто залишався під ялинкою, вони вручили сина Назара... і запевнили, що з ним скучно не буває. За вікном падав сніг, Соломія бавила племінника, а наше віддавнє товариство рефлексувало пережите, вимріювало вголос найближчі життєві перспективи.

Так було в наступні роки, і так мало би бути донині...

Але так не сталося... Звістка про те, що Миросі вже нема серед нас, була вкрай неочікуваною, а тому видавалась неправдою.

Лише час... Лише час... але й він був у смутку...

.....
...Сьогодні за вікном зима, мороз, а в душі – болючі спогади... Та все ж таки, як було не розповісти про наших Хоробів, їхню Миросю, котру пам'ятають і пам'ятатимуть, читаючи її наукові праці, спілкуючись із нею на відстані...

Мені ж випала можливість скупко описати дещо з нашого спільного минулого і нинішнього. Чи не забагато я розповів про себе? Та кому, як не їм, нашим Хоробам, можна було висловити все те, що ніколи не розкажеш іншим...

Може, й тому на думку час від часу приходиться: квапся, частіше спілкуйся з дітьми, внуками і, дай Боже, правнуками своїх друзів, бо і в їхніх руках, і в руках твоїх нащадків – ключики до розуміння правди і сенсу життя.

Василь Грещук

СВІТЛО ДУШІ

Знав Мирославу з її дитячих літ, вона виростала на моїх очах. Друзі її батьків і я серед них часто збиралися в невеличкій затишній двокімнатній квартирі (своїх осель ми ще не мали) з нагоди свят, днів народження або й просто так. Розмови про все, що нас турбувало, хвилювало, не залишало байдужими, зазвичай стосувалися літератури, театру, журналістики, мистецтва. Свідком цих наших посиденьок була маленька Мирося, яка, зручно вмотившись на колінах любих татуса чи матусі, уважно вслухалась у наші оповіді, дискусії. Не ду-

маю, що вона все розуміла з того, про що ми говорили, але що їй були цікаві наші розмови – це безперечно.

Сімейна філологічна аура, атмосфера наших літературних і навкололітературних балачок вплинули на вибір фаху. Спочатку це був клас поглибленого вивчення гуманітарних дисциплін у ліцеї, а згодом – філологічний факультет нашого університету. Була чудовою студенткою, завжди сумлінно готувалась до занять. Встигала опрацювати тексти, не лише передбачені навчальною програмою, а й усі резонансні новинки літератури. Ще студенткою пробує себе, і доволі вдало, в науці. Однак успішних студентів чимало, а Мирослава виділялась серед них. Відверта, щира душа, якась внутрішня просвітленість, позбавлена будь-якого натяку на зазнайство, позірність, може, надмірна скромність. А ще залюбленість у життя та непідробна інтелігентність.

Усі ці чесноти з особливою силою вияскравились, коли після блискучого захисту кандидатської дисертації розпочала викладати зарубіжну літературу студентам. Завдяки своїм душевним якостям вона якось дуже органічно влилась у викладацький колектив. Я не був на заняттях, які проводила Мирослава, але зі слів мого сина – її студента – знаю, як шанували й любили її студенти. Зі своїми підопічними вона поводитись, як із молодшими колегами, думку яких завжди поважала. Без зайвої фамільярності руйнувала бар'єр протистояння “викладач – студент”, а стосунки зі своїми вихованцями вибудовувала на засадах довіри, партнерства, взаємоповаги. Інакшою вона й не могла бути, бо за своїм єством, за своєю сутністю була такою, що виявлялося у стосунках з іншими. З колегами по роботі, які ще вчора були її учителями, до думки яких прислухалась, у кого вчилась педагогічної майстерності та життєвої мудрості, а їм навзаєм віддячувала щедрістю своєї душі, готовністю в будь-яку хвилину прийти на допомогу, підтримати. Зі своїми однокласниками, однокурсниками чи просто друзями, яких завжди була рада бачити і яким допомагала чим могла. Зі своїми рідними, яких любила понад усе і зігрівала теплом душі своєї.

Ловлю себе на думці, що так не буває, щоб тільки одні позитивні думки викликала людина, а проте, на правду, якоїсь негачії, пов'язаної з Мирославою, згадати не можу. Просто вона мала світлу-пре-світлу душу. Такою вона залишилась у моїй пам'яті. Востаннє живою бачив її десь за кілька днів перед тим, як вона лягла у пологовий будинок. Це було на коридорі біля 305 аудиторії. Поспішала вчитати

свої пари перед лікарнею. Зупинилась, мило усміхнулась, привіталась і зникла за дверима. Ніщо не віщувало біди...

Іванна Девдюк

ВІЧНЕ ТЕПЛО ДУШІ

Важко писати про Мирославу у минулому часі. Таке відчуття, що вона є тут, з нами, лише на деякий час відлучилася. Одного дня двері на кафедру відкриються, і вона зайде – красива, усміхнена, повна життя та енергії – і всіх зарядить теплом своєї душі. Розповість, що нового прочитала, які концерти відвідала, як провела час із сім'єю, які новини у світі моди і ще багато всього цікавого.

З Мирославою я вперше познайомилася, коли вона була студенткою четвертого курсу, пізніше як колеги разом вели зарубіжну літературу ХХ століття. Завжди в доброму гуморі, романтична, привітна, елегантна, водночас розважлива і критична, Мирослава в усьому, за що б не бралася, прагнула до досконалості. Досі пам'ятаю її студентські відповіді, особливо першу, присвячену літературі пост-модернізму. Як досвідчений лектор, говорила переконливо і конкретно, без зайвих слів, рідко заглядаючи у конспект. І в поведінці, і в манері висловлюватися відчувалась професійна виправка і цілеспрямованість. При цьому Мирослава завжди була дуже скромною. Такою залишилася і коли захистила кандидатську дисертацію та стала викладачем кафедри світової літератури. Певно, додалося більше впевненості, професійності і всього, що набувається життєвим досвідом. До Миросі все це прийшло доволі швидко, здається, воно з нею було. Вона уміла на узвичаєні речі подивитися свіжим критичним оком. Я мала змогу в цьому переконатися, оскільки ми на перервах часто обговорювали практичні заняття, ділилися враженнями від прочитаного, обдумували доцільність винесених в обов'язковий перелік творів. Нерідко сходились на думці (особливо це непокоїло Мирославу), що у літературі ХХ століття занадто багато смерті і трагізму, що треба вибирати твори більш оптимістичні. Як надзвичайно життєлюбна людина вона не хотіла розуміти, навіщо завчасу затьмарювати свідомість студентів трагічними літературними сюжетами, навіть якщо ці сюжети і ґрунтуються на правдивих історіях, адже життя таке коротке і непередбачуване...

Якось на другому курсі українського відділення як куратори груп У-21 та У-24, ми проводили поетичний вечір, присвячений творчим здобуткам студентів. Головним організатором була Мирославина група – У-21. Зі смаком оформлена аудиторія, лірична музика, оригінальні строї декламаторів створювали задушевну атмосферу. В основному звучали вірші на теми нерозділеного кохання та невірності. Вкінці, коли всі поезії були продекламовані, у заключному слові Мирослава, як ведуча, відзначила кожен виступ, знайшла для кожного особливі слова, при цьому дуже дотепно обіграла поетичні рядки студентів, підкресливши якусь прикметну рису початкуючого автора. Це був незабутній експромт креативної та інтелігентної людини, яка чудово володіє словом. Виступаючі з Мирославиних рук отримали поетичні збірки українських майстрів пера, які вона спеціально відібрала з нагоди вечора, враховуючи студентські уподобання. Так само пізніше вона знайшла неповторні слова для всіх, кому вручала власну монографію. І робила це без зайвого пафосу, дуже скромно і шляхетно.

Сумно зараз згадувати ті трагічні лютневі дні 2010 року. Якби ж то ми могли повернути час назад. Коли Мирослава потрапила в лікарню, я збиралася її відвідати, та дізналась про повторну операцію і відклала візит на вівторок 16 лютого.

А в неділю пролунала жахлива звістка. До відчуття непоправної і безглуздої втрати додався щемкий біль, що ми так і не побачилися. Тієї ж ночі Мирослава сама прийшла до мене уві сні. Була у блідо-голубому платті, світле хвилясте волосся розвівав легкий літній вітер, обличчя щасливе й усміхнене (такою я потім побачила її на портреті). Не торкаючись землі, вона легко і граціозно рухалася по зеленому полі у якомусь чарівному кружлянні. Як відлуння, почувлися слова: “Іванно Васи́лівно, не хвилюйтесь, усе буде добре!”. Тепер, коли у мене виникають якісь клопоти і, здається, ситуація безвихідна, я згадую Мирославине “усе буде добре”, і душевна рівновага повертається.

Пізніше було ще декілька хороших снів, де ми разом збираємося за круглим столом, і все, як колись, але Мирослава завжди кудись спішить, залишивши на ранок світлий спогад...

Дорога Мирославо! Як невимовно прикро і гірко, що ми можемо бачити тебе лише у снах, але ми відчуваємо тепло твоєї щедрої душі, світла пам'ять про тебе завжди буде у наших серцях.

ЗАЛИШИТЬСЯ В ПАМ'ЯТІ

Створення української держави 20 років тому для багатьох із нас, поляків, що шукають свого місця в новій, посткомуністичній Європі, було приголомшливою подією. Вже після багатьох століть важкого, невизначеного існування українці, врешті, вибороли власну державу, встановили своє незалежне управління на колись займаних територіях. Могли нарешті бути собою без застережень, без комплексів, які нав'язували їм свого часу поляки, росіяни, турки, австріяки, німці. Нас цікавили ці нові, вільні, *самостійні* українці.

Коли я вперше зустрів Мирославу Медицьку на полоністичній конференції у Києві в 2007 році, то почав придивлятися до молодої інтелектуалки, вихованої і сформованої у вільній українській державі, позбавленій тих жажливих обтяжень, які старшому поколінню насаджував комунізм. Я був особливо вражений її відкритістю, широким горизонтом мислення, вмінням чітко визначати свої симпатії й антипатії у літературі. Вона не тільки бездоганно орієнтувалася у європейській та українській літературах, але й добре знала сучасний польський літературний процес. Мирослава, як я називав її Міра, іноді засоромлювала мене своєю обізнаністю із тими книгами, які я – полоніст і викладач літератури – не встиг прочитати. Ми знайшли спільну мову – Мирослава була спрагла нових знань про письменників і твори, про нові гуманістичні тенденції у нашій країні. Мені було трохи скрушно, оскільки моя обізнаність із українською літературою була значно меншою і розмови із Мирославою мені допомагали краще вивчити назви, прізвища, покоління.

Я приїхав на конференцію як інтердисциплінарний дослідник, якого цікавила полікультурність, пограниччя, зустріч з іншими. Та інша, ким стала Міра, навчала мене полікультурності й відкритості, а говорячи просто – покори.

Я не був переконаний, чи вона говорить серйозно, коли, прощаючись, запросила мене на конференцію, присвячену С.Вінчензові, до свого рідного Івано-Франківська. Запрошення надійшло, і я не мав іншого виходу, як вчитатися в гуцульську епопею, щоб роком пізніше знову зустріти молоду українську гуманістку. І то був черговий урок полікультурності, який провела для мене Мирослава.

Слухаючи доповіді й звичайні розповіді про гуцулів, я собі усвідомив: те, що поляки звикли називати своєю “спадщиною”, є тільки невеликою частиною їхнього культурного досвіду, що наше місце в Європі є місцем спільним з іншими, а не поруч із ними. Щоразу із більшим інтересом я навчався близького сусідства у Центральній Європі, отримував уроки пограниччя у більш обізнаній від мене, освіченої українки і думав про те, що досвід безпосереднього контакту не може замінити жодна література, що гуманістика без знайомства із оточенням людини (письменника, філософа, митця) не має сенсу. Я боявся тієї моєї пасивності, а тому єдине, що я міг під час цих уроків робити, то це уважно дивитися і слухати.

Міра була прекрасним екскурсоводом. Вона вміла довго і цікаво розповідати про своє місто, не дозволяючи слухачеві хоч на йоту відчувати, що вона його повчас. Вона мала якусь незвичну скромність і розповідала розмірено, із захопленням. Пізніше, перебуваючи в Івано-Франківську, під час поїздки до Коломиї і Слободи Рунгурської, де народився С.Вінценз, я шукав моментів, щоб вкотре про щось запитати Мирославу, а потім слухати її терплячих пояснень.

Я хотів у якийсь спосіб віддячити за її великодушність. Я запрошував її до Кракова, надсилав їй польські книги, у листах ми обговорювали тексти художніх творів, письменників, ділилися новинами із особистого життя. Ми зустрічалися тільки два рази за життя, але мені видавалося, що між нами виникли приязні стосунки. Я завше інтелектуальні знайомства цінував більше, ніж будь-які інші; більше, ніж спільність суспільна, економічна мені імпонувала спільність світоглядна. Мені простіше порозумітися із німцем, турком, росіянином, українцем, литвином чи латишем, ніж із отупілим від ідейних ілюзій співвітчизником. І до моєї приватної спільноти братніх гуманістичних душ Мірка, звісно, належала.

Виїжджаючи з Івано-Франківська восени 2008 року, я їй обіцяв, що організую конференцію про пограниччя у Кракові, на яку вона обов'язково повинна приїхати. Увесь наступний рік, прагнучи реалізувати цей план, і готуючи міжнародну наукову конференцію “На пограниччях літератури”, стиха до себе промовляв, що я виконую обіцянку, яку дав моїй українській Приятельці. Я знав, що вона буде одним із найважливіших гостей. Міра прийняла запрошення. Надіслала тему виступу: “Національні коди у творчості Бруно Шульца”, яка підтверджувала її непереборне прагнення досліджувати найскладніші проблеми. Взимку вона повідомила, що не зможе приїхати на конфе-

ренцію, перепрошувала за стан здоров'я, якісь складнощі. Її приїзд був би надто ризикованим...

Я погодився і радив не їхати, натомість попросив надіслати текст виступу. І навіть будучи у складній ситуації, Міра написала статтю, дописувала у лікарні... Але самостійно надіслати не судилося. Фатальна доля, випадок, абсурд смерті за життя.

Коли відходить Приятель, стає зрозумілим, скільки справ ще не завершено, слів не сказано. Мірка надіслала мені свою книгу про творчість геніального польського митця Станіслава Виспянського (і знову та польська література!), і знаю, що, напевно, мала тиху надію на мою рецензію у польському журналі. Я до сьогодні не написав тієї рецензії, книга лежить біля мене на полиці, на обкладинці серйозне обличчя Мирослави, на якому я прочитую питання: "І що, Кшиштофе, напишеш ту рецензію?" Напишу, Міро, напишу!

Вони відходять, а ми залишаємось.

Парадоксальність тієї фрази може полегшити тільки добродіяльність во ім'я пам'яті. Як стверджує Чеслав Мілош: "Замикаються над нами води, хвилину триває пам'ять". Та хвилинка, то наше життя, життя тих, хто залишається, і маємо пам'ятати про Них. Віддаймо цю шану красивій і розумній жінці з Івано-Франківська, яка навчала мене польсько-української приязні.

Ольга Зівалова (Шевчик)

МИРОСЛАВА

Тонкі, аристократичні риси обличчя, природжена делікатність і тактовність, позитивний погляд на світ — це були мої перші враження від знайомства з Миросею. Кожен, хто знав Мирославу, погодиться зі мною, що це була надзвичайно щира та життєрадісна людина високих моральних якостей. Така вже доля України, що найкращим її дітям судилося несправедливо, несправедливо коротке життя... але, як казав давньоримський філософ Сенека: "Життя довге, якщо ним уміло користуватися". А Мирося прожила гідне і багате життя, завжди прислухалася до свого серця і залишила глибокий слід у наших душах. Я щиро вдячна долі, що звела мене з цією прекрасною людиною. Спочивай з миром, Миросю!

МИРОСИН СВІТ

Очікування різдвяної зірки завжди особливо-таємниче, як і саме святвечірне дійство. Дідух, святкові страви, запалена свічка і слова молитви... Тремтлива радість сповнює серце, і лише оте столове приладдя, до яких цього вечора ніхто не торкнеться, викликають шемливий біль і незагоєні думки про рідних людей, яких уже немає з нами...

Про батька Богдана, талановитого музиканта і майстра на всі руки, який покинув нас, малих, і цей світ у віці Ісуса Христа...

Про бабусю Анну, працювиту бджілку, яка любила людей, а понад усе нас, своїх онуків...

Про мою добру товаришку – Мирославу Хороб, з якою ділилися радістю і смутком, думками про зроблене і заплановане, прочитане і написане, про життя і дітей – наших і чужих... Її очі завжди промінилися розумом, доброзичливістю, тихим материнським теплом і незрадливістю обраній життєвій дорозі.

Такою вона приходиться у мої спогади... Такою, мабуть, у святвечірню годину непомітно сідає за стіл зі своєю родиною, голубить Назарчика і маленького Остапчика, який ніколи не побачить матусю, але завжди відчуватиме її ласку, любов і опіку...

Прихилиє голову до плеча чоловіка і просить його бути стійким і терплячим...

Мовчки дивиться на батьків, яким уже ніколи не відболить непоправна втрата...

Складно усвідомити те, що усвідомити неможливо... Як повірити в те, що вже ніколи не зможеш зустрітися з Миросею, поговорити з нею, як колись...

...Ми вчилися у паралельних групах, але ближче спілкуватися почали в аспірантурі. Вона була надзвичайно світлою і відкритою людиною.

Пам'ятаю, як Мирося розповідала про своє перебування в Польщі, роботу в бібліотеках. У її очах світилося таке захоплення, що нікого не залишало байдужим.

Мене завжди вражала її надзвичайна працюваність. Вона дуже скрупульозно і глибоко досліджувала проблему. Кожна її стаття – це довгий список опрацьованого матеріалу, перевірених фактів, ґрунтов-

ний аналіз і, як наслідок, зусібічно виражені висновки. У цьому пересвідчуємося кожного разу, читаючи її праці. Вона цим дихала, вона цим жила.

Що б там не коїлося в її душі, незмінно була усміхненою і привітною, уважною до всіх. Завше більше переймалася іншими, аніж собою, уміла ділитися радістю.

Якось ми випадково зустрілися у центрі міста. Вона щойно захистила кандидатську дисертацію, але перш ніж повідомити цю чудову новину, розповісти про свої плани на літню відпустку розпитала, як у мене справи, над чим працюю, як мої діти. Скільки енергії, тепла, доброзичливості... Вона вміла розрадити і порадити, охоче ділилася новою і цікавою інформацією і завжди була готова допомогти. Коли я почала викладати "Сучасну зарубіжну літературу", то одразу звернулася до Миросі. Вона не тільки запропонувала перелік письменників, творчість яких була найактуальнішою, а й звернула увагу на основні аспекти творчості кожного з них, а також порекомендувала для обов'язкового вивчення японську літературу, зокрема тексти Юкіо Месіми. Пам'ятаю, як докладно вона розповіла про його твори, свою інтерпретацію окремих епізодів із них, тем, проблематики і про те, як цей матеріал вона подає студентам.

Ми любили її. І як висококласного фахівця, і як людину. Вона навіть у повсякденні була особливою. Ми з дівчатами завжди захоплювались її оригінальним стилем, манерою одягатися: все було просте і водночас вишукане, ексклюзивне.... Більшості людей бракує такого смаку. У неї він був.

Якось після пар ми сиділи в кафе, Мирося із захопленням розповідала, що почала читати працю Мірча Елліаде. Вона була вражена глибиною міркувань філософа. І тими своїми враженнями ділилася настільки щиро, цікаво, що одразу виникало бажання прочитати ту ж книгу, працю, статтю.

І зараз у мене перед очима фотографії, які принесла Мирося. Як вона по-дитячому захоплено розповідала про поїздки з друзями в гори! На світлинах – щасливі молоді люди, білий сніг ... Чи можна було тоді припустити, що через кілька років зима буде мати інше обличчя, а світлина – чорну стрічку...

Вона надзвичайно любила свою родину. Християнські цінності стали її життєвими принципами. Під час однієї із наших зустрічей Мирося повела мову про працю науковців, про те, скільки часу і сил віддавали її батьки науковій та викладацькій роботі. Їй дуже боліло,

коли хтось цього не розумів... Напевно, саме тому якось вона сказала, що викладацька стежка – нелегкий хліб, а філологічні студії вимагають постійної праці над собою, удосконалення і самоосвіти, а також багато часу, який доводиться забирати у родини. Сама ж сподівалася, що, на відміну від неї, тата, мами, Соломія обере інший шлях (на той час її молодша сестра закінчувала школу).

Мирося розуміла ту велику відповідальність, яка була покладена на неї, працювала сумлінно і наполегливо, хоч декому здавалося, що в її навчанні, а згодом і кар'єрі все йшло легко і просто.

Мирося була не тільки добре вихованою, вона була унікальною Людиною. На жаль, більшість зрозуміла це тільки після її смерті.

Її допис в “Універлайфі” від 14 квітня 2009 року – буквально крик душі.

Ось тільки один фрагмент: “...Боляче. Головне і найтрагічніше те, що всі люди втратили людяність, за дрібними власними інтересиками розгубили Бога в душі. Чому ми починаємо більше усвідомлювати інших і своє призначення, коли переживаємо якусь драму чи, боронь Боже, смерть? Адже всі ми люди – і не наука й посади стоять на першому місці, адже як студенти мають проблеми, так і викладачі: хтось поховав власну дитину у 3 місяці чи 20 років, хтось ходить на пари, а вдома залишаються смертельно хворі чоловік чи дружина... Так що, хоча б у тиждень перед Великоднем, згадаймо, що ми – віруючі”.

Прочитавши його, розумію, як їй було боляче сприймати реальність, яка оточувала. Її світ – інший, там не було місця заздрощам, брехні, підступності, зрадам. Миросин світ – це світ світла, любові і добра, вогник якого і досі горить у душах тих, хто мав щастя спілкуватися, вчитися, працювати з нею.

Ірина Клейнота (Чучук)

ПАМ'ЯТЬ, ЩО ЗІГРІВАЄ ДУШУ

Ми живемо, ніби ніколи не помremo, а вмираємо, ніби ніколи не жили.... Згадуючи про Миросю, боляче усвідомлювати, що ніколи не побачу її життєрадісної посмішки, не почую щирого “Привіт!”, не скажу: “Рада тебе бачити! Гарно виглядаєш!”... Неможливо передати словами біль, який крає груди.

Ми вчилися в одній школі, п'ять років сиділи за однією партою в університеті, ділилися найпотаємнішим, раділи кожному прожитому дню, мріяли і насолоджувалися життям...

Любов до прекрасного, відчуття міри і смаку супроводжували Миросю впродовж її життя. Студентські роки, навчання, перерви, веселощі, жарти – було все... Вона вміла максимально поєднати приємне з корисним. Кожне завдання, поставлене перед студентами, опрацьовувалося нею більше, ніж це було можливо. Вже тоді Миросю вирізнялася серед інших. Їй були притаманні скромність, почуття власної гідності, вимогливість до себе, відповідальність за справу, схильність віддавати себе, свої сили, свою любов...

Миросю народилася у прекрасній сім'ї, пишалася своїми батьками, для молодшої сестрички була прикладом у наслідуванні. А якою люблячою дружиною вона була! Андрій був для неї коханим чоловіком, вірним другом, опорою в житті. Миросю любила своїх синочків і готова була сповна насолодитися материнством, яким обдарував її Господь Бог. Але ніколи не знаєш, що тебе чекає... На жаль, життя, попри прекрасні моменти, буває жорстоким.

Тільки втративши – ми починаємо цінувати, тільки запізнившись – вчимося поспішати, тільки побачивши смерть – вчимося жити.

Бог забирає кращих, залишаючи замість їхнього життя сяйво. Світло любові, добра, яке випромінювала Миросю, ніколи не згасне – воно горітиме в очах її синочків – Назарка й Остапчика.

Для мене Миросю була другом, з яким можна було і мовчати, і говорити, і слухати, і розуміти... Мені дуже її не вистачає. Востаннє ми довго розмовляли по телефону. Миросю була вагітна й оптимістично налаштована. Я була приємно вражена її вмінням бути сильною. Здавалося, ніхто та ніщо не могло зупинити цієї тендітної, працелюбної жінки. Їй вдавалося все. Вона не боялася "стукати" у зачинені двері і заходити у них з високо піднятою головою. Миросю була кращою у всьому.

Невдовзі сталося непоправне. Я втратила найкращу подругу і, до речі, зрозуміла це тоді, коли її не стало... А ще я зрозуміла, що людині не варто наперед мучити себе поганими думками, адже єдине, що робить життя можливим – це вічна, нестерпна невпевненість: незнання того, що станеться далі.

Все в Божих руках і на все воля Божа!

У моїй пам'яті назавжди залишиться спогад про Миросю...

МИРОСЛАВА, МИРОСЯ, МИРУНЧИК...

Мирося, Мирося!.. Мое дитинство – це ти, воно було одне на двох. Таке світле, творче і подійне. Ти називала мене Ірунчик, а всі – на твій лад, тебе – Мирунчик. А пригадуєш, як ми з тобою, запозичивши ідею чеської казки про двох сестер, світловолоосу Біляночку і темноволоосу Рожаночку, організували собі документальне підтвердження нашої родинності, в якій ми ні на хвилину не сумнівались, ми з тобою оформили паспорт, в якому чітко було зафіксовано: я, Хороб Мирослава Степанівна, є названою сестрою Клекот Ірині Ярославівні. Це був вияв високої духовності нашої дружби, особливе споріднення душ, ми так відчували одне одного, хоча були ще зовсім дітьми.

Наше дитинство було таким цікавим, таким творчим! І все завдяки тобі! Ти ж завжди була у нашому тандемі генератором ідей, його творчою основою, його музою. З твоєї руки ми регулярно ходили на виставку картин після уроків у 7-мій школі, для чого ж марнувати час на зупинках поряд із картинною галереєю? А нам було лише по 8-м років, а в тебе вже тоді було таке глибоке усвідомлення прекрасного і вічного...

У краєзнавчому музеї не було жодного куточка, про який би ми не знали. Нам була цікава історія нашого міста, і ми придумали собі таку гру, наче ми туристи. Ми ходили дорогами Івано-Франківська, із захопленням милувалися архітектурою, приносили квіти до пам'ятника Шевченку, висловлювали своє щире незадоволення, чому це в місті Франка немає жодного достойного пам'ятника Каменяру. Ми ж були лише дітьми, а мислили, здається, якось не по-дитячому. А як ми з тобою любили театр, фантазуючи, що ми дві знатні панянки, граціозно піднімалися по сходах, мило вели бесіду і з недитячою серйозністю спостерігали за подіями на сцені. А потім дискутували, наче ми театральні критики. Миросю, ти заклала міцний фундамент естетичності сприйняття навколишньої дійсності і етичного відношення до неї. Я така вдячна тобі, що ти зі мною розділила своє дитинство. Завдяки тобі я люблю літературу, особливо філософсько-містичного характеру, милуюся краєвидами і плачу, коли чую українську пісню.

Пам'ятаєш, як ми з тобою перші, в період зародження незалежності, прийшли до школи у вишитих сорочках, і незважаючи на неособливий музичний слух, співали “Червону калину”. А нашу “Кай-

дашеву сім'ю”, ти ж була автором ідеї і режисером, і виконавцем ролі Мотрі. А постановку китайської казки ти теж взяла на себе. Ідея з танцем “сіртакі” на показових батьківських зборах також належала тобі. Ніколи не задумувалась над тим, чим у нашому віці займалися ровесники, а от у нас з тобою ледь вистачало часу реалізовувати всі твої задумки. У тебе був такий зошит, в який ти вклеювала вирізки з газет... А твоє захоплення екзотичними вазонами!.. Я до цього часу мрію про зимовий сад з орхідеями.

Моєю пристрастю до кіно я теж завдячую тобі. Ми з тобою купували багато квитків і могли по декілька разів ходити на один й той же фільм. А улюбленим нашими мультфільмом була стрічка “Пастка для котів”, до цього часу я використовую наші цитати, зміст яких розуміли тільки ми.

У нас з тобою було чимало творчих спроб: це і газета “Сніговик”, аж цілих два випуски, в якій ти була головним редактором, ми записали, користуючись підручними засобами, цілу касету у власному виконанні, і твій дебют як журналістки, а мій, як акторки. Знаменито було!

Моя названа сестричко! Ти заклала в моїй особистості міцний, як кремень, стержень духовності, яка допомагає мені сьогодні в період достоту непростого часу виховувати моє дитя. Я дякую тобі за все!

Ігор Козлик

МИРОСЯ

(Фрагменти не-спогадів)

<...> Горе <...>

“E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...” / “І я люблю тебе, люблю тебе, і це нескінченне страждання!...” ... Цей вірш Джузеппе Унгаретті з його циклу “День за днем”, присвяченого пам'яті сина, мабуть, якнайкраще відбиває стан рідних і близьких після межі / роз'єднання 14 лютого 2010 року. І цього ніхто не може забрати. Найбільше, найглибше, найболісніше.

Та сама риска, неблаганна й неоскаржувана, примусила мене замислитися над неможливістю абсолютного від / роз'єднання. Причому не на рівні риторичної компенсації втрати, а у сенсі неможливості абсолютної відсутності, тобто зміни способу присутності. Отже, не кінець розмови-буття, а її продовження, неперервність ді-

логу як альтернатива обопільної (стосовно присутніх як по цей, так і потойбіч) смерті. А тому – відсутність минулого часу: розмова як тотальна актуальність.

<...> Неможливість спогадів <...>

Для повноцінних мемуарів потрібен вантаж вражень, стійких і спорадичних, органічних і суперечливих, цілісних і епізодичних, — словом, різних, але обов'язково, щоб вантаж, накопичення, які неминуче засвідчують тяглість і повноту, зреалізованість як завершену *доконаність*. Того, що вимагає часу, уповні оприявленого *tempus*'у. Це зовсім не підходить для Миросі: яскравий спалах її поцейбічного проминання як майже одномоментне *impressio*, від якого абсолютно неможливо вимагати втілення у розмірено-спокійній текстуальній тканині. Принаймні, я не можу вимагати.

<...> Віднайдення назви <...>

Мирося Хороб – Мирослава Хороб – Мирослава Степанівна Хороб – Мирослава Степанівна Медицька... / донька товаришів і колег по роботі Марти Богданівни й Степана



Івановича – абітурієнтка і студентка – аспірантка, кандидат філологічних наук і колега по кафедрі, яка надалі залишається найперше донькою моїх дорогих друзів... У вибудованому вище ряді імен є знаки життєвого розгортання, є відбиток статусної динаміки. присутне, мабуть, ще щось, що зазвичай видається дуже важливим, але водночас не передає сутності того, ким стала ця молода людина у моєму власному житті, не фокусує, не концентрує, не зосереджує на домінанті цього *оприявленні-іншого-для-мене-і-в-мені*.

Єдиним квінтесентним і тому доречним словом тут постало (а фактично завжди було) одне-єдине слово – *Мирося*, в променистій ненав'язливими ніжністю і лагідністю формі якого усе пафосне (Мир-о-слава як мир + слава чи Мирослава, що будить у пам'яті згадку про християнське таїнство миропомазання, неминуче пов'язане, попри все інше, з мудрістю, розумом, працелюбністю, знанням, благочестям і по-християнськи витлумаченою совістю) по-справжньому олюднюється, втрачає холодно-зовнішню на-

лежність і перетворюється у внутрішньо-індивідуальне, аж до того, що стає *моїм і лише-для-мене*. (А отже, можливі закиди у фамільярності чи панібратстві є безглуздими). Причому все залишається: і розум, і мудрість, і благочестя з совісністю, але набуваючи конкретної відчутності, значення і ваги завдяки тому унікальному поєднанню, яке визначене своєрідністю неповторної саме Миросиної особистості. Це та однина, яка є найбільшою цінністю для гостя на цьому світі.

<...> *Найголовніше* <...>

У моїх очах Мирося – це органічність і гармонія як стиль поцейбічної присутності. Такий стиль нейтралізує навколо себе нега-



тив людських стосунків, непомітно спонукаючи до доброзичливості. Це не означає, що вивершена у такому стильовому модусі особистість не має реального бачення людей. Ні, має, але йдеться про неагресивне бачення життя в модусі володіння, як сказав би Еріх Фромм. Навпаки, уособлена в Миросі реальність світосприйняття споріднена уявленню Гете, який зауважив: “Якщо ви будете ставитися до людини, як до такої, якою вона є насправді, то вона стане гіршою, ніж вона є. А якщо будете ставитися до неї, як до такої, якою вона повинна бути,

то вона стане такою, якою вона повинна бути, то вона стане такою, якою може бути”. Наскільки пафосно не звучали б ці слова, проте саме така реальність ставлення до людей дозволяє в оточенні життєвого безладу і абсурду залишатися таки людиною.

Інтенція на розуміння іншого, завдяки якій інший прилучається (форма дієслова недоконаного виду сигналізує про динамічну незавершеність процесуальності) до мого власного досвіду. Такий життєвий стиль передбачає, кажучи словами українського філософа Сергія Кримського, “особливий стан, коли ви ставитеся до людини, як до частини самого себе”. І важливо, що цей стан був не епізодичним, а перманентним. Стиль Миросі, на мій погляд, і є органічною перманентністю такого особливого стану (стану як первісної узвичаєності норми). Це ще зветься звичайною людською добротою у світі, коли звичайність перетворилася на незвичайність і є чимдалі рідкіснішою.

Стиль зумовив цільність Миросиної особистості. Усі характерні її риси дивовижно чітко і відразу (коли перше враження є правильне) бачимо в її обличчі, причому не в якійсь окремій його рисі, а саме у своїй цілості, яка випромінює водночас і життєрадісну привітність, і розум, і проникливість, і доброзичливість, і відкритість, і внутрішню силу, і зрілість... і... і...

“Ідея” Миросиного обличчя проста, як все геніальне: *я люблю жити*. І це межово широко і точно. Люблю свою сім'ю, чоловіка, дітей, батьків, близьких, друзів, малу і велику батьківщину, викладацьку роботу, науку, художню літературу, в тому числі українську і польську, свого С.Виспянського... І цього “люблю” виявляється посправжньому цілком достатньо, щоб бути просто щасливою, і переживати щастя як природний стан. Так і має бути. Це нормально.

<...> Щастя <...>

Щастя мати таку дитину (диво таки буває!). І щастя такої дитини – вирости у такій сім'ї. Адже саме батьки – Марта Богданівна і Степан Іванович – виховали Миросю. Вона – носій цінностей своїх батьків, і її власний стиль – це органічне поєднання генетично закладеного та свідомо вихованого, це продовження сімейної атмосфери її власної родини. І 14 лютого 2010 року не закреслює цього щастя, не забирає його – воно залишається, воно продовжується, вирішально важачи не лише для притулених земних очей, а й для піднесеного над цією притуленістю (від слова “впритул”, а не “притулок”) небесного споглядання. І хочеться вірити, що здійснюється воно такими ж світлими, радісними і щасливими очима... Адже якщо землі – лише тіло, а душа – небесам, то питання обов'язкової темряви знімається. А неможливість абсолютної смерті передбачає продовження причетності.

Світлана Коршунова

МЕНІ ДУЖЕ ЖАЛЬ...

Мирославу знаю відтоді, як вона народилася. Мама і тато – колеги, друзі, разом вчилися в інституті, потім в аспірантурі.

Коли їй доводилося з мамою приходити у інститут – бігало гучними коридорами веселе, допитливе дівчатко. Дуже сміливе.

Дорослу побачила її у студентській аудиторії. Погляд той самий: веселий і допитливий. А працювати у їхній групі було задоволення, бо стільки розумних студентів разом у одній групі зібралось! Мирося брала слово останньою. Ну що ще можна сказати після стількох підготовлених відповідей? Можна... Вона знаходила у тексті такі змісти, які й для мене були відкриттям. Твір бачила в історичному та літературному контексті, а текстуальні знання мала такі широкі, що аналогії виникали самі по собі.

Тому її прихід на кафедру світової літератури після захисту кандидатської дисертації відкривав нові перспективи у посиленні наукового потенціалу нашого колективу. Сучасне мислення, професіоналізм, філологічне чуття і бажання працювати – це так подобалося студентам, що, незважаючи на її вимогливість, вони бачили у ній головне: на її парах цікаво.

Але не про це я... У неї був талант згуртовувати довкола себе різних людей. Щедра на добре слово Мирося випромінювала доброзичливість і дуже шанобливо ставилася до кожного. Звичайно – виховання, але людяність і доброту не виховати, з ними народжуються. Тоді думалося: є кому продовжувати традиції кафедри!

Мирося була дуже вдячною ученицею. Знання, які отримувала від інших, уміла примножити, збагатити і пам'ятати про вчителів. А особливо мені закарбувалося, як вона з пошаною ставилася до батьків: "Моя мама свята, бо так віддаватися сім'ї і роботі може лише вона". І сама старалася бути такою.

2009-й проводжали усією кафедрою. Мріялося, планувалося, плекалися надії...

І сьогодні Мирослава Степанівна з нами... фотографією у рамі...

Я маю її собі за взірець порядності і самовідданості у виконанні дорученої справи. Гірко, коли подумаєш, що у ставленні до неї самої хтось, мабуть, не виконав свого обов'язку до кінця...

Ростуть два синочки: Назарко і Остапчик. Тато, бабусі й дідусі і, звичайно, МАМА опікуватимуться ними завжди.

Мені, справді, дуже жаль, що її нема. Але ми всі з тобою...

НЕБЕСНИЙ ВОГОНЬ

Як небесний вогонь, як сяйво, як блискавка, спалахнула, освітила навколишній світ і раптом неочікувано згасла Мирося Хороб-Медицька. Ніяк не хотілося вірити, що цієї людини раптом не стало між живими. Важко інколи зрозуміти Господню логіку... Чому така молода, перспективна, розумна, симпатична, приємна, улюблена батьками, студентами і всіма, хто стикався з нею, привітна, толерантна, скромна, надзвичайно вихована й культурна людина, мати двох діточок, любляча і кохана дружина, молода вчена-дослідниця, кандидат філологічних наук, автор прекрасної монографії і багатьох інших наукових публікацій раптом покинула цей занадто для неї жорстокий світ?..

Чому Господь не дав нею натішитися її милим батькам, Степанові й Марті, які росли, виховували, навчали її, дали їй путівку в життя, в науку; сестричці Соломійці, яка мала за приклад і намагалася наслідувати старшу сестру; її синочкові Назаркові, який боготворив свою матусю; пізнати її своєму новонародженому синочкові Остапчикові, який жорстокою долею тільки впродовж двох тижнів міг торкатися материних грудей; численним студентам польського відділення, для яких готувала свої прекрасні лекції і яким передавала свої неабиякі знання, яких захоплювала і дивувала своєю ерудицією, начитаністю, педагогічним і лекторським хистом; усім її колегам-викладачам, до яких ставилася з глибокою повагою і які теж глибоко шанували її? Але помисли й плани Господні для людини недосяжні, він дає різні випробування, і людина мусить їх перенести.

Я знав цю милу жінку від дитини, вона була мені як рідна, оскільки ми дружили з родиною Хоробів. Ближче впізнав її, коли вона була студенткою, мав честь читати для неї і її однокурсників пропедевтичний курс польської мови, старослов'янської мови, історичної граматики. Вона була надзвичайно сумлінна, старанно готувалася завжди до практичних занять, не демонструвала без потреби своєї ерудиції, але коли приходила її черга, ґрунтовно, серйозно й повно відповідала на поставлені питання. Бували не раз випадки, коли на якесь питання інші студенти відповіді не знали, тоді вона піднімала руку і спокійно пояснювала, відповідала на нього. Кожному викла-

дачеві це приємно, коли знає, що в аудиторії є хтось такий, що таки засвоїв і може пояснити будь-який, навіть найскладніший матеріал.

Мирося завжди була тиха, спокійна, серйозна, ділова, вдумлива, не метушилася, і ці риси були визначальними для неї, говорили про неї як про студентку і про людину. Завдяки цим рисам вона успішно вступила до аспірантури і у визначений час подала до захисту ґрунтовне наукове кандидатське дослідження, успішно захистила цю працю. Вона знала глибоко свій предмет, творчість польських письменників, прекрасно володіла польською мовою, уміла передати свої знання студентам. Як її викладач, як старший колега, я ніколи не чув нарікань студентів на її адресу, але навпаки, чув тільки добрі відгуки про неї. Безумовно, кафедра світової літератури, філологічний факультет (Інститут філології) в особі Мирослави Хороб-Медицької втратили багато, і визначити цю втрату неможливо...

Залишилися осиротілі батьки, залишилися осиротілі її діти, залишилися студенти, які не дослухали її прекрасних лекцій, залишився цей короткочасний для людини світ, але вже немає у ньому Миросі... Вона пронеслася над ним, як небесний вогонь, як метеор, освітила, обіграла і... погасла...

Та не погасне ніколи пам'ять про цю Людину у всіх, хто її знав...

Вічного тобі Царства Небесного, дорога і люба Миросю!

Алла Мартинець

...МОВ ПЕЛЮСТКА ЗІРВАНОВОГО МАКУ

Знову зима, сніг і морозні ранки. На зміну минулому прийшов новий рік. Добре це чи погано – сказати важко. Чекали цього чи ні – не відомо. Та це сталося, і так буде завжди, бо таким є закон буття. І ніщо й ніхто на землі не може змінити цього, як не зможе змінити й того, що людина є тимчасовим гостем на землі і, відійшовши у вічність, уже ніколи не повернеться назад. Це так, і розум приймає це, серце – ні..., адже ідуть найкращі, найдорожчі, найрідніші...

Щоразу, приходячи на цвинтар і запалюючи свічку, відчуваєш, як серце завмирає, вириваючи з пам'яті спогади про людину, чия посмішка злітає з червоного мармуру, мов пелюстка зірваного маку...

Мирослава Медицька. Вперше почула про цю людину, коли завідувач кафедри доручив опонувати її дослідження на попередньому захисті на кафедрі. Холерично запитувала у колег: хто це? Відповідь здивувала. Життєвий досвід заставив стиснутись, адже більшість дітей викладачів вузу навчені використовувати батьківський прихисток для досягнення власної мети. Та перша зустріч зруйнувала всі перестороги.

Стримана, усміхнена, скромна, привітна розумниця виявилася зовсім іншою і одразу запала в душу. По сьогоднішній день не можу зрозуміти, що саме в цій молодій жінці налаштувало на позитив. Мабуть, це саме те, про що пишуть і говорять усі, а визначитися у конкретиці не може ніхто. Миросю Бог наділив справжньою харизмою, подарував їй уміння спілкуватися з людьми, чути їх і приносити радість однією своєю присутністю.

Коли ж у вересні крісло Мирослави Степанівни опинилося поруч мого, була просто рада, адже це давало можливість частіше перекидатися словом, і за це я вдячна долі.

А далі пішли будні, котрих, на превеликий жаль, було дуже мало... Та щодня Миросю поставала новою, щоразу доводилося відкривати в ній нові грані і ще... дивуватися... Адже Вона була особливою, колеги згодом назвуть її "милим кафедральним ангелом". Правда, усвідомити це, як, мабуть, й інші, змогла лише тоді, коли сказати вголос Мирославі про це стало неможливим.

Бельгійський драматург М.Метерлінк у своїй феєричній п'єсі "Синій птах" гіпотетично допустив, що, відійшовши у вічність, людина пробуджується від сну щоразу, коли у земному житті про неї хтось згадує. А у нас, в Україні, стверджують, що людина живе до того часу, поки про неї пам'ятають живі. Якщо це правда, з неймовірною радістю "подарую" прекрасній людині бодай одну мить пробудження у Світлій Вічності.

Мирослава Степанівна була прекрасним фахівцем. Тримала руку на пульсі культурного життя: театр, філармонія, бібліотека – її вистачало на все. Маса захоплень: автентична музика, вишивка, квіти, екзотичні рослини, домашні улюбленці коти, що одночасно вміли приносити радість і драгувати, смачна кухня, поїздки до невідомих і таких привабливих країн, методички, які необхідно було терміново закінчити, конференції, повз котрі було неможливо пройти, не відреагувавши. А ще родина, котру, здавалося, любила понад усе на світі.

Саме такою була молода колега, котрою широко захоплювалися всі: від студента до знаного професора.

Та була Вона й іншою: безсонні ночі, загублені за перечитанням сторінок уже відомих творів, хвилювання за синочка та його перші кроки у першому класі, пошуки відповіді на складні життєвські запитання, з якими до неї систематично зверталися студенти-філологи. А ще намагання дати відповідь на запитання, яке за правом професії ставить собі тільки справжній педагог: чи все, що я роблю, справді потрібно тим молодим людям, перед допитливим і недовірливим поглядом яких доводиться стояти щодня?! І ще одна річ, яка хвилювала Миросю, вразила мене. Майже ніхто із колег не піднімав її з таким болем, відчаєм і трепетом. Сучасна світова література. Її особливість, напруженість і часто депресивність... Чи потрібно читати й перечитувати ще недосвідченій такій вразливій молоді надзвичайно важкі твори? Була у Миросі мрія: переглянути програму, кардинально її змінити, запропонувати студентам якомога більше позитивних текстів... Не встигла...

У пам'яті вириваються різні образи Миросі. Та щоранку, коли приходжу на роботу, зустрічає на кафедрі її погляд з портрета, і мені надзвичайно бракує її притомлених від читання очей і прекрасних хвилин спілкування за чашкою гарячої кави перед першою парою, адже Вона любила приходити на роботу рано. Ті вранішні хвилини перед початком роботи, коли на кафедрі нікого, окрім нас, не було, давали насагу до роботи на цілий день. Але сьогодні це – уже лишень спогади.

Усе змінюється. Незмінним залишається тільки те, що ми мали і залишили у своїй пам'яті незмінним. Такою є і моя колега Медицька Мирослава Степанівна.

Тож будемо пам'ятати і згадувати її, щоб ще і ще раз своїми добрими згадками, запаленими свічками освітлювати дорогу її світлій душі у Вічності. А тут, на землі, постараємося продовжувати розпочаті нею справи.

Низький уклін Тобі, світла пам'ять, Царство Небесне! З вдячністю долі за можливість знати й спілкуватися з Тобою!

“РІКА-ЖИТТЯ” МИРОСЛАВИ МЕДИЦЬКОЇ

Очікувано передсвятковий настрій охопив душу, приголублену свіжими білими снігами, в очікуванні зимово-весняного свята Стрітіння Господнього. І несподівано жорстока звістка про смерть молодої людини приголомшила. Відійшла у вічність зріла, словнена невичерпних життєвих сил і творчих задумів неординарна особистість. Сильна духом, талановита від Бога, щира душею і з відкритим серцем.

Багато з епізодів мого життя позначено її присутністю. Вона йшла цим світом із широко розплющеними й усміхненими очима, піднятою до сонця головою. Мала вміння вести себе і з колегами, і зі студентами завжди приязно, дружньо, ніколи не переходити етичної межі, ніколи не споглядала поверх людських голів. Дивилася в очі! І що особливо прикметно – зацікавленим поглядом. Дивилася, помічаючи, а це вміння – від великої людяності.

Перечитуючи подаровану мені монографію “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія” (Івано-Франківськ, 2008), ловлю себе на тому, що порушені Мирославою Медицькою літературознавчі проблеми тепер видаються актуальнішими, сприймаються емоційніше. А при спробі реконструювання цілісної картини рецепції і зіставлення творів польського автора й українських поетів та драматургів, її авторські узагальнення хвилюють більше, гостріше, глибше, ніж раніше. По-новому вражає інтерпретована Мирославою Степанівною поезія польського письменника “Потіхо моя ти, книжечко”. Синтез буття ліричного героя тут “несе у собі конкретний момент автобіографізму (поет знає, що приречений на передчасну кончину через невиліковну хворобу), конденсується у трьох образах: дитинства, юності, зрілості” (с. 216).

І от перед нами чітко постають виокремлені дослідницею етапи людського життя, що втілюються С.Виспянським у образах – дитини, яка сидить над маленькою річкою, юнака – біля великої ріки, котра уже видається не такою лагідною і безпечною. “Одним словом, – резюмує Мирослава Медицька, – *ріка-життя* бере свій початок із джерел дитинства і вже з самого початку наближається до виходу, тобто до кінця. Людина усвідомлює, що, народившись, вона колись

має померти, і чи не в цьому трагізм і абсурдність її існування?” (с. 216). Із пекучою емоційною напругою сприймається зараз своєрідно потрактований авторкою образ морської хвилі, який символізує злети і падіння у зрілому людському житті. Подумки проникаюся вдало підміченим образом-символом води, але вже “із хвилями ріки, яка уособлює миті людського життя, у яких щастя недовговічне, бо *щастя з хвилиною мчить швидко*” (с. 217).

Такою ось “хвилиною зі щастям” і промайнуло її коротке життя. Мирослава Степанівна, здавалося, поспішала жити, бо хотіла якомога більше встигнути здійснити на цьому білому світі. Бачу її легку ходу, при якій іноді навіть зачудовувалося уявою, що ось зараз, широко розвівши руки, обіймаючи цілий світ, вона злетить. Тепер після важких втрат і рідних мені людей, і добрих друзів усвідомлюю, що небо віддане таким ось достойним, добрим і сердечним людям. Але ж як не вистає її голосу, її світлої посмішки, її присутності.

Мирослава Медицька відійшла у вічність 14 лютого, в переддень радісного християнського свята Стрітєння Господнього. У такі дні на небеса потрапляють праведники. Стрітєнською свічкою піднеслася до зірок, але проявляється нам особливо в своїх наукових працях, у своїх синах Назарові й Остапові, в терплячих і люблячих серцях своїх батьків та чоловіка.

Володимир Матвійшин

ЗАСЯЯЛА ЯК МЕТЕОРИТ...

14 лютого 2010 року, двадцята година ночі, телефонний дзвінок... У слухавці надривно-розпачливий голос професора Степана Хороба: “Нашої Миросі більше немає!” Німа сцена... Невимовний крик душі й біль, неспроможність опанувати свої емоції, бо ж минув тільки місяць, як передчасно упокоївся мій онук Тарас – студент п'ятого курсу філософського факультету університету. То ж наша сім'я особливо драматично пережила неймовірно сумну звістку улюбленого батька Миросі. Повірити у цю несподівану для всіх трагедію було нестерпно боляче, і цей стан не стихає досі.

Наша дорога, незабутня Мирослава Степанівна була закохана у своє науково-педагогічне покликання. Це була невтомна бджілка-трудівниця на викладацькій та науковій ниві. Водночас це була пере-

довсім берегиня домашнього сімейного вогнища, турботлива мама, вірна дружина, кохана донечка батьків, які щедро, турботливо плекали майбутню студентку-відмінницю польсько-української філології університету, надзвичайно відповідальну аспірантку, яка вчасно й успішно підготувала й захистила кандидатську дисертацію з польсько-українських літературних взаємин. Як науковий керівник, пишався її глибокофаховими дослідженнями, зокрема її монографією “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія”, у якій дорога Мирося залишила для мене зворушливу дедикацію: ”Дорогому Вчителю від вічно вдячного учня. Зі щирістю і повагою – автор”. Обрану наукову історико-літературну проблему Мирослава Степанівна активно і успішно продовжувала опрацьовувати – була вже обрана й схвалена тема її наступної дисертації – докторської.

Своєю плідною науково-педагогічною працею Мирослава Степанівна засвідчила, що в українське порівняльне літературознавство прийшла талановита дослідниця з надзвичайними науково-пошуковими здібностями, ґрунтовною теоретично-фаховою підготовкою, які, на превеликий жаль, не змогла втілити в життя. Ставши викладачем, а відтак доцентом кафедри світової літератури, наша молода колега дуже швидко завоювала заслужений авторитет серед викладачів, студентів Інституту філології та філософського факультету. Про це свідчать їх численні зворушливі відгуки в Інтернеті (Univerlife).

Мирослава Степанівна – вірець науково-педагогічного працівника. Її короткочасне, але яскраве життя залишило незгладимий слід у душах багатьох вдячних друзів та знайомих, яким пощастило вчитися, працювати, спілкуватися з людиною духовно багатою й чистою, яка могла б принести ще багато корисного Україні, яку вона щиро любила і якій вірно служила.

Портрет дорогої Миросі, який зберігає її рідна кафедра, повсякчас нагадує нам про велику для суспільства втрату. Наша мила Мирося була подібна до свічки – освітлюючи інших, вона згоріла сама. Однак її щира посмішка і чисті вчинки залишаться назавжди у наших серцях.

ХАЙ СВІТЛИЙ ЯНГОЛ ТОРКНЕ ВАС КРИЛОМ!

...У крижаному мереживі білих квітів на замерзлій шибі – самотній янгол. Як Божий післанець, благословляє різдвяної ночі оселю й дитячі голоси, що славлять рожденного Ісуса...

Іноді вона мені сниться. Тоді світлий Янгол з ясною посмішкою легенько торкає мою душу крилом.

Пам'ятаю її школяркою. Допитливою чарівною юнкою – квіткою, що тягнеться до сонця. Весна, і яблуні ронять рожеві пелюстки... Ясна посмішка серед яблуневого цвіту. Легіт-бешкетник намагається обцілувати дівча й понести промені посмішки разом з яблуневими пелюстками у світи...

Пам'ятаю другокурсницею – взірцевою студенткою з глибоким поглядом лагідних сірих очей. Золоте січення характеру – вроджене чуття міри, що, власне, і є ключем до розуміння й чуття краси у світі, надавало їй особливого шарму інтелігентності. Скромність, краса – зовнішня й духовна – у поєднанні з допитливим розумом – таланти, які Господь рідко відпускає в одні руки...

Блискучий захист кандидатської заявив про народження талановитого філолога-компаративіста. Її енергії вистачало на родину, роботу зі студентами, ґрунтовні наукові дослідження. Джерелом цієї енергії була Любов: до дітей, чоловіка, батьків, студентів, друзів, до книг, до Слова, до квітів – до цілого світу. Її любові вистачало на всіх, хто потрапляв у промені ясної посмішки.

У той страшний зимовий день, коли заметене снігом кладовище прийняло в холодні обійми дочасно стяте лезом чи то сліпої випадковості, чи неблаганного фатуму життя, на морозі, під палкими поцілунками смерті, з німим криком помирала квіти... Ті, які вона так любила – не було тільки ромашок. Вони проквітли білими віночками на її могилі влітку.

...А згорьовані батьки, тамуючи ридання, з невтихаючим болем примружуючи очі від світла такої дорогої посмішки на портреті, відповідають на питання осиротілих онуків:

– Мама... стала Янголом... Бо Бог... потребує для янголів... найкращих.

.....

Нам залишилися спогади, її праця, що проросте щедрими зернами нових ідей у юних душах; кілька щирих і теплих рядків, написаних її рукою на подарованій монографії про творчість Виспянського. Нам залишилась її посмішка, як світло далекої зірки.

Іноді вона мені сниться. Як і багатьом із нас. І тоді просвітлений Янгол легенько торкає крилом наші душі, щоб стали добрішими до світу, щоб відкрили серця назустріч Любові.

Наталія Мочернюк

ПАМ'ЯТІ МИРОСЛАВИ

З Миросоєю доля звела нас у справах захисту дисертації. Нам випало захищатися в один день у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. Захисти наші були справді успішними. Безпосереднього спілкування набралось не так вже й багато, але навіть при невпинному забуванні життєвих деталей всі події, пов'язані з Миросоєю, яскраво пам'ятаються: знайомство, поїздки до Тернополя, телефонні розмови, захист, епізодичні зустрічі після того. Пригадую, як їхали до Тернополя після Великодня 2005 року. Ми не подбали завчасу про квитки і ризикнули на поїздку в автобусі стоячи. Та виявилось, що такий екстрим вже не для мене, і невдовзі Миросі довелося докласти зусиль для мого благополучного доїзду: вона зупинила автобус, домоглася для мене вільного місця і до кінця подорожі з тривогою поглядала на мене. Дорогою ми багато говорили не лише про справи наукові, а й про сім'ю, дітей, буденні клопоти. Знаходилося багато паралелей у наших долях. А зараз я ще більше бачу спільного: народилися у грудні, народили по двоє дітей, в обох сини, проблеми після народження другої дитини. Жила б Миросю, нам було б що зіставляти, на що скаржитися, чому радіти і в чому порадитися... І через усі ці збіги її передчасна смерть привнесла невідомі до того есхатологічні настрої у мою життєву філософію, фатально позначилася на світоглядній оптиці. Думаю, що ця трагедія внутрішньо змінила багатьох з нас.

Миросю справді була славною людиною, вродливою і розумною жінкою. Крім того, мені вона імпонувала і тим, що не мала ані крихти снобізму, зарозумілості, пихи, ані крихти марнославства. Я ніколи не чула критичного чи несхвального слова на її адресу – Мирослава

залишила по собі лише світлу пам'ять. З її відходом цей світ потьмянів у кольорах, збіднів у мелодіях, притупилося відчуття поезії. Найближчі їй люди переконуються, що час не такий вже й ефективний лікар у лікуванні болю втрати. Нам усім бракує її присутності, легкості, слова, посмішки, погляду. І все ж вона з нами: досі зберігаю номер її мобільного у своєму телефоні, за кожного мого візиту на кафедру світової літератури так чи інакше вголос згадується її ім'я, виходять нові книги, в яких автори посилаються на її монографію.

Як багато і як мало вона встигла. Найсумніше мені за її малих синів... Мирося дала їм найвищий Дар життя і не встигла віддати свою любов і тепло. Нехай Бог обдарує її дітей мудрістю і щасливою долею.

Наталія Орнат

ЛЮБИТИ ПО-СПРАВЖНЬОМУ

Наперед прошу вибачення за, можливо, не ті слова чи неправильне вираження емоцій. Інколи взагалі значно легше просто мовчати, стримувати в собі почуття. Але про таких людей, як пані Мирослава, потрібно говорити. Треба, щоби таких людей бодай знали. А ми їх цінуємо, пам'ятаємо і любимо. За те, що вони були. І запитуємо, чому так мало зоставалися на цьому світі?

У студентському гуртожитку завжди всі знають про всіх. Хочете щось приховати – не той випадок. Перед першим заняттям ще на першому курсі з польської літератури ми (першокурсники-полоністи) ходили, хвилювалися: все-таки новий предмет, нова викладачка. Але всі старшокурсники в один голос говорили про пані Мирославу лише хороше. На лекціях, а перегодом і на практичних заняттях ми самі мали можливість переконатися в цьому. Пам'ятаю, на першій нашій зустрічі у 305 аудиторії Інституту філології Мирослава Степанівна зайшла і почала з привітання (а говорити вона вміла так доладно, що студенти просто заслуховувалися). Пані Мирослава повідала про те, що треба ігнорувати думку, ніби професія філолога не є потрібною, не є актуальною. Кожна професія по-своєму є вартісною. Головне, щоби такою вона залишалася для нас самих. Потрібно любити те, що ми обираємо, особливо, якщо це на все життя. Розповідала, що сама колись обрала те, що по-справжньому подобалось.

Пані Мирослава завжди вдягалася зі смаком, вишукано, елегантно і молодо. По-правді кажучи, не пригадую, чи робила вона “переклички” на лекціях та практичних заняттях, але це було зайвим, адже на її пари ходили всі, було справді захоплююче, матеріал був сприйнятливим для нас завжди. Цікавим був підпис у пані Миросі. Такий невеликий, не “професорський”, але завжди однаковий, що свідчило про її стабільність як людини. Якось недавно перегортала відомості і знайшла одну з її підписом. Якесь таке дивне відчуття виникло, ніби нічого не мінялося, мине декілька місяців, і прийде наша пані Мирослава до нас на заняття.

Наприкінці першого курсу ми дивилися фільм “Quo vadis?” (“Куди йдеш?”) за мотивами роману Г.Сенкевича. Це був чи не перший наш фільм, який переглядали ми всі разом. Але ніхто з нас тоді навіть не здогадувався про символічність цієї назви. Або ж принаймні сприйняття її було зовсім різне. І годі нам тоді було зрозуміти, що інколи людське життя є таке несправедливо коротке, що йти вже далі нікуди і чомусь ізолінія на медичних апаратах стає так невчасно прямою, ніби спішить кудись. А поспішати вже нема куди...

Кажуть, що людину пам’ятають не за її думки, мрії, а за вчинки. А ми завжди будемо пам’ятати про Мирославу Степанівну не за щось. А за те, що вона була, за те, що ми її просто любили. І зайняла вона чільне місце у нашій пам’яті, у нашій духовній аурі. Та що там у пам’яті, у житті нашому як студентів, громадян рідної країни, людей. Власне, такими вона нас виховувала (саме так виховувала, бо щиро любила).

Про пані Мирославу як про викладача можна говорити, як про людину, яка не лише вчила нас правильно висловлювати свої думки, а й розуміти та відчувати літературу, аналізувати і правильно осмислювати поезію, багатогранно сприймати літературну діяльність письменників, гармонійно поєднувати у власному світовідчутті літературу з історією, філософією, психологією. Для багатьох Мирослава Степанівна відома як автор наукових праць з компаративістики, польсько-українських літературних зв’язків. Під час навчання у Варшаві (тоді ми були вже на третьому курсі) побачили у бібліотеці Варшавського університету книгу Мирослави Степанівни “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія”. Не важливим аж настільки є те, де ми побачили цю книгу. Важливим є те, що ми її побачили і відчули, що пані Мирослава завжди з нами.

Насправді істинні емоції важко висловити словами. Особливо, коли це передовсім повага. Повага до людяності, мудрості, краси. Пані Мирослава уособлювала всі ці людські якості. Вона завжди вміла підтримати, порадити. Їй вдавалося побачити в нас те, про що ми й самі, можливо, не здогадувалися. Можна до хрипоті кричати про вдячність, а можна просто залишатися вдячними, пам'ятати і любити. Можна робити різні фотографії, а можна просто завжди пам'ятати світлу і приємну посмішку. Можна бачити зоряне небо, а можна побачити серед багатьох зірок лише одну і знати, що вона не погасне. Допоки є світло і любов, пам'ять і повага, щирість і безкорисливість.

Не знаю, яким життєметром вимірюються наші дні, але важливо пам'ятати, що для чогось нам це життя дано. Вас можуть пам'ятати за блискучу і просто неймовірну кар'єру, шанувати за нові відкриття у певній царині. Але любити по-справжньому лише за те, що ви теж любите. Мирослава Степанівна любила цей світ, це життя, свою сім'ю, роботу, студентів. Жила кимось і чимось. Для когось і для чогось. А в таких категоріях і життєвих площинах немає минулого завершеного часу. Пані Мирослава з нами. Не лише на фото чи на сторінках книг. У нашій пам'яті, любові, мріях. Хто зможе і захоче відчує...

Дякуємо, пані Мирославо, за все!..

Олена Пелехата

КОЛИ НАСТАНЕ ВЕСНА...

Не люблю пізньої осені та початку зими, коли настають дуже короткі дні та нерозважливо довгі ночі, які дуже швидко перетворюються просто на темряву, коли не знаєш, що це таке – чи вже день, чи ще ніч. І ось тоді знаходжу певну розвагу – прийти раніше, коли ще майже увесь навчальний корпус темний, зайти на поверх, випити ще одну ранкову каву та, дивлячись у вікно на людей, готуватися до робочого дня.

І ось – звичайна річ. Гублю ключі десь у своїх сумках і не можу відчинити знамениті грати на четвертому поверсі та потрапити на кафедру слов'янських мов. Залишається тільки сидіти у коридорі та чекати, коли хтось прийде на роботу. Але йду коридором на кафедру

світової літератури – горить світло, і сидить Мирося, готується до пар. Починаємо говорити, сміючись, прошу про притулок для сусідів.

Розповідаю про те, як багато років тому на заняттях зі вступу до мовознавства, я була вражена незвичним, глибоким та красивим голосом такої тендітної Миросі. І тоді, і згодом, коли ми вже стали колегами, були такі самі темні ранки за вікнами, але тепер переді мною сиділа не першокурсниця, а прекрасна вагітна жінка, трохи схудла та вимучена вичитуванням пар. Питаю, чи не сваряться з нею вдома за таку самовідданість у роботі, адже чоловік та його родина – всі лікарі. Відповідає з усмішкою, що сваряться усі, але вона повинна вчитати наперед усі пари, бо хоче завершити всі курси та піти зі спокійним серцем у декретну відпустку.

Розмовляємо про все і ні про що. Сміємося, жартуємо. Говоримо ні про що, тобто про найголовніше – про життя. Говоримо про життя жінки, яка тримає своїм теплом усю родину, виховує любов'ю та у любові сина, чекає другу дитину. Записую у записнику назви вічнозелених рослин, які вирощує Мирося. Сміюся з розповіді молодій господині про битву за грядку моркви, яку хоче відвоювати мама Марта Богданівна. Адже сучасна молодь кожен клаптик землі прагне засадити заморськими рослинами. Як ж тут морква та буряки? Обіцяю навесні приїхати у Драгомирчани до Миросі та подивитися на її насадження, щоб і собі зробити подібне. Мирося запрошує, я обіцяю...

Обіцяю приїхати навесні, як тільки закінчатся ці темні ранки. Обіцяю приїхати до неї в гості...

Приїжджаю до Миросі. Приїжджаю на сороковини її смерті раніше зазначеного часу. Церква ще зачинена. Швидко йду, але – на цвинтар. Надворі весна, а я обіцяла приїхати до неї. На цвинтарі – тиша, безліч вінків та красивий профіль тієї, яка дала життя та відійшла у Вічність. Вітаюся та говорю, що я прийшла до неї, як і обіцяла, навесні. Стою. Молюся. Прощаюся та йду на Службу Божу до Церкви. Відчинені двері храму, починають збиратися люди, багато людей...

Тепер, згадуючи оті похмурі ранки, думаю, що не може померти молода, красива жінка, яка народжує дитя. Але Мирося померла. Не може мати залишити новонароджене немовля. Але Мирося залишила... Залишила двох синочків, чоловіка, родину та пішла у Вічність до Бога, сповнюючи Його волю.

А ще Мирося залишила нам усім пам'ять про себе, красиву та добру, милу, щирю та розумну жінку. Спочивай з Богом, Мирославонько!

СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ МИРОСЛАВИ СТЕПАНІВНИ

Пожовкла мить – перед очима осінь.
Живуть у серці всі Ваші слова.
Не вірю я, моя надія просить.
У відповідь: “Нема... нема... нема!!!”

Гарячі сльози біль в букет збирає.
У душу вже прокралася сльоза.
Її немає, більше вже немає.
Та пам'ять буде вічна і свята.

Холодний колір небо позичає
в сумної втрати, десь там з вишини
засмучено і боляче: “Немає!
Життя, надії, віри і мети!”

Степан Процюк

ЗА ЦАРСЬКИМИ ВРАТАМИ

Я знав Мирославу лише як студентку, а пізніше викладача університету. Завжди стримана, усміхнена, добра, вона була носієм світлої енергії.

Так гарно і глибоко осмислювала літературу, так по-теплому і по-людяному віталася. І мені було легше на серці, що такі люди працюють в університеті. Вона додавала у ці коридори й аудиторії світла. Її світло було не вимушене, не елейне, не прагматичне і не втомлене. Воно було радісним.

Одного разу я побачив, як Мирося, вже вагітна, легко перебігає сходами між третім і четвертим поверхом. Захотілося сказати їй щось гарне. Але стримався. Виявилось, що не встиг. Вибачте мені, Мирославо...

А потім – ця моторошна звістка. Як? Чому? Ми – люди, живемо, як кроти – насправді ніхто і нічого не знає...

Дорога до Драгомирчан. Мені хтось недоречно телефонує. Неможливо говорити про метушню в автобусі із жалобними стрічками і написами...

Так багато людей прийшли попрощатися із нею... Я не міг глянути на її маму і молодшу сестру. Закам'янілі батько і чоловік Мирослави. Її старший хлопчик, певно, думає, що добрі ангелики швидко відпустять його маму назад, до нього і його малесенького братика...

Царство вінків біля і всередині будинку, де вона жила із своєю сім'єю... Миросю, та ж квітами, а не вінками мали вітати тебе після виходу із лікарні!

Потім я був на сороковинах. Було видно, яких нелюдських зусиль коштує батькові і матері приймати людей на поминальному обіді, віддаючи данину ритуалові скорботи. Але їхні голоси такі тремтіли, котилися сльози – і ці чисті батьківські сльози полегшували Перехід їхній старшій дочці...

Тепер Мирослава вже за царськими вратами, *де нема ні болісти, ні страждання, лише життя безконечне*. Стоїть, вічно молода праведниця, і посміхається до своєї родини. І до всіх, хто її знав.

Степан Пушик

МИРОСЛАВА

*Пам'яті моєї колишньої
студентки Мирослави Хороб*

Отам, за садами, літа комусь лічать зозулі,
Під спів соловейків розсипали плач свій і сміх.
Там Бистриця-річка біжить до Дністра з-під Сивулі
І в Драгомирчанах немов зупиняє свій біг.

Де слухають спів літаків тихі верби і трави,
Іде через поле ще юна-преюна Весна,
А Бистриця-річка питає: "Це ви, Мирославо?"
"Це я, моя річка", – до Бистриці каже вона.

А де ж ви? – Не тут я... До мене далека дорога...
Я променем світлим до діток злетіла на мить.
Їх небом огорну... Їм Сонце осяє дорогу...
– Ростіть, мої дітки... На вігху і славу ростіть.

Гафія Рис-Василевич

ІДЕАЛ ДОБРОТИ І ЧУТЛИВОСТІ

При одній згадці, що її немає серед нас, серце огортає невимовний біль, біль втрати близької і дорогої людини: для батьків донечки, для чоловіка дружини, для дітей – матері. Однак ні, вона залишилася в нашій пам'яті... милою, привітною, із світлими кучерями, завжди усміхненою, з ніжною і відкритою душею дитини. Ласкавим іменем Мирося називали всі, хто знав її ще з дитинства. Пригадуємо, що то була особлива, сонячна дитина, а голос її нагадував весняний струмок, такий веселий і дзвінкоголосий, від якого на душі ставало радісно і тепло. Навіть коли подорослішала – вражали її щирість почуттів і доброта, бо все це було природним, невимушеним.

...Коли у сімействі Степана і Марти Хоробів народилась донечка, раділи всі, та найбільше – калуська бабуся Мирослава. З іменем довго не вагалися – і вирішили назвати на честь бабусі – Мирославою (чисто українське ім'я – Мир і Слава). То були незабутні вісімдесяті, коли дружили і любили просто так, без вигоди, безкорисливо, ходили в гості без попередження, обговорювали жваво суспільні проблеми, творчість Ліни Костенко, Василя Симоненка, Василя Стуса, обмінювалися книжками, думками і душевним теплом щиро і безкорисливо, бо поняття комерції ще не увійшло у суспільне життя і свідомість.

Отож маленька Мирослава зростала в національній і творчій атмосфері, де панували культ книжки, художнього слова, шанувалися народні традиції та плекались християнські чесноти. Пригадую, як в їхній маленькій двокімнатній квартирі, що на Гастелло (тепер Сорохтея), завжди були раді гостям, а особливо духовній посестрі Наді Кміть, яка вражала насамперед своєю вродженою внутрішньою інтелігентністю, шляхетністю та глибокою ерудицією як фахівець із психології.

Незважаючи на тісноту (тут скрізь були книги, вони вже не поміщалися на полицях і в шафах, а тому заповнювали підвіконня і стіл), тут збиралися з нагоди сімейних свят і часто без нагоди за гостинним столом із смаколиками, що їх із любов'ю готували як бабуся Мирослава і тета Нуся з Драгомирчан, так і молода дбайлива господиня Марта. А вірним помічником у всіх домашніх справах завжди був невтомний господар Степан, якому особливо приємно було сервірувати стіл і все це приправляти дотепними жартами. І в усьому йому допомагала улюблена донечка. Ту гостинність і щедрість душевну успадкувала від своїх батьків і бабусь (калуської і драгомирчанської) чутлива душа маленької Миросі. Вона вразливо реагувала ще у дитинстві на чужий біль і страждання, їй було шкода навіть маленької комашки. Якось, гостюючи в бабусі Мирослави у Калуші, вона забрала у сусідських хлопчаків маленьке ластів'ятко, що випало з гнізда, і примусила їх покласти пташку назад.

Гостювання, як правило, плавно переходили в інтелектуальні суперечки, коли обговорювали художні цінності нової книжки Ліни Костенко чи Дмитра Павличка або самвидав В'ячеслава Чорновола чи Валентина Мороза.

З появою у сімействі другої доньки – Соломійки – Мирося стала не тільки старшою сестрою, а й терплячою нянькою, коли треба було підпорядкувати свої інтереси обов'язку і потребам родини. Тут найбільше проявились її сестринські почуття любові до неї.

Другим “громадсько-культурним осередком” був гуртожиток, що по вулиці Шевченка, де проживали викладачі-мовники Василь Грешук з дружиною Оксаною, Надія Тишківська і ... психолог Богдан Грицишин із сім'єю, фізики Богдана й Олександр Копаєви. То справді було товариство фізиків і ліриків, а кожен із них – творча особистість, що й створювало таку позитивну ауру міжособистісного спілкування. Хіба можна забути, як після концерту Оксана Білозір, її чоловік Ігор та співак Мар'ян Шуневич прийшли в гості до нашого гуртожитку, як задушевно співали українських пісень із частуванням за столом. То було справді духовне єднання споріднених душ. Тепер навряд чи таке можливе... Як можна забути спільну кухню і чаювання на ній, спільні родинні свята, Різдво, Великдень... Тут завжди панувала тепла, довірлива і дружня атмосфера, де діти наших сімей гралися, дружили і росли на наших очах. Сюди забігали на горнятко кави чи чаю після першотравневого параду і при тому встигали обговорити літературні новинки або розповісти черговий анекдот про ... членів політбюро.

Справді, всі ці дружні і майже родинні стосунки були свідченням близького розуміння один одного, а головне – наповнені любов'ю і щирістю почуттів, без якої немає справжньої дружби. Таке спілкування робило нас багатими і щедрими на людське тепло, спонукало до добротворення, щоб прийти на допомогу чи відгукнутись на чийсь біду, і було продиктоване виявом поклику серця, а не холодним прагматизмом.

Тепла родинна атмосфера сім'ї Хоробів сприяла доброму вихованню доньки Мирослави. “Добірні зернини” справжніх людських цінностей проросли в дитячому серці, наповнили її дитинство та юність теплом взаєморозуміння, добра і любові. Маючи добру і чутливу душу, Мирослава завжди була привітною і щирою в стосунках з батьками, лагідною зі своєю сестричкою Соломійкою, тактовною і справедливою зі студентами та колегами по роботі. Щирість, чистота, неповторна привабливість поєднувалися в ній із глибоким ясным розумом та щедрим філологічним обдаруванням. Мирослава була наполегливою і цілеспрямованою, а ще – працювитою, як бджілка-трудівниця.

Своїм коротким, як спалах зірки, життям вона довела, що кожен день, кожен місяць, кожен рік були відданні людям – улюбленій сім'ї і родині, близьким і далеким друзям, своїм однокурсникам та студентам, яких навчала... Та, на жаль, земний шлях Мирослави завершився передчасно, напередодні весни, перед Стрітінням Господнім. Цей день у церковній традиції вважається не тільки святом на честь Христа, а й Богородичним: він нагадує нам земний подвиг і муки Богоматері. Упродовж останніх трьох років земного життя Ісуса, Його проповідей Мати Божа стежила за ним здаля, страждала за Нього і мовчки несла Свою скорботну Материнську долю...

Після холодної зимової стужі надходить довгождана весна. Невдовзі біля будинку будуть буяти пишним цвітом дерева, кущі і квіти, посаджені з любов'ю мамою Мирославою. І будуть милуватися їхньою чарівною красою її синочки Назар та Остап.

ЧОМУ?

Коли подумки запитав себе, що мені найбільше запам'яталося про Миросю, то відповідь уже знав одразу. Один епізод постійно пригадувався мені, а останнім часом особливо часто пригадується із якоюсь майже затятістю. Хоча їх, напевне, є набагато більше – тих згадок про Миросю. Ми познайомилися ще у першому класі. Потім разом із сьомою перейшли у двадцять першу школу, а згодом і у 23-ю школу-ліцей. Так само разом поступили на польсько-українську філологію Прикарпатського університету. За ці роки знайомства ми безперечно могли нагадати одне одному не одні шкільні, позашкільні, студентські історії та пригоди. Але чомусь серед усіх п'ятнадцяти років спільного навчання той випадок запам'ятався найбільше.

То був другий чи третій курс університету. Ми поверталися разом додому. Жили на одній вулиці, що колись носила ім'я льотчика Гастелло, а сьогодні – художника Осипа Сорохтея. Тож наш традиційний маршрут – спокійною вулицею Матейка до Коновальця, а потім останньою до наших домівок. Надворі – друга половина квітня. Сонце вже пригрівало після березневої невизначеності по-справжньому. Але на весну натякали тільки цвірінкання горобців і особливий легкий аромат, що у такий час вчувається у повітрі. Розмова велася розмірена і фактично ні про що – про наступну контрольну, про польські деклінації і кон'югації, про Ольгу Кобилянську і Сервантеса, про бібліотеку, і дискотеку, і групи “українців” та “росіян” на нашій паралелі, про масу інших речей, які не залишилися в пам'яті від того свіжого квітневого пополудня. Аж поки на вулиці Коновальця на моріжку перед колишніми військовими казармами ми не побачили перші того року квіти, що, розігріті тим самим сонцем, вистрілили із землі.

Довкола ще післязимова сірість і неприбраність, а тут – мати-й-мачуха серед міста. І те Миросине невимушене: “О, дивися, перші квіти”. Можливо, було сказане не те і не так, але йшлося саме про це. Про те, що Мирося чекала на весну, на тепло, на сонце, на квіти, на все, чого очікується у двадцять років, коли у повітрі вчувається особливий легкий аромат.

Оця передбачувана незвичність перших квіток, оте радісне Миросине зауваження, зміст якого не запам'ятався, але емоція якого

важить більше, ніж будь-який зміст, сьогодні знову прокручують перед очима кадри тієї квітневої короткосюжетки. Але не все так, як було раніше. З'явилася якась неприємна деталь, абсолютно зайвий мінорний штрих у цій замальовці – абсурдне у відсутності відповіді запитання: “Чому?”.

Ірина Спатар

УСМІХНЕНА, ЩИРА І ДУЖЕ, ДУЖЕ СВІТЛА...

Тебе немає, але є мій спомин...

Ліна Костенко

Усміхнена, щира, у сукні з вишитими маками і дуже, дуже світла – саме такою пам'ятаю Мирославу Степанівну. Ми домовилися зустрітися наприкінці червня у центрі міста біля фонтана. У той час я жила у світі переживань з приводу концептуальних положень дисертаційного дослідження та ваківських вимог до нього, тому ніяк не могла розгледіти тендітну пані Миросю. Зателефонувавши, дізналася, що Мирослава Степанівна зауважила мене й зрозуміла, що на відстані двох метрів я ніяк не можу побачити її. Тоді вона сказала: “Ірино, просто дивіться на фонтан у тому напрямку, в якому стоїте. Він сьогодні дуже гарний. А телефон вже можете вимкнути”. І, звичайно, її щира посмішка...

Розмовляли ми про назви розділів та підрозділів моєї дисертації, про правильність формулювання завдань, про польську літературу кінця XIX століття, про вишиті маки на її сукні, про Краків. Мирослава Степанівна розповідала також про тонкощі дисертаційної “кухні”, дуже заспокоювала та намагалася всіляко підбадьорити. Мені ніяк не хотілося, щоб наша бесіда закінчувалася. Її широкий діапазон знань з літератури доповнювався надзвичайно позитивною енергією. Біля цієї людини було дуже затишно і світло... Пізніше пані Мирося була рецензентом мого дослідження на кафедрі у грудні, а після того ще одне телефонне спілкування...

Біля фонтана Мирослава Степанівна передала мною до Варшави декілька примірників своєї монографії. Одну з них (з авторською дедикацією) я отримала в подарунок, а три інші відвезла до польської столиці. Ці книжки зараз знаходяться у потужних наукових осередках

Польщі – Польській академії наук, у найкращій науковій бібліотеці Польщі – Національній (Biblioteka Narodowa) та у бібліотеці Варшавського університету. Незалежно одне від одного керівництво Польської академії наук та дирекція Національної бібліотеки прислали Мирославі Степанівні офіційні подяки за отримані книжки. У листах було відзначено високий науковий рівень дослідження, звернена особлива увага на те, що подані факти абсолютно невідомі на теренах Польщі, а здійснений порівняльний аналіз творчості С.Виспянського та українських письменників є досить цікавим та неординарним. До речі, ці епістоли були вислані не просто з європейської ввічливості. Справа в тому, що листи писалися на основі фахової оцінки експертів-літературознавців, які залучені до такого типу роботи. До авторки монографії було окреме прохання про те, щоб повідомляти про наступні її статті чи книжки, а також запропоновано друкуватися у науковій періодиці вищезгаданих установ, загалом у наукових виданнях Польщі. Мирослава Степанівна приємно здивувалася такій увазі до її книжки. Думаю, що мало хто взагалі знає про ці відзнаки. Пані Мирося була дуже скромною та вихованою людиною.

Виявилось, що її праця була оцінена й прийнята в іншому середовищі, яке одразу відчуло дослідницький хист, глибину знань і неабияку наукову перспективу, оскільки пропозиція друку у збірниках Інституту літератури Польської академії наук дається далеко не всім, навіть польським літературознавцям.

Багато залишилось не написаного...

Переді мною образ прекрасної жінки, талановитого викладача, обдарованого науковця, надзвичайно доброзичливої і магнетичної індивідуальності, до якої тягнулися люди, зокрема я, і знаходили в її очах спокій, у розмові – інтелігентність, а в численних питаннях – компетентність. Одним із феноменів її таланту як педагога, колеги, людини, що мала величезний вплив на інших, було уміння цінувати кожен конкретну особистість, для кожного знайти потрібні слова... Тому світлий спомин про неї у серці буде жити завжди.

СПОМИН ІЗ БОЛЕМ У СЕРЦІ

З 6 по 12 липня 1999 року в місті Науоссі (Греція) проходив 11 Міжнародний фольклорний фестиваль. Претендентів на участь від України було багато. Та вибір організації СЮОФФ від Юнеско випав на народний вокально-хореографічний ансамбль “Верховинка” Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, який до того представляв Україну на фестивалях у Латвії, Словаччині, Румунії, Польщі.

Про участь у цих заходах ансамблю наші земляки не знали. Тому, готуючись до фестивалю у Греції, змушений був подумати, кого ще з студентів включити до складу делегації і хто б висвітлював у пресі цю відповідальну і почесну місію Івано-Франківських студентів. Вибір якось сам по собі випав на Мирославу Хороб, оскільки знав її як відмінницю навчання філологічного факультету університету і яка виявляла, окрім того, неабиякі здібності на стезі журналістики. Однак деякі хвилювання були.

Як сприйме ансамбль ще одного члена колективу? Проте всі сумніви розвіялись, як тільки наш автобус виїхав за межі Івано-Франківська. Як зазвичай я знаходився біля водіїв і раптом чую позаду сміх, жарти, веселощі. Обертаюся і бачу, як дівчата обсіли Мирославу, а вона з лукавим вогником в очах щось їм розповідає. На душі мені стало спокійніше.

Пригадую наш виступ в день України на фестивалі в Науоссі, коли за умовами необхідно було показати свою тридцятихвилинну програму. Це вісім вокально-хореографічних композицій народних танців. Умови для перевдягання були не з кращих. Відкрита естрада, розрахована на понад тисячу місць, заповнена вщерть. Позаду сцени – крутий схил і саме тут довелося змінювати сценічне вбрання: на це було всього 2–3 хвилини, а для декого і декілька секунд.

І тут на допомогу прийшла Мирося. Встигала підбігти до кожної дівчини, щоб поправити зачіску, одягнути віночок чи чільце, підперезати крайку, а тоді зникала за кулісами, щоб щось собі занотувати. І як невимовно тішилася, коли нашу українську делегацію було визнано однією з найкращих.

До нашої делегації було особливе ставлення саме тому для нас були організовані екскурсії визначеними місцями. І найперш – це руїни школи Аристотеля. Печера, видовбана в горі, де, за розповідями, він жив. Мирослава і тут проявила себе. Піднятися по камінню в пристанище знаного філософа, торкнутися стін його оселі – це в її характері.

Щасливі, збуджені, веселі і водночас стомлені повернулися до рідного Івано-Франківська. А згодом у газеті “Галичина” з’явилася велика стаття “Танці “Верховинки” на землі давньої Еллади”, яку підготувала Мирослава Хороб.

Наступного року знову Міжнародний фестиваль “Поліське літо з фольклором”, який розпочинався у польському містечку Влодава і закінчувався в українському Луцьку. І знову з нами була Мирослава, яка і цю поїздку на фестиваль дуже цікаво висвітлила у пресі. А попри те встигала працювати над кандидатською дисертацією, яку згодом з успіхом захистила, отримала звання доцента, читала лекції студентам, вийшла заміж і тішилася життям.

І раптом захожду в університет і бачу клепсидру, яка сповіщала про раптову смерть Мирослави Медицької-Хороб. Згусток болю застряг у горлі, на очі навернулися сльози, адже подумав про двох діточок, які залишилися сирітками.

На похорон не поїхав, хоча сидів біля телефону, щоб викликати таксі, та не зміг, бо хотів, щоб у моїй пам’яті вона залишалася життєрадісною, веселою і з тією лукавинкою в очах, яка була тільки у неї.

Марко Теплінський

НАША МИРОСЯ

Коли Мирослава Степанівна подарувала мені свою книжку, присвячену польському письменнику С. Виспянському, то вона зробила такий надпис “Моему Вельмишановному Учителю”. Зрозуміло, мені дуже приємно, але Мирося все ж помилилася: я не був її вчителем. Вона вчилася на відділенні польської мови та літератури, а я працюю зі студентами, які навчаються за спеціальністю “Російська мова та література”, тому і подальші цитати подаються з російської поезії. Але вперше я побачив Мирославу Степанівну у 2001 р., коли вона

складала державні іспити (а я був тоді головою державної екзаменаційної комісії), і я дуже добре пам'ятаю, що вже тоді звернув увагу на її блискучий захист магістерської роботи, на вільне володіння матеріалом, на впевненість та ерудованість, що передавало прекрасне знання відповідного фактичного матеріалу. А потім, що було цілком зрозумілим, логічним і виправданим, молода дослідниця залишилась на кафедрі світової літератури нашого університету. Тоді всі мали нагоду краще придивитися до зовсім ще молоденької 22-річної дівчини – наймолодшої із членів кафедри.

Що особливо вражало, то це її спокійний, врівноважений характер. Я б назвав одну головну рису, яка, на мій погляд, була їй притаманна. От коли зі школи приходив маленький учень і сповіщає своїм батькам, що в нього з'явилися нова вчителька, вони не питають його: чи знає вона фактичний матеріал, чи володіє своїм предметом тощо. Вони питають: “А вона добра?” Так і про Миросю я б хотів сказати: “Вона добра, вона віддавалася своїй професії повністю, вона любила польську літературу, вона любить своїх студентів. Їй так хотілося передати їм те найдорожче, що в самої було: любов до художньої літератури, тверду впевненість, що саме література дозволяє людині залишатися людиною. Вона була так захоплена своєю професією, як в наші дні рідко вже і коли буває. Такою вона залишиться в моїй пам'яті”.

У російського поета Василя Жуковського є такі рядки:

*О милых спутниках, которые наш свет
Своим присутствием для нас благотворили
Не говори с тоской ...
Их нет,
Но с благодарностью – были.*

Мирослава Степанівна стала для нас на кафедрі отаким світлом, людиною, яка випромінювала теплі хвили доброти, стала зразком справжнього професійного ставлення до роботи, до колег, до студентів. Створювалося враження, що в нашій кімнаті з появою Мирослави Степанівни стало тепліше, що погляд її лагідних красивих очей, розсудливість, увага до співрозмовника – все це створювало особливу ауру на кафедрі. Відчуття дружнього колективу, взаємоповаги, взаєморозуміння – всього того, що іноді так не вистачає. І ми маємо

справді бути вдячними Богу, що серед нас була така людина, як Мирослава Степанівна.

В останні місяці свого життя Мирослава працювала над створенням методичного посібника з порівняльного літературознавства. Я пишаюся тим, що мені довелося бути консультантом у цій відповідальній і досить нелегкій роботі. Ми працювали разом декілька днів, і я ще досі згадую моє здивування: як багато джерел вона знала напам'ять, як вільно орієнтувалася не тільки в українському, але й польському літературознавстві та світовій літературі. Не можна сказати, що вона завжди приймала мої варіанти тексту, іноді відстоювала свої, але це вже й було ознакою того професіоналізму, про який ішла мова вище. Так відчутно з'ясовувалося, що у нас з'явився справжній науковець, якому судилося зіграти свою роль у подальшому розвитку вітчизняної філологічної науки. На жаль, не сталося. Що, власне, залишається від нас? Залишаються книги, залишаються діти. Залишається пам'ять рідних, пам'ять колег, залишається слід на землі. Не соромлячись високих слів, я з повною відповідальністю кажу: "Без таких людей, як Мирослава Степанівна Медицька, світ збіднів би, і слова, сказані колись російським поетом М.Некрасовим, у повній мірі відносяться до Мирослави Степанівни, до нашої Миросі:

*Природа – мати! Когда таких людей
Ты иногда б не посылала миру
Заглохла б нива жизни!*

Олена Тереховська

ТАКА ВЖЕ БУЛА ЛЮДИНА...

Думати, говорити, писати про цю Людину в минулому часі не хочеться. Я неодноразово ловила себе на думці, що те, що сталося – жахливий сон, який чомусь затягнувся, або неймовірний збіг обставин, які незабаром минуться – і все стане на свої місця: до діточок повернеться мама, щоб цюмати їх і ласкати, співати їм пісеньки, радіти їхнім успіхам; чоловік знову зможе обняти свою красуню-дружину, а батьки – пригорнути до серця своє миле дитя, свою зіроньку, свою надію... Але реальність важкими кроками, без стуку, входячи в твою свідомість, нав'язливо говорить про те, що цього вже ніколи не буде.

І враз стрімкий пронизливий біль знову і знову проймає мене наскрізь, повертаючи думками в минуле, туди, де Мирослава жива, красива, привітна, щаслива.

Я надто гостро відчуваю, що після цієї жахливої трагедії у нас на кафедрі світової літератури оселився “вічний сум”. Ні, я не перебільшую. Я просто ще раз переконуюсь у тому, наскільки її зараз мені особисто не вистачає. Не вистачає її привітної посмішки, її високої філологічної ерудиції, її тонкого гумору і завжди доречних побутових порад, її красивої сучасної елегантної зовнішності... За останні роки ми з Миросею дуже зблизились: майже водночас захистилися і прийшли на кафедру працювати, разом проходили на посаду доцента, разом переживали деякі сімейні радощі і труднощі. Пригадую, як прихожу на кафедру перед першою парою трошки раніше, а там вже Мирося, і перше питання, яке Вона мені завжди ставила після привітання: “Як Сашенька? Не хворіє? Як садочок? Звикає, не плаче?” Сашенька – це моя перша донечка, яка щойно почала ходити у дитячий садочок, а Миросенька, як мама з трошки більшим стажем (її Назарко тоді якраз пішов у 1-й клас), допомагала мені правильно зорієнтуватись у тих чи інших проблемах дитсадівського періоду.

І як я їй була за це вдячна! І в першу чергу за її небайдужість, за її вміння ненав’язливо дати добру пораду і просто підтримати, коли це потрібно. Але найосновніше, що Миросенька тоді якраз уже чекала на другу дитинку, просто термін був малий, і Вона ще нікому нічого про це не говорила. Тобто їй самій вже була потрібна особлива опіка і підтримка, а Вона, як завжди, продовжувала виявляти знаки уваги і небайдужості до інших. Така вже була Людина...

Потім, коли її вагітність уже перестала бути таємницею, я з цього приводу навіть деколи з нею сперечалася, просячи її зважати на свій стан, вчасно харчуватися, більше відпочивати і раніше йти з роботи додому, тепліше одягатися і не сидіти довго в холодних аудиторіях. Але Вона була якоюсь невсипущою у роботі. Їй хотілося все довести до завершення, щоб до виходу у декретну відпустку не лишилося нічого недоробленого, щоб нікому потім не створювати жодних проблем. Тепер я мимоволі ловлю себе на думці: невже Вона щось відчувала і хотіла довести всі свої робочі справи до завершення? Звичайно, це питання риторичне, тепер вже і сенсу немає шукати на нього відповідь. Одне могу впевнено сказати: така вже була Людина...

А скільки в ній було позитиву, життєвої енергії! Вона завжди випромінювала море тепла, любові, її відкрита щира посмішка яскра-

вим промінчиком освічувала кафедру, даруючи спокій і впевненість у тому, що негаразди минуться, а звичайне людське слово підтримки є найдорожчим у цьому житті.

Здавалось, її все цікавить, Вона до всього виявляла інтерес. Можливо, тому Вона була такою гармонійною і красивою. Пригадую, як напередодні Нового 2010 року Мирося на кафедрі запропонувала замовити столик у кафе і урочисто провести старий рік усім колективом. Ми трохи сумнівалися, тому що кінець семестру, як відомо, – це завжди клопітний період, до того ж у всіх свої сімейно-побутові обставини. Але Мирося настоювала на тому, що необхідно усім зібратися і обов'язково в урочистій обстановці, щоб усі були красиві, веселі, і що саме тоді колектив кафедри буде по-справжньому дружний і міцний. Чесно кажучи, я їй дивувалася, і мені навіть стало соромно, що вагітна жіночка, якій, здавалось б, зараз все мало бути байдуже, крім свого особистого здоров'я, спонукає нас зустрітися, поспілкуватися, повеселитися, а ми ще розмірковуємо, як нам бути...

І ми зустрілися, отримавши море задоволення від гарного веселого відпочинку завдяки Миросечці. І тепер, коли я переглядаю тодішні фото, де Вона, неймовірно чарівна у своїй вагітності, в білій сорочці з вишитими соняшниками, як те справжнє сонечко, освічує наш колектив, я думаю: дякую Тобі, Боже, що ми знали цю Людину, що ми мали честь з нею спілкуватися, працювати і що Ти дав нам можливість пережити разом з нею ще одну миттєвість справжнього свята, як виявилось, останнього у її товаристві...

Ось знову зима, січень, переповнений святами, за ним прийде лютий зі св. Валентином. Але вже другу зиму підряд січнево-лютневий період навіює на мене сум і тривогу. Так, я ловлю себе на думці, що замість піднесено святкових емоцій я в цей період переживаю якісь дивні філософсько-екзистенціалістські відчуття, в душі щось починає ніби нити, ніби тихесенько плакати, це навіть важко передати словами. Душа наче втрачає спокій, метушиться, і серія риторичних питань одне за одним знову і знову нав'язливо, як воєнний марш, переповнює мозок: “А чому Вона? Боже, це ж несправедливо, адже без матусеньки лишилися дітки? Чим завинили перед Тобою ці сироти-батьки, і як тепер їм далі жити?...”

Пригадую, як 28 січня, в той самий день, коли Мирося йшла на це “рокове” УЗД, ми з нею бачились на кафедрі. Я ще похвалила її за те, що вона нарешті після свят трішки відпочила, і взагалі, як завжди, була у чудовій формі. На ній були теплі штани від гірськолижного костюма, які їй дуже пасували. Вона з цього приводу ніби навіть тро-

хи комплексувала, тому що не звикла до спортивного іміджу на роботі. Я, навпаки, акцентувала на тому, що спортивний стиль їй личить, а тим паче зараз, коли в першу чергу треба думати про зручність, тепло і комфорт, тим більше, що кінець січня видався сніжним і морозним. Закінчивши бесіду, розійшлися ми на тому, що в неділю (30 січня) зустрінемося на Буковелі, куди вона планувала поїхати з чоловіком та синочком, щоб просто подихати свіжим карпатським повітрям. Планувала бути на Буковелі в ті вихідні і я. І ми домовилися зв'язатися телефоново, щоб разом випити по чашці кави або чаю.

У неділю я, як і обіцяла, потелефонувала Миросі, але її свекруха схвилювано і швидко сказала мені, що Мирося зараз відповісти не може, що Вона на операції... А потім була пауза, і я зрозуміла, що вона ось-ось розридається... Зв'язок перервався. Все відбувалося настільки швидко, що я не встигала нічого збагнути. На мене враз напав шок: яка операція? чому? у п'ятницю ж все було добре!!!...

Після почутого я ледве з'їхала з гори, про катання вже не могло бути й мови. Хотілося почути її, поговорити з нею, щось зрозуміти, але треба було чекати.

Я пригадала, що у п'ятницю Мирося казала мені, що після роботи має іти на планове УЗД. Ну і що? Я все одно не вірила і не хотіла вірити, що трапилось щось серйозне.

Це була неділя. У вівторок я знову набрала Миросю, і на мою велику радість, я почула її низький з хриплинкою голос. Її голос не можна було сплутати ні з яким іншим, від нього віяло якимось теплом, навіть тоді, коли він звучав втомлено. Я любила її голос. І тоді він був тихим і втомленим. Вона коротко пояснила мені те, що сталося, і я зрозуміла усю складність ситуації. У розмові Вона постійно акцентувала на немовляті, яке народилося дуже маленьким, і лікарі не гарантували, що воно виживе. Про себе Вона нічого не сказала, крім того, що її прооперували. Їй не давало спокою немовлятко, яке від неї забрали, і Вона не може його бачити, не може притулити до себе, не може бути з ним.

Потім ми ще декілька разів телефонували одна одній, говорячи переважно про дитинку. Я хотіла відвідати її у пологовому будинку. Вона скромно і вдячно відмовляла мені, пояснюючи, що їй дозволено відвідувати тільки рідним. Потім Вона сказала, що її скоро переведуть з Остапчиком в інше відділення, і тоді можна буде побачитися.

Останній раз ми зв'язалися з Миросею 12 лютого, у п'ятницю. Бесіда була короткою, але тривожною. Вона сказала, що з дитиною ніби-то все стабільно, але її саму зараз знову мають оперувати. Розмова перервалася. Мені стало якось не по собі. Як оперувати? Чому? Невже знову щось трапилось? Тисяча гнітючих думок пронеслося у голові. Знову невідомість і знову чекання...

Жахливу біду, що сталася 14 лютого у самий День Святого Валентина ніяк не можна було передбачити. Я до сих пір пам'ятаю свою першу реакцію на цю страшну новину: “Ні, цього не може бути, це не наша Мирослава!!!”

Ось і все... Тепер це вже гіркі спогади, які знову і знову крають серце, душать сльозами. Але я хочу її згадувати, я хочу уявляти перед собою її світле красиве обличчя, я хочу згадувати її неповторний низький голос, я хочу згадувати, тому що я любила її, тому що така вже Вона була Людина...

P.S. Після смерті Миросі, Господи, в мене з'явилося до Тебе багато запитань, з якими я часто приходжу на її могилу. Не знаю, може, з часом відповіді на них прийдуть, але поки що чорно-сірим тягарем вони лягли на мою душу... Господи, все в твоїх руках!..

о.Роман Терлецький

“З ЛЮБОВІ ВІДДАТИ УСЕ”

Коли дивлюся на маму, як вона носить дитя у своєму лоні, як годує його, тулячи до серця, як оберігає і турбується про своїх дітей, як молиться за них, то крізь неї бачу самого Бога, що свою безмежну Любов віддає своїм та її дітям. Так, людина вперше пізнає Бога і Його любов через свою маму. В моїй пам'яті викарбувалися слова папи Бенедикта XVI, якими він розважає над IV-ою стацією Хресної Дороги про зустріч Ісуса Христа з Його Мамою Марією. “Кожна мама є прозорою від любові”, – каже Святійший Отець. Бути “прозорим від любові” – передовсім означає не забирати нічого для себе, все з любові віддати іншим, віддати себе у дарі. Бути “прозорим від любові” також означає показувати Божу Любов, вказувати на Джерело Любові і Життя та дозволяти Богу через себе любити своїх дітей. Не дарма в Декалозі одразу після перших трьох заповідей, в яких

виражається любов до Бога, йде IV-та, яка наказує шанувати батька й матір.

Коли ми прощалися з Мирославою, то в моєму серці народилася вдячність, що Бог дав нам можливість знати цю молоду маму з таким героїським серцем. Хоча раптова післяопераційна хвороба наче змусила її залишити цей світ, я переконаний, що навіть якщо б вона знала наперед, що народження синочка буде коштувати їй життя, то б не завагалася його віддати. Вірю, що її синочки не дозволять почуттю сирітства увійти в їхні серця, бо вони назавжди будуть дітьми своєї мами, а вона ніколи не перестане їх любити, тим більше тепер, коли є дуже близько до самого Бога, що є Любов'ю.

Не могу не виявити велику схожість Мирослави до святої ХХ-го століття італійської лікарки Жанни Беретти Молла, яка, будучи одночасно вагітною і хворою на рак, не погодилася на аборт, щоб зробити хіміотерапію і трохи продовжити своє життя. Вона не могла піти всупереч Божому покликанню – давати життя, а не позбавляти його. І як співається у пісні на слова св. Терези від Дитятка Ісуса: “З любові віддати усе, віддати своє життя!”

Я схилию свою голову перед Тобою, Миросю, на знак пошани і вдячності за урок любові. Хай Господь Ісус та Його Мати опікуються Твоїми дітьми і огортають їх Любов'ю, аби вони були з Тобою у Царстві Божої Любові.

Надія Тишківська

ВОНА СПИШИЛА ЖИТИ...

При згадці імені Миросі Хороб у пам'яті завжди спливає образ щиро усміхненої, надзвичайно скромної, по-справжньому доброї Людини. У будь-якому найдрібнішому, найнезначнішому, найнепримітнішому її вчинку проступав цілісний характер. Вона любила життя і людей (у кожному помічала лише гарне, знаходила щось особливе, неповторне), свою роботу (студенти з великою любов'ю і повагою ставились до молоді ерудованої викладачки), квіти (скільки їх у її домі й на подвір'ї!), подорожі (з кожної привозили з чоловіком Андрієм силу-силенну вражень і невеликі картини), а найбільше – свою сім'ю і велику дружну родину, в якій усі один за одного горою.

Поспішала жити. Багато встигла, як на свій вік. Робила добро і вміла пам'ятати добро. З такими людьми завжди затишно і тепло. Навіть згадка про неї об'єднує.

Тужно...

Тамара Ткачук

ХВИЛИНИ РАДОСТІ, ЯКИХ НЕ ПОВЕРНУТИ...

Упевнені кроки. Невисока на зріст жінка, але із великими добрими намірами, світлою душею, сонцесяйними помислами – родинними, науковими.

Прожила зовсім мало...

Встигла багато: родина, двоє синочків, книги, друзі в Україні й за її межами, учні, послідовники.

Дзвінок... Це люба Миросечка... Іду на роботу із радістю. Там є прекрасна подруга, світла Людина, після розмови із якою усі життєві прикрощі стають менш болючими, життя – кращим, наміри чистішими.

Уміла боліти іншими, жертовно, не нагадуючи про себе.

Хотіла досконало володіти англійською мовою, тому наполегливо її вивчала, невтомно самовдосконалювалася, не зупинялася на досягнутому. Молодий науковець із розвинутим літературним чуттям, умінням тонко помічати деталі, віднаходити промовисті літературні паралелі в рідному українському письменстві й зарубіжному, зокрема польському.

Якось ми говорили про зрілість, вона хотіла мати ще й донечку, яка б стала її опорою у старості.

Такої Людини вже не знайти. Не буде.

Мені Тебе дуже не вистачає, Мирославо, засохло джерело спільних планів, намірів, сподівань і надій.

І павіщо усе це? Ця абсурдність...

І у цьому випадку Ти б, Дорога, сказала, як міркувала у найтяжчі хвилини Твого ніжного спалаху – життя: "На все Божа воля!"

Тобі була властива життєва мудрість.

ВОНА...

Потужна енергетика, незвичайна харизма, ніжність і невимовно щира посмішка.

Жести: до найменшої дрібниці виважені.

Репліки: науково інтелектуальні, глибоко-філософські, переконливі, аргументовані.

Вражаюча обізнаність у тонкощах української і польської літератур, загалом національній і західноєвропейській культурі.

Навколо НЕЇ студенти, активна молодь: поради до курсових робіт, підготовка полоністів до виступів на наукових конференціях, невимушені жарти...

Філологи поспішали поспілкуватися із молодим науковцем Мирославою Степанівною Медицькою, яка вміла складні речі пояснити максимально доступно, висококваліфіковано і водночас була вимогливою, зичливою.

Інтелігентка, літературознавець, інтелектуал, вихована, толерантна, розважлива й успішна у всьому.

Це Вона – Мирослава, Жінка, закохана у весну, життя, квіти і сама квітка серед них...

Цілеспрямована і впевнена у собі, у власних переконаннях, патріотка, дочка свого народу.

Приклад боротьби, праці, терпіння, краси і витонченості.

Вона навчила мене терпіти, йти вперед, незважаючи ні на що, любити людей...

Неповторна у всьому..

Від одягу, розквітлого соняхами і маками — до думок і вчинків..

Жінка, яка думала про всіх, співпереживала з кожним, співчувала всім своїм материнським ніжним серцем, забуваючи при цьому про себе.

Активність, поінформованість про всі новини літературного життя України, останні видання – це знову ж наша любя Мирослава.

Моя неповторна Подруга, красуня, турботлива доня, кохаюча й кохана дружина, ніжна мати...

Конференція:

Мирослава – активний співорганізатор, при цьому захоплює науковців із Польщі впевненістю виступу, ораторськими здібностями, креативністю мислення.

Після неї неможливо було хвилюватися, сумніватися у своїх силах.

Потужної наснаги Науковець.

Мирочко!

Я не знала, що Твоє життя по краплині спадає, як пелюстки ніжної конвалії, яка відходить навесні, щоб дати життя новим пагінцям...

Не здогадувалася, що келих Твого життя пустіє...

Цей терпкий, неповторний смак Твого короткого, насиченого буття... спалах.. блиск...

Буття, яке...тільки почалося...у повноті сил...із красою у душі й фіалками у серці.

ТИ є...

ТЕБЕ не може не бути...

Інший вимір...

У чому ТЕБЕ знайти, як почути, до чого вслухатися?

Востаннє, коли ми спілкувалися, Ти не говорила про свої страждання, а питала про Твою улюблену кафедру, запитувала, коли всі збираються, просила принести книги...

Уже ніколи не буде так, як було,

Із такою ж усмішкою не зберемося...

Пустка. Морок.. і.. праця...

У моєму телефоні досі ім'я – Миросечка...але без відповіді тут-і-тепер... Назавжди.

Проте вже ніколи я не дочекаюся телефонного дзвінка від Тебе, дзвінка, який є таким бажаним.

ТИ завше телефонувала всім, вітала із святами... уже два роки тиша...

Рана ятриться...

Але Ти є...

у повітрі,

в шумі моря,

в спалаху емоцій,

у дітях,

у знаннях студентів, які скеровані Тобою, пишуть наукові роботи (а Твоя колишня дипломниця нещодавно захистила кандидатську дисертацію);

у творах С. Виспянського,

на кафедрі,

у квітах, які Ти так любила...

Ти є

в Україні,

її мові,

приятних стосунках,

осінньому павутинні,

Перелесникові і Мавці,

лісі,

величі Карпат,

поезії...

Ти €€€€€€€€€€€€€€€€€€!

Деся там, далеко, серед райських квітів любові, бо Ти – сама зіткана із любові, тільки – в іншому вимірі.

Спочивай із Богом, невтомна трудівнице, сонцесяйна красуне, моя Мевочко!

Ми зі студентами пам'ятатимемо про Тебе, продовжуючи розпочаті Тобою справи, звертатимемось до Твоїх праць.

Дякую Тобі, дорога Подруго, за ніжність, увагу, мудрість, цінні поради, неоціненну підтримку у важкі хвилини мого життя, доземний уклін і глибока шана!

Попередньої життєвої радості, коли Ти була поруч, вже не повернути, пустку ніщо не заповнить...

Дякую Вам, дорогі батьки, Марто Богданівно і Степане Івановичу, за прекрасну Доньку. Хай Господь Вас зміцнить поруч із онуками Назарчиком і Остапчиком й усією Вашою талановитою родиною!

Соломія Ушневич

РОЗМОВА З ВІЧНІСТЮ ...

Дорога подруго, чи просто сестро!.. Дозволь поділитися з тобою наболілим, пережитим і прожитим, адже Ти, як ніхто, могла зрозуміти, вислухати і підтримати. Як відомо, випадкових зустрічей не буває, тому наша дружба триватиме вічно. Велике щастя, що Бог благословляє людей на спілкування, даючи можливість пізнавати один одного. У мене немає сестри по крові, але ти, Мирославо, стала для мене сестрою по духу.

Ми зустрілися юними, повними надій і сподівань, з великим бажанням пізнати світ. Не було навіть натяку на те, що кожен пізнаватиме його в різних вимірах. Я знаю лише одне, Ти є частиною мого життя. Зі світлин усміхаються твої щасливі очі, які переконують, що все буде гаразд. У пам'яті зринають частини розмов про життя, літературу, мистецтво, й знову з'являється відчуття спокою та гармонійності. Для мене Ти – втілення всіх чеснот. Дивно, але на твоєму обличчі завжди була печать святості. Це відчувалося у скромності запитів і порядності помислів, у неймовірному бажанні зробити світ досконалішим.

Мирославо, ми разом проживали найкращі моменти життя — зародження перших почуттів, пошуки власного наукового шляху, спільно аналізували питання гендерної політики. Ми були різні: я — експресивна, з великою кількістю друзів та неймовірних ідей, Ти — поміркована, стримана, зосереджена на родині. Батьки привили любов не лише до літератури, вони сформували в тобі трепетне ставлення до сім'ї. Можна з упевненістю говорити про династію Хоробів, саме вони відкрили для мене сенс родинних стосунків, в яких і radoщі, і біди проживаються разом.

Подруго, в моєму світі відбулося чимало змін, але я переконана — Ти знаєш про все. Є багато моментів, які не можна передати словами, до розуміння багатьох речей потрібно йти через глибинне сприйняття. Я знаю: лише Ти змогла б досягнути химерності окремих вчинків. У зовнішньому просторі все так, як було, рідне місто тримає оборону проти вандалізму, держава борсається в тенетах псевдоістин, а люди... Боже, що трапилося з людьми, таке враження, що ми живемо на руїнах власних чеснот.

Мирославо, мені бракує тебе!!!

Я бачу твоє обличчя на вітражному склі маленької сільської церкви, чую твій голос, який назавжди зафіксувався в моїй свідомості, слухаю тебе, коли найбільш самотньо. Пам'ятаю розмови про італійську архітектуру, грузинську музику, сучасне театральне мистецтво, про що б Ти не говорила, у всьому вчувалася душа. Ти любила життя, родину, студентів, а ми віддавали те, що могли.

Сестро, дозволь ще раз до Тебе так звернутися. Я щаслива, бо в моєму житті є Ти. Приваблива дівчина, яка у просторі земного існування назавжди залишиться молодою, чистою і світлою. У тебе багато достоїнств, ти встигла заявити про себе в науковому світі, реалізувати себе як мама. Так багато і так мало для талановитої жінки.

Уявна розмова з тобою, Мирославо, викликає почуття печалі, жалю, що зчаста обертаються в терпку сльозу, як свідчення слабкості людської природи. Я переконана, що в просторах Вічності Ти зайняла достойне місце і благословляєш близьких тобі людей на внутрішній спокій і благородство душі.

Оксана Чуйко

ЗГАДУЮЧИ МИРОСЛАВУ

Моє знайомство з Миросею мало передісторію у два покоління. Так, моя мама підтримує дружні стосунки із Мартою Богданівною, і наші бабусі були подруги. Саме із бабусиних спогадів виринає образ маленької дівчинки, яка до нас приходила із своєю бабусею, також Миросею, в гості. Дівчинка була доволі цікава, непосидюча, активна, любила розглядати та досліджувати предмети, що потрапляли до її ручок, знаходила собі якесь заняття, а також легко вступала у взаємодію та спілкування, принаймні зі мною та моїми рідними. Не знаю, скільки тоді Миросі було рочків, та й бабуся не пригадує, але вже тоді можна було говорити про її творчий потенціал, пізнавальний інтерес, добру та веселу вдачу, відкритість до світу та людей. Також окремих спогадом постає будиночок та подвір'я у Калуші, де жила Миросина бабуся. Зелень, дерева, ми на обійстю – мені, вже школярці, все видавалось таким затишним, сонячним та теплим.

Мирося жила з батьками у м.Івано-Франківську, а я – у Калуші. Тож бачились ми нечасто. Пригадую наші зустрічі вже у старших класах школи та в період студентства. Іноді зустрічались у Миросі вдома, іноді – випадково в університеті. У стосунках з Миросею виникало почуття родинності. Завжди відчувала турботу і підтримку до мене з боку Миросиних батьків. Спілкування з Миросею також було своєрідною підтримкою – сповнювало теплом, енергією, просто приносило хороший настрій. З Миросею було легко спілкуватись. Теми плавно переходили одна в одну, і мені завжди було цікаво послухати її як співрозмовника.

Мирося була й уважним слухачем. Її стиль взаємодії сприяв відкритості, щирості та довірі. Для мене це не були прості дівчачі розмови. Ми говорили і про наші уподобання, про мистецтво, про захоплення, міркування-філософування про життя та його сенс і, звичайно

ж, про дівочі одкровення. Уже не пригадую деталей та змісту розмов, та чітко збереглися відчуття наповненості, задоволення як від самого процесу спілкування, так і від результату, від позитивного емоційного настрою. Я захоплювалась широким світоглядом Миросі, її обізнаністю та культурно-мистецьким вихованням, почуттям гумору, вмінням бути співрозмовником, толерантністю і творчим потенціалом.

Пам'ятаю весілля Миросі, адже я була дружкою. Красиві молодята, багато гостей та багато побажань всього найкращого. І віра в те, що саме так і буде. Пригадую, того дня було холодно, вітер з дощем чи то мокрим снігом. Ми залишились у машині, а молодята пішли фотографуватись. Всі хвилювались, як себе почувають наречені, чи не змерзли, чи не промокли. Та наречені не реагували на погодні умови, вони були щасливими, посміхались крізь вітер та дощ. У той день очі Миросі випромінювали радість, любов та щастя. Щасливою була і її посмішка. Мабуть, щастям було пронизане все навколо неї. А ще пригадую жарти про те, що об'єднуються прізвища Хороб та Медицький, і навіть у цьому поєднанні визначався певний сенс. А також – про створення дивовижного союзу філолога та медика, його багатогранні особистісні, сімейні та професійні перспективи. Щасливі молодята, красива наречена, привітні родичі, гості з почуттями радості за створену сім'ю, атмосфера тепла і любові, гумор і веселощі, святкування згідно з українськими традиціями – такі враження про Миросине весілля.

Пам'ятаю, як Миросю та Андрій вітали мене з одруженням. Спогад залишився не тільки тому, що це був день мого весілля, а й тому, що у Миросиних очах з'явилось щось нове та ще невідоме для мене – почуття материнства. Так, адже у молодій сім'ї уже був синочок Назарчик (мабуть, йому було тоді місяців сім – вісім). Пригадую, з якою любов'ю, ніжністю, трепетом та турботою говорили про свого малюка Андрій та Миросю. І звичайно ж, поспішали додому, до синочка, бо не могли надовго залишатись без нього.

Сильним спомином залишились наші з Миросею випадкові зустрічі біля університету чи то в центрі міста. Бувало, по кілька місяців, а той більше часу не бачились, раптом зустрілись – і таке враження, ніби вчора розмовляли. Бесіди не були довготривалими – декілька слів про роботу, про дітей, про батьків, про самопочуття – але цього вистачало, щоб отримати тепло, людяність, хороший настрій, відчуті радість зустрічі. Таке спілкування нагадувало про те, що дрібнички формують наше життя, що випадкові короточасні зустрічі здатні

вносити приємність, іскорки радості й натхнення, додавати “ізуминки” у повсякдення. Пригадую останню (як виявилось) зустріч на площі біля ратуші восени. Й зараз бачу Миросю у гірчично-жовтому пальто. Дещо втомлена (адже вагітна). Розповідає про роботу над монографією так, неначе написання наукової праці – звичайнісінька справа. Думаю, кожен, хто знав Миросю, також знав, що вона багато працювала і мала багато професійних та наукових досягнень як для її молодого віку. Та, якщо згадувала про них, то із скромністю. Також пригадую останню телефонну розмову-вітання з Новим Роком...

У моєму сприйнятті Мирося була достатньо сильною і разом з тим врівноваженою, ніколи не скаржилась. Хоча, знаю, робота над дисертацією з маленькою дитиною на руках, навіть при підтримці сім’ї – справа нелегка. Та найбільше мене щиро захоплювала Мирося як особистість – багатогранна, різностороння, творча, ініціативна, весела, активна, здатна до самореалізації, а ще – справжня українка. В неї було достатньо мудрості гармонійно поєднувати у собі різні ідентичності – Жінки (завжди мала гарний вигляд та була красивою), Матері (ніжної, турботливої і, як виявилось, здатної на самопожертву), Люблячої Дружини, Педагога, Науковця, а ще Дочки, Сестри, Подруги і просто Людини з великої літери.

Безмежно боляче та гірко, що зараз немає Миросі посеред нас. Пошук сенсу того, що відбулось і безліч питань “чому?”, “за що?”, думки про Всесвітню справедливість (чи то несправедливість), наповнюють моє серце, та не знаходять відповідей. Проте також є й тиха радість і тепло від того, що Мирося БУЛА в моєму житті, була саме такою, були її справи, вчинки, спілкування з нею, що є її сім’я, батьки, що є дітки, і кожен із синів виросте індивідуально-неповторним та разом з тим привнесе у цей світ частиночку Миросиного світла, її мрій, сподівань, надій, добра і любові.

Хочу висловити подяку Миросиним батькам – Марті Богданівні та Степану Івановичу – за те, що зуміли виховати таку Особистість, своєю любов’ю, підтримкою, розумінням дали змогу розвиватись та виростати саме такій Миросі, якою вона була. Висловлюю слова вдячності родині, батькам, сестрі, чоловікові, діткам за їх мужність перед обличчям горя й болю, за мудрість і людяність, за добрі серця, за любов та взаємопідтримку, за віру у Бога та віру в життя при складних поворотах долі.

НЕПОВТОРНА, НЕЗАБУТНЯ

Спогади – то дуже інтимна річ, тим паче, коли ти залишаєшся єдиним їхнім власником...

З пані Миросоєю, а саме так всі студенти зверталися до неї, ми вперше познайомилися на третьому курсі. Вона, така харизматична, красива, розумна та усміхнена, увійшла не лише до аудиторії, а й у наші серця. Невимушено і щиро навчала нас по-справжньому любити літературу та говорити про неї. Під час практичних занять ми забували про час, перерву та особисті справи, бо нам було важливо поділитися своїми враженнями з п.Миросоєю, почути її думку, схвалення чи критику.

Для мене вона була не лише викладачем та науковим керівником, а й мудрою, чуйною, щирою та щедрою людиною, яка давала поради, розраджувала і ненав'язливо навчала. Та й не тільки для мене, після жахливої звістки, яка сколихнула не одне серце, на одному з популярних сайтів про викладачів люди, які знали цю надзвичайну і світлу жінку, залишали коментарі, повні розпачу та співчуття. Ось декілька вибраних цитат, які частково передають нашу невимовну тугу:

“Мабуть, Бог забирає добрих людей, щоб вберегти їх від зла цього світу. Це та людина, яка навчила мене читати художню літературу”.

“Надзвичайно важко на душі через те, що пішла з життя така щира, доброзичлива, високодуховна людина...”.

“Не вкладається в голову, що життя такої прекрасної людини так швидко обірвалося. Невже Ваша свічка життя догоріла? Ми ніколи не забудемо ніжне і чуйне Ваше серце”.

“Надзвичайно важко в це повірити... Мирославо Степанівно, Ви завжди будете в наших серцях!”

“Мирославо Степанівно, Ви завжди були для мене зразком, ним і залишитеся повсякчас. Нестерпно боляче, що Вас більше не зустріну в коридорах факультету, на дорогах життя”.

“Нестерпно боляче, що вас уже нема...”

“Вже який день ходжу, і перед очима тільки Ваша посмішка щира, ненав'язлива, та, яка йде від серця. Ваше життя подібне до спалаху блискавки – таке ж яскраве і таке ж коротке...”.

“Дуже тужно на душі... Хочеться підтримати рідних пані Миросі, але важко підібрати потрібних слів. Усе нами сказане – не розрадить їх у страшній втраті”.

Вона і досі залишається для мене й однокурсників неповторною, незабутньою навчателькою, жінкою та людиною. Такі люди навічно залишаються у пам’яті всіх, хто знав, бодай хоч раз бачив її чи хоча б якоїсь миті стрічався з нею на дорогах життя.

Час не може стерти з пам’яті її світлий образ...

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ СПОГАДІВ

Баран Євген – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова обласної організації Спілки письменників України

Барчук Мар'яна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Вахнюк (Касічник) Ірина – старший лаборант кафедри анатомії і фізіології людини та тварини Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, однокурсниця

Вишиванюк Мирослава – кандидат медичних наук, лікар-гінеколог клініки “Ісада” (м. Київ), подруга

Голянич Марія – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Грицишин Богдан – старший викладач кафедри психології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Грещук Василь – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Девдюк Іванна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Заяс Кишиштоф – доктор філології габілітований, професор Ягеллонського університету (м.Краків, Польща)

Зівалова (Шевчик) Ольга – перекладач (м.Прага, Чехія), однокурсниця

Качак Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики початкового навчання і філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, подруга

Клейнота (Чучук) Ірина – працівник страхової компанії м.Івано-Франківська, однокурсниця, подруга

Клекот (Крузе) Ірина – психолог, мешканка м.Риги (Латвія), подруга шкільних років

Козлик Ігор – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Кориунова Світлана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Лесюк Микола – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мартинець Алла – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Марчук Ганна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Матвійшин Володимир

(1935–2012) – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мафтин Наталя – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мочернюк Наталя – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Орнат Наталія – студентка польського відділення Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Пелехата Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Пискливець Марія – учителька польської мови та літератури, поетеса

Процюк Степан – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, прозаїк, поет, есеїст

Пушик Степан – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, поет, прозаїк, фольклорист, лауреат Національної премії ім.Т.Шевченка

Рис-Василевич Гафія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Сеньків Михайло – книговидавець, літературний редактор видавництва “Місто НВ” (м.Івано-Франківськ), однокласник і однокурсник

Спатар Ірина – кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Стасько Богдан – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Теплінський Марко (1924–2012) – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Тереховська Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

о.Терлецький Роман – священник (м.Івано-Франківськ), однокласник

Тишківська Надія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Ткачук Тамара – кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, подруга

Ушневич Соломія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики початкового навчання і філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Чуйко Оксана – кандидат психологічних наук, доцент кафедри експериментальної психології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, подруга

Шарпе Уляна – працівник візового відділу консульства Республіки Польща (м.Вінниця, Україна)

МАТЕРІАЛИ ДО БІБЛІОГРАФІЇ



З подругою Наталією Фецинець (в центрі) на міжнародному фольклорному фестивалі у м. Владаві, Польща, 2000 р.



З подругою Мирославою Вишиванюк, 1999 р.



У бібліотеці Варшавського університету, 2009 р.



*З чоловіком Андрієм на Мар'яцькій площі
в м. Кракові (Польща), 2002 р.*



З чоловіком Андрієм на відпочинку у Карпатах, 2007 р.



Мирослава з сім'єю біля історичної фортеці у м. Хотин (Буковина), 2008 р.



З сім'єю біля Яремчанського водоспаду, 2007 р.



У мандрівці по Чорногорії, 2007 р.



На тлі панорами м. Праги, 2009 р.



З чоловіком Андрієм у Будапешті біля старовинного замку, 2003 р.



Синочки Назар та Остап, 2011 р.



Синові Остапчику півтора року.



Мирослава на Вавелі у м. Кракові (Польща), 2002 р.



Мирослава на екскурсії у Венеції, 2009 р.



Мати і бабусі приймають вітання з Днем Матері від сина та онука Назара, 2009 р.



Мирослава у родинному колі: мама Марта, син Назар, батько і мати чоловіка Богдан та Галина, батько Степан, Драгомирчани, 2008 р.



Із сестрою Соломією, 2008 р.

Літературознавство

1. Полісемія міфологеми “Chochol” у драмі “Весілля” Станіслава Виспянського // Семантика мови і тексту: Збірник статей VI Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 608–612.
2. Фольклорно-міфологічна основа драми “Легенда” Станіслава Виспянського і “Лісова пісня” Лесі Українки // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 2002. – № 2. – С. 33–37.
3. Художнє мислення С. Виспянського-поета: філософія смерті // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2002. – Вип. 12. – С. 40–44.
4. Художня рецепція і трансформація античної “Мойри” в драматургії Станіслава Виспянського та Лесі Українки // Романтизм : між Україною та Польщею. Київські полоністичні студії. – К., 2003. – Т.V. – С. 398–409.
5. Творчість Станіслава Виспянського в літературознавчих концепціях Ярослава Гординського // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника: Філологія. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. VIII. – С. 142–148.
6. Художня інтерпретація біблійних мотивів та образів у творчості Станіслава Виспянського та Лесі Українки // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ, 2002–2003. – № 4–5. – С. 152–162.
7. Парадигма України у творчості Станіслава Виспянського // “Українська школа” в літературі та культурі українсько-польського пограниччя : зб. наукових праць // Київські полоністичні студії. – К., 2005. – Т.VII. – С. 423–433.
8. Експлікація екзистенційних мотивів та образів у поезії Станіслава Виспянського і Петра Карманського: типологія художніх моделей // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze*. – 19–20. – Warszawa, 2005. – S. 210–228.
9. Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття : рецепція і типологія : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Тернопіль, 2005. – 23 с.

10. Гротесковий театр Станіслава-Ігнація Віткевича : реальність і парадокс // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 2006. – № 6. – С. 61–64.
11. Драми “Визволення” Станіслава Виспянського і “Золоті ворота” Василя Пачовського: типологія образних алюзій та містифікацій // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Матеріали Міжнародної наукової конференції “Українська література в загальноєвропейському контексті” (10–12 жовтня 2005 р., Ужгород). – 2006. – Вип. 9. – С. 219–228.
12. Цінне дослідження (Рец. на кн.: Włodzimierz Mokry. Ukraina Wasyla Stefanyka. – Kraków, 2001. – 256 s. // Етнос і культура. – № 2–3 (2005–2006). – С. 280–281.
13. Драматургія Єжи Шанявського : конфлікти й характери // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. XIII–XIV. – С. 141–148.
14. Порівняльне літературознавство (Українська література в світовому контексті). Методичні рекомендації до практичних занять. – Івано-Франківськ, 2008. – 56 с.
15. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття : рецепція і типологія. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. В., 2008. – 316 с.
16. Стильові означення творчості Станіслава Виспянського польськими дослідниками // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. X. – С. 497–510.
17. Художня парадигма маски в прозі Вітольда Гомбровича та Григора Тютюнника : текст і контекст // Київські полоністичні студії. – К., 2009. – Т. XVI. – С. 369–380.
18. Підручник потрібний, видання на часі (Рецензія на кн.: Микола Ільницький, Василь Будний. Порівняльне літературознавство. – К., 2008) // Дзвін. – 2009. – № 4. – С. 126–130.
19. Художня парадигма маски: літературний контекст Заходу і Сходу (на матеріалі прози Л. Піранделло, Г. Гессе, В. Гомбровича, Юкіо Місіми, Г. Тютюнника) // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 4. – С. 2–10.
20. Національна минувшина в художньому осмисленні Івана Франка та Станіслава Виспянського // Ростислав Радишевський. Українська полоністика : проблеми, школи, силвети. – К., 2010. – Т. XVII. – С. 548–557..

21. Рецепція Данте у польській та українській літературах крізь призму концепцій Станіслава Вінценза та Максима Стріхи // Київські полоністичні студії. – К., 2012. – Т. XIX. – С. 81–86.

Газетні статті та репортажі

1. Відзначаючи ювілей Василя Стефаника (викладачі Прикарпатського університету в Ягеллонському університеті). – Альма Матер. – 1998. – С. 12.
2. Українсько-польські літературно-культурні взаємини у публікаціях Богдана Осадчука // Наша культура. – Варшава. – № 24–25. – 1999. – С. 4.
3. Танці “Верховинки” на землі давньої Еллади // Галичина. – 1999. – 3 серпня. – С. 8.
4. “Верховинка” зачарувала міжнародне “Поліське літо з фольклором” (репортаж). – Галичина. – 2000. – 8 серпня. – С. 7.
5. Богородчанський слід у творчості Станіслава Виспянського. – Слово народу. – 2002. – № 42. – С. 4.

Опонування дисертацій

Ліщинська Наталія Мирославівна. Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг). 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль, 2007.

Базилян Аліна Анатоліївна. Рецепція Ф. Достоевського у польській літературі кінця XIX – першої половини XX століття. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль, 2009.

Відгуки на автореферати дисертацій

Казакова Людмила Миколаївна. Творча еволюція Джозефа Хеллера-романіста. 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Дніпропетровськ, 2006.

Хабарова Ірина Валеріївна. Російська жіноча драматургія другої половини 80-х – 90-х років ХХ століття (герой, конфлікт, хронотоп). 10.01.02 – російська література. – Харків, 2007.

Вишинський Володимир Станіславович. Жанрово-стильові особливості драми Гергарта Гауптмана: натуралістичний об'єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі). 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль, 2007.

Пилипишин Світлана Ігорівна. Українське письменство в російській науковій свідомості 76–90-х років ХІХ століття. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль, 2009.

Бажан Оксана Михайлівна. Гендерні моделі характеротворення в прозі Марка Вовчка та Ганни Барвінок. 10.01.01 – українська література. – К., 2010.

**ВІДГУКИ НА СМЕРТЬ МИРОСЛАВИ
МЕДИЦЬКОЇ (ХОРОБ) (журнальні публікації,
інтернет-сторінки, листи-співчуття)**

ДОЗЕМНИЙ УКЛІН І СВІТЛА ПАМ'ЯТЬ...

Коли цей матеріал (“Художня парадигма маски...” – Ред.) готувався до друку, до редакції надійшла трагічна звістка про передчасну смерть його автора – молодой, надзвичайно талановитой дослідниці з Івано-Франківська Мирослави Медицької. Друкуючи цю статтю, ми прагнемо вшанувати світлу пам'ять цієї яскравої особистості, закоханої в науку, яку вона вважала справою свого життя.

Дослідження Мирослави Медицької справить на вас дуже сильне враження. Дивує величезний потенціал молодого вченого, який тільки-но вийшов на терени науки, високий науковий рівень подачі матеріалу, широка ерудиція, уміння розповісти читачу про складні філософські проблеми зрозумілою мовою, що далеко не кожному науковцю вдається, і в першу чергу висока духовність і глибина особистості автора.

Нестерпно боляче, гірко. Коли спіткає горе, трагедія, кожний з нас ставить собі одне й те саме питання – чому від нас ідуть найкращі, найрозумніші? Нема на це відповіді. Нам залишається тільки одне – берегти пам'ять, жити достойно і виконати своє призначення у земному житті. У кожного воно своє.

Доземний уклін Вам, Мирославо, і світла пам'ять.

Журнал “Зарубіжна література в школах України”. – К., 2010. – № 4. – С. 2.

МИРОСЛАВА СТЕПАНІВНА МЕДИЦЬКА **(1978–2010)**

Сумно б'ють дзвони, а в Карпатах лунають трембіти, відбиваючись болем, невимовною тугою в серці і скорботою в душі кожного, кого лютого дня 2010 року вразила звістка про раптову, непередбачувану і таку щемку до несправедливості трагічну смерть молодій жінки – Мирослави Степанівни Медицької. Важко усвідомити до сих пір, що відійшла від нас не просто кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, а передовсім Людина – донька для вбитих горем батьків і дружина для чоловіка й мати своїх маленьких дітей.

Науковець за покликанням, Учитель із сонцем на вустах – Вона стала зорею, яка світила надзвичайно яскраво, але надто короткий відтинок часу. Проте світло, яке випромінювала, зігріватиме нас у земному бутті. Подібно до свічки, згораючи сама, освітлювала інших.

Мирослава – це молодість, талант, розум, світла харизма, поєднані із неймовірною працьовитістю, наполегливістю і любов'ю. Вона в усьому бачила винятково позитив, була справжньою християнкою.

Успішна в усіх починаннях, встигла втілити в життя надзвичайно багато, вимальовуючи власними діями яскраву модель успіху: школа закінчена із “золотою медаллю”, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника – з відзнакою, магістерське дослідження на тему: “Творчість Станіслава Виспянського: художнє мислення та образи” захищено на “відмінно”, після закінчення аспірантури при кафедрі світової літератури блискуче захистила кандидатську дисертацію “Творчість Станіслава Виспянського і українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія” (науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Матвійшин В.Г.). Згодом було запрошення на стажування до Польщі (Жешува, Варшава, Кракова). У 2008 році видала монографію, за яку як молодий і талановитий науковець удостоєна премії Івано-Франківської обласної держадміністрації та обласної ради. Підготувала методичний посібник з порівняльного літературознавства, численні наукові статті, що друкувалися у фахових виданнях України та Польщі, затвердила тему докторської дисертації з польської літератури.

Активний учасник наукових конференцій як в Україні, так і в Польщі, куди її охоче запрошували. Проте не судилося взяти участь у Міжнародній науковій конференції “На пограниччях літератури”, що проходила в Ягеллонському університеті, до участі в якій Мирослава Степанівна наполегливо готувалася (встигла підготувати статтю), її приїзду з нетерпінням чекали колеги з Польщі. Конференція розпочалася спогодом та хвилиною мовчання “за талановитим науковцем з України, що займалася проблемами українсько-польських літературних зв’язків – Мирославою Медицькою”. Зі словом скорботи виступив організатор конференції, доктор габілітований Ягеллонського університету Кшиштоф Заяс, власні співчуття виловили також доктор габілітований Володимир Прухницький, доктор Ярослав Фазан та всі, хто знали Мирославу.

Література була її життям. Першою інформувала колег про літературні новинки України та Польщі, охоче ділилася інформацією і цінними книгами із науковцями та студентами, надто ж зі студентами. Активно працювала із обдарованою молоддю, стимулюючи їх до наукових пошуків. І це їй вдавалось. Розроблені нею наукові проблеми чи то з компаративістики, чи то з історії польського письменства її учні продовжували опрацьовувати в магістерських, дипломних роботах та кандидатських дисертаціях.

Неймовірне тепло, любов, енергію і оптимізм випромінювала ця тендітна, весела і напрочуд сильна молода тридцятирічна жінка. Все у ній притягувало. Від зовнішньої вроди, вишуканого одягу з елементами автентики, вишиванками, червоними маками, соняшниками до внутрішньої душевної краси. Щодня дарувала оточуючим клаптик сонця, вміла глибоко співпереживати, поспішала на допомогу тим, хто конче потребував такої допомоги. Не було випадку, щоб вона не відвідала хворого ближнього. А як глибоко вона вболівала за долю України, була справжньою донькою своєї землі, з якої черпала життєдайність, щедрість і добро. Турботлива мати і любляча дружина, щира і сердечна донька і сестра, закохана у власну сім’ю, вона була не просто часткою сім’ї і родини, вона щораз додавала їй своєї теплоти і сердечності. Обоювала квіти, і вони сторицею наділили цю жінку такою ж фіалковою душею, із запахом білої лілії.

Неможливо словами передати глибину втрати, пекучого болю, якими й досі сповнені ми, її рідні, колеги, науковці України і Польщі, друзі, студентська молодь, що ще й нині продовжує писати на інтер-

нет-сайті слова вдячності і любові своїй чуйній і неповторній Учительці.

Важко усвідомити, що в земному житті ми вже ніколи не зустрінемося, не побесідуємо на літературні теми, не побачимо Вашої щирої усмішки, не радітимемо Вашим успіхам, дорога наша Мирославо Степанівно.

Залишилися суцільні заперечні частки. Як це збагнути? Як переболіти?

Якесь фатальне танго, не закінчене, раптово обірване... Прірва. Нічим не заповнити зяяння пустки тут-і-тепер. Завтра. У майбутньому. Вороття нема. "І чого, ти, серце моє, з туги не розірвешся?" – запитував герой твору Василя Стефаніка, творчість якого так любила Мирослава Степанівна. Живий запитував, бо весь світ німо мовчав у своєму безсиллі щось повернути.

Ми продовжуватимемо розпочаті Вами справи.

Спасибі Вам, дорогі батьки – Марто Богданівно і Степане Івановичу – за прекрасну донечку і можливість працювати, радіти життю поруч із Нею, хай навіть кілька Богом відведених літ.

Прийміть слова вдячності, шани і прощання, рідна наша Мирославо Степанівно!

Низький уклін Вам, світла пам'ять, Царство Небесне!

Sit tibi terra lewis!

**Колектив кафедри світової літератури,
професорсько-викладацький
і студентський колектив
Інституту філології.**

Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка: Філологія. – Івано-Франківськ, 2010. – № 19–20. – С. 326–327.

14 лютого 2010 00:48

важко, ще досі, коли йду вуличкою, здається, що вона йде навпроти, придивляюсь ... не вона, а так би хотілось...

28 лютого 2010 18:01

Час летить так швидко і вже, на жаль, не повернеться назад, щоб ще раз побачити прекрасну усмішку, яка б освітила аудиторію, щоб поспілкуватися з чудовою ЛЮДИНОЮ. Дуже тяжко зрозуміти, чому так розпорядилася доля, за які провини батьки не побачать своєї зірочки-донечки, чоловік не обійме коханої дружини, сестричка не поспілкується з сестрою, діточки не відчують справжньої материнської опіки і тепла... Вже ніколи ця щира людина не зігріє своїм теплом домівку. Хочеться побажати рідним терпіння, і щоб вони не падали духом, таким людям Бог дає силу волі, а маленьких діточок Божа Мати покриє своїм омофором. Тепер залишається тільки молитися за упокій душі Мирослави. Щиро співчуваю батькам, дуже тяжко повірити, що прекрасний викладач і така щира людина покинула цей світ. Ще до сьогодні плаче каміння і зігхає земля, бо не готова була прийняти таке молоде тіло. Ми ніколи Вас не забудемо! Вічна пам'ять! Спочивайте з миром!

28 лютого 2010 15:34

У смерти есть свое жестокое коварство,
Щадя нередко тех, кто стар, и слаб, и хил,
Она разит того, кто полон юных сил,
Кто был, казалось, так далек от входа
В царство Воспоминаний и могил...

24 лютого 2010 19:01

Щиро, від усієї душі, зі скорботою в серці співчуваю рідним і близьким пані Мирослави. А ще невимовно, просто жахливо шкода діточок, які так рано залишились без найріднішої в світі людини. Менший синочок ніколи в житті не зазнає материнського тепла. Навіть не уявляю, що можна ще сказати і як висловити свою тугу й печаль.

24 лютого 2010 14:23

Дуже важко на душі... Хочеться підтримати рідних пані Миросі, але важко підібрати потрібні слова. Все нами сказане – не розрадить їх у страшній втраті... Нехай малесенькою підтримкою буде світла пам'ять в наших серцях, про чудову людину, красиву жінку, люблячу маму... Ми пам'ятаємо про Вас, пані Мирославо...

22 лютого 2010 16:55

Біль від того, що не стало такої молоді і такої світлої людини, біль від того, що більше ніколи не перетнуться наші стежки, сум і щем від того, що таких добрих людей у цьому світі дуже мало. Вічна пам'ять!

22 лютого 2010 09:13

Невимовний біль і сум від того, що пішла від нас світла, чуйна, красива молода людина! Якби на землі жили ангели, то Мирося була би одна з них! Світла їй пам'ять!

21 лютого 2010 10:28

Ця смерть не піддається розумінню. Мабуть, ніколи і нікому не зрозуміти те, що людина, яка творила добро, так швидко пішла з життя. У наших серцях пам'ять про Мирославу залишиться назавжди хоча б тому, що:

Все із землі прийшло та в землю відійде,
Але по собі залишає слід,
Навіть морозний день, що інеєм спаде
У сонячному сяйві топить лід.
Так і людське добро, окрилюючи нас,
Несе любов та радість назавжди,
Бо всім нам у житті Бог відміряє час
Для добрих справ та здійснення мети.
І та стежа, що йде творінням краси
Благословенна Богом у віках.

Й живіть, віддаючи всім зерно доброти,
Щоб проросло врожаєм на стежках.
Не пробігайте мить в безутішних думках,
Спішіть творити скрізь дива прикрас,
Бо пройдене назад не повертає час,
Як не спливає вгору водоспад!

Іруся

21 лютого 2010 07:17

Вже який день ходжу і перед очима тільки Ваша посмішка: щира, ненав'язлива, та, яка йде від серця. Ваше життя подібне спалаху блискавки – таке ж яскраве і таке ж коротке... Я дякую долі за те, що перетнула наші життєві дороги, за те, що дозволила мені взяти добру науку від мого наукового керівника. Спочивайте з Богом, дорога наша ПАНІ МЕДИЦЬКА.....

19 лютого 2010 01:56

Б О Ж Е, ну чому ти забрав від нас цю Людину так швидко?

Спіть спокійно, пані Мирославо.

18 лютого 2010 22:22

Чистими карпатськими снігами помандрувала до Дому Небесного Отця світла душа нашої дорогої Миросі по нагороду вічного блаженства в спільноті праведників. Спочивай, Миросечко, в мирі Христовому!

Нехай Мати Божа втишить біль втрати твоїх близьких.

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
Requiescant in pace. Amen.

18 лютого 2010 17:51

Хай Господь Бог упокоїть Твою душу у Царстві Вічному серед душ праведників. Хай Матір Божа опікується Твоїми синочками у кожную хвилину їхнього життя. Вічна пам'ять...

18 лютого 2010 16:35

Біль від цієї втрати не вщухне ніколи... Хай Бог через твою світлу душу допомагає твоїм діточкам, а батькам хоч трішки полегшить біль. Вічна пам'ять!

17 лютого 2010 22:17

Не знаю доцільно це чи ні, чи підтримаєте ви, ті, хто сумує за Мирославою Степанівною, але пропоную закрити (з допомогою адмінів) оцінювання на цій сторінці. Залишити тільки поле для відгуків, де б люди, які дійсно любили і шанували М.С., могли лишати частинку свого болю.

Прошу підтримати мене, а як ні – давайте разом придумаємо щось гідніше...

18 лютого 2010 08:52

Нехай милосердний Господь прийме світлу душу нашої дорогої Миросі до Свого царства. Вічний відпочинок даруй їй Господи, а світло споконвічне нехай їй світить на віки вічні. Нехай спочиває в мирі Христовому.

17 лютого 2010 13:41

Ви назавжди залишитесь у наших серцях! Ви вчили нас жити, цінувати те, що маємо. Ніколи не забуду Ваших слів: "Сім'я – це найголовніше, що є у нашому житті, і незалежно від того, який ступінь науковий ти отримасх – пам'ятай, що найвищий посада – це посада мами, жінки". Дуже боляче і нестерпно важко усвідомити, що вже ніколи не побачити Вашої усмішки. Ви дуже рано від нас пішли,

залишивши після себе вічний сум. Ми Вас ніколи не забудемо, земля хай Вам буде пухом!

16 лютого 2010 19:50

Нехай земля буде пухом!!! Ми ВАС ніколи не забудем!!! Сил та мужності родичам та близьким!!!!

16 лютого 2010 19:21

Зараз перечитувала Її коментар від 14 квітня 2009 ...хоча особисто і не знала ЦІЄЇ ЛЮДИНИ, але сльози навернулись на очі... мало хто може так чуйно і так влучно писати... ДУЖЕ-ДУЖЕ ШКОДА...

16 лютого 2010 18:46

не могу повірити... найкраща, цікава, неординарна... важко і сумно на душі. І НЕСПРАВЕДЛИВО. Жахливо і невимовно несправедливо!!! Як же шкода!..

16 лютого 2010 17:57

Nadzvuchaino boljache i tisno stalo u cjomy sviti bez Vas. Vu nazavzdu zalushutes u nashux sercjax...

16 лютого 2010 17:33

Ми Вас дуже любимо і пам'ятаємо все те, що Ви для нас зробили! Вічна пам'ять!

16 лютого 2010 17:02

Нестерпно боляче, що Вас уже нема.....

16 лютого 2010 16:27

Мабуть, Бог забирає добрих людей, щоб вберегти їх від зла цього світу.

Дійсно шкода. Це та людина, яка навчила мене читати художню літературу
Вічна пам'ять.
Нехай Бог допомагає Вашій сім'ї.
Л-5 (2009–2010)

16 лютого 2010 12:54

Мирославо Степанівно, Ви завжди були для мене зразком, ним і залишитеся повсякчас. Нестерпно боляче, що Вас більше не зустріну у коридорах Інституту.... Жаль..... Та, мабуть, якщо Господь так розпорядився, то це тільки на краще. Нехай земля Вам буде пухом. Ми ВАС пам'ятатимемо завжди.

15 лютого 2010 21:16

Нехай Господь упокоїть її душу...

15 лютого 2010 20:32

Wieczne odpoczywanie racz Jej dać Panie. A światłość wiekuista niechaj Jej świeci. Niech odpoczywa w pokoju wiecznym. Amen.

15 лютого 2010 16:29

Чому так рано з життя йдуть молоді люди, яким жити і жити? Сьогодні ти спілкуєшся з людиною, а завтра її нема. Не вкладається в голову, що більше ніколи не побачити таке добре, миле створіння. Хай земля тобі буде пухом! А ще кажуть, що нема нічого гіршого, як батькам ховати свою дитину, а дітям залишитися сиротами...

15 лютого 2010 16:12

Не вкладається в голову, що життя такої прекрасної людини так швидко обірвалося. Невже ваша свічка життя так швидко догоріла? Ми ніколи не забудемо ніжне і чуйне ваше серце. Вічна вам пам'ять! Хай земля вам буде пухом.

15 лютого 2010 15:43

Надзвичайно важко в це повірити... Мирославо Степанівно, Ви завжди будете в наших серцях! Нехай земля Вам буде пухом...

15 лютого 2010 15:43

Paradoks nashogo zuttja: chomys xoroshi,dobri, mydri ta chyini ludu tak rano pokudayt cej svit ... Nexai za vse xoroshe, sho vona зробила на cjomу sviti povernutsja ij у inshomy, krashomy sviti. Vichna pamjat.

15 лютого 2010 15:25

Не можу повірити – прекрасна людина, чудовий викладач... Мирославо Степанівно, земля вам пухом... ми про вас пам'ята-тимемо!!!!

15 лютого 2010 14:30

Надзвичайно важко на душі за те, що пішла з життя така щира, доброзичлива, високодуховна людина!!! Нехай спочиває з Богом!!!!

15 лютого 2010 13:33

Спи спокійно. Земля тобі пухом. Не хочеться вірити, що тебе більше нема.

15 лютого 2010 13:18

ПОМЕРЛА...14 лютого в 20 год. Вічна Їй пам'ять!!!!!!!!!!!!

ІЗ СІМЕЙНОГО ФОТОАРХІВУ



Мирославі 5 років.



*Мирослава — учениця школи-ліцею №23
з мамою Мартою і сестричкою Соломією, 1995 р.*



*Мирослава, студентка, разом із батьком Степаном,
сестрою Соломією та матір'ю Мартою, 1998 р.*



*Мирослава (в центрі) під час зустрічі
в університеті з Дмитром Павличком, 1999 р.*



*Мирослава (перша праворуч) серед однокурсників польського відділення
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2000 р.*



Мирослава (друга праворуч) на міжнародній науковій конференції у м. Ужгороді, 2005 р.



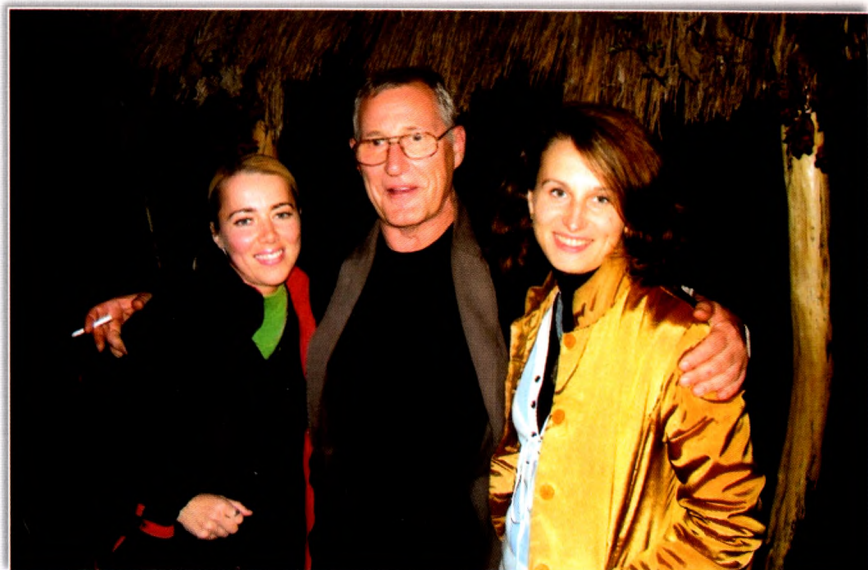
Мирослава при вході до літературно-меморіального музею С. Виспянського у м. Кракові із директором Ф. Швѡнтником, 2002 р.



Мирослава (на передньому плані) — учасниця міжнародної наукової конференції „Європейський вимір української полоністики” у Києві, 2007 р.



Із учасниками міжнародної наукової конференції Тамарою Ткачук (Івано-Франківськ), Аліною Ковальчиковою та Леславом Шаругою (Варшава) у Коломиї, 2008 р.



*Із подругою Тамарою Ткачук і польським поетом та науковцем
Леславом Шаругою (м. Варшава), Івано-Франківськ, 2008 р.*



*На батьківщині Станіслава Вінченза в с. Слобода-Рунгурська
(Прикарпаття) із професором з м. Кракова
Владіславом Прухніцьким та Кишитофом Заясом, 2008 р.*



*Останнє новорічне святкування у колі
рідної кафедри, Івано-Франківськ, 2009 р.*



Останнє Різдво з родиною в Драгомирчанах, 2010 р.

Іменний покажчик

- А**
Агєєва В. – 180, 186
Анонім Г. – 111
Ануй Ж. – 208
д'Аннунціо Г. – 228
Апдайк Д. – 215
Аполінер Г. – 139
Арагон Л. – 107
Аристотель – 211
- Б**
Бабель О. – 89
Бажан О. – 324
Базиляк А. – 323
Бай-Жельман Т. – 40, 95
Балус В. – 192
Бальк Г. – 45
Баран С. – 249, 316
Барбаш В. – 37, 111, 115, 140
Барка В. – 150, 225
Барт Р. – 56, 165
Барчук М. – 251, 316
Бахтін М. – 142, 204
Беккет С. – 43, 61, 89, 208
Белей М. – 257
Бергель Р. – 40
Бергсон А. – 158
Белій А. – 150
Бженковски Я. – 64
Бжозовський С. – 37, 51, 56, 109, 160, 168
Білецький О. – 41, 181, 183
Білозір О. – 292
Блонський Я. – 45, 47, 68, 71
Бодніцький В. – 12, 130
Болєцький В. – 64
Борови В. – 43
Борхєс Х. – 89
Брехт Б. – 139
Буковська М. – 45, 140
Буковська-Жельман М. – 109
Булановський М. – 39
Булаховська Ю. – 28, 29, 35, 94, 178
Бунч-Пражмовська М. – 10
- В**
Вагнер Р. – 44, 102, 126
Вайда А. – 47
Вайтак М. – 40
Валєк Я. – 56, 168
Валігура Є. – 110
Вальтос С. – 40
Василєвич Г. – 257
Василєвський З. – 36
Ват О. – 64
Вахнюк (Касічник) І. – 252, 316
Вейєнгоф Ю. – 43
Верді Д. – 224
Веретюк О. – 35, 84
Верлен П. – 42, 51
Вернан Ж.-П. – 183
Вика К. – 12, 42, 235
Винниченко В. – 141, 159
Винничук О. – 87
Виспянський С. – 9–19, 21–23, 27–31, 34, 37, 38, 39–73, 93–104, 105–122, 123–135, 136, 138–142, 144, 147, 148, 150, 151, 155–157, 160, 161, 163, 165–173, 178, 179, 181, 183–185, 187, 188, 190–193, 196–199, 201, 233–235, 237, 240–245, 280, 282, 296, 308, 328
Вишиванюк М. – 252, 316
Вишинський В. – 36, 324
Вільямс Т. – 208
Вінграновський М. – 217
Вінценз С. – 224–229, 263, 264
Віткєвич С.-І. – 61, 70, 89, 95, 205, 212
Вітмен В. – 224
Возняк Т. – 84, 85
Вордзворє В. – 224
Вуйко Я. – 193

Г

Гайдеггер М. – 206–207
Гайм Г. – 51, 58, 170
Гаккебуш В. – 20, 24, 27, 79
Гакслі О. – 67
Гандзюк С. – 257
Ганкевич С. – 11, 12
Гауптман Г. – 29–30, 71, 82, 102, 124
Гейзінга Й. – 204
Герасимова О. – 184
Гессе Г. – 63, 204–206, 209, 212, 217, 221
Гжицький В. – 156
Гловінський М. – 148, 207
Гоголь М. – 99
Гозенпуд А. – 27, 28, 31
Головацький Я. – 131
Голод Р. – 107, 108
Гольберг М. – 84, 85
Голянич М. – 254, 257, 316
Гомер – 112
Гординський Я. – 13, 15, 20, 22–24, 31, 35, 100
Гофман Т.А. – 210
Гофмансталь фон Г. – 29, 47–48
Грабал Б. – 89
Грабовський П. – 146
Григор'єв А. – 227
Грицак Я. – 84
Грицишин Б. – 255, 292, 316
Грінченко Б. – 96
Грінштейн А. – 204
Гром'як Р. – 35
Гроссек-Корицька М. – 156
Грушевський М. – 146
Гумільов Л. – 224
Гундорова Т. – 162, 180
Гутнікевич А. – 61
Гуцало Є. – 218
Гюго В. – 62, 110

Г

Гадамер Г.-Г. – 39, 59, 173
Галчевський К. – 205

Гегель Г.-В.-Ф. – 72
Геник-Березовська З. – 28–30
Гете Й.-В. – 210
Гжегожевський Є. – 68
Гжимала-Седлецький А. – 13, 37, 42, 46, 140
Гог В. – 45
Гоген П. – 42, 45
Гомбрович В. – 61, 68, 89, 204–206, 211–213, 217, 221
Грешук В. – 257, 259, 292, 316

Д

Далі С. – 64
Данте А. – 136, 137, 224, 225, 227–229
Девдюк Г. – 261, 316
Дейвіс Н. – 114
Дем'янівська Л. – 106
Денисюк І. – 107
Джойс Дж. – 51, 89
Діккенс Ч. – 224
Дікштейн-Вележинська Ю. – 38
Домонтович В. (Петров) – 159, 181
Драгоманов М. – 96, 108, 146
Драй-Хмара М. – 228
Дур Ян – 10
Дюран Е. – 226

Е

Еврипід – 208
Евстахевич Л. – 39, 40, 42
Ейсмонт Ю. (Люмір) – 27
Еліот Т. С. – 225
Еліст Т. – 51, 224
Елюар П. – 107
Ередія Ж.-М. – 224

Є

Євшан М. – 22, 24, 25, 35, 158, 161, 234
Єйтс В.-Б. – 224
Єндик Р. – 131

Ж

- Жене Ж. – 61, 208
Жирмунський В. – 21
Жулавський В. – 10

З

- Забужко О. – 180, 227
Заклинський Б. – 108
Захер-Мазох Л. – 10, 85
Заяс К. – 263, 316
Зборовська Н. – 180
Зеров М. – 100
Зейка Ф. – 13, 40, 245
Зівалова (Шевчик) О. – 265, 316

І

- Ібсен Г. – 29, 71, 82
Ільницький М. – 23, 24-26, 94

Ї

- Їжиковський К. – 68

Й

- Йонеско Е. – 43, 61, 139

К

- Кадлубян В. – 111
Казакова Л. – 323
Камю А. – 51, 207
Карманський П. – 22, 155 – 159, 161–163, 165 – 168, 172, 173, 234, 236, 241
Каспрович Я. – 156, 160, 162
Касян Я. – М. – 101
Кафка Ф. – 43, 51, 206
Качак Т. – 266, 316
Квятковський С. – 62, 65, 72, 206
Кемпінський З. – 39, 45
Керлот Х. – 204
Кіплінг Р. – 224
Клекот (Крузе) І. – 270, 316
Клейнога (Чучук) І. – 268, 316

- Клен Ю. (Освальд Бургардт) – 221
Клемінсевич З. – 12
Клодель П. – 43, 47
Кміть Н. – 257
Кобилянська О. – 159
Ковальчикова А. – 64
Ковзан Т. – 43
Козак С. – 28
Козлик І. – 271
Колачковський С. – 37, 38, 111, 116, 124, 186
Кольбушевський С. – 37, 100
Конрад Дж. – 48, 62
Коптілов В. – 31, 156
Корнійчук В. – 108
Кортасар Х. – 115
Коршунова С. – 274, 317
Косинка Г. – 207
Костенко Л. – 137
Костецький І. – 89
Костомаров М. – 146
Котарбінський Ю. – 13, 37, 109, 168, 197
Котович С. – 40
Кочерга І. – 95, 137
Кочубей Л. – 28, 35, 178
Кочур Г. – 225, 226
Коцюбинський М. – 131, 141, 159, 161, 207
Красінський З. – 226, 228, 235
Крістева Ю. – 209
Кроче Б. – 228
Крупінська М. – 37
Кубацький В. – 45
Куліш М. – 139
Куліш П. – 99, 146, 193, 225
Кухарський Е. – 40
Кшижановський Ю. – 235

Л

- Лада-Цибульський А. – 40
Ланге М. – 162
Ласло-Куцюк М. – 181
Левінська С. – 35

Леві-Стросс К. – 204
Легкий М. – 107
Лепкий Б. – 156, 166, 167, 236
Лесевич В. – 227
Лесюк М. – 276, 317
Лемпіцька А. – 13, 40, 42, 44
Липинський В. – 147, 149, 150
Литвин С. – 257
Ліст Ф. – 224
Ліщинська Н. – 323
Лобас Н. – 208
Лозинський І. – 27
Лоуренс Д.Г. – 224
Лубківський Р. – 156
Лужницький Гр. – 22, 234
Лукачович Д. – 234
Луцький О. – 31
Лучук В. – 52, 59, 156, 172
Лушкевич В. – 10
Люпа К. – 68

М

Маковецький Т. – 45
Малиновський Б. – 65
Малишко А. – 257
Малютіна Н. – 113
Малярме С. – 41, 47
Мандельштам О. – 89
Манн Т. – 85, 192, 206
Мартинєць А. – 277, 317
Марчак-Оборський С. – 64
Марчук Г. – 280, 317
Матвіїшин В. – 233, 281, 317, 328
Матушевський І. – 43, 46
Мафтин Н. – 283, 317
Мачтет Г. – 137
Маяковський В. – 43, 139
Медицька М. (Хороб) – 233–238,
240–246
Мельник Я. – 108
Меньок В. – 85
Мержинський С. – 199
Метерлінк М. – 29, 47, 102, 124, 278
Мирний Панас (Рудченко) – 14

Мілош Ч. – 68
Місіма Ю. – 204, 205, 208, 215–217
Міссон К. – 148
Мішинський Т. – 63, 156
Мішкевич А. – 36, 41, 46, 106, 136,
139, 141, 145, 148, 149, 181, 226, 227,
228
Міщенко Л. – 106
Мних Р. – 85
Моджеєвська Г. – 65
Моклиця М. – 204
Моренець В. – 65, 155, 162
Мороз Л. – 106
Москалець В. – 257
Мочернюк Н. – 284, 317
Мрожек С. – 61, 68
Мунк Е. – 43
Мьодонська-Брукс Е. – 42, 46

Н

Наборовський Д. – 42
Наливайко Д. – 155, 227
Налковська З. – 206
Натансон В. – 43
Нахлік Є. – 146
Негрі А. – 228
Некрасов М. – 300
Нич Р. – 63
Ніцше Ф. – 36, 63, 110, 158, 178, 190,
210
Новаковський Я. – 42, 110
Новіцький М. – 38
Норвід Ц. – 226, 229

О

Околович Р. – 69
Оконська А. – 43
Олесь О. (Олександр Кандиба) – 82,
124, 150
Олійник О. – 150
О' Ніл Ю. – 208
Орнат Н. – 285, 317
Ортвін О. – 37
Ортега-і-Гасет Х. – 57, 63, 170

Оруел Дж. – 67
Остерва Ю. – 68, 71
Островський В.-Я. – 45, 108, 181

П

Павлик М. – 108
Павличко Д. – 248, 292
Павличко С. – 161, 162, 180
Павлишин М. – 55, 84
Паньківський С. – 31
Пархоменко М. – 113
Пахльовська О. – 206
Пачовський В. – 22–26, 30, 93–104,
136–154, 168, 240, 244
Пелехага О. – 287, 317
Пилипишин С. – 324
Пискливць М. – 289, 317
Пігонь С. – 37, 40
Підмогильний В. – 159
Піранделло Л. – 43, 71, 139, 204–
208, 211–215, 217, 221
Плітко Т. – 11
Плошевський Л. – 111, 118
Подраза-Квятковська М. – 42, 46,
109, 162, 192
Поліщук Я. – 180, 183
Понті М. – 207
Порембович Е. – 235
Прохаська Ю. – 85
Процюк С. – 289, 317
Пруст М. – 206
Пуччіні Д. – 224
Пушик С. – 290, 318
Пшибишевський С. – 23, 29, 43, 63

Р

Радишевський Р. – 28, 29, 35, 178,
180, 233
Расін Ж.-Б. – 208
Рембо А. – 41
Реоноске А. – 89
Ридель Л. – 30, 95, 124
Рильський М. – 228
Рисак О. – 180
Рис-Василевич Г. – 291, 318

Рікер П. – 207, 221
Рільке Р.-М. – 51, 57, 85, 170, 206
Рішар Ж.-П. – 55, 57
Ровнер А. – 93
Россетті Д. – 224
Россіні Д. – 224
Рот Й. – 10, 85
Рубінштейн А. – 65
Рудницький М. – 22, 234

С

Самійленко В. – 228
Сандацер А. – 207, 217
Сартр Ж.-П. – 43, 51, 52, 206–208
Свєнтоховський А. – 43
Свинарський К. – 47
Свідзінський В. – 51
Свінберн А.Ч. – 224
Семп-Шажинський М. – 42
Сенкевич Г. – 286
Сеньків М. – 294, 318
Сінко Т. – 13, 39, 111, 116, 126
Сквара М. – 62
Скварчинська С. – 45
Сковорода Г. – 207
Скупейко Л. – 125, 132
Славінська І. – 45
Словацький Ю. – 36, 41, 111, 126,
139, 181, 212, 226, 228, 229, 235
Словінський М. – 217
Соловійов В. – 56, 169
Сосновський Ю. – 107
Софокл – 112, 126, 130
Спатар І. – 295, 318
Старицька-Черняхівська Л. – 141
Стасько Б. – 297, 318
Стафф Л. – 156
Стефанік В. – 207
Стівенсон Р.Л. – 224
Стороженко О. – 137
Стрінберг А. – 29, 42, 47, 71
Стріха М. – 224–229
Стус В. – 51, 55
Стшелецький З. – 45

Т

- Тайлор Е. – 204
 Твердохліб С. – 156, 241
 Тешлінський М. – 298, 318
 Тереховська О. – 300, 318
 Терлецьки А. – 47
 Терлецьки Т. – 47, 107
 о.Терлецький Р. – 304, 318
 Тесленко А. – 207
 Тетмаср В. – 95, 96
 Тетмаср К. – 96, 160, 162, 172
 Тиса Ю. – 137
 Тишківська Н. – 305, 318
 Ткачук Т. – 306, 318
 Тов'янський А. – 36
 Топоров В. – 168
 Третьевич (Невідомська) Л. – 257
 Турган О. – 187
 Тютюнник Г. (Григорі) – 204–208,
 213, 217, 218, 220

У

- Українка Леся (Лариса Косач) – 27,
 28, 30, 31, 82, 123–135, 159, 178–183,
 186–188, 190, 194–196, 199, 200, 201,
 225, 228, 234, 235, 237, 241, 242,
 244
 Урбаньчик А. – 46
 Ушневич С. – 309, 318

Ф

- Фабр Ж. – 43
 Фельдман В. – 37
 Фехтер П. – 42
 Филипович П. – 226
 Філевич П. – 84
 Філіпковська Г. – 39
 Флакмен Д. – 224
 Франко І. – 85, 96, 105–122, 156, 181,
 194, 225, 228, 238, 243–245
 Фройд З. – 108, 206

Х

- Хабарова І. – 324

- Хаггард Р. – 131
 Хмелюк М. – 240
 Хмсль А. – 111
 Хороб Марта – 207, 233, 249, 256,
 257, 291
 Хороб Мирослава – 297
 Хороб Соломія – 29, 106
 Хороб Степан – 233, 249, 256, 257,
 291

Ц

- Цвейг С. – 15

Ч

- Чайковський А. – 137
 Чайковський М. – 100
 Чайковський П. – 224
 Чарнецький С. – 156
 Черкасенко С. – 241, 243, 245
 Чехов А. – 29, 71, 82
 Чопик Г. – 85
 Чуйко О. – 311, 318
 Чхартішвілі Г. – 208

Ш

- Шанявський Є. – 71–83, 95, 139
 Шарпе У. – 314, 318
 Шатобріан Ф.Р. – 55
 Шахова К. – 211
 Швець А. – 107, 117
 Шевченко Т. – 99, 181, 194, 225, 227
 Шевчук В. – 137
 Шекспір В. – 46, 205
 Шеллер М. – 207
 Шимановський К. – 65
 Шопенгауер А. – 63, 158
 Шпенглер О. – 210
 Штокалко П. – 22, 234
 Шульц Б. – 84–90, 205, 206
 Шуневич М. – 292

Щ

- Щипка Ю. – 11
 Щурат В. – 106

Ю

Юнг К.-Г. – 53, 161

Я

Яворський Р. – 64, 206

Якубовський Я. – 54, 164

В

Bahis W. – 203

Barbasz W. – 49, 122, 152, 153, 154

Błoński J. – 49, 223

Bobrownicka M. – 33

Bochnak A. – 49

Bodnicki W. – 19, 49, 135

Bolecki W. – 69

Brzozowski S. – 60, 135, 176

Bukowska M. – 153

Bukowska-Schiellmann M. – 122

Bułanowski M. – 49

Bunsch-Prazmowska M. – 19

С

Chmielowski P. – 49

Dante A. – 230

Dickstem-Wieleżyńska J. – 189

Dtir J. – 203

Dürr J. – 19, 20

Dyboski R. – 49

F

Filipkowska H. – 49, 189

Floryńska H. – 49, 154

Głowiński M. – 153, 154, 223

Gombrowicz W. – 223

Grzymała-Siedlecki A. – 49

Gutowski W. – 203

H

Hadaczek B. – 230

Hutnikiewicz A. – 70, 103, 203

Jakubowski J. – 59, 49, 175

Янарас Х. – 216, 222

Янков'як М. – 41

Янусевич М. – 45

Яроцький Є. – 68

Ясенський Б. – 64

Ясперс К. – 57

K

Karthar R. – 175

Kasjan J. – 33, 103

Kasprowicz J. – 189

Kępiński Z. – 19, 153

Kleiner J. – 70

Klemensiewicz Z. – 19

Kolbuszewski S. – 103

Kołaczkowski S. – 104, 122, 135, 189

Kretz J. – 203

Kruszyński T. – 49

Krzyżanowski J. – 33

Kubiak Z. – 230

Kwiatkowski J. – 70, 83, 223

L

Lempicka A. – 20, 49, 135, 189, 203

Lewkowski K. – 70, 152

Łada-Cybulski A. – 103

Łoch E. – 153

M

Makowiecki T. – 49

Mansfeld B. – 49

Markowski M. – 223

Matuszewski I. – 49

Miłosz Cz. – 70, 122

Mirski J. – 60, 176

Missona K. – 152, 153, 154

Miodońska-Brookes E. – 122, 203

Mokry W. – 322

N

Natanson W. – 20, 122, 203

Nelken H. – 152

Niemojewski A. – 152

Nowaczyński A. – 189
Nowakowski J. – 49, 122
Nowicki M. – 50
Nycz R. – 50

O
Ostrowski W. – 189

P
Płoszewski L. – 19, 122
Podraza-Kwiatkowska M. – 174, 175,
203

R
Rzehak W. – 83
Rzewuska E. – 70

S
Saloni J. – 203
Scheler M. – 50
Schulz B. – 223
Skwara M. – 70
Sławski T. – 19

Sławińska J. – 33, 50
Sten J. – 50
Stabro S. – 70
Stokowa M. – 19
Szaniawski J. – 82, 83
Szczypka J. – 19

V
Vincenz S. – 230
Witkiewicz S-I. – 70
Waligóra J. – 122
Wałek J. – 59, 176
Wasilewski Z. – 152, 153, 154
Witkacy – 223
Wróbel J. – 122
Wyka K. – 83
Wyspiański S. – 19, 20, 59, 122, 153,
174, 175, 176, 189, 203

Z
Zelińska B. – 135
Ziejka F. – 20, 32, 33
Żeleński-Boy T. – 70

ЗМІСТ

Доля Мирослави Медицької-Хороб.....	5
ДОСЛІДЖЕННЯ З ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	7
Парадигма України у творчості Станіслава Виспянського.....	9
Літературознавчі концепції українських дослідників творчості Станіслава Виспянського.....	21
Стильові означення творчості Станіслава Виспянського польськими дослідниками.....	34
Художнє мислення Станіслава Виспянського-поета.....	51
Гротесковий театр Станіслава-Ігнація Віткевича: реальність і парадокс.....	61
Драматургія Єжи Шанявського: конфлікти і характери.....	71
Національні коди в авангардистській творчості Бруно Шульца.....	84
ІЗ КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ СТУДІЙ.....	91
Особливості ідейно-естетичної свідомості Станіслава Виспянського та Василя Пачовського.....	93
Національна минувшина в художньому осмисленні Івана Франка і Станіслава Виспянського.....	105
Фольклорно-міфологічна основа драм “Легенда” Станіслава Виспянського і “Лісова пісня” Лесі Українки.....	123
Драми “Визволення” Станіслава Виспянського і “Золоті ворота” Василя Пачовського: типологія образних алюзій та містифі- кацій.....	136
Експлікація екзистенційних мотивів та образів у поезії Станіслава Виспянського і Петра Карманського: типологія художніх моделей.....	155
Художня концепція і трансформація античної “Мойри” в драматургії Станіслава Виспянського та Лесі Українки.....	178
Художня інтерпретація біблійних мотивів та образів у творчості Станіслава Виспянського та Лесі Українки.....	190
Художня парадигма маски: літературний контекст Заходу і Сходу (на матеріалі прози Л.Піранделло, Г.Гессе, В.Гомбровича, Юкіо Місіми, Г.Тютюнника).....	204
Рецепція Данте у польській та українській літературі крізь призму концепцій Станіслава Вінченца і Максима Стріхи.....	224

У СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ОЦІНОК.....	231
<i>Ростислав Радишевський. Польська й українська неоромантична драма в реценції Мирослави Медицької.....</i>	<i>233</i>
<i>Майя Хмелюк. Станіслав Виспянський у компаративістських вимірах української дослідниці.....</i>	<i>240</i>
ТЕ, ЩО ЗБЕРЕГЛОСЯ У ПАМ'ЯТІ.....	247
<i>Євген Баран. Хоробівна.....</i>	<i>249</i>
<i>Мар'яна Барчук. Таке не висловиш.....</i>	<i>251</i>
<i>Ірина Вахнюк (Касічник). З любов'ю до життя.....</i>	<i>252</i>
<i>Мирослава Вишиванюк. Ніколи.....</i>	<i>252</i>
<i>Марія Голянич. Дорога в світі.....</i>	<i>254</i>
<i>Богдан Грицишин. Наші Хороби.....</i>	<i>255</i>
<i>Василь Ірециук. Світло душі.....</i>	<i>259</i>
<i>Іванна Девдюк. Вічне тепло душі.....</i>	<i>261</i>
<i>Кшиштоф Заяс. Залишитися в пам'яті.....</i>	<i>263</i>
<i>Ольга Зівалова (Шевчик). Мирослава.....</i>	<i>265</i>
<i>Тетяна Качак. Миросин світ.....</i>	<i>266</i>
<i>Ірина Клейнота (Чучук). Пам'ять, що зігріває душу.....</i>	<i>268</i>
<i>Ірина Клекот (Крузе). Мирослава, Мирося, Мирунчик.....</i>	<i>270</i>
<i>Гор Козлик. Мирося.....</i>	<i>271</i>
<i>Світлана Коршунова. Мені дуже жаль.....</i>	<i>274</i>
<i>Микола Лесюк. Небесний вогонь.....</i>	<i>276</i>
<i>Алла Мартинець. Мов пелюстка червоного маку.....</i>	<i>277</i>
<i>Ганна Марчук. Ріка життя Мирослави Медицької.....</i>	<i>280</i>
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"><i>Володимир Матвіїшин.</i></div> <i>Засяяла як метеорит.....</i>	<i>281</i>
<i>Наталя Мафтин. Хай світлий янгол торкне Вас крилом.....</i>	<i>283</i>
<i>Наталя Мочернюк. Пам'яті Мирослави.....</i>	<i>284</i>
<i>Наталя Орнат. Любити по-справжньому.....</i>	<i>285</i>
<i>Олена Пелехата. Коли настане весна.....</i>	<i>287</i>
<i>Марія Пискливець. Вірш пам'яті.....</i>	<i>289</i>
<i>Степан Процюк. За царськими вратами.....</i>	<i>289</i>
<i>Степан Пушик. Мирослава.....</i>	<i>290</i>
<i>Гафія Рус-Василевич. Ідеал доброти і чутливості.....</i>	<i>291</i>
<i>Михайло Сеньків. Чому?.....</i>	<i>294</i>
<i>Ірина Спатар. Усміхнена, шира, світла.....</i>	<i>295</i>
<i>Богдан Стасько. Спомин з болем у серці.....</i>	<i>297</i>

<i>Олена Тереховська. Така вже була людина.....</i>	300
<i>о.Роман Терлецький. "З любов'ю віддати все".....</i>	304
<i>Надія Тишківська. Вона спішила жити.....</i>	305
<i>Тамара Ткачук. Хвилини радості, яких не повернути.....</i>	306
<i>Соломія Ушневич. Розмова з Вічністю.....</i>	309
<i>Оксана Чуйко. Згадуючи Мирославу.....</i>	311
<i>Уляна Шарпе. Неповторна, незабутня.....</i>	314
Короткі відомості про авторів спогадів.....	316

МАТЕРІАЛИ ДО БІБЛІОГРАФІЇ..... 319

Праці Мирослави Медицької (Хороб).....	321
I. Літературознавство (за хронологією).....	321
II. Газетні статті та репортажі.....	323
III. Опонування дисертацій.....	323
IV. Відгуки на автореферати дисертацій.....	323

ВІДГУКИ НА СМЕРТЬ МИРОСЛАВИ МЕДИЦЬКОЇ (ХОРОБ) (журнальні публікації, інтернет-сторінки, листи-співчуття).....	325
З СІМЕЙНОГО ФОТОАРХІВУ.....	338
Іменний покажчик.....	341

наукове видання

Медицька Мирослава Степанівна

МИРОСЛАВА

**Літературознавчі статті,
Спогади, матеріали**

**Упорядкування матеріалів *Тамари Ткачук*
Редактор збірника *Степан Хороб*
Літературний редактор *Надія Тишківська*
Підбір фотографій *Соломії Хороб*
Комп'ютерна верстка *Лідії Курівчак***

ISBN 966-5000-245-7

Підп. до друку 2012. Формат 60x84/16.
Папір офсет. Гарнітура "Times New Roman".
Вид. арк. 20,00. Зам. № 116 Тираж 500 пр.

Видавництво "Нова Зоря", 2012