

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г.С. СКОВОРОДИ

Ольга Новик

НЕПОВТОРНІСТЬ ПОВТОРНОГО

*Барокові традиції
в літературі українського
романтизму*

Монографія

Харків
«Майдан»
2011

УДК 821.161.2.091. «16/18»
ББК 83.3 (4Укр) 5
Н 73

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного педагогічного
університету ім. Г.С. Сковороди
(протокол № від 2011 р.)*

Рецензенти:

Вікторія Анатоліївна Зарва,
доктор філологічних наук, професор

Микола Матвійович Сулима,
доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України

Євген Казимирович Нахлік,
доктор філологічних наук

Науковий редактор:
доктор філологічних наук, професор
Ушкалов Леонід Володимирович

Новик О.П.

Н 73 Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму: монографія / Ольга Новик.— Харків: Майдан, 2011.— 368 с.
ISBN 978-966-372-

Монографія присвячена дослідженню барокових традицій в літературі українського романтизму. Розглядаються шляхи передачі й форми побутування традицій барокового письменства у творах письменників XIX століття. До аналізу залучаються твори відомих українських романтиків (Є. Гребінки, М. Костомарова, А. Метлинського, Т. Шевченка, П. Куліша, О. Стороженка, Я. Щоголева та ін.) і корпус текстів барокових авторів (П. Могили, Л. Барановича, А. Радивилівського, І. Галятівського, І. Величковського та ін.).

Книжка призначена для викладачів, студентів філологічних факультетів, вчителів, для всіх, хто цікавиться історією розвитку українського письменства.

УДК 821.161.2.091. «16/18»
ББК 83.3 (4Укр) 5

© О.П. Новик, 2011

ЗМІСТ

Передмова	5
Бібліографія до передмови	9
Розділ 1. ПРОЕКЦІЇ БАРОКО В РОМАНТИЗМІ:	
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ПИТАННЯ.	11
1.1. Феномен літературної традиції в історії культури ...	11
1.2. Традицієтворча роль барокової літератури	33
1.3. Наукові студії над творчістю українських письменників-романтиків у її зв'язках із літературою часів бароко	48
Бібліографія до 1 розділу	69
Розділ 2. БАРОКОВІ МОТИВИ ТА ОБРАЗИ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ	84
2.1. Бароковий мотив швидкоплинності та марності людського життя в романтичному переосмисленні	86
2.1.1. Мариністичні мотиви та образи в українському романтизмі	90
2.1.2. Традиційність мотиву ярмарку в творах українських романтиків	102
2.1.3. Мотив Memento mori у творах романтиків ...	112
2.2. Інтерпретація мотиву гріха та покари в текстах українських романтиків	121
2.3. Образність творів українських романтиків: бароковий контекст	139
2.3.1. Образ серця в творах українських романтиків (бароково-романтична кордоцентричність) .	139
2.3.2. Чудо в романтичній літературі: проявлення традиції	150
2.3.3. Особливості змалювання людей героїчного чину барокової епохи в текстах романтиків	159
2.3.4. Бароковий поет у ретроспекції романтизму (Семен Климовський)	186
Бібліографія до 2 розділу	195

*Традиції — це не поклоніння попелу,
а передача вогню*
(Гюстав Малер)

Розділ 3. БАРОКОВІ ТРАДИЦІЇ	
В СТРУКТУРІ РОМАНТИЧНОГО ТЕКСТУ	217
3.1. Перенесення особливостей барокового хронотопу на романтичний ґрунт	217
3.1.1. Проблема культурної парадигми простору в прозі українських романтиків	217
3.1.2. Сон як традиційна складова художнього простору романтичного тексту	250
3.2. Двійництво в баладах українських романтиків	261
3.3. Барокова книжність і «текст у тексті» в творах письменників-романтиків: засвоєння традиції	269
3.4. Побутування барокових жанрів у романтичному письменстві	282
3.4.1. Трансформація традицій барокового поетичного мистецтва в українському романтизмі	283
3.4.2. Елементи барокової риторики в романтичній прозі та драматургії	311
<i>Бібліографія до 3 розділу</i>	326
Висновки	349
Алфавітний покажчик імен	354

ПЕРЕДМОВА

Юрій Шерех говорив у своєму виступі на симпозиумі «Традиція і новаторство» (26—27 грудня 1954 року, Нью-Йорк), що «історію літератури можна сформулювати як прекрасну повторюваність неповторного. Але, якщо хочете, можна її сформулювати, помінявши місцями слова, як прекрасну, з одного боку, повторність неповторності, з другого боку, неповторність повторності. В обох випадках вона прекрасна. Звичайно, якщо ми її такою зробимо» [Шерех, 1993, с. 465]. Задля усвідомлення процесів, які впливали на формування вітчизняної історії літератури, необхідно розглянути ті явища в українському письменстві, що впливали на становлення стильових особливостей творчості авторів наступних поколінь. Функціонування стилів у різні епохи присутньо відрізняється, оскільки відрізняється світогляд людей і суспільні обставини життя. Тож можемо говорити про елементи традиції певного стилю попередньої епохи у творчості того чи іншого письменника, про типологічні збіги, але вочевидь не слід ототожнювати стилі, які функціонують віддалено у часі. Кожна доба вносить щось оригінальне, оскільки саме такі новаторські риси надають літературі колориту епохи. Юрій Шерех подає власне бачення причин новаторства: «Бачення світу змінюється, і змінюється наше бажання пізнати світ і відбити його. Воно ніколи не буде адекватне, але в натурі людини і в натурі мистецтва — бажання йти так глибоко, як тільки можна» [Шерех, 1993, с. 464]. Саме таким чинником вчений пояснює те, що всяка історія літератури складається з «безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають» [Шерех, 1993, с. 464]. При цьому автор завважує, що хвилі новаторства змивають старе не начисто, а вбираючи його в себе.

У сучасному літературознавстві виникла нагальна потреба не лише розглянути окремі періоди та роль персоналій в історії світової літератури, але й простежити переємність традицій,

взаємодію різних стилів. Надто ж це актуально для літератури бароко та романтизму.

Свого часу Дмитро Чижевський у книзі «Український літературний барок» писав про те, що, на відміну від романтичної літератури Європи, яка усюди наново «відкривала» барокову поезію та філософію (наприклад, у Німеччині «Новаліс і Тік повернулись до Якоба Беме, Клеменс Brentano відшукав Фрідріха фон Шпее, Фарнгаген видав наново Ангела Сілезія...») [Чижевський, 2003, с. 33], в Україні між бароковою традицією та романтизмом постав «непереходимий кордон». На думку Д. Чижевського, цей «кордон» був наслідком «мовної революції», здійсненої Іваном Котляревським та його послідовниками: «нова українська літературна мова утворена цілком на підвалинах народної мови, — крок, який з такою рішучістю з усіх слов'ян зробили ще тільки словаки та словинці. Ця революція надовго поховала стару українську літературу» [Чижевський, 2003, с. 34]. Зрештою, Д. Чижевський був далеко не першим, хто дотримувався саме такої моделі думання про стосунок українського літературного бароко до вітчизняної літератури романтичної доби — досить пригадати хоч би праці М. Сумцова, І. Франка, С. Єфремова.

У багатьох фундаментальних дослідженнях, де розглядається романтизм у його різних іпостасях, зроблено спроби класифікацій, простежується подальший розвиток романтичних традицій у ХХ столітті (Д. Наливайко, М. Наєнко та інші). Вчені (М. Петров, С. Єфремов, М. Зеров, Т. Комаринець, Т. Бовсунівська та ін.) наголошують на тому, що романтизм є одним із основоположних художніх напрямів української літератури ХІХ століття.

Питання про роль барокового письменства в подальшому розвитку української літератури ввійшло до кола наукових зацікавлень літературознавців аж у другій половині ХХ ст. На підставі передовсім думок Г. Вельфліна, Д. Чижевського та інших про циклічність, хвилеподібність розвитку літератури й мистецтва, про «вторинні» стилі тощо з'являються праці, в яких ідеться про переємність бароко та наступної української літературної традиції. Маємо на увазі відповідні публікації О. Гнатюк, І. Іваня, В. Колосової, Т. Комаринця, В. Крехотня, Б. Криси, А. Макарова, О. Мишанича, Д. Наливайка, Г. Ноги, Т. Рязанцевої, Л. Сазонової, Г. Сивоконя, Л. Софронової, М. Сулими, Л. Ушкалова, Вал. Шевчука, В. Яременка (висновки цих науковців присутньо корелюють із висновками істориків інших видів мистецтва: І. Бон-

даревської, Я. Запaska, Я. Ісаєвича, А. Колодного, Я. Креховецького, І. Музички, Д. Степовика, О. Шпак). Крім того, з'явилася також ціла низка студій Т. Бовсунівської, Л. Задорожної, В. Заряної, І. Лімборського, Д. Наливайка, М. Наєнка та інших, що присвячені питанням генези та розвитку романтизму й теорії «вторинних стилів». Щоправда, коли йдеться про традиції бароко в українській літературі ХІХ—ХХІ століть, увага дослідників зосереджена здебільшого на відповідних явищах літератури ХХ століття, зокрема на необароко й постмодернізмові. Тим часом творчість письменників-романтиків не так уже й часто зіставляється з літературою часів бароко. Можливо, на перешкоді такому зіставленню стає те, що самі романтики намагалися дистанціюватися від барокового письменства, а можливо й те, що між бароко й романтизмом в українській традиції не було достатньо розвиненого класицизму, що відмежував би два названі стилі в часі. У будь-якому разі в українському літературознавстві ще й досі бракує спеціальної системної розвідки великого формату, яка мала б на меті з'ясувати природу та форми функціонування традицій барокового письменства в літературі українського романтизму. А це питання в українській традиції має надзвичайно велику вагу, зважаючи хоча б на ту обставину, що, як слушно зазначав Д. Чижевський у книзі «Філософія Г.С. Сковороди», «бароко та романтика — саме ті періоди духової історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток» [Чижевський, 2004, с. 208]. Відтак, на часі є дослідження, в якому було б з'ясовано місце та роль традицій літератури українського бароко у вітчизняному романтичному письменстві.

Дослідження традицій барокової культури в українському романтизмі обмежимо хронологічними рамками романтизму ХІХ століття, не вводячи тексти неоромантизму. Проблема місця неоромантизму в системі літературних координат пов'язана з питанням типологічного дослідження літератури, хоча поняття про типи творчості істотно не змінювалось упродовж століть. Поділяючи думку Д. Наливайка, Н.В. Майборода [Майборода, 2008] наголошує, що романтизм як тип творчості виявився на різних етапах розвитку літератури, в тому числі й наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття у неоромантизмі. Ольга Камінчук у праці «Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту)» пише, що

«романтизм є не тільки одним із основоположних художніх напрямів української літератури XIX ст., а й засвідчує світобачення, характерне для української духовної культури, визначає ментальні особливості української нації» [Камінчук, 160, с. 4]. Наголошуючи на тому, що романтична світоглядна орієнтація української духовної культури є важливим чинником широких хронологічних меж функціонування романтизму в українській літературі, авторка залучає як матеріал дослідження твори письменників 20—60-х років XIX ст. — «періоду панування романтичного світосприйняття в українській художній думці» [Камінчук, 1998, с. 10], а також зразки української романтичної лірики 70-х років XIX і початку XX ст. (пізня лірика Я. Щоголева, П. Куліша та Ю. Федьковича, окремі поезії О. Кониського, ранні вірші М. Старицького, романтична лірика К. Білиловського, Б. Грінченка, Олени Пчілки, ранні поезії Лесі Українки, лірика Т. Романченка)» [Камінчук, 1998, с. 10]. Дослідниця таким чином відносить ранню творчість Лесі Українки до романтизму¹, хоча й зауважує перед тим, що світоглядною переакцентацією романтизму на сутнісні, філософські проблеми людського буття XIX — початку XX ст. є неоромантизм [Камінчук, 1998, с. 5].

Микола Зеров запропонував хронологічний розподіл українського романтизму на «три пори»: Харківську — з половини 30-х рр. до років 1843—1844 (від виступу Срезневського з його «Запорожской стариной» до від'їзду Костомарова з Харкова). Київську — з початку 40-х рр. до арешту Кирило-мефодіївських братчиків весною 1847 р. Петербурзьку — від початку нового царювання (1855), коли помалу в російській столиці збираються амністовані братчики і стають центром української громади, до розпаду «колонії» 1863» [Зеров, 1990, Т. 2, с. 74—76]. Подана схе-

¹ Проблема стилістичної приналежності творів Лесі Українки розглядалася у працях багатьох науковців, вже починаючи з 20-х років XX століття. Про намагання маркувати твори письменниці, зокрема «Лісову пісню», сукупністю тих чи інших естетичних або філософських термінів Л. Скупейко слушно зауважує: «Такий еkleктизм не мав (і не має) перспектив ні в теоретико-методологічному, ні у практичному (історико-літературному) плані. Але зрозуміти й пояснити його можна: вживання понять “романтизм”, “символізм”, “неоромантизм” тощо, які для дослідника (і читача) 1920-х років ще не несли певну науково-пізнавальну інформацію, відображало ширі прагнення якомога повніше означити особливості своєрідного художнього явища» [Скупейко, 2006, с. 20].

ма поставатиме неповною без західноукраїнської романтики, що також є невід'ємною частиною української літератури першої половини XIX століття.

Об'єктом нашої роботи є, з одного боку, корпус україномовних, польськомовних та латиномовних творів найвидатніших українських барокових авторів, передовсім Петра Могили, Іоанікія Галятовського, Івана Максимовича, Лазаря Барановича, Феофана Прокоповича, Дмитра Туптала, Стефана Яворського, Самовидця, Самійла Величка, Григорія Граб'янки, Семена Климовського, Григорія Сковороди, Івана Леванди та інших, а з другого — основний корпус творів українських письменників-романтиків усіх напрямків-«шкіл» (харківської, Санкт-Петербурзької, київської, галицької).

Мета нашого дослідження якраз і полягає в тому, щоб проаналізувати типологію української барокової й романтичної літератури, визначити форми функціонування барокових мотивів та образів у романтичній літературі, а також ті риси, котрі характеризують твори письменників-романтиків як такі, що продовжують барокові традиції на різних структурних рівнях тексту (фабула, сюжет, простір, час, семантика).

Зокрема, ставимо перед собою такі завдання: окреслити коло питань щодо рівнів зіставлення літератури доби бароко й романтизму; проаналізувати основні наукові розвідки, присвячені зв'язку літератури українського романтизму зі стилем бароко, а також ті, де це питання порушується принагідно; з'ясувати барокові мотиви в українській літературі доби романтизму; дослідити особливості потрактування барокової «філософії людини» у творах українських письменників-романтиків; здійснити докладний аналіз основних форм функціонування барокових образів у літературі українського романтизму; розглянути, як відтворюються барокові традиції в структурі романтичного тексту. Такими завданнями обумовлюється структура дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ ДО ПЕРЕДМОВИ

Бовсунівська Т. *Феномен українського романтизму / Тетяна Бовсунівська. — Ч.1 : Етногенез і теогенез. — К. : Київський ін-т «Слов'янський ун-т», 1997. — 155 с.*

- Зеров М. Три пори українського романтизму // Зеров М. Твори в двох томах / Микола Зеров.— Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці.— К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1990.— С. 74—76.
- Камінчук О. Поетика української романтичної лірики (Проблеми проблемної організації поетичного тексту) / Ольга Камінчук.— Київ: ТОВ «ЛДЛ», 1998.— 160 с.
- Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму / Т.І. Комаринець.— Львів: Вища школа. Вид-во при Львівському університеті, 1983.— 223 с.
- Комаринець Т.І. Традиції барокко в системі українського романтизму / Т.І. Комаринець // Українське літературознавство.— 1993.— Вип. 57.— С. 3—11.
- Майборода Н.В. Традиції романтизму у парадигмі українського модернізму: автореф дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н.В. Майборода.— Донецьк, 2008.— 19 с.
- Наєнко М. К. Художня література України: Програма-мінімум / Михайло Наєнко.— К.: Вид. центр «Просвіта», 2005.— Ч. 1: Від міфів до реальності.— 660 с.
- Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система / Д. Наливайко // Вопросы литературы.— 1982.— № 11.— С. 156—194.
- Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. / Д.С. Наливайко.— К.: Мистецтво, 1981.— 287, [1] с.
- Скупейко Л.І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Лукаш Скупейко.— К.: «Фенікс», 2006.— 416 с.
- Чижевський Д.І. Філософія Г.С. Сковороди / Дмитро Чижевський / Підготовка тексту й передне слово проф. Леоніда Ушкалова.— Харків: Харків, 2004.— 272 с.
- Чижевський Дмитро. Український літературний барок: нариси / Дмитро Чижевський / підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олексі Мишанича.— Харків: Акта, 2003.— 460 с.
- Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех — К.: Дніпро, 1993.— 590 с.
- Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20—60 рр. XIX ст. / М.Т. Яценко // Українські поети-романтики: Поетичні твори / упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука; вступ. ст. М.Т. Яценка; ред. тому М.Т. Яценко.— К.: Наук. думка, 1987.— С. 5—36.

РОЗДІЛ І

ПРОЕКЦІЇ БАРОКО В РОМАНТИЗМІ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ПИТАННЯ

1.1. ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Для сучасного літературознавства, яке часто послуговується поняттями «традиція», «традиційний сюжет», «традиційний мотив» тощо, важливим залишається з'ясування парадигми традиції у культурі та літературі, а надто, якщо в історії національної літератури досліджуються певні явища, що підтверджують циклічність еволюції культури. Спробуємо синтезувати дефініції поняття «традиція» в сучасній науковій літературі задля того, щоб простежити шляхи засвоєння традиції між літературними стилями різних епох.

Культурно-історичну традицію розглядають у своїх дослідженнях такі науковці як В.В. Авер'янов, В.Б. Александров, А.Н. Антонов, Д.Д. Благой, Є.Т. Бородін, Ю.В. Бромлей, І.А. Биченкова, В.Б. Власова, Ю.В. Давидов, І.В. Данилова, В.В. Ільїн, А.А. Казанський, Е.С. Маркарян, К.Н. Настояща, В.Д. Плахов, Л.С. Сичова, Е.В. Соколов, А.Г. Спиркін, І.В. Суханов та інші. Зазвичай виокремлюють три підходи до розгляду традиції: традиція як порядок, традиція як процес, традиція як повнота системи існування тієї чи іншої спільноти [Вашкевич, 2009]; [Котенко, 2009].

Пишуть про два полюси, навколо яких концентруються уявлення про традицію [Проскуракова, 2007]. На одному з них традиція представлена як щось архаїчне, другорядне, застаріле, консервативне, таке, що заважає сучасному розвитку культури, на іншому — традиції виступають як ідеал, абсолютна цінність, що вимагає серйозних зусиль для підтримання, відновлення, реанімації. Здійснюючи структурно-функціональний аналіз культурної традиції, К. Настояща визначає останню як трансчасовий, багатолінійний, гнучкий, креативний процес, який обумовлює змістовну цілісність культури у динаміці постійного

самовідтворення комплексу власних адаптивно-захисних функцій, що обумовлюються внутрішньою будовою традиції [Настояща, 2005, с. 7].

На сьогодні в науці побутують різні визначення поняття «традиція». «Традиція — 1. Історично складені, і такі, що передаються із покоління до покоління звичаї, норми поведінки, погляди, смаки і т. ін. // Сталий порядок, неписаний закон в поведінці, побуті, звичай, звичка. // Звичайна, закріплена норма чого-небудь. Усна передача якихось історичних даних, (предание) (в перекладі з лат. *traditio* — передача, усталена здавна думка, звичка)» [Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2002]. «Традиція — 1. Те, що перейшло від одного покоління до іншого, що успадковано від попередніх поколінь (наприклад, ідеї, погляди, смаки, образ дій, звичаї). 2. Звичай, сталий порядок в поведінці, побуті» [Ожегов, 1986, 700]; «Традиція включає в себе моделі відчуття, мислення, поведінки, а окрім того, норми, навички, звичаї, культурні досягнення, що є цінністю для членів етносу, а також способи їх трансляції від покоління до покоління» [Чернявская, 1998, с. 120].

Традицію у філософії розглядають як певний тип відносин між послідовними стадіями об'єкту, що розвивається, зокрема і в культурі, коли «старе» переходить в «нове» й продуктивно працює в ньому [Спиркин, 1978, с. 8]; [Захарченко, 2002]. В українському філософському енциклопедичному словнику традиція тлумачиться як «поняття, яке визначає різноманітні форми впливу минулого на сучасність і майбутнє. Розрізняють, зокрема, соціокультурні форми традиції — звичаї, стереотип, ритуал, обряд, які властиві суспільним відносинам з часу виникнення суспільства» [Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 646].

У іншому філософському словнику подано таке визначення традиції: «Традиція (лат. *traditio* — передача) — універсальна форма фіксації, закріплення та вибіркового збереження тих чи інших елементів соціокультурного досвіду, а також універсальний механізм його передачі, що забезпечує стійку історико-генетичну наступність у соціокультурних процесах. Тим самим Т. включає в себе те, що передається (визнаний як важливий і необхідний для нормального функціонування та розвитку соціуму та його суб'єктів певний обсяг соціокультурної інформації), і те, як здійснюється ця передача, тобто комунікативно-трансля-

ційно-трансмутаційний спосіб внутрішньо- і міжпоколінневої взаємодії людей в межах тієї чи іншої культури (і відповідних субкультур) на основі відносно загального розуміння та інтерпретації набутих у минулому певної культури (і відповідних субкультур) смислів і значень» [Абушенко, 1998, с. 724].

Теоретичне осмислення проблеми традиції почалося у XVIII столітті в концепціях італійського філософа Дж. Віко й німецького філософа-просвітника Й.Г. Гердера. Ідеї цих вчених розвинулися в працях представників «філософії життя» Ф. Ніцше, В. Дільтея, Г. Зіммеля, О. Шпенглера. Зокрема у німецького філософа Й.Г. Гердера бачимо визначення традиції та вказівку на роль, яку вона відіграє у суспільстві: «Засвоюючи традиції, людина ніби народжується вдруге, перетворюючись із біологічної істоти в суспільну одиницю. Де існує людина, там існує традиція...» [Гердер, 1977, с. 230—231].

Традиція не є сталою величиною, вона змінюється. Така обставина дала можливість Г. Гегелю писати, що традиція є «не тільки домоправительниця, яка ретельно оберігає одержане нею і, таким чином, зберігає його для нащадків і передає їм його не зменшеним, подібно до того, як перебіг природи у вічній мінливості і русі її образів і форм залишається назавжди вірним своїм первісним законам і зовсім не прогресує. Ні, традиція не є нерухомою статуєю: вона живе і росте як могутній потік, який тим більше розширюється, чим далі він відходить від свого джерела. Змістом цієї традиції є те, що створив духовний світ, а загальний дух ніколи не зупиняється в своєму русі» [Гегель, 1970, с. 376].

У 80-х роках ХХ століття дослідження традиції переноситься зі загальнофілософського плану на вивчення окремих видів традиції, зокрема й художньої, літературної. М. Мамардашвілі запропонував феноменологічну концепцію традиції [Мамардашвили, 1992; Мамардашвили, 1990], основні положення якої Т. Пастух [Пастух, 2008, с. 4] зводить до кількох тверджень: 1) структура досвіду свідомості допомагає емпірично далекому стати близьким, а близьке пов'язати з майбутнім; 2) ми живемо в акті свідомості; 3) для мислення характерна своєрідна дискретна пульсація («зсув»), тобто прорив думки через всілякі перспективи та різні позиції до того ракурсу, що ставить питання про кінцевий сенс; 4) людській істоті властиве трансцендування; 5) основним філософським мотивом людського життя є розширення останнього, доповнення себе спорідненими частинами,

котрі перебувають в інших; 6) вплив на європейську культуру греко-римської цивілізації, зокрема Євангелія; 7) попередній духовний досвід привертає нашу увагу; 8) зрозуміти й актуалізувати щось можна лише маючи власний досвід.

Як зазначає В.М. Вашкевич, поняття культурно-історичної традиції, з одного боку, є властивістю культури, що відбиває форму взаємодії з нею людини, з іншого, — елемент історичної свідомості, її буденно-практичну форму, яка співіснує з науковою формою історичної свідомості, що, в свою чергу, проявляється у вигляді концепцій та підходів, сформованих історичною наукою [Вашкевич В.М., 2009]. Багато вчених, зокрема, В. Плахов, Є. Шацький [Плахов, 1982; Шацький, 1990], говорять про те, що в сучасній науковій літературі поширена думка про необхідність теорії традиції, але сама теорія традиції не розроблена належним чином [див. про це: Шацький 1990, с. 208]. Це зауваження є слушним. Найбільш ґрунтовною і цілісною вважається концепція традиції Е. Шилза. Є. Шацький посилається також на слова американського соціолога Е. Шилза стосовно того, що «особливість майже всієї сучасної соціологічної літератури — відсутність в ній аналізу природи традиції та її механізмів» [Цит. за: Шацький, 1990, с. 207].

На думку К. Чистова, терміни «культура» і «традиція» в певному теоретичному контексті синонімічні, чи, можливо, точніше, — майже синонімічні. «Термін «культура» означає сам феномен, а «традиція» — механізм його функціонування. Простіше кажучи, традиція — це мережа (система) зв'язків теперішнього з минулим, причому за допомогою цієї мережі здійснюється певний відбір, стереотипізація досвіду і передача стереотипів, які потім знову відтворюються» [Чистов, 1981, с. 106]. За всю історію дослідження традицій, зазначає В.В. Сопов [Сопов, 2007, с. 5—6], склалося три основні точки зору на феномен традиції. Перша — апологетична (традиціоналісти, консервативні романтики); друга нігілістична, суто негативістська (просвітелі, раціоналісти, марксистки) і третя — компромісна, яку можна означити як критичний традиціоналізм. Останньої точки зору дотримується більшість сучасних дослідників традиційної проблематики.

Свого часу О. М. Веселовський дав розрізнення традиції та її конкретизації; увів і уявлення про фабульний інваріант, який назвав «формулою-сюжетом» [Веселовский, 1940, с. 376].

Російські формалісти, не зважаючи на розходження у термінах, багато в чому продовжили концепції Веселовського. І. Суханов, В. Плахов, Е. Маркарян, К. Чистов та інші в 60—80 роки ХХ ст. розробили кілька фундаментальних концепцій традиції. Л. Сичова, І. Биченкова, аналізуючи традиції як об'єкт соціогуманітарного пізнання, поміж дисциплін гуманітарного циклу, що висвітлюють проблеми «життя» традицій, особливу роль відводять літературознавству. Це обумовлюється вивченням стилів, жанрів, типових сюжетів, дослідженням традиційних прийомів у творчості письменників тієї чи іншої епохи і взаємопроникненням сюжетів однієї літературної традиції в іншу, побудовою типології традицій окремих національних літератур, вивченням трансформації традиційних сюжетів і мотивів літературної творчості на певному етапі та в історії літератури, дослідженням проблеми виникнення письмової літературної традиції, закономірності її розвитку, взаємодії з фольклором та перекладом на мову інших народів. Оскільки жанр, стиль виступають такими формами, що повторюються, через які «перетікає» різноманітний матеріал, М.М. Бахтін слушно писав про літературні жанри, що вони є «якимись твердими формами для відливання художнього досвіду... У кожного з них є канон, який діє в літературі як реальна історична сила» [Бахтин, 1975, с. 448].

Виходячи з тези К. Чистова, що культура й традиція поняття до певної міри синонімічні, необхідно відзначити й концепцію Л.О. Софронової про парадигму історії культури [Софронова, 2006]. Авторка домінантними для історії культури називає парадигми людини, простору і часу. Спираючися на таку концепцію основних парадигм історії культури, можна припустити, що дослідження традиції при порівняльному зіставленні двох культурно-історичних епох (бароко і романтизму), і зокрема, пошуки традицій бароко в літературі романтизму, передбачають, в першу чергу, можливість порівняння названих домінантних парадигм на різних рівнях тексту. Такий підхід перегукується з ідеями Михайла Бахтіна про «пам'ять культури». Понад те, як слушно завважив І. Набитович [Набитович, 2008, с. 91], про тривання, існування традиції пишуть і Дмитро Чижевський, Нортроп Фрай та інші вчені. Тривання це, на думку Нортропа Фрая, забезпечується «переходом в культурні епохи тих типологічних художніх форм, які є позаісторичними. Саме вони

й стають тими швартовими, які лучать культуру людства в певну цілісність» [Набитович, 2008, с. 91].

Е.С. Маркарян вважає неправомірним ототожнення традиції лише з актуально діючими формами вияву культурної традиції. Вчений говорить про тяглість традиції, оскільки, на його думку, ті варіанти групового досвіду людей, які відповідають усім ознакам культурної традиції, можуть входити в загальний фонд культури в своїй латентній чи соціально обмеженій формах [див про це: Барсеґян, 1981, с. 103].

У дефініціях традиції виділяють три основні напрямки: напрямок, у якому робиться основний акцент на змісті традиції, на об'єкті передачі (А.Б. Гофман, В.Д. Плахов, Е.С. Маркарян та інші); напрямок, що розглядає традицію перш за все як механізм або ж діяльність з передачі свого ж об'єктивного змісту (Ю. Левада, В.Б. Власова, І.В. Суханов та інші), цей напрямок можна характеризувати як комунікативістський, оскільки акцент в ньому робиться на міжпоколінній комунікації; напрямок, що розглядає ставлення нового покоління, приймача традиції, до традицій попередників, його негативну або позитивну установку стосовно них (суб'єктивний напрямок, оскільки він робить акцент на суб'єктах традиційних відносин і дій).

Ігор Набитович пише про три концепції традиції, які з погляду математичного моделювання творять своєрідну декартівську координатну систему, а їх зведене застосування дає можливість творити панорамну томографію явищ культури й літератури [Набитович, 2008, с. 91—92]. Серед перерахованих вченим концепцій традицій такі: історична, з виокремленням найширших всеохопних епох (Античність, Середньовіччя, Новий час, Модерн); цивілізаційна; міфологічна.

У книзі О.О. Федорова «Еволюція європейської містичної традиції та її відображення в російській філософській думці, остання третина XVIII — перша третина XIX ст.» [Федоров, 2001] автор подає низку тлумачень традиції в працях європейських вчених, систематизуючи їх у кілька груп. Перша група визначень зводиться до того, що «традиція є сукупністю елементів культурного спадку, котра організується в соціальній історії, як об'єктивний зміст традиції, тобто артефактів та інформації, які передаються з покоління в покоління» [Федоров, 2001, с. 9]. Друга позиція передбачає визначення традиції як функції історичного процесу, що слугує для передавання (успадкуван-

ня) культур та поколінь [Федоров, 2001, с. 10]. У третій позиції, де традицією є історична структура трансляції досвіду і знань, автор виділяє чотири підсистеми [Федоров, 2001, с. 10]. Інституціональна включає персональні центри традиції, що концентрують у собі об'єктний зміст. Функціональна містить функції «трансмисії», збереження, селекції. Регулятивна включає в себе принцип «внутрішньої ідентичності» традиції і принцип «відкритості традиції». Комунікативний фактор, «стрижень» традиції, яким може бути або ідея, або персоналія і який здійснює трансцендентну цілісність традиції.

Розглянемо детальніше кілька наукових підходів до вивчення традиції. Ганс-Георг Гадамер продовжив герменевтичну лінію вивчення традиції як одного з центральних понять культури [Гадамер, 1991]. Слушною видається думка М. Плотнікова про те, що основну тезу вчення Г.-Г. Гадамера про традицію можна сформулювати так: «традиція — не безглуздий баласт минулих канонів, що є істинними завдяки своєму похилому віку, а послідовність спроб їх нової інтерпретації, що поєднуються в континуум смислу. Немає інтерпретації — немає і традиції» [Плотников, 2003]. Г. Гадамер вважав значущими заперечення романтиків проти просвітителів на захист прав традиції, силу ж раціональної традиції він спрямовує проти романтизму. Між традицією і розумом вчений не бачить абсолютного контрасту. Реставрація традицій або створення все нових, начинених забобонами, — це романтична (хоча в основі просвітницька) віра в коріння, перед силою якого розум повинен зберігати мовчання. Насправді ж традиція є не що інше, як момент свободи і самої історії. Найміцніша з традицій не зникає, і все ж вона потребує постійної культивуації та адаптації [див про це: Реале Дж., 2003, с. 427].

Подія традиції в Г. Гадамера постає присутністю історії в сучасності, а говорячи про вічну сучасність традиції, вчений має на увазі цілком певні форми включеності традиції в сучасність, відкладені у мові схематизми досвіду — «забобони». Стійким підґрунтям для зміни культурних епох, філософських та естетичних концепцій є мова і відкладені в ній форми культурного досвіду [див про це: Гадамер, 1991, с. 334]. За власною суттю традиція, на думку вченого, є збереженням того, що є, збереження, що існуватиме за будь-яких історичних перемін. Понад те, він вважає, що «за всіх видимих змін зберігається куди більше старого, ніж звичайно уявляють собі, й це старе володарює,

поєднуючись із новим, утворюючи нову спільність» [Гадамер, 2000, с. 262]. Г. Гадамер показує конкретні форми буття в традиції, що реалізується як існування в мові, а якщо життя мови дає збій,— обривається традиція. Стосовно української літературної традиції ця ідея співвідносна зі зміною стилів і мови творів на початку ХІХ століття.

Теорія модернізації у вивченні традиції пов'язана з працями М. Вебера, Е. Дюркгейма, О. Конта, К. Маркса, Г. Спенсера, і виражається завдяки поняттям «традиція», «традиційне суспільство», «сучасність», «сучасне суспільство» [див. про це: Котенко, 2009, с. 28].

Про вічну традицію писав й іспанський письменник і вчений Мігель де Унамуно, розрізняючи традицію вічну (заповіт століть), традицію минулого і традицію сучасного. Окрім цього, філософ подає досить красномовне порівняння традиції з міцним руслом сутності вічного мистецтва, по якому тече ріка поступу, здобруючи та поліпшуючи його [Унамуно, 1995]. Р. Вейман також вказує, що традиція «не може бути ні виключно історичним, ні виключно сучасним літературним явищем; вона охоплює і те, й те, встановлюючи взаємозв'язки сучасного читача між отриманим нами за традицією результатом творчості минулих епох (зразком) і його живою переробкою в сучасному світі» [История литературы и мифология, 1975, с. 48].

Вчені говорять і про неоднозначне ставлення до традиції. Зокрема, що Ніцшів Заратустра таврував культ традиції, а Томас Стернз Еліот у статті «Традиції та індивідуальний талант» (1919) стверджував, що сучасність такою ж мірою коригує минувшину, якою минувшина скеровує сучасність, а творче ставлення до спадщини передбачає постійний живий діалог із нею. Вчений завважує, що митець пов'язаний із іншими художніми текстами не однобічним зв'язком: «коли створено новий художній твір, ця подія водночас зачіпає всі твори, які були до нього. Існуючі пам'ятники створюють ідеальну співмірність, яка змінюється з появою по-справжньому нового витвору мистецтва, що до них додається. Існуюча гармонія склалася до того, як у неї входить новий твір, а щоб гармонія збереглася після вторгнення нового, увесь існуючий ряд потрібно, нехай тільки ледь помітно, змінити; тому по-новому вибудовуються співвідношення, пропорції, значущість будь-якого твору в його зв'язках із цілим; це і є гармонія старого й нового» [Еліот, 1996, с. 159].

Т.С. Еліот вважає, що поет має виробляти і розвивати в собі свідоме відчуття минулого і збагачувати протягом усієї своєї творчої діяльності. Саме за такої умови митець зможе відмовитися від себе миттєвого на пожертву заради чогось значущого: «Рух художника — це поступова й безперервна самопожертва, поступове і неперервне зникання його індивідуальності» [Еліот, 1996, с. 161]. Понад те, пишучи про традицію й індивідуальний талант, талант художника вчений розуміє як ідеальну, таку, що існує на рівні підсвідомості, сукупність попередніх образів, слів, переживань, культурних кодів, які в потрібну мить вибудовуються в необхідній послідовності, створюючи нову унікальну цілісність [Еліот, 1996, с. 162].

Американський постструктураліст Гарольд Блум, який є автором концепції «антетичної критики», пише про психологічний конфлікт між залежністю від традиції і прагненням неповторності у праці «Страх впливу» [Блум, 1998]. Вплив одного поета на творчість іншого може бути як зовнішнім, обмеженим запозиченнями мовних чи образних елементів віршування, так і «глибинним чи справжнім впливом». Г. Блум зробив спробу дати визначення поняття «традиція», зазначаючи, що це «не лише процес передачі досвіду чи милостивого рукопокладення молодших старшими, це також конфлікт між давнім генієм та сучасним натхненням, винагородою у якому є літературне виживання і канонізація. І цей конфлікт не загладити ні якимись соціальними трансформаціями, ні судженнями кожного наступного покоління нетерплячих ідеалістів, котрі, як марксистки, заявляють «Залишимо мертвим хоронити своїх мертвих» чи, як деякі софісти, прагнуть замінити Канон бібліотекою, а дух пошуку — мертвим архівом» [Блум, 2007, с. 14]. Виходячи з цього, вчений вважає, що вірші, повісті, романи, п'єси з'являються як відгуки на попередньо написані твори, і цей відгук «залежний від конкретних авторських прочитань та інтерпретацій, котрі, власне, й виливаються у нові твори» [Блум, 2007, с. 14]. Важливою для розуміння процесу трансформації традиції видається і думка Г. Блума про те, що рух зсередини традиції не може бути ідеологічно заангажованим і служити соціальним цілям. «Вломитися у традицію,— пише автор,— можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуративної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства [Блум, 2007, с. 36].

Відповідно до потрактування Г. Блумом канону й традиції, сильне канонічне письмо взагалі не може існувати без літературного впливу, процесу. Проте й тут вчений говорить про подолання страху впливу, як і в праці, цитованій вище: «кожен сильний літературний текст творчо перекручує, а відтак неправильно реінтерпретує тексти своїх попередників. Справжній канонічний автор може визнавати або не визнавати власний страх чи страх свого твору, проте це має невелике значення: сильний текст *вже* є втіленим страхом» [Блум, 2007, с. 13]. Подолати страх впливу, і створити оригінальні тексти в руслі традиції може лише сильне письмо, що завжди є переписуванням або переглядом прочитаного, дає достатньо місця для самовираження особистості, трансформує старі тексти у наші сьогоденні страждання [Блум, 2007, с. 16—17].

Іншу думку стосовно традиції висловив В. Краус, який, як зауважує М. Попович [Попович, 1985], вважає, що в літературі традиції можуть існувати справді тривалий час, але все ж настає момент, коли їх відкидають, оскільки і вони підпорядковуються історичному процесу.

Одне з положень теорії Нортропа Фрая, викладеної в книзі «Анатомія критики», стосується суті традиції в літературному творі: «Література створюється на основі літератури, а не реальності, нехай це буде матеріальна або психічна реальність; будь-який художній твір є конвенціональним»; «Вірші можна писати тільки виходячи з інших віршів, романи — виходячи з інших романів». У своїй книзі «Освічена уява» Н. Фрай пише: «Бажання писати приходять до письменника від раніше придбаного досвіду в галузі літератури... Література черпає свої форми із самої себе». Така думка видається цілком слушною, оскільки письменник постає як частина соціуму. Водночас надто категорично вчений заявляє, що все нове в літературі — «перероблення старого. Самовираження в літературі — щось таке, що ніколи не існувало» [цит. за: Тодоров, 1997, с. 7]. Суголосні міркування про сутність традиції бачимо і в Міхала Гловінського, на думку якого, літературна традиція є «особливою формою існування елементів минулого в сучасності», і вони «здатні активно творити сучасну письменницьку практику, яка стає складовою частиною нової історико-літературної системи, не втрачаючи, однак, при цьому, характерних рис своєї справжньої приналежності» [цит. за: Набитович, 2008, с. 92].

Юрій Тинянов скептично ставився до поняття «традиція», оскільки вчений пов'язував його зі «старою» історією літератури і вбачав у традиції елемент абстракції. Абстракція невідворотно проявляється при зіставленні «одного або багатьох літературних елементів однієї системи, в якій вони знаходяться в одному “амплуа” і грають одну роль, і зведенні їх із тими ж елементами іншої системи, в якій вони знаходяться в іншому “амплуа”,— в фіктивно єдиний, такий, що здається цілісним, ряд» [Тинянов 1977, с. 272]. Поруч із цим, вчений не заперечує важливості терміну «традиція», яким оперує історія літератури: «Якщо ми домовимося про те, що еволюція є зміною співвідношення членів системи, тобто зміною функцій і формальних елементів,— еволюція виявиться “зміною” систем. Зміни ці мають від епохи до епохи то вповільнений, то стрибковий характер і не передбачають раптового і повного оновлення і заміни формальних елементів, але вони передбачають нову функцію цих формальних елементів. Тому саме порівняння тих чи інших літературних явищ необхідно проводити за функціями, а не лише за формами. Зовсім несхожі позірно явища різних функціональних систем можуть бути подібними за функціями, і навпаки. Питання ускладнюється тут тим, що кожен літературний напрям у певний період шукає своїх опорних пунктів у попередніх системах,— те, що можна назвати “традиційністю”» [Тинянов, 1977, с. 280].

У статті «Літературний факт» Ю. Тинянов свого часу писав: «В епоху розпаду якогось жанру він із центру переміщується на периферію, а на його місце із дрібниць літератури, з її закапелків і низин впливає у центр нове явище» [Тинянов, 1977, с. 257—258]. Розвиваючи цю тезу, Ф. Федоров робить узагальнення щодо літературного процесу, вважаючи його «безперервною історією переміщення тих або інших структур із периферії в центр та з центру на периферію» [Федоров, 1988, с. 21]. Рух цей, на думку вченого, здійснюється завдяки пародії і є свого роду човниковим. Така особливість визначає ту обставину, що «при неперервному розвитку типів художнього мислення і типів культури вони укладаються на вищому рівні узагальнення у два в певному сенсі антагоністичні утворення: з одного боку, античність — ренесанс — класицизм; з іншого боку, середньовічне мистецтво — бароко — романтизм» [Федоров, 1988, с. 22]. Визначаючи, що Д.С. Лихачов надзвичайно точно і глибоко проаналізував процес розвитку європейської культури на глобальному рівні,

Ф. Федоров все ж не погоджується з тим, що історія світового мистецтва являє собою безперевну зміну двох типів культури або двох типів стилів. «Суть у тім,— зазначає вчений,— що кожне з цих утворень характеризується більш-менш однаковим переліком, реєстром принципів, структур, більш-менш однаковим матеріалом, набором формул ... Проте культура, будучи ідеологічним феноменом, визначається не лише тією чи іншою структурою, а функцією, ідеологічною роллю цієї структури; і в цьому сенсі бароко і романтизм, не позбавлені спорідненості, репрезентують собою різні культури. Тут має місце лише рівність знаків, виокремлених із системи, і тому позірна рівність, оскільки їх значення, що визначається певною текстовою системою і позатекстовим контекстом, суттєво відрізняється» [Федоров, 1988, с. 22]. Думка Ф. Федорова видається суперечливою, оскільки і Д. Лихачов, і Д. Чижевський, і свого часу Г. Вельфлін, не ототожнювали стилі різних епох, а говорили про їх спільні риси і хвилеподібність розвитку культури. Надто ж це стає зрозумілим, якщо зауважити, що й сам Ф. Федоров пише про «човниковість» руху літературного процесу.

Літературну традицію та механізм її дії вивчено недостатньо. Кожній епосі притаманний власний тип ставлення до сюжетності, фабул, мотивів, образів, жанрових модифікацій. Свого часу Дмитро Донцов у праці «Де шукати наших історичних традицій» писав, що народ без традицій не живе, а животіє. Понад те, автор зауважував, що прив'язаність до мови, віри, звичаїв, до ідеалів предків, їх моральних, релігійних, політичних, економічних і соціальних догм, є фундаментом нації» [Донцов, 2005, с. 28]. Д. Донцов пише про філософсько-інтелектуальну, світоглядну позицію автора твору: «Людина мусить виробити в собі власне чуттєве відношення до оточення, мусить чогось хотіти, щось **поборювати**, в щось **вірити**, щось **кохати** і щось **ненавидіти**, щось **похвалити** і щось **осуджувати**. І то **гаряче** і **пристрасно**, щоб було видно, що це “щось” палить їй мозок і серце. Так, як бачимо це в Шекспіра, Софокля, Гете, Расіна...» [Донцов, 1958, с. 275—276]. Як зауважує В. Колкутіна [Колкутіна, 2010, с. 165], Д. Донцов простежує взаємозв'язок між вічним образом і вічною ідеєю. Дослідниця спадщини Д. Донцова пропонує розмежувати на 5 груп «вічні ідеї» за їх походженням, відповідно до поглядів, висловлених вченим у статті «Криве дзеркало нашої літератури»: художня — «донкіхотівська»; біб-

лійна — «самсонівська», «моїсеївська», «блудного сина»; антична — ідея «прометеїзму»; філософська — «ніцшеанська»; історична — козацька (гетьманська).

Цікаві погляди стосовно співвідношення традиції та інновації висловив С. Арутюнов [Арутюнов, 1981, с. 98], який зауважив, що будь-яка традиція колись була інновацією, а будь-яка інновація має всі шанси стати традицією, живучість, адаптивна лабільність традиції полягає саме в її здатності засвоювати інновації (пор. Шейко О.С., Воловик В.І.) [Шейко, 2001]. Взаємозв'язок традицій і новаторства виявляється у всій художній творчості, охоплюючи зміст і форму, тему і стиль, жанрово-композиційну своєрідність текстів, а надто коли йдеться про вплив кількох традицій.

Розробку проблеми традиції в українській філософії, як зазначив М. Скринник [Скринник, 2007, с. 37], започаткував Дмитро Чижевський, який окреслив два можливі підходи до розуміння традиції — раціоналістичний та романтичний, що ґрунтується на засадах неоплатонізму [Чижевський, 1983, с. 9—10].

Важливим етапом у формуванні ставлення до традицій у вітчизняному літературознавстві початку ХХ століття стали праці Юрія Меженка про традиції. Зіставляючи бачення традиції у Еліота² та в Юрія Меженка, Олена Галета зауважує, що традиція становить певний абсолют, вічні цінності, звернення до яких забезпечує митцеві незалежність від тимчасовості та мимущості свого Я, наступність творчих поколінь, процесуальність творчості як надособистісного породження [Галета, 2000, с. 9]. У Юрія Меженка ж, як зауважує О. Галета, подібні думки втілені у розрізненні абсолютного генія та генія колективу. Причому останній виступає як такий, що «породжений загалом (не як аморфною масою, а як певною впорядкованою синхронно і сформованою діахронно системою — нацією) і до нього ж апелює своєю творчістю. Врешті-решт, література спрямована на постійний пошук не стільки чогось абсолютно нового, скільки на пошук вічного, неперехідного, тривкого. Динаміка традиції забезпечується характером взаємодії між самою традицією

² Поняття традиції у Еліота засноване на переконанні, що «поза митцем завжди є щось таке, з чим він відчуває свою спорідненість, щось, чому він підпорядковує себе й офірує з надією заслужити й здобути самотутнє місце» [Еліот, 1997, с. 163].

і новаторством, між уже створеним і тим, що перебуває у процесі творення. Не лише майбутнє визначається минулим, а й минуле визначається майбутнім, іншими словами, не тільки значення кожного нового твору прочитується на тлі традиції, а й традиція змінюється під впливом новоствореного мистецького факту. Для Меженка проблема співіснування традиції і новаторства постає як проблема взаємодії двох психологій — колективної та індивідуальної. Лише у точці їхнього перетину можлива поява вартісного твору. Співвіднесеність із традицією є запорукою існування твору не лише в моменті, а й у продовженому часі» [Галета, 2000, с. 9].

Загальноєвропейська традиція трактується не як мета, що її треба досягти, а як матеріал для опанування, а тому в Юрія Меженка, як і в Томаса Еліота є заклик до обов'язкового вивчення загальноєвропейської (ширше — світової) культури і наближення до її рівня не через уподібнення, не через стирання диференціальних ознак, а через вираження національної своєрідності за допомогою новонабутих засобів.

А. Нямцу теж вважає, що в усі часи проблема традиції в широкому і вузькому її значенні була принципово значущою та актуальною для кожної національної літератури в усій різноманітності її художньо-публіцистичного, філософського та морально-психологічного втілення і переосмислення [Нямцу, 2007, с. 13]. Вчений виокремив інтегральні та диференційні ознаки традиційних структур. Поміж інтегральних ознак він виділяє зокрема й такі, як широта інтерпретаційного діапазону, що визначається різноманітними запитамі епохи-сприймача; діалектичне співвідношення одиничного і загального, що отримує національно-історичну та предметно-побутову розробку в літературі; розмаїття форм та способів трансформації, що характеризуються різними структурно-змістовними рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей; органічне поєднання національного та інтернаціонального аспектів; всечасовий універсальний характер проблематики, метафоричність традиційних структур; етична імперативність традиційних сюжетів; здатність традиційних структур трансформуватися в символи, емблеми, поняття; потенційна орієнтація традиційних сюжетів і образів на осучаснення формально-змістових характеристик; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх

структурно-змістова варіантність; традиційні сюжети як своєрідні художні коди певних сторін індивідуального і загальнолюдського буття [Нямцу, 1999, с. 21—23]. Проте, вивчаючи закономірність і своєрідність у трансформації літературної традиції, А. Нямцу [Нямцу, 2004] здебільшого звертає увагу на структурно-змістові зв'язки традиційних сюжетів, образів і мотивів, внаслідок яких виникають оригінальні подієво-семантичні доміанти зі збереженням основних змістових констант. При цьому літературна традиція як змістотворчий фактор історії вітчизняної літератури залишається недостатньо вивченою.

У загальнотеоретичному плані проблема літературних традицій ґрунтовно досліджувалася такими вченими як О. Бушмін, П. Виходцев, М. Ільницький, Л. Новиченко, М. Пархоменко, М. Храпченко та інші [Бушмін, 1978; Бушмін, 1974; Бушмін, 1978; Выходцев, 1973; Ильницький, 1983; Пархоменко, 1978; Пархоменко, 1982], про це говорить і Наталя Шумило [Шумило, 2003, с. 13].

В. Будний та М. Ільницький пишуть, що літературну традицію утворює «мережа опосередкованих національних і міжлітературних генетично-контактних зв'язків (сукупність взаємоз'язаних спорідненостей і творчих контактів)» [Будний, 2008, с. 69].

Тамара Гундорова, пишучи про жіноче читання в літературі XIX століття, вважає літературну традицію не нейтральним культурним простором, а полем, «де активно діє гендерна влада, а стать письменника значною мірою визначає його місце в культурній ієрархії. «Патріархальність», «сімейність» українських письменників неодноразово відзначали і самі письменники, і критики. Як правило, в українській культурі традиція персоналізується — тоді говориться про «сина» чи «доньку» Кобзаря, а зміна поколінь сприймається як прихід «безбатченків» [див.: Гундорова, 1997]. Дослідниця полемізує з Г. Блумом, вважаючи, що останній, «переносячи Едіпів комплекс на літературну традицію, яку він, очевидно, вважає всуціль «чоловічою», та досліджуючи роль наступності в процесі художньої еволюції, був схильний твердити, що поет, коли він сильний, переживає «боязнь впливу» і своєрідну ревність щодо своїх попередників. Щоб творити самому, митець має перечитати авторів-предків та розчистити поле образності для самого себе. Читання повинно бути «боротьбою», твердить американський теоретик. Блум

накреслює цілу стратегію ревізійних «рацій» — своєрідних психологічних захисних стратегій автора щодо попередників. Такі «clinamen» — позиція, коли поет відхиляється від попередника і прагне його скорегувати; «tessera», де поет не змінює поняття, вживані до нього кимось, але розуміє їх інакшим чином; «kenosis», через який поет розриває з попередником, викидаючи його назагал зі свого контексту; «демонізація» — творення контрсублімації, направленої проти образної системи свого предтечі, з тим, щоб першоджерело втратило свою оригінальність, а також «askesis» та «aropharades» — способи віддалення або узурпування першості свого попередника [Harold Bloom, 1973] [цит.за: Гундорова, 2004, с. 48]. Схему, побачену в Г. Блума, Т. Гундорова вважає непридатною для аналізу жіночого авторства в літературі, бо в авторів-жінок, на думку вченої, немає протистояння до своїх попередниць: «Коли звернутися до української ситуації, то цілком закономірним виглядає звернення, скажімо, Ольги Кобилянської чи Лесі Українки до постаті Марка Вовчка — це не лише захоплення її письмом, але й імпліцитне виправдання авторства цієї жінки як письменника» [Гундорова, 2004, с. 48]. Можливо, такі міркування є доречними стосовно авторок літератури XIX століття Європи або ж Америки, про яких згадує Т. Гундорова. З української літератури вчена виокремлює літературну традицію жіночого письма, спираючись тільки на творчість Марка Вовчка, — письменниці, літературна майстерність якої формувалася під впливом багатьох чинників, зокрема й так званої чоловічої літературної традиції, як вітчизняного, так і зарубіжного письменства. Для вивчення літературної традиції жіночого письма вочевидь слід було б залучити той масив текстів авторок, чії твори, нехай і не такі численні, як у Марка Вовчка, жваво публікувалися на шпальтах журналів і газет першої половини XIX століття. Понад те, можливо, варто було б розглянути і нечисленні твори письменниць, чії імена залишилися у спадок від барокової епохи (Маруся Чурай, Олена Жоравницька). Виходячи з цього, ми не відокремлюємо жіночу й чоловічу літературну традицію при спробі відстежити проявлення барокових традицій в романтичному письменстві.

Дослідники зазначають, що літературна традиція є двоплановою, такою, що поєднує історичне і сучасне, маючи два виміри. М. Шевчук так розшифровує двовимірність традиції: «Це, по-перше, історико-хронологічний, що вибудовує загальний роз-

виток літератури у часі, тобто встановлює часову послідовність. Другий вимір — це іманентна традиція, що визначає літературу як “послідовність слів” (Н. Фрай), тобто складає внутрішні літературні аспекти традиції як спадковості, зокрема спадковості у використанні тем, мотивів, художніх зображальних засобів» [Шевчук, 1999, с. 31].

Літературний процес зазвичай поєднує традиції та особисту творчість, оригінальний талант письменника. Якщо особиста творчість поглиблює традицію, говорять про літературну еволюцію, якщо ж особиста творчість постає проти традиції, настає літературна революція, яка часто породжує нові традиції. Романтизм часто називають атрадиційним стосовно мистецтва класицизму, проте все ж він ґрунтується на впливах попередніх епох, зокрема й барокової. Сам романтизм, у свою чергу, покладає початок новій, романтичній традиції. При розгляді ж літератури української, де класицизм не набув такого яскравого вираження, як у літературах європейських, можемо говорити про бароковість української культури, про звернення романтичної літератури до витоків, до фольклору, багато з форм якого пов'язані з бароковою епохою. Отже стосовно українського романтизму все ж можна обумовити, що в ньому встановлюються нові традиції на використанні старих. Сергій Єфремов в «Історії українського письменства» писав: «Нове українське письменство не з голови Котляревського зродилося, як Венера з шумовиння морського, а було тільки дальшим неминучим протягом того літературного процесу, що в головах у себе має тисячолітню традицію, зв'язками своїми входить у глиб віків і там зникає у невідомій старовині, з ближчим корінням сягає вже загальноновідомих історичних подій і од них безпосередньо бере свій початок» [Єфремов, 1917, с. 25—26].

Т. Пастух завважив, що вагомість національної традиції є одним із вихідних положень праць з історії української культури й літератури. Вчений говорить, що Г. Грабович, «той, хто різко виступає проти багатьох проявів національної традиції, хто прагне зруйнувати чимало українських культурних стереотипів і хто взагалі відкидає канон історії літератури» [Пастух, 2008, с. 8] у виданні «До історії української літератури» пише про неминуче існування традиції: «Водночас конче треба зауважити, що пошук органічності чи “органічного українського” стилю тощо — це необхідне і неминуче шукання того своєрідно-

українського, без якого ця література, культура взагалі не мають сенсу. Бо жодна творчість не може проіснувати тільки на запозиченій моделі, якою б вона не була високою» [Грабович, 1997, с. 21] В. Подрига вважає, що з'ясування впливу давньоукраїнських пам'яток на становлення і розвиток творчості А. Меллинського, М. Костомарова, М. Шашкевича, В. Наріжного, О. Сомова, Т. Шевченка, Д. Мордовця спростовує думку Г. Грабовича про проблему несущільності, перервності розвитку українського літературного процесу кінця XVIII — початку XIX століть [Подрига, 2009, с. 143].

Необхідним при вивченні барокового спадку в літературі романтизму є й дослідження традиційних мотивів, образів, сюжетів. Традиційний сюжет як структура, за визначенням М. Шевчук [Шевчук, 2000], у своєму інваріантному значенні містить прояви прив'язаності до певних конкретно-історичних та національно-специфічних параметрів, що потребує спеціальних умов для його входження в національну словесність (при запозиченні) або в іншу культурно-історичну епоху (при використанні національних традиційних сюжетів). У цьому визначенні нас більше цікавить другий різновид — використання національних традиційних сюжетів, як такий, що частіше зустрічається у взаємодії творів національної літератури різних культурно-історичних епох, проте й питання запозичення літературою українського романтизму традиційних сюжетів та образів із інших літератур епохи Бароко теж залишається актуальним. Зокрема йдеться про перекладну літературу XIX століття, яку вводили в українську культуру письменники-перекладачі, (наприклад, наповнені бароковістю твори Шекспіра).

Погоджуємося з думкою І. Зварича про те, що традиційні сюжети й образи в процесі свого становлення підпорядковуються закономірностям загальнолітературної традиції, будучи її складовою частиною, і їх дослідження в такому ключі є важливим для репрезентації цих закономірностей. Виходячи з наведеної тези, вчений подає визначення традиції у взаємозв'язку з міфологічною парадигмою художньої творчості: «Традиція — конкретне втілення послідовності розвитку художнього мислення, вона спирається на міфологію, успадковуючи її матеріал, властивості та структуроутворюючі основи. Насамперед йдеться про закономірності моделювання Космосу. Загальною й універсальною властивістю для подібного моделювання виступає цілісність

світобудови, Космосу. Цілісність при тому розуміється як функціонуюча системна єдність» [Зварич, 2003, с. 28].

М. Шевчук пише, що засвоєння традиційних структур національною літературою передбачає їх пристосування до кількох речей: національної літературної традиції в її іманентному хронологічному триванні; авторської творчої фантазії; текстовості як фіксованості повідомлення та контекстості як включення в дискурс [Шевчук, 1999, с. 31]. Окрім того, дослідниця вважає, що перераховані чинники існують у неподільній єдності і визначають процеси трансплантації традиційного сюжету при включенні його в поле національної літератури оригінальним авторським зусиллям.

Існує кілька принципів освоєння традицій у мистецтві: принцип безпосереднього, «прямого» розвитку традицій, принцип «родства» й принцип опосередкованого, негативного розвитку, принцип протиставлення — повного заперечення традицій. Принцип «родства» передбачає викривлене розуміння чужої художньо-естетичної цілісності, обумовлене зміною ситуації в культурі й суспільстві. Принцип протиставлення попереднім традиціям може бути зрозумілим тільки в рамках діалектичного заперечення, що «в самому своєму пафосі містить модус розвитку тих начал, які були закладені в минулому» [Катаева, 1988, с. 22].

І. Зварич вбачає два шляхи вивчення літературної традиції: «а) порівнювати феномени мистецтва слова, визначаючи в кожному конкретному випадку традиційні та новаторські елементи в порівнюваному матеріалі, цей метод звичний, визнаний та усталений у філологічній науці; б) зводячи всю літературну традицію до найзагальніших типологічних закономірностей і визначаючи її безперервним процесом становлення мистецтва слова, виявити глибинні механізми творення структурних та семантичних основ цього становлення» [Зварич, 2003, с. 22].

Своєрідними «маркерами» присутності віддаленої традиції й значущості її для авторів, на думку І.С. Заярної [Заярная, 2004, с. 17], виступають художні переклади, алюзійно-ремінісцентний план, виразна жанрова проекція, згадування імен, назв творів мистецтва певної епохи й міркування про неї, що виявляються в поетичних текстах, а також суміжному історико-літературному матеріалі — статтях, маніфестах, автобіографічних записках, листах, письменницьких інтерв'ю. Якщо не встановлено

такі контактні зв'язки і безпосереднє джерело наступності між віддаленими в часі літературними явищами, говорять про опосередкований зв'язок. Характеризуючи це явище, І. Заярна пише, покликаючись на А. Ранчина: «культурний код може бути переданий ближчою традицією, яка раніше орієнтувалася на архетипну модель, або впливом творчості великого художника, який не усвідомлюється автором. А. Ранчин називає цей механізм «переадресацією традиції», коли вона безпосередньо в тексті «вказує не на своє джерело (традицію, до якої належить), а на традицію, типологічно близьку до тієї, що відтворюється» [Заярна, 2004, с. 17].

Важливим для формування національної літературної традиції виступає і явище трансплантації, яке в літературній компаративістиці розуміють як «запозичення певного трансплантату (жанру, стилю, ідеї, теми, сюжетної схеми, персонажа, поетикального засобу) для дальшого його розвитку..., яке передбачає, як правило, подальше культивування трансплантанта, творення нової літературної традиції в національному письменстві» [Будний, 2008, с. 72].

Магдалена Ласло-Куцюк, розглядаючи діалог світової літератури і національної традиції, прагне виявити «ту велику національну традицію, яка викристалізовуючись поступово, саме в процесі взаємодії власного і чужого, поклала свій відбиток на всі запозичені ззовні елементи, підкоряючи їх єдиному внутрішньому процесові розвитку літератури. Внаслідок існування такої традиції, зв'язки стають обопільними, чужий зразок впливає на розвиток національної традиції, а національна традиція приводить в свою чергу до нового “прочитання” чужого зразка, до виникнення інтертекстуальних зв'язків діалектичного характеру, до виникнення якісно нової єдності власного і чужого» [Ласло-Куцюк, 1979]. Л. Скупейко стосовно цього нагадує, що ідея єдності й безперервності національної традиції була сформульована та обґрунтована ще в ХІХ ст. представниками культурно-історичного літературознавства [Скупейко, 2006]. Вчений на підтвердження наводить слова Івана Франка про те, що «піднесення думки про «однотяглість», «одноцільність», неперервність літературної традиції й духовних інтересів упродовж нашої повновікової історії стало одним із найвагоміших надбань новочасної української історико-літературної науки [Франко, 1983, с. 8].

М. Скринник завважив, що питання традиції надзвичайно важливе для розуміння змісту українських романтичних наративів, і зокрема посилається на праці Ж. Деріди, який «в індивідові передовсім вбачає “людину культурну”, вкорінену в традицію, яка хронологічно йому передує. За його підходом, традиція здатна існувати у формі “текстів”, які всі разом становлять “письмо”» [Скринник, 2007, с. 36]. Зазначену тезу Ж. Деріди вчений виокремлює як підтвердження того, що традиція упереднює вчинки та діяльність людей, а надто стосовно творчості романтиків: «Традиція постає самоочевидним ареалом цінностей як смислів у формі норм, схем, способів поведінки, діяльності та ставлення до дійсності. У такий спосіб вона стає для індивіда необхідною умовою пристосування до світу. Традиція, зберігаючи цілком конкретний “життєвий світ” у вигляді впорядкованої системи смислів, стає надбанням наступних генерацій як спадщина. [Скринник, 2007, с. 36]. Зазначає вчений і про те, що питання традиції та спадщини постає у наративах творчості членів Кирило-Методіївського братства.

На сьогодні в українському літературознавстві здійснено спроби дослідження українського літературного канону, який теж пов'язаний із літературною традицією. Так, В. Моренець у праці «Український літературний канон: міфи та реальність» говорить що «літературний канон є не тільки *об'єктом спостереження*, а й *суб'єктом саморозвитку* кожної національної літератури і в кожному дану теперішність задає вихідні параметри більшості художніх форм і філософсько-естетичних смислів» [Моренець, 2003, с. 9]. Тут слід обумовити, що й кожна традиція у собі містить правила та канони, що, по суті, й керують її побутуванням. «Функціонально канон є конструкцією, яка підтримує і зміцнює традицію. Якщо традиція забезпечує зберігання, відтворення стереотипів соціальної організації, поведінки та мислення, то канон немовби подвоює традицію, забезпечує стійкість і відтворення її самої. Це “риштування традиції” потрібне там, де впливи, що дезінформують із погляду певної системи,— як ззовні, так і внутрішньо,— стають реальною загрозою» [Бернштейн, 1981, с. 109]. Отже, літературна традиція теж містить у собі певний канон, що забезпечує її збереження в наступні епохи. Григорій Сивокінь пише, що у своїх найскладніших проявах канон тяжіє до традиції, і можна навіть думати, що він — її, традиції, функціонер, але насправді «канон забезпечує

комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи навіть іде вспак» [Сивокінь, 1996, с. 42].

При вивченні творів того чи іншого автора в контексті епохи слід пам'ятати й про роль взаємодії авторської свідомості з літературною традицією. Про це зокрема йдеться у праці М. Кодака «Авторська свідомість і класична поетика» [Кодак, 2006, с. 23]. Ігор Качуровський подає схему [Качуровський, 1983, с. 18], спираючись на яку, на думку В. Будного [Будний, 2008, с. 69], можна визначити аспекти встановлення зв'язку між двома письменниками. Схема складається з таких шляхів взаємодії: 1. Присвята власних творів. 2. Згадування (у художніх творах, статтях, листуванні: а) імені автора; б) його творів (у цьому разі можна говорити про зв'язок як у плані позитивному, так і негативному). 3. Цитування: а) в епіграфах; б) у тексті. 4. Ремісценції (у вузькому значенні); 5. Запозичення формальні: а) лексичні; б) у галузі метрики; в) фоніки; г) строфіки; г) архітекtonіки. 6. Наслідування: а) стилістичні; б) жанрові; в) у галузі формально-технічних засобів. 7. Звернення до тих самих чи подібних: а) мотивів; б) ситуацій; в) сюжетів; г) персонажів. 8. Переспіви. 9. Переклади (добровільний вибір матеріалу майже завжди свідчить про певну симпатію перекладача до перекладеного твору). 10. Поза властивою художньою творчістю лишаються: а) статті, рецензії та есеї про автора; б) публікація або редагування його творів (якщо це внаслідок вільного вибору).

Слушним видається і тлумачення різниці між літературним впливом і літературною традицією Ігоря Набитовича, який, спираючись на дослідження Міхала Гловінського, стверджує, що при літературній традиції реципієнт є не об'єктом, а суб'єктом, головним чинником, що запозичує ті чи інші елементи минулого. Отже письменник-реципієнт вводить у свої тексти змістові чи формотворчі елементи попередньої традиції, сам створює нову сторінку в існуванні традиції. Літературна традиція, таким чином, завжди є «*вибором і відбором*, а не повною реконструкцією певного явища літератури» [Набитович, 2008, с. 92]. Літературознавці вивчають різні аспекти літературної традиції. Наприклад, Е. Соловей розглянула українську філософсько-поетичну традицію як інваріант традиції загальнослов'янської і світової [Соловей, 1993].

Вочевидь, усі перераховані вище шляхи взаємодії авторів і текстів є важливими для формування і побутування літературної традиції, проте слід зауважити, що найчастіше взаємодія між двома письменниками відбувається змішаним способом, а традиція формується внаслідок впливу багатьох чинників. Основою, каноном літературної традиції є ті прояви взаємодії між авторами і текстами, авторами і культурою попередніх епох, що допомагають зберегти і відтворити певні загальні явища в літературі попри зміну світогляду людини в нових суспільних умовах. Літературна традиція служить водночас і засобом збереження національної культури, і ґрунтом для формування в ній нового, отож може розглядатися в різних ракурсах. Одна із таких проблем, що потребує подальшого вивчення,— механізми побутування і засвоєння літературної традиції між різними стильовими епохами.

Вивчаючи барокові традиції в літературі українського романтизму, ми скористалися узагальненим науковим досвідом з проблеми літературної традиції і традиційного загалом, виокремили шляхи взаємодії авторів і текстів різних епох як на рівні побутування мотивів і образів, так і на рівні впливу барокової культури на розвиток української літератури.

1.2. ТРАДИЦІЄТВОРЧА РОЛЬ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У різних типах художньої свідомості в кожному епоху складається система визначальних категорій, яким притаманний особливий рід зв'язків, які мають специфічний зміст, обсяг, ієрархію поетологічних понять. Серед таких категорій особливо важливими, показовими стосовно еволюції художніх засобів літератури, постають категорії стилю, жанру і автора, кожна з яких домінує на різних етапах словесної творчості. Тому, намагаючись простежити тяглість літературної традиції, вчені пропонують основну увагу приділити саме їх співвідношенню, функціям, значущості.

Науковці пишуть, що категорія стилю настільки універсальна, що всю історію світового мистецтва можна розглядати як історію художніх стилів [Власов, 1995, с. 538]. Д.С. Лихачов виокремлював групи стилів, відносячи при цьому бароко до

групи так званих «вторинних» стилів: «Ця вторинність створює певний відрив стилю від строгих ідеологічних систем. Вона пов'язана з появою ірраціоналізму, зростанням декоративних елементів, почасти дробленням стилю, появою в ньому стилістичних різновидів... Це ж може бути відзначено і в бароко, яке в окремих своїх різновидах виражає ідеологію Контрреформації (єзуїтське бароко, наприклад), і в інших — прогресивні віяння епохи. Це стосується і романтизму з його різними ідеологічними різновидами» [Лихачев, 1973, с. 5]. Шеллінг свого часу увів поняття «аполлонівське» та «діонісійське» для позначення протилежних за характером начал буття і культури, сил, що концентруються у глибинах свідомості людини. Аналіз «аполлонівського» («гармонійного») та «діонісійського» («дисгармонійного») подає і Ф. Ніцше («Народження трагедії із духа музики», 1872), прагнучи спроєктувати дуальну модель на розвиток культури [Ницше, 1990, с. 59].

С. Аверінцев на підставі того, що О. Веселовський вбачав завдання історичної поетики у відокремленні законів поетичної творчості і відокремленні критерію для оцінки її явищ із історичної еволюції поезії — «замість домінуючих до цього часу відсторонених визначень і однобоких умовних вироків», пропонує для вирішення цього завдання два самостійних, але взаємопов'язаних шляхи [Аверінцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В., 1994]. Перший шлях, який виділяє С. Аверінцев,— генетичний, тобто такий, що полягає у виявленні історичної наступності (переємності) окремих літературних категорій, жанрів, видів, прийомів, і т. ін. Другий шлях,— типологічний — полягає в дослідженні історичних типів поетики, зв'язаних зі зміною епох і напрямів у літературі, дослідженні зміни уявлень про літературу і самого змісту поняття «поетика».

Зазначаючи умовність такого виділення, С. Аверінцев все ж виокремлює три найбільш загальні і стійкі типи художньої свідомості: 1) архаїчний, або міфопоетичний, 2) традиціоналістський, або нормативний, 3) індивідуально-творчий, або історичний (тобто такий, що спирається на принцип історизму). У межах кожного зі вказаних загальних типів художньої свідомості, вважає вчений, «вкладаються» кілька традиційних і загальноновизнаних періодів і напрямків розвитку літератури (усна і архаїчна писемна словесність — для першого типу; давнина,

середньовіччя, відродження, класицизм, бароко — для другого; романтизм, реалізм, символізм та ін.— для третього), і ні в якому разі не можна нехтувати відмінностями їх поетик. Головним завданням дослідника все ж вважають не виокремлення відмінностей, а «вивчення і визначення тих константних рис в літературному процесі, які виявляються у тривалій часовій перспективі; поруч із аналізом наступальної (переємної) еволюції способів і засобів художньої творчості (а також в її русі різного роду “ретардацій”, “передбачень”) — виокремлення тих кардинальних присутніх змін у них, які є характерними саме для зміни типів художньої свідомості» [Аверінцев, 1994].

Н. Чечель пише про «стиль» як базову філософську і культурологічну універсальну категорію, не обмежену лише значенням художності, або історичності, або національності тощо, а сконцентровану в образі людини та індивідуальності творця, у змінах світосприймання та соціокультурної поведінки людини [Чечель, 2004, с. 55]. Характеристику праць про стиль ми подибуємо і в роботі Дмитра Наливайка «Стиль поезії Шевченка і його міжнаціональний контекст» [Наливайко, 2007]. Автор наголошує, що існують різні концепції стилю, які різняться параметрами, передбачуваними загальною парадигмою пріоритетності змісту щодо форми: «стилю як єдності «змістової форми» в літературі певної епохи чи напрямку: стилю як синтезу елементів художньої форми творів («стиль — це форма форм»), що обумовлено їхнім змістом; стилю як формотворчого начала, внутрішнього закону художньої творчості, що диктується певним змістом, але є якістю форми, законом її будови» [Наливайко, 2007, с. 237].

Термін «напрямок» як правило означає «рух або рухи в певному напрямку літератури певної країни або регіону в певний період їхнього розвитку; у французькій термінології в цьому значенні вживають лексему *mouvement*, в англійській *movement*, тобто «рух». Напрямам притаманна спільність або конвергентність творчості груп митців або їхніх окремих творів на різних рівнях — ідейно-тематичному, семантичному, жанровому, стилістичному, що породжується єдністю культурно-історичної епохи» [Наливайко, 2007, с. 242]. Для епохи романтизму, на думку Д. Наливайка, стає характерним поєднання елементів різних стилів, що водночас не порушує художньої єдності індивідуального стилю того чи іншого письменника. Показовим у цьому є індивідуальний стиль Шевченка: «Індивідуальний стиль

Шевченка за його типологією належить до романтичного “загального стилю”, хоча в ньому наявні й елементи інших стилів — реалістичного, класицистичного, сентименталістського, частки барокового, бурлескного тощо. Поряд із цими літературними стилями теж є в його поезії фольклорний, народнопісенний стиль, якому в ній належить особливе місце й роль, а також біблійний стиль» [Наливайко, 2007, с. 244].

На сьогодні, в українському літературознавстві з'явилася низка праць, у яких розглядається проблема вивчення художнього стилю бароко. Проте масив розвідок, де йдеться безпосередньо про традиційну роль барокової літератури, досить обмежений.

Якоб Буркхардт одним із перших вводить термін «бароко» стосовно мистецтва. У роботі «Der Cicerone» («Чичероне») (1855) [Burckhardt, 1855] вчений ще розглядає архітектуру бароко як занепад ренесансу. Згодом з'явилися фундаментальні праці Генріха Вольфліна «Renaissance und Barock» і «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». Зокрема, у книзі Генріха Вольфліна «Ренесанс і бароко» [Вельфлін, 1913] поняття ренесансу та бароко розглядалися не просто як назви стилів, що змінюють один одного, але і як два цілком різні способи художнього мислення, що виражають принципово відмінні світогляди. Утім, що ренесансний стиль змінився бароковим, вчений вбачав одну із найважливіших закономірностей у розвитку форми, яка була характерною не лише для італійського мистецтва. Оскільки у праці йдеться про попередній намір Вольфліна розглянути і «античне бароко», стає очевидним, що, досліджуючи сутність і походження барокового стилю, вчений намагався виробити систему понять для розгляду різних «методів бачення». Цю роботу було продовжено у книзі «Класичне мистецтво», де Вольфлін говорить про мистецтво Високого Відродження як про результат розвитку «суто оптичного характеру», а також робить висновок, що класичне мистецтво є не конкретно-історичною, а позачасовою категорією. Ці ідеї отримали подальше втілення і в праці «Основні поняття історії мистецтв». Порівнюючи ренесанс і бароко, вчений завважив, що для ренесансу характерним було лінійне мислення, а бароковий стиль мислив тільки масами з елементів світла й тіні, зміна яких складає враження безперервної мінливості. Загалом, здійснюючи порівняльний аналіз стилів Відродження та бароко, Вольфлін розглянув п'ять пар понять: лінійність

(графічність, пластичність) і живописність (чуттєвий і зоровий образ); плоскість і глибина; замкнена і відкрита форма; множинність і єдність; ясність і незрозумілість³. Саме на межі ХІХ—ХХ століть бароко визнали як стиль у мистецтві, і з'явилися такі висловлювання: «Класицисти є захисниками принципу авторитарності, традиції, дотримання формул; бароко — це свобода» (М. Реймон); «Якщо бароко протистоїть класицизму як рух — застиглим формам, як світло — тіні, як нове — традиційному, як свобода — авторитарності, то чому б не вивести це протистояння із області архітектури і не зробити бароко одним із двох полюсів художньої взаємодії загалом?» (Levillain, 2003, s. 25) [цит. за: Михальченко, 2008, с. 102].

Освальд Шпенглер зробив спробу переосмислити бароко цілісно і у взаємозв'язку зі зміною стилів, виокремлюючи два типи мистецтва: аполлонівське та фаустівське. Як писав О. Шпенглер, [Шпенглер, 1998, Т. 1, с. 214], бароко ще більше увиразнило готичний символ годинника на вежі, перетворюючи його в символ кишенькового годинника, що, як і невблаганний час, скрізь супроводжує людину. «...романський стиль, готика, Ренесанс, бароко, рококо суть лише фази одного і того ж стилю, в якому ми природно в першу чергу помічаємо мінливе, а око по-іншому влаштованої людини відрізняє постійне. Дійсно, незліченні перебудови романських будівель у стилі барокко, пізньоготичному і рококо, причому в цьому немає нічого ріжучого, внутрішня гармонійність північного Ренесансу і селянського мистецтва, в яких готика і бароко стають сповна ідентичними вулиці старих міст, де фронтони і фасади різних стилів поєднуються в гармонійне ціле, нарешті, неможливість у відомих випадках відрізнити романський стиль від готики, Ренесанс від бароко, бароко від рококо — все це доводить, що «фамільна схожість» цих фаз набагато значніша, ніж це здається нам самим» [Шпенглер, с. 279—280].

Ежен д'Орс зауважив, що бароко — це перманентний стан історії мистецтв, її парадигма, що регулярно повертається, і нарахував 22 різних бароко — від печерного до александрійського,

³ Після Вольфліна до проблем барокового мистецтва зверталися Корнеліус Гурлітт «Історія стилю бароко, рококо і класицизму» (1888), Бенедетто Кроче, Освальд Шпенглер «Захід Європи» (1918), Вальтер Беньямін, Ернс Курціус, Ів Боннфуа, Паоло Портогезі та інші вчені.

давньоримського, готичного, вгледів ознаки бароко у сентименталістів, в модерні і в повоєнному мистецтві ХХ ст. У книзі «Про бароко» (1931) філософ викладає теорію «eop baroque» (бароковий дух). За д'Орсом, «...співвідношення між духом класичним і бароковим — це питання співвідношення між Розумом та Життям. Ця опозиція може мати різні грані: Аполлон — Діоніс, порядок — хаос, природність — притворство» [цит. за: Михальченко, 2008, с. 102]. Пишучи про позачасовість бароко, вчений приходиться до висновку, що бароко є стилем культури і визначати його потрібно як явище трансісторичне: залежно від часу і країни може мати найрізноманітніші варіації і свою власну схему (наприклад, романтизм як реінкарнація бароко). Оскільки бароко здатне приймати багатополлярні схеми, воно виражає нескінченність простору, динамізм, стан внутрішнього надламу [d'Ors, 1952, с. 11].

Теорія «культурно-історичних хвиль» обґрунтована Дмитром Чижевським у праці «Культурно-історичні епохи» (1948), була потім розвинена в фундаментальній «Історії української літератури. Від початків до доби реалізму» (1956) та в низці інших праць. Як ми вже зазначали, раніше подібні ідеї вже висувалися і обґрунтовувалися, проте Д. Чижевський пов'язав теорію культурних хвиль безпосередньо з історією української літератури.

А. Макаров говорить, що поняття бароковості з часом стало практично синонімом українського в мистецтві [Від бароко до бароко, 1996, с. 6]. В. Коптілов [Коптілов, 1997] також пише про те, що вивчення Бароко для України є особливо важливим, оскільки з'ясування суті стилю, який виявив себе в українській архітектурі, літературі, живопису протягом двох століть, безпосередньо стосується розуміння духовності нашого народу, становлення його культурних традицій і визначення тенденцій, які розкривалися в післябарокову епоху історії української культури. Є досить різноманітні твердження щодо суті поняття бароко, подибуємо навіть твердження, що бароко — це культура «готового слова», риторична культура [Михайлов, 1994, с. 329].

Саме романтики, попри те, що вважали барокове мистецтво дивним і потворним, повертали моду на мистецтво барокової епохи, звертаючись у власних художніх творах до Сірано де Бержерака, королеви Марго, Маріон Делорм, П'єра де Ронсара, Теофіля де Віо та Сент-Амана, Вільяма Шекспіра та інших постатей. Вочевидь, такий інтерес був пов'язаний із прагненням під-

коригувати історію літератури, схвалити естетику «дивацтва», «чудернацтва», яку нова романтична школа виносила в принципи своєї поезики [Михальченко, 2008].

Ще у ХІХ столітті говорилося про «бароковий» характер мистецтва пізньої античності, про «реалізм» як вічну течію, що як стильова тенденція виявлялася в різні епохи розвитку мистецтва, про «барокову готику» (готичні елементи в межах бароко) і т. п. [Чижевський, 2003, с. 356]. Ю. Віппер [Віппер, 1990, с. 147—158] досить критично висловився проти переносу поняття «бароко» із середовища мистецтва безпосередньо в область філософії. Вчений вважає, що потребують ретельної перевірки спроби побачити ознаки бароко в художній культурі інших континентів і прагнення Ежена Д'Орса перетворити бароко в позначення певного одвічного творчого начала, що супроводжує увесь художній розвиток людства. Одна із найхарактерніших рис барокового стилю, яку прийнято називати «протейстичністю», багатогранністю, а часто і прямо протиріччям окремих варіантів барокового стилю, водночас є одним із джерел, яким живиться недовіра до науково-пізнавальної значущості поняття «бароко». Ю. Віппер як підтвердження наводить висловлювання музикознавця Ф. Блуме, що, аналізуючи «множинність» виражальних засобів, притаманних бароковому стилю у музиці, зробив вдале узагальнення: «Осягнення бароко як єдності найбільше ускладнює та обставина, що воно є єдністю, яка складається зі суцільних протиріч» [Blume, 1975, S. 457]. Про сутність мистецтва бароко як такого, що має здатність «доводити до межі перехідні риси, характерні для всіх країн і епох» пише й Ж. Женетт [Женетт, 1998, с. 412].

І. Чернов, досліджуючи проблему теоретичного обґрунтування терміну бароко, писав, що визначення специфіки цього явища можливе як у плані історичному (коли йде мова про певний тип в розвитку літератури), так і в сенсі типологічному (певний вид мистецтва, яке мало своїх типологічно подібних попередників та послідовників, а тому може розглядатися як окрема естетична система) [Чернов, 1976, с. 7].

Сімнадцяте століття увійшло в історію європейської культури, як зазначає М.С. Каган [Каган, 2001], трагічним усвідомленням кризи ренесансної віри в можливість рішення протиріч між реальним та ідеальним, людиною та Богом, природою та духом, розумом та почуттям, що зробило його часом «втрачених

ілюзій». Ідеологічна та соціально-психологічна ситуація бароко та маньєризму повторилася і в романтизмі: «така, що здавалася віднайденою або хоча б можливою, гармонійна цілість буття не витримала перевірки реальністю, політичні, релігійні, етичні, естетичні, гносеологічні конфлікти виявилися нерозв'язуваними, і основною психологічною, ідеологічною та естетичною “барвою” епохи став драматизм» [Каган, 2001, с. 23—28].

Дмитро Чижевський, розглядаючи сутність бароко, звертає увагу на його походження, яке вчений вбачає у своєрідному синтезі ренесансу, середньовіччя, античності та протиріч. «Запліднення культури Ренесансу впливами античності (хоч цю античність доба розуміла, звичайно, на власний кшталт) робило неможливим усунути “поганську” культуру античності з духовного обігу. Тому питання нового культурного стилю було з самого початку не питанням про повернення до середньовіччя, а проблемою синтезу, сполучення середньовічних та ренесансових елементів. <...> І ця внутрішня протирічність, парадоксальність, протистояння різноманітного в межах єдності стало, як ми бачили, однією з найхарактеристичніших рис культурного синтезу бароко» [Чижевський, 2003, с. 364].

Т. Литвин слушно зауважує, що світовідчуття та світорозуміння епохи Бароко, як і всіх інших епох, тісно пов'язані з іншими періодами історико-культурного розвитку — попередніми й наступними зв'язками генетичного й типологічного характеру: «Українське бароко пов'язане генетично з періодом культурно-національного відродження і з ідеологією Просвітництва. Межуючи з ними в часі, воно типологічно співставне із Середньовіччям і романтизмом, особливо як художній стиль» [Литвин, 2008, с. 13]. Зокрема, барокові традиції яскраво виявилися у модернізмі [Соболь, 2002], постмодернізмі⁴.

Окремої уваги заслуговує як безпосередній, так і опосередкований текстами барокового письменства вплив Біблії на

⁴ Вдалою видається думка, що бароковими за своєю суттю є, як підкреслює Кармен Відаль, ті визначення, які дали 80-м рокам Ж. Бодріяр («система симулякрів», тобто примар, що не мають ніяких референтів, фантомних світів самореференціальних знаків), Г. Дебор («суспільство вистави») або Ж. Баланде («театрокрація»). Омар Калабрезе назвав цей період «ерою небароко», Жиль Липовецький — «імперією ефемерного» та «ерою вакууму» [Ильин, 1998, с. 178].

українську культуру XIX ст. Нортроп Фрай, пишучи про Біблію як ключовий елемент у образній традиції, говорить про те, що риторичний стиль Біблії поєднав у собі поетичне начало з функціональним [Фрай, 2010, с. 19, с. 88]. Біблійні образи використовувалися і в середньовіччі, і в бароко, і в романтизмі, але незалежно від епохи й мети використання, могли вживатися і в сенсі літеральному, і в сенсі символічному. Є. Сверстюк пише, що струмись традиції передає «сліди Божі» — «вічні цінності, мову символів, через які людина може пізнати своє божественне начало. Поза цим струменем залишається сама видимість, сьогоднішні матеріальні цінності та безпросвітня боротьба за ті цінності» [Сверстюк, 1992, с. 120]. Вчений стверджує [Сверстюк, 1992, с. 121]: українська християнська традиція, «що живила і тримала націю крізь епохи і лихоліття», розквітла саме в українській літературі доби бароко, де поєднувалася середньовічна і ренесансна культура [Богачевська, 2007].

Поміж традицій, утворених в історії української літератури завдяки бароко, можна виокремити метафоричний стиль, що вкорінився в українській культурі. Слід згадати, що згодом романтизм активно використовуватиме саме метафору, а вчені (Р. Якобсон, Д. Чижевський) називають романтизм «метафоричним стилем».

У барокову епоху з'явилися нові для української культури ритми часу, і, як зазначає М. Красильникова, бароко прищеплювало нове часорозуміння, нову історіософію, відповідно до якої визначалось призначення людини: «Мистецтво, література бароко відображають нове розуміння історії, її цілі та цінності, розуміння місця людини в ній — між часом і Вічністю» [Красильникова, 2006]. А. Михайлов стверджує, що в сімнадцятому столітті співіснували два різних способи тлумачення знання — один, що йде від традиції, хоча, можливо, і не від традиції у всій її повноті, та інший, — новий і пов'язаний з наступними досягненнями науки. Д. Чижевський стосовно української культури теж писав, що «антитетика, “діалектика” утворення цілком нового та відродження старого, по можності “прастарого”, проходить через усю українську культурну творчість XVII сторіччя» [Чижевський, 2003, с. 359].

Така важлива риса барокової естетики, як кордоцентризм, також знайшла своє відображення в українському романтизмі, а в російськомовних текстах вплив кордоцентричної традиції

виявився, найперше, у творах російських письменників-носіїв української традиції (Микола Гоголь, Орест Сомов, Василь Наріжний та інші).

Багато мотивів барокового письменства (мотив марноти, швидкоплинності і суєтності людського життя, мотив гріха і покари, мотив смерті та ін.) знаходять своє відображення і в текстах наступних епох. Сюжети та образи барокової історіографії стали основою для багатьох творів письменників-романтиків, які шукали ідеальних героїв в історії козацької епохи. Особливо велика роль барокової історіографії, оскільки як справедливо зазначав Д. Чижевський [Чижевський, 2003, с. 317—318], вся українська історична поезія і белетристика використовує барокових історіографів як джерела (Тарас Шевченко «Гайдамаки» — «История русов», Пантелеймон Куліш «Чорна рада» — літопис Грабянки і т. ін.).

Д. Чижевський писав, що барокова література, зокрема, поезія та драматургія, мала великий вплив на розвиток народної поезії: «Не говорячи вже про напівміфічних авторів (С. Климовський, Маруся Чурайвна народних пісень з часів барока, можемо конкретно бачити, як народна пісня переймає елементи стилістики барокової вірші, хоч, з другого боку, барок сам має певний нахил до народної поезії і черпає з її скарбниці засоби вже тому, що одна з цінностей поезії для барокового автора є її різнобарвність: одну з барв і дає народна традиція)» [Чижевський, 2003, с. 325]. В контексті наведеної тези Д. Чижевського видається суперечливим твердження Л. Копаниці про те, що в епоху бароко, «коли своєрідність поетичного твору не підкреслювалась у творчому процесі і не висувалась як вимога при оцінці, своєрідність навіть стримувалась» [Копаниця, 2010, с. 265]. Понад те, далі сама вчена говорить, що своєрідність твору мистецтва бароко — це вміння майстерно варіювати і сюжет, і топоси, і поетичні засоби, шукати у знайомому нові варіанти.

Розмірковуючи про бароко, І. Лисяк-Рудницький у праці, написаній на кшталт Сковородинських діалогів, — «Розмова про бароко», говорить про старожитню традицію і про шляхи розвитку нового письменства: «Що більше думаю про те, то частіше прокидається в мені сумнів, чи небіжчик Іван Котляревський зробив таку велику послугу українській літературі. Була в нас до другої половини 18 століття вироблена літературна мова з устійненими традиціями. Ця мова спиралась на церков-

нослов'янщину та відбігала досить далеко, це правда, від точної мови. Але біди тут не було ніякої. Чи не краще було відсвіжити книжну мову, впровадивши до неї поступово живі розмовні елементи, як це в себе зробили москалі? Раптовий перехід до народної мови означав розрив з великою культурною традицією, добровільне зречення багатой спадщини нашого барокко» [Лисяк-Рудницький, 1994, с. 63]. Подаючи дві точки зору на бароко, автор вустами одного зі співрозмовників висловлює таке порівняння ренесансу і бароко (згадаймо Вельфліна): «Це правда, ренесанс був весною новітніх віків. Але квіти тієї весни швидко зів'яли. У бароковій добі культурний зрив не був такий раптовий, але його плоди були триваліші. Передусім бароко було всебічне: від Шекспіра і Мілтона до Кальдерона і Сервантеса» [Лисяк-Рудницький, 1994, с. 63]. Розмірковує вчений і про причини того, чому в Україні саме бароко було таким яскравим стилем, і приходять до висновку, що бароко глибоко співзвучне українській натурі: «З якою радістю хапаються українські письменники за символізм і пізніше за всякі інші “ізви”, щоб лише мати привід до повороту у бік своїх стихійно-романтичних і барокових симпатій. <...> Саме в тому, як народ сприймає панівний інтернаціональний стиль і як його перетворює, — саме в тому виявляється константний національний характер, що один і постійний через усі викликані часом зміни мистецького смаку» [Лисяк-Рудницький, 1994, с. 64]. І. Лисяк-Рудницький згадує тезу В. Липинського «Перевага почуття над волею й розумом» і водночас уточнює її. Про питому бароковість української культури вчений говорить, називаючи стихійну бароковість української культури, пишучи про перевагу орнаментальних елементів над конструкційними у промислі, про бароковість української мови, ліризм української епіки, починаючи від «Слова о полку (Ігоревім)». Водночас, розглядаючи питання небезпек, зв'язаних зі стихійною українською бароковістю, пише, що вони, можливо, не органічні, а викликані ненормальними умовами українського життя: «Коли очистити українську бароковість від слабощів, що досі стримують її піднесення, тоді не бачу, чому не мало б прийти на цьому підґрунті до розквіту культури» [Лисяк-Рудницький, 1994, с. 64]. Тож можемо говорити не лише про схвальну оцінку барокового мистецтва в праці «Розмова про бароко», але й про ствердження автором вирішальної ролі барокової традиції в українській культурі.

Перегукується з ідеями Івана Лисяка-Рудницького й точкою Олекси Мишанича, котрий писав, що літературна традиція займає помітне місце у літературно-теоретичній боротьбі за право існування української літератури на народній основі. На підтвердження тези вчений згадує слова Тараса Шевченка з послання Козачковському — «та й списую Сковороду», «щоб переконатися в тому, що творчість Сковороди у цій традиції займала не останнє місце й відіграла певну роль у становленні нової української літератури, формуванні нової естетики, відмінної від тієї, що культивувалася в стінах Київської академії» [Мишанич, 2002, с. 71]. Слушними видаються й міркування Олекси Мишанича, що потрібно говорити не про розрив між давньою і новою літературою, а про їхній взаємозв'язок, про продовження традицій давньої української літератури в літературі новій.

Олекса Мишанич свого часу окреслив основні аспекти засвоєння традиції давньої літератури в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини ХІХ століття, вказуючи, що «нова українська література не виникла, як фенікс, із попелу, а народилася на тому ж національному ґрунті, що й попередня, давня література, яка теж не могла зникнути безслідно» [Мишанич, 1989, с. 8]. Понад те, вчений зазначав, що й бурлескно-трагедійна хвиля у новому письменстві, й фольклорна форма, й використання цілих пластів давньої книжної мови, й запозичення численних образів та образних кліше, сюжетів, оцінок із давнього письменства — все це засвідчує активну присутність давньої літератури у новій, спадкоємність традицій [Мишанич, 1989, с. 9]. О. Мишанич виділяє дві найсильніші із давніх традицій у літературі першої половини ХІХ століття: традицію бурлескно-трагедійної та сатирично-гумористичної літератури (у творах І. Котляревського, К. Пузини, П. Данилевського, П. Білецького-Носенка, К. Думитрашка, Я. Кухаренка та ін.) і традицію мемуарно-історичної прози (в історичних працях Д. Бантиша-Каменського, М. Маркевича, в художніх творах М. Костомарова, Є. Гребінки, П. Куліша, Т. Шевченка) [Мишанич, 1989, с. 9—10].

Г. Мельніков вважає, що можна говорити про виникнення на Україні єдиної метакультури бароко, яка поєднала західний бароковий компонент, місцевий православний і місцевий народний компоненти. Як і Д. Чижевський, Г. Мельніков стверджує, що важливий тут народний компонент, що забезпечив глибоке

проникнення бароковості в українську народну культуру і «валоризація елементів народної культури в сакральному мистецтві, інтеграція «наївності» в систему барокових цінностей та форм, що надало цьому мистецтву неповторна чарівність синтезу «високого» і простонародного, що наочно виявилось, наприклад, в архітектурі та прикрасах уніатських храмів Пряшівської Русі (нині в Словацькій Республіці)» [Мельніков, 2006]. Говорячи про аналогічний «бароковий наїв», що виник в російському мистецтві кінця ХVІІ—ХVІІІ ст., Г. Мельніков вважає, що це явище дає змогу ставити питання і про вплив українського бароко не тільки на культуру московської еліти, але й на більш демократичні прошарки [Мельніков, 2006].

Багато жанрів, розповсюджених у барокову епоху, продовжували використовуватися і в епоху романтизму (елегії, послання, псалми, містерії та ін.). Появу концепції популярної, або третьої літератури Л. Копаниця пов'язує саме з вивченням барокової літератури [Копаниця, 2010, с. 281]. На підтвердження цього вчена наводить приклад міщано-плебейської, міської («совіжальської» та «рибалтовської») літератури, представлені пікарескним романом, комедією, сатиричною прозою, віршовою фацецією, «псалмами», любовною піснею тощо. Література ця, на думку вченої, невіддільна від польської літератури Ренесансу й бароко, і протистоїть «елітарній літературі» [Копаниця, 2010, с. 283]. Дослідниця спирається на думку П. Житецького, І. Франка, В. Перетця і М. Грушевського, що описане явище є результатом «обопільних впливів книжної і народної творчості», певної фольклорно-літературної спільності, з появою якої творчість виходить зі стану професійної та культурної самозамкнутості [Копаниця, 2010, с. 259].

Характерно, що барокове мистецтво розповсюджувало свій вплив на міжнародному рівні (сарматизм польського бароко в українській культурі, барокова риторика Києво-Могилянської академії в Росії). Показовим у цьому сенсі є й існування так званої «української школи» в польській літературі барокової доби (українські інтермедії в польській драмі Якуба Гаватовича, польські вірші Данила Братковського та багато інших прикладів). Ще один аспект, що заслуговує на увагу при вивченні традицієтворчої ролі Бароко — створення у цю епоху граматик, поетик і риторик, які вплинули на подальший розвиток мови і літератури в багатьох слов'янських країнах (граматика Мелетія Смотрицького

та ін.). Народну мову починають вживати в різних шарах літератури вже в барокову епоху. Не можна обійти увагою і оновлення християнської філософії, характерне для барокової епохи, в православній церкві пов'язане з іменами Петра Могили, Єпифанія Славинецького та інших, зокрема, Феофана Прокоповича, катехизисна система якого мала вплив до кінця 19 сторіччя.

Один зі шляхів збереження традиції — книжкові зібрання бібліотек барокової доби, що перейшли до наступних поколінь. Так, бібліотека Степана Яворського, що знаходиться у Харкові, справила той вплив, який був необхідним для розвитку кола освіченої інтелігенції — Харківської школи романтиків. Багато українських романтиків, що вивчали історію свого народу, намагалися знайти героїв у минулих часах, послуговувалися як джерелами для досліджень козацькими літописами, і зокрема, козацькими літописами XVII—XVIII ст.

Т. Комаринець писав, що романтичне світобачення відоме з античних часів, виявилось і в славнозвісному «Слові о полку Ігоревім», утверджувалося в період ренесансу і бароко. Однак романтизм, на думку науковця, як літературний напрям і метод сформувався в час національного самоусвідомлення і самовираження, творення національних держав, всеохоплюючого руху народів до своєї консолідації як націй. Засвоївши здобутки попередніх літературних епох, романтизм став визначальним явищем у багатьох літературах світу» [Комаринець, 1993, с. 4—5].

Всебічне вивчення явищ традиції в романтизмі дає ще й можливість виявити схожість і повторюваність принципів побудови, що домінують у різні історико-культурні епохи, виявити подібність різних культурних феноменів, які розділені в часі, їх різноспрямовані зв'язки. Цей аспект, з точки зору Л.О. Софронової, демонструє, як працює пам'ять культури [Софронова, 2006, с. 15].

Узагальнивши сучасні підходи дослідження літературної традиції в творчості письменників-романтиків, можна виокремити фактори, які так чи інакше впливали на становлення й розвиток романтизму: фольклорна традиція, барокова традиція вітчизняної літератури, опосередкований вплив європейської барокової традиції через перекладні тексти та дослідження творчості зарубіжних авторів, біблійна традиція, схожість і повторюваність принципів будови певних жанрів у різні історико-культурні епохи.

Леонід Ушкалов, говорячи про найвидатніші явища української літератури, зазначив, покликаючись на Дмитра Чижевського: «...в теперішній гієрархії вартостей українського письменства від давнини до сьогодні на вершині перебувають, певно, *бароко* й *романтизм* — два великі стилі, під чийм вирішальним впливом формувалася сучасна українська людина (згадаймо Дмитра Чижевського з його сакраментальним: “бароко та романтика — саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток”» [Ушкалов, 2004, с. 16]. Із тезою про розрив між російською літературою XVIII ст. і попередньою традицією дискутує і Л. Сазонова, яка говорить, що російська література Нового часу виникає не на порожньому місці. При цьому вона стверджує, що виростає ця література не тільки із літератури середньовічної і не є винятково результатом засвоєння досвіду загальноєвропейського класицизму, а має підґрунтя і в російській культурі раннього Нового часу. Л.І. Сазонова зауважує стосовно російської літератури, що новації раннього Нового часу багато в чому визначали подальші шляхи її розвитку: «У своїй подальшій долі вони стали тією культурною школою, на досвіді якої виховувалися Кантемир, Ломоносов і Тредіаковський, що вивчали словесні науки в московській Слав'яно-греко-латинській академії і сприймали твори українських, білоруських та російських барокових письменників як свою національну старовину» [Сазонова, 2006, с. 703].

Бароко як стиль, що охоплює європейську культуру, відобразився не лише на своєрідності творів мистецтва, світогляді людей епохи, в яку барокові погляди домінували, але й продукував низку явищ, що стали традиційними для культур різних народів, і вплинули на розвиток історій літератур. Теоретики хвилеподібного розвитку мистецтва говорять про зв'язок барокової епохи з попередніми та наступними епохами. Для окремих культур, таких, як українська культура, мистецтво бароко було настільки доленосним, що можемо говорити і про серйозний вплив на менталітет нації, і про виявлення барокових традицій в літературі наступних епох. Дослідження традицій бароко в інших стилях дає можливість вивчення неперервності літературного процесу, порівняльного дослідження стильової своєрідності як різнонаціональних літератур, так і наступності літературної традиції між історичними стильовими епохами однієї культури.

1.3. НАУКОВІ СТУДІЇ НАД ТВОРЧІСТЮ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-РОМАНТИКІВ У ЇЇ ЗВ'ЯЗКАХ ІЗ ЛІТЕРАТУРОЮ ЧАСІВ БАРОКО

Літературний процес зазвичай поєднує традиції та особисту творчість, оригінальний талант письменника. Якщо особиста творчість поглиблює традицію, говорять про літературну еволюцію, якщо ж особиста творчість постає проти традиції, настає літературна революція, яка часто породжує нові традиції. Романтизм часто називають атрадиційним стосовно мистецтва класицизму, проте все ж він ґрунтується на впливах попередніх епох, зокрема й барокової. Сам романтизм, в свою чергу, покладає початок новій, романтичній традиції. При розгляді ж літератури української, де класицизм не набув такого яскравого вираження як у літературах європейських, можемо говорити про барочність української культури, про звернення романтичної літератури до витоків, до фольклору, багато з форм якого пов'язані з бароковою епохою. Отже стосовно українського романтизму все ж можна обумовити, що в ньому встановлюються нові традиції на використанні старих.

О. Ужанков говорить, що мова повинна йти не про «стиль епохи», а про типологічний стиль, що проявляється в обмеженому відрізку часу і тільки в певних жанрах словесності та образотворчого мистецтва [Ужанков, 2009, с. 39]. Водночас вчений критично ставиться і до розробки проблеми «стилю епохи» у працях Дмитра Чижевського, вважаючи доречнішим термін Дмитра Лихачова «художнє обличчя епохи». Д.С. Лихачов виокремлював групи стилів, відносячи при цьому бароко до групи так званих «вторинних» стилів: «Ця вторинність створює певний відрив стилю від строгих ідеологічних систем. Вона пов'язана з появою ірраціоналізму, зростанням декоративних елементів, почасти дробленням стилю, появою в ньому стилістичних різновидів...» [Лихачев, 1973, с. 5].

Окремі побіжні згадки про зв'язок творчості письменників-романтиків із попередньою бароковою традицією містять праці багатьох науковців. Так, наприклад, про Тараса Шевченка та про попередню традицію йдеться, зокрема, і в праці Леоніда Плюща «Екзод Тараса Шевченка» (із творами Дмитра Ростовського, Григорія Сковороди) [Плющ, 2001], і в дослідженнях Леоніда

Ушкалова [Ушкалов, 1999], і в статтях Геннадія Ноги [Нога, 2003] та інших вчених.

Попри неоднозначність оцінок новою літературою давнього письменства, чітко окресленою була позиція М. Максимовича, який вказував на безпосередній зв'язок давнього українського письменства та нової української літератури: «Те, що написане малоросійською мовою у нашому столітті, тому й може називатися словесністю, бо воно є продовженням попередньої малоросійської словесності, яка процвітала у часи України козацької (переклад наш — О.Н.)» [цит. за: Мишанич, 1989, с. 9]. Микола Костомаров одним із перших світських науковців пише про українських проповідників барокової доби Петра Могили, Іоанкія Галятовського, Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Дмитрія Туптала [Костомаров, 1874], поціновує їх орації як художні твори. При цьому, як завважив В. Крекотень, Костомаров застосовував позитивні на той час методологічні принципи: «Він вважав, зокрема, що правильно оцінити діяльність досліджуваного письменника можна тільки тоді, коли його творчість буде зіставлятися з творчістю інших сучасних письменників» [Крекотень, 1983, с. 49]. Поціновуючи проповіді Іоанкія Галятовського, Микола Костомаров писав, що твори цього проповідника «можуть без нудьги читатися навіть тепер» [Костомаров, 1874, с. 356].

Тезу про закоріненість українського романтизму у вітчизняну фольклорну та літературну традицію, а не тільки в європейську, свого часу висловив Іван Франко у праці «Южно-русская литература»: «Уже на початку XIX століття, під впливом Макферсонової “Оссіани”, Гердерових “Ідей”, і перших кроків слов'янського відродження зароджується свідоме бажання відтворення української національності за допомогою дослідження української історії і народної традиції. Це бажання зустрілося з незгасним бажанням українського дворянства про автономію країни» [Франко, 1984, с. 118—119].

Микола Зеров, пишучи про Євгена Гребінку, наголошував: «Дитячі роки Гребінки проминули в дворянській садибі під враженнями української природи, побуту та поетичної традиції. Це середовище — джерело українського патріотизму для багатьох тогочасних діячів: Измлада, от самой моей колыбели, / Мне грустно стенали пастушьи свирели; / Печаль разливалася в песнях родных: / Рыдая, я слушал унылую чайку; / Мне пели,

как ляхи сожгли Наливайку...» [Зеров, 2007, с. 35]. Критик влучно виділив цитату, яка демонструє характерне для творчості українських романтиків сполучення впливів, зокрема й фольклорної та літературної традиції. П. Филипович [Филипович, 1924, с. 71—76], характеризуючи «історичний нарис» Миколи Зерова «Нове українське письменство», наголосив на тому, що в 20-30-х роках XIX століття існували свідомі спроби написати «щось інше», відмінне від Котляревського. Описуючи такі спроби, критик обґрунтовуює свою думку листуванням і творами Петра Гулака-Артемовського, Івана Кулжинського, Євгена Гребінки, Левка Боровиковського.

У вступному слові до збірки оповідань Олекси Стороженка Михайло Рудницький подав міркування стосовно проблеми співвіднесення творчості цього письменника зі стилями епохи, в яку той жив. На наш погляд, зазначені твердження можна поширити на творчість інших українських авторів-романтиків XIX століття. Риси таланту багатьох «звеличників козацької бувальщини» (М. Рудницький), тверезий погляд на життя і романтична мрійливість, — а отже, як вважає вчений, риси ці сполучаються досить своєрідно, в боротьбі, саме в українських письменників. «Ні одну з тих прикмет не можна брати без застережень або дослівно. Відомо, що так звані (деякими нашими старшими критиками): «реалізм у світогляді» і романтизм українського люду, сполука реалізму і романтизму у наших письменників т. зв. «романтичної» доби — не мають нічого спільного з тими термінами в значінню західньо-європейським. Вони майже лежать у самій вдачі справжнього Українця-козака і хитаються між супокійно-зрівноваженою вдачею (не без нахилу до лінивства) і між потребою часто бунтуватися проти цієї сонної рівноваги: пережити щонебудь незвичайне, без льогіки, пляну, мети, щоб здивувати світ і себе самого» [Рудницький, 1918, с. 3]. Саме таке накладання рис європейського романтизму на питомо українські риси вдачі і надає змогу говорити про розмитість стилів і напрямів в українській літературі середини XIX століття. Понад те, М. Рудницький приходить до наступних висновків: «І психологічно не важко роз'яснити: чому наші письменники впадали в цей лірично-співучий тон, який позваляв їм безслідно розливатися у зворушеннях, позваляв бути “об’єктивними” так, як вони об’єктивність розуміли. І українська природа, і герої бувальщини чи теперішності були для них постатями, супроти

яких їх “ідейне становище” було задалегідь з’ясоване. У стилі Стороженка чувається цей ідилічний спокій, який дає змогу письменникові ставитись супроти своїх героїв і їх ідеології так, неначеби ні сам автор ні читачі не мали ніяких сумнівів щодо солідарності з ними. Ось чому означення “реалізму” чи “романтизму” стають дуже небезпечні при характеристиці письменників, для яких різниці літературних напрямків не існували як різниці світогляду» [Рудницький, 1918, с. 6].

Виокремимо спільне в бароко та романтизмі: сполучення вишуканості та грубості, аскетизму та гедонізму, науки та містики, орієнтація на динамізм, напрута між чуттєвим та інтелектуальним, світосприймання характеризується глибинним почуттям ілюзорності, несправжності, театральності, відчуття несталості та хвилювання. Спорідненість романтизму та бароко — в усвідомленні хаотичності та абсурдності світу. Опозиція полягає в тому, що бароко створює смисли, а романтизм — шукає. Д. Чижевський називав ще й таку типологічну подібність між бароко й романтизмом: «Український барок, як пізніше романтика, був епохою засвоєння не лише сучасного, а і старого: доганяли упущене за століття...» [Чижевський, 2003, с. 273]. Очевидним є не лише формальний, але й духовний зв’язок двох, на перший погляд, цілком різних епох. Поруч із зазначеними вище факторами, що впливають на постановку та рішення проблеми дослідження барокової традиції в літературі українського романтизму, необхідно акцентувати на своєрідності української культури та великому впливі саме барокової культури. Важливо й те, що письменники-романтики часто виступали водночас і дослідниками епохи козацької вольниці.

Ідеї Дмитра Чижевського про барокові традиції в українській літературі подальших епох аналізує в своїй праці «Під знаком національної самобутності» Наталя Шумило. Вчена, спираючись на дослідження Д. Чижевського, Д. Наливайка, Ю. Барабаша, Ю. Шереха, переконливо потверджує наявність бароково-готичних відлунь в українській літературі XIX—XX століть [Шумило, 2003, с. 228—254].

Людмила Софронова, розглядаючи культуру крізь призму поетики, пише й про окремі аспекти романтизму в літературі [Софронова, 2006]. Особливе місце в праці вченої посідає дослідження міфу та обряду, опозиції «сакральне/світське», парадигми людини в культурі, категорії простору, пам’яті культури.

Прикметно, що вчена прагне подати узагальнене бачення парадигми культури через призму століть, а тому розглядає і барокову, і романтичну культуру, знаходить точки взаємодії між ними. У руслі дослідження Людмили Софронової про взаємодію «вченої» і «народної» культур потребує уточнення думка Раїси Тхорук стосовно проявів структуризації української культури початку XIX століття, продемонстрованих на прикладі фольклорних збірників. Р. Тхорук в розвідці «Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків» [Тхорук, 2006] говорить про започаткування романтиками традиції поєднання, синтезу «книжне плюс народне», а доречніше було б говорити про продовження такої традиції у першій половині XIX століття.

З'ясовуючи, як відбувалася взаємодія «вченої» і «народної» культур, Людмила Софронова пише, що XIX ст. багато чого запозичило у своїх попередників. Посилаючись на Михайла Грушевського, вчена говорить про ідеї історичної свідомості, що їх було закладено у XVII—XVIII ст. Ще одна відправна точка для з'ясування впливу барокової літератури на культуру XIX ст., те, що XVII і XVIII ст. заклали основи співвідношення сакрального і світського в культурі XIX ст.: «Форми релігійного мистецтва виявились придатними для вираження ідей національної самосвідомості; світське ж начало, передусім у поезії Т. Шевченка, явно сакралізувалось. Стихія народної культури продовжувала взаємодіяти з високою вченою культурою, чого такою мірою не було ні в Польщі, ні в Росії. Багато прикладів цього можна виявити у творчості М.В. Гоголя. Творча інтуїція підвела художника до центральних, засадничих подій української культури. Він звертався і до народної міфології, вільно контамінуючи її мотиви, продовжив якоюсь мірою й «історичну» лінію козацьких канцеляристів, піднісши її до справжнього мистецтва. М.В. Гоголь узагалі був міцно зв'язаний з культурою XVII—XVIII ст., він приніс її образ і в російську культуру» [Софронова, 1999, с. 19—20].

Людмила Софронова виокремлює в XIX ст. і сміхову лінію попередніх віків, і особливу увагу авторів до речовинного світу, до побуту, і художні форми XVII—XVIII ст., і відгомін інтермедіальних сюжетів у театрі XIX ст., у чому вчена вбачає ще одне зі свідоцтв динамічності української культури, а також життєздатності шкільного театру. Слушним видається й зауваження Людмили Софронової, що пам'ять культури виявилась ширшою

за національну, а Україна XVII—XVIII ст. увійшла в коло поетичних мотивів російської та польської літератур: «О.С. Пушкін, Ю. Словацький та інші побачили в ній ідеальний локус романтизму, адекватний новій поетиці тип художнього простору. Події, відтворені в багатьох їхніх творах, відбувалися в Україні. У польській літературі навіть виокремлюється особлива українська школа романтизму. Українська історія подарувала свої сюжети самому Байрону. Основні лінії культури XVII—XVIII ст., таким чином, знайшли своє продовження і, як вже було сказано, визначили тип культури України, її своєрідність як культури відкритої, в якій величезну роль відіграють рубежі й культурне порубіжжя. Саме “порубіжність”, проміжне становище сприяли формуванню власного унікального культурного простору. Ця культура зберегла властиві їй риси, перебуваючи в зоні складної суспільної, релігійної і політичної взаємодії Польщі й Росії. Вона зуміла засвоїти “чужий” досвід, зробити його “своїм”, не перетворившись при цьому на сколок російської чи польської культур» [Софронова, 1999, с. 19—20].

Про вчену українську культуру бароко Л. Софронова говорить, що вона, взаємодіючи з фольклором, почала той рух, який у Польщі та Росії стане характерним для романтизму, котрий сам «дивним чином не перервав зв'язків з культурою XVII—XVIII ст.» [Софронова, 1999, с. 14].

Окрім зазначених традицій, у текстах першої половини XIX століття особливе місце посідає образ Григорія Сковороди, до якого так чи інакше апелювало нове українське письменство, визнаючи як письменника і як символ своєї епохи. Народна драма початку нової літератури почасти теж будується на традиціях барокової драматургії XIX століття, спільними є також багато сюжетів, образів, топосів та ще багато інших типологічних сходжень на рівні змісту і форми, що свідчать про тяглість традиції давньої літератури, зокрема, барокової, у літературі романтизму.

Запропонована в дисертації М. Ольховик транскультурна концепція розвитку естетичного дискурсу українського мистецтва («від бароко до бароко») передбачає виокремлення феномену бароковості як такого, що набирає універсальних, метаісторичних вимірів з точки зору «універсалізму», як однієї із найновіших філософсько-світоглядницьких парадигм пан-європейського характеру [Ольховик, 2005, с. 3].

І.С. Заярна говорить, що пріоритетним напрямом в літературознавстві донедавна було вивчення взаємодії романтизму і бароко в рамках локального художнього матеріалу. При цьому дослідниця посилається на праці І.О. Тертерян: «Питання про те, як далеко сягає “бароковий пласт” в романтичній культурі, наскільки він пізнаваний і усвідомлений письменниками-романтиками, ставилося І.О. Тертерян. Аналізуючи співвідношення комплексу мотивів в іспанській романтичній і барочній драмі, дослідниця доходить до висновку, що “внутрішня потреба в само співвіднесеності з іншою культурою виражалася в різні епохи з неоднаковим ступенем експліцитності”. Саме тому такі відчутні відмінності романтичного способу зображення дійсності від барокового, які виявляються, перш за все, в особливостях само ідентифікації творчої особистості» [Заярная, 2004, с. 38]. Окрім того, І. Заярна слушно зауважила, що Ю.Б. Віппер [Виппер, 1990; Виппер, 1969] і Д.С. Лихачов [Лихачев, 1987], які застерігали від надмірної експлуатації поняття бароко та його експансії на подальший рух мистецтва, все ж підтримували необхідність порівняльних проектів (бароко — в романтизмі і модернізмі) [Заярная, 2004, с. 39]. Н.О. Жирмунська також аналізує французьку й німецьку літератури, простежуючи тяглість від бароко до романтизму [Жирмунская, 2001].

С. Козак пише, що українські романтики добачали в думках та піснях безперервну культурну й історичну традицію, «яка брала свій початок від легендарного Бояна, Митуси, Кобзаря — творців, які не відділяли творчості від життя та дійсності, для яких світ людської культури був їхнім світом і для яких поетичне слово мало сенс пророцтва», доходить до висновку, що предтечею романтизму в українській літературі був історико-героїчний епос козацьких часів [Козак, 2003, с. 68]. Стефан Козак у своєму дослідженні спирається на думку Я. Славінського з питання діахронії й синхронії в історико-літературному процесі. Згідно з концепцією останнього, історик літератури, який реконструює певну традицію, зустрічає, як і геолог, співіснування різних пластів і нашарувань: «Але якщо розміщення геологічних верств, свідчить про процес і час їх творення, то порядок верств і нашарувань, існуючих в літературній традиції, незалежний від черговості виникнення. З точки зору сучасної літературної ситуації, дев'ятнадцятивічний зразок романтичної лірики може бути «старший» від барокового, а середньовіч-

ні мораліте «новіші» від натуралістичної драми. Окреслення «старший» — «новіший» не свідчать про хронологічну класифікацію, лише говорять про релятивне значення певного нашарування норм та їхнє вживання в рамках даної синхронії. Формулювання традиції — це не механічне нашарування фаз історико-літературного процесу, лише безустанне змішування верств і нашарувань, їхня безперервна організація. Відокремлюючи певну традицію, зустрічаємось із сусідкуванням верств, яким у діахронії можуть відповідати відгалудження, дуже одне від одного віддалені, і навпаки — віддалені верстви, які репрезентують межові фази розвитку» [Козак, 2003, с. 68]. На підставі такої методологічної концепції С. Козак говорить про тривалість і живучість епічної традиції в українському письменстві, і про те, що для романтиків, які вважалися продовжувачами народних історико-фольклорних традицій і національної ідеї, історичні пісні та думи були з'єднувальним ланцюгом між давніми й новішими часами. Вчений слушно зауважує, що «ідея народу» з преромантичного епосу вплинула і на розвиток джерел романтичної історіософії, до яких він відносить козацькі літописи (Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка, Петра Симоновського, і, перш за все, «Історію Русів») [Козак, 2003, с. 71].

Пишучи про західний канон, традицію і прагнення сильного письма вирватися за рамки традиції, Гаролд Блум виокремлював таку рису творів як «дивність»: «...дивність (strangeness), ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати. Вальтер Патер [Walter Pater] говорив, що романтизм — це дивність, схрещена з красою, проте, думаю, ми можемо стосувати ці слова не лише до романтичних авторів, а до всього канонічного письма. Вершини літературної творчості від “Божественної комедії” до “Ендшпилю” — це рух від однієї дивності до іншої. Коли ви вперше знайомитися з канонічним твором, то переживаєте не виповнення ваших сподівань, а саме відчуття дивності, незвичності й настороженості» [Блум, 2007, с. 7]. Оцей своєрідний рух від однієї дивності до іншої проектується на бароково-романтичну традицію.

Творчість українських романтиків у різних ракурсах досліджували багато вчених. Так, Є. Кирилюк розглядав український романтизм у типологічному зіставленні з іншими літературами

[Кирилюк, 1973], Є. Нахлік дость детально проаналізував українську романтичну прозу 20—60-х років XIX ст. [Нахлік, 1988].

Теоділь Комаринець подає цілісний аналіз ідейно-естетичних основ українського романтизму в монографії «Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблеми національного й інтернаціонального)» (Львів, 1983) [Комаринець, 1983]. Дослідження розкриває національні основи українського романтизму в його загальнослов'янському контексті. Окрім зазначеної монографії, у науковому доробку Т. Комаринця як дослідника українського романтизму, є низка наукових праць, присвячених конкретним аспектам цієї проблематики, творчості окремих чільних представників українського романтизму, зокрема діячів «Руської трійці». Є й праця, у якій безпосередньо акцентується увага на проблемі побутування барокових традицій в романтизмі: «Традиції бароко в системі українського романтизму» [Комаринець, 1993].

Т. Комаринець [Комаринець, 1993, с. 4] завважив, що дослідження романтизму і бароко довгий час були тенденційними і підпорядковувалися методологіям з марксистсько-ленінським наповненням та русифікаторській політиці радянського уряду. Як наслідок, поява і розвиток явищ бароко і романтизму в українській культурі ставилася у повну залежність від російської та інших культур, особливості стилів підганялися під кліше, а те, що виходило за рамки,— просто відкидалося. Понад те, Т. Комаринець слушно говорить про заангажованість українського романтизму національно-культурними і політичними проблемами як про одну з його найбільших цінностей, а така домінанта не могла прийматися великодержавною критикою, і тому ця самобутня риса просто відкидалася, ігнорувалася.

Несприятливі історико-політичні передумови становлення вітчизняного літературного процесу, на думку О. Казанжи, позначилося на специфіці провідних національних концептів творчості українських письменників кінця XVIII — першої половини XIX століть (національно-визвольний, фольклорно-історичний, державотворення, кордоцентризму, природовідповідності, трагізму долі українського народу) та розвитку художніх напрямів. Дослідниця вважає, що це дає підстави на основі досліджень Д. Наливайка, Т. Бовсунівської, М. Корпанюка, І. Лімборського ідентифікувати українську літературу за типом художньо-естетичної парадигми як амальгамну, що вплинуло на її стильовий синкретизм як специфічну ознаку [Казанжи, 2009, с. 7—8].

Пишучи, що розвиток українського романтизму багато в чому залежав від спілкування вітчизняних романтиків із іншими літературами, досвід яких вони використовували, в тому числі й із західноєвропейськими, Т. Комаринець зазначає, що не слід ставити виникнення українського романтизму в пряму залежність від існування інших національних форм. Так само протиприродними вчений вважає і спроби визначення головної моделі романтизму на основі якоїсь літератури або кількох літератур, відхилення від якої є начебто порушенням романтичного канону, свідченням ущербності, неповноти національного романтичного типу. «Письменник стає романтиком не тому, що вступає у взаємозв'язок з іншими літературами, які засвоїли романтичний тип відношення мистецтва до життя, а тому, що він є романтиком за своєю сутністю, за складом своєї свідомості. Творчість письменника-романтика зумовлюється перш за все національною дійсністю епохи, в якій він живе і творить» [Комаринець 1993, с. 5].

Багато вчених наголошують на тому, що романтизм є одним із основоположних художніх напрямів української літератури XIX століття [Петров, 1884, с. 123—169; Єфремов, 1989, с. 380—381; Зеров, 2007 та інші]. Водночас, розглядаючи феномен українського романтизму, науковці вбачають його підвалини в традиціях попередніх епох. Зокрема це стосується образів-антагоністів і образів-антиподів у теорії суперечностей, що становила частину естетики романтизму. Про це Тетяна Бовсунівська зауважує: «Образи-антагоністи й образи-антиподи не є суто романтичним здобутком, а властивістю художніх систем взагалі і запорукою їх розвитку. На цій підставі маємо говорити про антагоністичні та антиномічні пари тем, як про одну з умов розвитку художності на тематичному рівні. Антиномічні теми виникають внаслідок несхожого розв'язання однієї спільної проблеми на одному рівні тематичних узагальнень; тобто залежать від наслідків зіткнення конкретної форми пророцтва з дійсними обставинами життя поета; від способу становлення божественного (чи демонічного) в його власних матеріальних формах. Антагоністичні теми пов'язані між собою суперечністю масштабу сутнісного. Основний антагонізм романтичного світобачення полягає у вчуванні протистояння божественного — демонічному, безперечно, почерпнутого з християнства» [Бовсунівська, 1998, с. 28].

Г. Нога у праці «Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII—XVIII століть)» завважує вплив

літературних традицій мандрівних дяків в українському письменстві, зокрема й те, як виявилася барокова бурлескна традиція в творчості Тараса Шевченка [Нога, 2001, с. 168—172]. П. Білоус окреслює напрямки вивчення традицій давнього письменства у новій українській літературі [Білоус, 2009, с. 387—409]. Вчений зупиняється, зокрема, на тих явищах давнього письменства, вплив яких безпосередньо виявився у новій українській літературі, як літописання, агіографія, сміхова культура, вірші Климентія Зиновієва, театр (насамперед, інтермедії та вертеп), барокове віршування. І. Лімборський також пише, що в українській літературі «не було виразного протистояння старим традиціям української художньої словесності. Це старе в умовах русифікації українського суспільства нерідко сприймалося як наявність власної національно-культурної традиції, що свідчить про безперервність поступу українського письменства [Лімборський, 2006, с. 224]. Низку праць І.Ю. Берези присвячено вивченню традицій відображення мотивів та образів давнього письменства в літературі XIX—XX століть. Зокрема, вчена висвітлює своєрідність інтерпретації солярних мотивів, образів, алюзій, простежуючи їх у розвитку від часів давньоруських до XX століття [Береза, 2004], традицію відображення синтезу мистецтв в українській літературі [Береза, 2009] тощо.

Богдана Криса пише про українську літературну традицію у розвідці «Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції» [Криса, 2009], де розглядає творчість Тараса Шевченка у контексті давнього письменства. Одним із аспектів, що потверджує засвоєння літературної традиції Шевченком зокрема, і можемо сказати, що й багатьма іншими українськими романтиками загалом, вчена називає інтертекстуальність текстів письменника щодо української барокової історіографії, використання сюжетів і мотивів козацьких літописів. До речі, подібне твердження ми подибуємо і в працях Олега Мішукова [Мішуков, 2002; Мішуков, 1999]. Богдана Криса наголошує на книжності Тараса Шевченка, наводячи приклади використання цитат і символіки з Біблії та з барокової літератури.

Наступними доказами, як говорить Богдана Криса, «признавання до традиції», є і жанрова палітра поезії Тараса Шевченка, і оживлення барокової риторичної практики, і ритмомелодика віршів. Такий детальний розгляд невеликої розвідки Богдани Криса вочевидь необхідний, оскільки її узагальнення можна

спроєкувати на більшу частину творів письменників-романтиків. По-суті, авторка окреслила основні прояви української літературної традиції в текстах післябурлескних авторів першої половини XIX століття. Про закоріненість у традицію може свідчити і використання письменником тематики попередніх епох, зокрема, теми гріха і розплати за нього, історіософських мотивів, що є продовженням духовних настанов барокового досвіду. С. Росовецький також відзначає, що в результаті зв'язку Тараса Шевченка з вітчизняною давньою літературою та з народною християнською культурою України збагатилася Шевченкова версія української літературної мови завдяки церковнослов'янським, частково вже апробованим у пам'ятках давньої літератури та усній християнській традиції, окрім того, «творча інтерпретація біблійних мотивів відкривала одне з “вікон” до світової літератури» [Росовецький, 2008, с. 371].

Михайло Скринник зазначає, що питання традиції є надзвичайно важливим для розуміння змісту українських романтичних наративів, і що традиція, зберігаючи цілком конкретний «життєвий світ» у вигляді впорядкованої системи смислів, стає надбанням наступних генерацій як спадщина [Скринник, 2007, с. 36]. Вчений пише, що українські романтики, подаючи літературну інтерпретацію подій української історії, звертаються до духовних конструктів «життєвого світу нації», таким чином наближаючись до традиції. «Стосовно окремої людини вона (традиція — О.Н.) постає самоочевидним ареалом цінностей як смислів у формі норм, схем, способів поведінки, діяльності та ставлення до дійсності. Посутньо вона є необхідною умовою пристосування індивіда до світу. Традиція, зберігаючи цілком конкретний “життєвий світ” у вигляді впорядкованої системи смислів, стає надбанням наступних генерацій як спадщина. Питання традиції та спадщини гостро стоїть у текстах членів Кирило-Методіївського братства. До традиції апелюють Шевченко і Гоголь» [Скринник, 2006, с. 72]. М. Скринник слушно вважає, що спільні філософсько-світоглядні засади українських романтиків привели їх до вироблення літературно-філософської позиції, а саме до того що «пошуки смислу буття та самоідентифікація здійснюються через усвідомлення українцем своєї духовної укоріненості в національну культуру та історію, яка має сприйматися романтиками та в народі сприймається як вияв трансцендентного, Божественного в українській історії та культурі» [Скринник, 2006, с. 76].

Характеризуючи українську літературну традицію, Євген Сверстюк особливу увагу приділяє такому її наскрізному прояву, що йде від козацьких літописів до Миколи Хвильового і Олександра Довженка,— романтизму: «Це романтизм, очевидно закоринений в характері та естетичному світосприйманні українця, на що звернув увагу Костомаров у своїй праці «Дві руські народності». Звичайно, можна говорити про романтизм як вічне явище вільного духу, як стихію молодості і вічного несприйняття дійсності — пародію на втілену ідею... Можна також навести філософські обґрунтування романтизму від Платона до теоретиків німецького романтизму. Але в кожному національній культурі романтизм вписувався по-різному, часто він заносився живцем з чужого поля і часом виглядав як «москвич в Гарольдовом плаще». В українській культурі він був органічним, він був фантомним болем минувшини або прагненням вирватися з єгипетської неволі на вільний простір людського духу, як у Довженка, де на глибині ховалось глибоке неприйняття дійсності [Сверстюк, 1992, с. 122—123].

Валерій Шевчук також пише, що ритми давньої поезії не зникли несподівано й безслідно, вони перейшли і в ХІХ століття, оскільки на поетів нового часу менше впливала книжна поезія, а більше народна, в якій частково доживала й книжна. При цьому автор говорить і про вихованців Київської академії як про посередників, що сполучали поезію книжну й народну: «Саме через них київська освіченість розливалася по всій землі українській, та й не тільки по українській, і живила творчість провінційних віршописців, складаючи водночас компонент культури загальнонародної. Ці поети склали рукописні поетичні збірники, куди вносилися творчість власна й чужа, а заодно й народні пісні, тобто й народна поезія у спосіб живила книжну — це були сходинки одного великого літературного процесу: перше впливало на друге, а друге — на перше. Через це й сталося, що ритм давньої поезії засвоїли собі через народну пісню П. Гулак-Артемівський, Т. Шевченко, П. Куліш, А. Навроцький, В. Кулик, О. Афанасьєв-Чужбинський, Я. Щоголів і ряд інших поетів ХІХ століття. Пізніше, з виникненням небарокко <...> поетичні ритми давньої літератури перейшли і в ХХ століття» [Шевчук, 1990, с. 124—125].

Типологічну близькість бароко й романтизму, про яку йдеться у дихотомічних теоріях, відзначає і Павло Михед, характери-

зуючи творчість Миколи Гоголя та Василя Наріжного. Поруч із цим вчений вважає, що не можна беззастережно говорити про приналежність до бароко творчості того ж Миколи Гоголя: «Формально ми можемо вказати на стилеві елементи бароко в творчості Гоголя (символіка, амплітуда високого і низького, каламбур, установка на усне мовлення, яка породила оповідь). Однак їх поява — результат романтичної переплавки традиції українського народного бароко, яке зберегло основу першоджерела завдяки геніальному відчуттю письменником його природи. Це дало змогу Гоголю сприйняти найбільш органічні властивості традиції, що багато в чому визначили своєрідність його стилю» [Михед, 2002, с. 57—58]. Вчений пише і про побутування літературної традиції, зокрема й барокової, загалом у письменників, що належали до так званої ніжинської школи.

Досліджуючи наративні практики української ідентичності в добу Романтизму, М. Скринник виокремлює такі факти-особливості романтичних текстів, як вияв реакції індивідів доби Романтизму на «теперішність», зумовлену позачасовістю традиції: «специфічна моральність, етичні узвичаєності, філософські ідеї, особливості релігії, смисло-образи культури (на кшталт Шевченкового «розрита могила» чи Гоголевого «безридний»), мовні конструкції, актуалізовані в соціумі архетипи, пам'ятки архітектури, могили видатних осіб, святі місця, географічні назви, що «сполучають національний простір і національну історію» [Скринник, 2007, с. 37].

Романтичний космізм багато в чому продовжує і розвиває традиції мислителів і художників Бароко. Як зазначає Олена Мілюгіна («От космизма барокко к романтическому космизму») [Мілюгіна, 2000, с. 17—18], романтичний образ світу, побудований як розгалужена система опозицій, базується на барокових антитезах і має ієрархічний характер. Системотворчою для романтичного (як і для барокового) універсуму є тріада «людина-природа-Бог». Виокремлені романтиками три глобальні сфери універсуму — «тілесна тяглість» (людський світ), «світова душа» (природний світ) і «світовий дух» (Божественний світ) — можуть розглядатися водночас і як способи поліфонічного буття романтичного космосу: множинність і просторовість розгортаються в соціальному і природному світі, мінливе буття втілюється в світі історії, а духовне становлення здійснюється у світі культури, світі абсолютних (вічних) цінностей. Беручи за

основу викладені тези, О. Мілюгіна приходять до висновку, що романтична особистість, як і людина Бароко, не вміщається у вузькі рамки будь-якої однієї сфери,— побутового або соціально-рольового існування. Отже простір буття або трагедійного самопізнання в романтиків розширюється до універсальних, істинно космічних масштабів.

Окремою сторінкою в літературознавчій науці постає дослідження впливу Григорія Сковороди на творчість українських письменників XIX століття, зокрема й романтиків. Показовими в цьому плані є, наприклад, праці Павла Житецького та Миколи Плевака. М. Плевако подає короткий огляд праць про Григорія Сковороду, пише, що про роль Сковороди в поширенні освіти на Слобожанщині і про вплив на українське суспільство кінець XVIII — поч. XIX ст. докладно й вичерпно сказано в розвідках Г. Данилевського, О. Єфименкової, акад. Д. Багалія та С. Єфремова; про вплив самого Григорія Сковороди на письменників першої половини XIX ст. у П. Житецького, Д. Багалія, М. Сумцова, С. Єфремова, В. Бойка, М. Могилянського та інших [Плевако, 1924, с. 33, с. 35]. Високу оцінку вчений дає праці Сергія Єфремова «Історія українського письменства», де Сковороду «трактовано, як могутнього “вісника” національно-політичного й zarazом літературного відродження українського,— пише М. Плевако,— коротко (на п'ятьох сторінках), але майстерно показано, що “цей філософ у сирій свиті мав величезний вплив на українське громадянство” і найбільше в справі розвитку української самосвідомості» [Плевако, 1924, с. 33]. В статті-передмові до творів Котляревського С. Єфремов, згадуючи вислів Григорія Сковороди «Мір ловил мене, но не поймал», пише: «Не зовсім цьому правда що до одного пункту. Зерно, яке засівав Сковорода по Україні прикладом власного життя і творами, знайшло добрий, родючий ґрунт в серці у Котляревського, а через його зійшло вже і дало добрий урожай в українському письменстві... Його (Сковороди) етична наука, проголошені принципи життя морального і соціального — бажання рівності і прав занедбаним, пригніченим міцно вкоренились на Україні, і рідний край, своїм письменством засвоївши суть їх, можна сказати, таки “впіймав” свого незабутнього, багатьма сторонами не оціненого мандрованого філософа» [Плевако, 1924, с. 48].

М. Могилянський вбачав вплив Григорія Сковороди на творчість Григорія Гулака Артемовського, Тараса Шевченка, Марка

Вовчка, Леоніда Глібова і Михайла Коцюбинського, проте М. Плевако заперечує масштабність таких висновків, пишучи, що вплив Сковороди водночас помічається на всій українській літературі, але й думку про потребу служіння правді і добру можна знайти справді в дуже багатьох письменників усієї нової української літератури [Плевако, 1924, с. 45]. При цьому вчений говорив про доцільність вивчення впливу Григорія Сковороди насамперед на Тараса Шевченка. Для підтвердження М. Плевако наводить приклади з текстів поезії й повістей Шевченка, де йдеться про Григорія Сковороду, а також цитує з праці С. Єфремова.

Євген Сверстюк вважає ключовою постаттю української культури, до якої завжди звертаються, як до камертону, Григорія Сковороду. Вчений пише, що саме цей письменник «узагальнив українську середньовічну традицію і дав заспів літературі національного відродження. В його вченні про єдність трьох світів — макрокосму, де живе під сонцем уже народжене, мікрокосму — світу людини, в якій відбивається весь великий світ, і світу символів, через які одкривається людині правда (передусім світ Біблії) — ці три світи нерозривні. Якщо усунути один з них — два інші теж розпадаються» [Сверстюк, 1992, с. 120]. Є. Сверстюк вважає, що епоха бароко і вчення Сковороди визначили характер української культури на століття, оскільки вплив Григорія Сковороди відбувався і через церковний спів, і через фольклор, і через усну проповідь, і через утвердження свого вчення власним прикладом [Сверстюк, 1992, с. 121].

Євген Сверстюк слушно говорить і про вплив творчості Григорія Сковороди на Тараса Шевченка і Миколу Гоголя: «Шевченко виріс у сквородинській традиції, яка злилася з пісенним фольклором, загалом так само, як Гоголь. Духові, таємничі, мотиви були визначальні в їхній творчості, і цими мотивами, може, більше, ніж соціальними, вони вписалися в європейський контекст та в нашу ментальність і досі продовжують жити в серці народу. До речі, життя вони прожили без власного дому і без майна.

Досить зіставити зовсім різні, такі несхожі долі, життєписи і школи цих трьох великих українців, щоб зрозуміти, яка ж то мала бути дивна сила, що об'єднала їх перед лицем святині. Провидіння вело їх неймовірно складними та все чужими дорогами, і тут справді в кожному відбилася історія України. Якби позбирати з чужин і поставити в ряд подвижників українського слова, то їх можна було б об'єднати хіба що словами Шевченка до Гоголя.

Самі вони були розділені світом відчуження і об'єднані тільки генієм: «Всі оглухли, оніміли / В кайданах байдуже. / Ти смієшся А я плачу, / Великий мій друже!» [Сверстюк, 1992, с. 121].

Подібним чином Д. Чижевський звернув увагу на те, що в тексті Григорія Сковороди «Всякому городу» подані численні мотиви пізніших творів Миколи Гоголя. Про «задоры» у Гоголя як тему різноманітності людських стремлінь, пристрастей Дмитро Чижевський пише, покликаючись на В. Гіпіуса [Чижевський, 2003, с. 121]. Як приклад того, що Микола Гоголь використав ті самі людські типи, про які говориться у Григорія Сковороди, Дмитро Чижевський наводить вірші барокового письменника і вказує відповідники до кожного рядка тексту героїв у творах Миколи Гоголя:

«Петр для чинов углы панскіи трет, _ _ _ герой Владимира 3-ей степени.
Федька купец при аршин все лжет, _ _ _ «аршинники» «Ревизора».
Тот строит дом свой на новый манер _ _ _ Леницин («Мертвые души», II)
Тот весь в процентах: пожалуй повѣрь! _ Петух (МД), Леницин
Тот непрестанно стягает грунта_ _ _ _ _ Костанжогло
Сей иностранны заводит скота, _ _ _ _ _ Кошкарев.
Тѣ формируют на ловлю собак, _ _ _ _ _ Ноздрев.
Сих шумит дом от гостей, как кабак _ _ _ Ноздрев, Леницин.
Строит на тон свой юриста права _ _ _ _ _ юристи з «Мертвых душ».
С диспут студенту трещит голова
Тѣх беспокоит Венерин амур, _ _ _ _ _ Андрій, Піскарев
Всякому голову мучит свій дурь.
Тот панегирик сплетает со лжей,
Лѣкарь в подряд ставит мертвых людей, _ _ _ _ _ тема «Мертвых душ».
Сей образ жировых четет тузов, _ _ _ _ _ «Игроки».
Степка бѣжит, как на свадьбу в позов. _ Герой «Повѣсти о том,
как поссорился Иван Иванович.»
[Чижевський, 2003, с. 121—122].

Інтерпретацію рецепцій сквородинівської літературної творчості у вітчизняній та світовій науці подає Наталка Бордукова в дисертації «Літературна творчість Григорія Сковороди в українській та світовій гуманістиці ХХ століття» [Бордукова, 2001]. Лідія Гнатюк, розглянувши мовний феномен Григорія Сковороди в контексті староукраїнської традиції [Гнатюк, 2010], схарактеризувала мовні особливості митця, творчість якого на-

прикінці ХVІІІ століття була місточком для передачі традиції старокнижної новій літературі.

Загалом же скласти враження про масив праць, у яких розглядають творчість Сковороди у зв'язку з творами романтиків, можна за бібліографічним довідником «Два століття сквородіяни» [Два століття сквородіяни, 2002].

Т. Бовсунівська пише, що «більшість представників українського романтизму, як художнього, так і теоретичного, були так чи інакше пов'язані з видатним філософом» [Бовсунівська, 1997, с. 21]. О. Свириденко, підтримуючи думку Тетяни Бовсунівської, простежує продовження сквородинівської аксіології в Амвросія Метлинського [Свириденко, 2003]. Вчена простежує вплив Сковороди не тільки на романтичну естетику, але й наголошує, що вчення Сковороди про символи «сприяло побудові теорії романтичного художнього узагальнення, а згодом через А. Метлинського, О. Потєбню і потєбніанство справило потужний вплив на подальший розвиток літературознавчої науки» [Свириденко, 2003, с. 471].

Про ставлення Пантелеймона Куліша до творчості Григорія Сковороди, зокрема й про те що, на противагу Амвросію Метлинському, Пантелеймон Куліш дорікає Сковороді за схоластику, написано низку праць, наприклад, розвідка В. Владимирової [Владимирова, 2003]. Євген Нахлік також зазначив, що «істотним джерелом філософських шукань Куліша, надто ж пізнього, стала етична філософія стоїцизму просвітника-преромантика Григорія Сковороди, вчення якого він шанував іще першого періоду своєї діяльності, рівночасно критично ставлячись до його схоластичного використання книжної мови («высокий духом, но, к сожалению, подавленный схоластиком, украинский философ Сковорода,» — так відгукнувся він про нього в одній зі статей 1861 р.) [Нахлік, 2007, с. 26].

Творчість Григорія Сковороди в українському літературному процесі першої половини ХІХ ст. вивчав і Олекса Мишанич [Мишанич, 2002]. При цьому вчений намагається розмежувати реального Сковороду від міфу про Сковороду, літературного життя, ідеалізованого образу з праці М. Ковалинського «Жизнь Григорія Сковороды». Оскільки, на думку О. Мишанича, йшлося «не стільки про реальний образ, скільки про літературний тип, чи, більш по-сучасному,— літературну модель, що пристосовувалась до Г. Сковороди, пов'язувалась з його іменем»

[Мишанич, 2002, с. 69], це дало підстави говорити, що на першому етапі освоєння спадщини Григорія Сковороди його образ мав міфічний характер. Особливу увагу Олекса Мишанич звертає на повість «Майоре, майоре!» Ізмаїла Срезневського (1836) [Срезневський, 1836], зокрема пише: «Високо оцінюючи цей твір як перше художнє відтворення образу Сковороди, ми не повинні забувати, що це романтична повість, сюжет її типовий саме для романтичної літератури. Образ молодого Сковороди використано тут для відтворення такої романтичної історії. Автор орієнтувався на народні перекази і, мабуть, як ніхто в той час, добре знав сквородинську традицію, проте і його образ — це образ-міф. Над ним тяжіє уснопоетична традиція та романтична заданість» [Мишанич, 2002, с. 71].

Вчений окреслює низку напрямків продовження сквородинівських ідей та образів у текстах першої половини XIX століття, міркуючи про роль Григорія Сковороди в становленні нової української літератури, й говорячи, що «Сковорода — чи не єдиний із давніх українських письменників, що був беззастережно прийнятий новою українською літературою періоду її становлення і як письменник-філософ, і як міф, і як образ» [Мишанич, 2002, с. 73]. Підтвердженням цієї тези виступають праці романтиків, наприклад, стаття Миколи Костомарова «Слово о Сковороде» [Костомаров, 1861, Июль, с. 178]. Сучасники Миколи Костомарова неоднозначно відгукнулися на його статтю. На сторінках «Основи» (серпень 1861 р.) із відповіддю на статтю Всеволода Крестовського: «Ходатайство Костомарова за Сковороду и Срезневскаго» Микола Костомаров аргументовано пояснює свою оцінку творчості Григорія Сковороди: «...вы хотите как-будто убедить меня в том, что Сковорода не стоит того, чтоб им восхищаться. А я им никогда не восхищался. Я утверждал, что он был лицо народное и тепер остаюсь при том же убеждении, и не могу иначе думать, потому что знаю это, по опыту» Спираючись на спогади тих українців, що пам'ятали Григорія Сковороду, романтик Микола Костомаров пише: «память о нем, как и о всяком народном человеке, живет во времена близкия к его веку, и ослабляется мало-по-малу. Вы говорите, что надеялись от меня большего уважения к здравому смыслу малороссиян. А от чего же вы не требовали от меня большего уважения к истине? И в чем тут вы видите неуважение? Разве из ложнаго патриотизма я должен писать ложь подобно Конискому, Мар-

кевичу и другим, которые выхваляли небывалое, скрывали существовавшее? Вы опрометчиво и неправильно составили себе понятие, как Сковородины песни перешли в народ. С вашим умозрением, не зная предмета, о котором толкуете, вы снова попали впросак, объявив Сковороду человеком, отличавшимся огромною симпатиею к монастырским обителям. Честь имею довести до сведения вашего, что Сковорода не любил монахов; об нем сохранились устные рассказы, как он убежал внезапно из того дома, где появлялись они, и письменное свидетельство о резком ответе его на приглашение — поступить в монашество, чтоб стать столпом Церкви, и его обвиняли в ереси. Вы судите о сочинениях Сковороды, как-будто бы это новый писатель, только-что появившийся в свет,— тогда-как на эти сочинения следует смотреть как на памятник понятий, господствовавших лет около ста назад» [Костомаров, 1861, август, с. 3—4]. Говорив М. Костомаров і про необхідність своєчасної публікації творів Григорія Сковороди як «пам'ятника літератури XVIII ст.», щоб не втратити їх для наступних поколінь.

Про продовження ідей попередників Маркіяном Шашкевичем в українському красному письменстві писав Я. Розумний, порівнюючи ідеї романтика з ідеями Григорія Сковороди: «Як і його попередник Сковорода, Шашкевич говорить про ум «сильний, високий», оповитий «вічною добротою» і виплеканий красою природи. Розум, що мав би розв'язати вічні людські питання — подружити людину зі світом, сплести людську журбу з радістю, заглянути в «таємниці гробу», наблизити обі «кончини життя — народження і смерть,— та «тьми світа розмести» [Розумний, 2000, с. 423]. М. Ткачук досліджує погляди Маркіяна Шашкевича на Бога й Боже творіння в контексті сквородинства, пишучи, що «поет любив життя високою духовною любов'ю, ніколи не сумнівався у красі Божого світу, бачачи в ній свій порятунок. Він вважав, що любов до життя передбачає безсмертя душі, яка устами поета пропагує вічні істини добра і краси. У своїх творах письменник прославляв Бога у Божому творінні. Це шлях позитивного чи катафатичного, стверджуючого богопізнання: увесь світ є певний образ чи зображення Боже. Це споглядання в образах істини, первообразу, відтвореному в картинах, споглядання Бога у світі, що є характерною прикметою романтизму письменника» [Ткачук, Ткачук, 2009, с. 38]. Таке зіставлення свідчить про вплив не лише барокових мотивів на

творчість романтиків, але й про тяглість християнської традиції в українській літературі романтизму.

Зіна Генік-Березовська, пишучи про Сковородинівське розуміння світу й людини, вважає, що воно включало в себе «стільки передромантичних елементів, що нова українська літературна генерація, зосереджена передусім у Харкові, а згодом у Києві, скористалася значною мірою його естетичними поглядами та емоційним сприйняттям світу» [Генік-Березовська, 2000, с. 98].

Низка вагомих праць зі сквородинознавства й зокрема дослідження того, як творчість Григорія Сковороди вплинула на нове українське письменство, належить Л.В. Ушкалову: «Бароко та творчість Шевченка», «Барокові джерела нового українського письменства», «Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури» та ін. [Ушкалов, 1999; Ушкалов, 2006; Ушкалов, 2007].

П. Білоус, прагнучи узагальнити вплив Григорія Сковороди на українське письменство, здійснює огляд праць літературознавців з цього питання [Білоус, 2010, с. 244—265]. Суперечливість сприймання постаті письменника романтиками вчений пояснює не тільки історичними причинами, як Ю. Барабаш, але й низкою інших факторів, завваживши: «Однак у цьому разі поняття «вплив» слід трактувати як «присутність у художній свідомості», тоді й виявиться, що Сковорода зі своїми ідеями та літературною творчістю неодноразово зринав то в одному, то в іншому творі і служив своєрідним каталізатором світоглядних та художніх пошуків українських письменників. Особливо відчутною була «присутність» у перші десятиліття XIX ст., коли відбувалося становлення нової української літератури, коли бурлеск і травестія як вияв низового бароко стали альтернативою поважного книжно-церковного письменства, коли романтизм оновлював у літературні мотиви, теми, образні системи зверненням передусім до фольклорних (народних) джерел, шукаючи там тривку опору в національному самоствердженні, і нових літературних героїв» [Білоус, 2010, с. 244].

Праці філологів і філософів репрезентують творчість Григорія Сковороди як таку, що передувала романтичній літературі, збагатила її мотивами та сюжетами, вплинула на формування світоглядних засад українського романтизму.

Численні визначення традиції і традиційності загалом і літературної традиції зокрема обумовлюють існування письменни-

ка в контексті парадигми культури. Вплив барокової літературної традиції позначився на подальшому розвитку української літератури, зокрема й завдяки поєднанню з християнською традицією. Барокова літературна традиція проєктується на становлення і розвиток нової української літератури й зокрема на романтичне письменство.

Спираючись на дослідження вчених про традицію, про барокову літературу як культурний феномен, в наступних розділах зробимо спробу виокремити в українській романтичній літературі мотиви, образи та елементи структури барокового тексту, розглянути проявлення барокової літературної традиції.

БІБЛІОГРАФІЯ ДО 1 РОЗДІЛУ

- Абушенко В.Л. *Традиция // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов.*— Мн. : Изд. В.М. Скакун, 1998.— С. 724—726.
- Аверинцев С.С., Андреев М.Л. та інші. *Категории поэтики в смене литературных эпох / Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей.*— М. : Наследие, 1994.— С. 3—38.
- Арутюнов С.А. *Обычаи, ритуал, традиция / С.А. Арутюнов // Советская этнография.*— М., 1981.— № 2.— С. 97—98.
- Барсегян И.А. *О классификации форм культурной традиции / И.А. Барсегян // Советская этнография.*— М., 1981.— № 2.— С. 102—103.
- Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин.*— М.: Художественная литература, 1975.— 448 с.
- Берега І.Ю. *Перегук дзвонів і слівес / І.Ю. Берега // Наукові праці: Науково-методичний журнал.*— Т. 124. Вип.111. Філологія. Літературознавство.— Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009.— С. 4—7.
- Берега Інна. *Парадигма солярних образів в українській писемності і половини XIX століття / Інна Берега // Вісник Львівського університету. Серія філологія.*— 2004.— Вип. 33.— Ч. 2.— С. 9—14.
- Бернштейн Б.М. *Традиция и социокультурные структуры / Б.М. Бернштейн // Советская этнография.*— М.— 1981.— № 2.— С. 107—110.
- Білоус П.В. *Григорій Сковорода і українська література XIX—XX ст. // Білоус П.В. Українська література XI—XVIII ст. : навч. посіб. для самостійної роботи студента / П.В. Білоус, О.П. Білоус.*— К. : ВЦ «Академія», 2010.— С. 244—265.

Білоус П.В. Історія української літератури XI—XVIII ст. : навч. посіб. / Петро Васильович Білоус.— К. : ВЦ «Академія», 2009.— 424 с.

Блум Гаролд. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. [заг. ред. Ростислава Семківа]. / Гаролд Блум.— К. : Факт, 2007.— 720 с.— (Сер. «Висока полиця»).

Блум Х. Страх впливля. Карта перечитывания. [пер. с англ. / пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина] / Хэрольд Блум.— Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1998.— 352 с. (Studia Humanitatis).

Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму.— Ч. 1 : Етногенез і теогенез / Тетяна Бовсунівська.— К. : Київський ін-т «Слов'янський ун-т», 1997.— 155 с.

Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Ч. 2: Ейдетика / Тетяна Бовсунівська.— К. : Київський ін-т «Слов'янський ун-т», 1998.— 109 с.

Богачевська І.В. Християнська нарративна традиція: філософсько-релігійнознавчий аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософ. наук : спец. 09.00.11 «Релігієзнавство» / Ірина Вікторівна Богачевська.— К., 2007.— 36 с.

Бордукова Н.В. Літературна творчість Григорія Сковороди в українській та світовій гуманістиці ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.В. Бордукова.— К., 2001.— 20 с.

Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / Василь Будний, Микола Ільницький.— К. : Вид. дім «Києво-Могилянської академії», 2008.— 430 с.

Бушмин А. О повторяемости в процессе развития литературы: (Против релятивизма в литературоведении) / А. Бушмин // Славянские литературы: VIII Междунар. съезд славистов, Загреб Любляна, сент. 1978 г. : Докл. сов. делегации.— М., 1978.— С. 5—24.

Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. 2-е изд., доп. / А.С. Бушмин — Л. : Худож. лит., 1978.— 224 с.

Бушмин А. Преемственность литературного развития / А. Бушмин // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения.— Л., 1974.— С. 126—167.

Вашкевич В.М. Вплив культурно—історичної традиції на формування історичної свідомості // Гілея (науковий вісник): збірник наукових праць.— К., 2009.— Випуск 24 — Електронний ресурс — Режим доступу: <http://www.gileya.org.ua/index.php?ng=library&cont=long&id=38>

Великий тлумачний словник сучасної української мови [Текст] [гол. ред. В.Т. Бусел].— К. : Ірпін'я ВТФ «Перун», 2002.— 1440 с.

Вельфлин Г. Ренессанс и Барокко / Генрих Вельфлин; [перевод с немецкого Е. Лундберга; редактор А.Л. Волынский].— СПб. : Грядущий день, 1913.— 164 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский.— М. : Гослитиздат, 1940.— 648 с.

Виппер Ю.Б. Влияние общественного кризиса 1640-х годов на развитие западноевропейских литератур XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века) / Ю.Б. Виппер.— М., 1990.— С. 147—158.

Виппер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур / Ю.Б. Виппер // XVII век в мировом литературном развитии.— М. : Наука, 1969.— С.11—60.

Виппер Ю.Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века) / Ю.Б. Виппер.— М., 1990.— С. 147—158.

Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій літературі XVII—XVIII століть і необароковим течіям ХХ століття : тези доповідей конференції.— К. : Галерея «Ірена», 1996.— 24 с.

Владимирова В. Григорій Сковорода в оцінці Пантелеймона Куліша / В. Владимірова // Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність [відп. ред. І.П. Стогній, проф.].— К., 2003.— С. 444—449.

Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь [в 3-х тт.] / В.Г. Власов.— СПб. : Кольна.— Т. I, 1995.— 672 с.— Т. II, 1996.— 544 с.— Т. III, 1997.— 656 с.

Выходцев П.С. Новаторство. Традиции. Мастерство / П.С. Выходцев.— Л. : Советский писатель, 1973.— 336 с.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Ганс Георг Гадамер [пер. с нем.].— М. : Искусство, 1991.— 367 с.— (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Ганс Георг Гадамер; [пер. з нім. О. Мокровольського].— Т. 1.— К. : Юніверс, 2000.— 457 с.

Галета О.І. Юрій Меженко — літературознавець : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О. І. Галета.— Львів, 2000.— 20 с.

Гегель Г.В.Ф. История философии / Г.В.Ф. Гегель // Антология мировой философии: [в 4 т.].— Т. 2, Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения [ред.-сост. тома и авт. вступ. ст. В.В. Соколов].— М. : Мысль, 1970.— 776 с.— (Философское наследие).

Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм / З. Геник-Березовська; [пер. з чес. Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинської].— К. : Гелікон, 2000.— 368 с.

Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер.— М. : Наука, 1977.— 705 с. (Серия «Памятники исторической мысли»).

Гнатюк Л.П. Мовний феномен Григорія Сковороди в контексті староукраїнської книжної традиції: [монографія] / Лідія Павлівна Гнатюк.— К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010.— 446 с.

Грабович Григорій. До історії української літератури / Григорій Грабович.— К. : Основи, 1997.— 604 с.

Гундорова Т.І. «Марлітівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська / Т.І. Гундорова // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / редкол. : В.О. Соболю (відп. ред.) та ін.— К. : Знання України.— Вип. 9. Лінгвістика і літературознавство.— 2004.— С. 47—57.

Гундорова Т. Критика культури і міт «батьківства» / Тамара Гундорова // Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.— Львів: Літопис, 1997.— С. 54—72.

Два століття сквородіяни : бібліографічний довідник / укладачі : Леонід Ушкалов, Сергій Вакулєнко, Алла Євтушенко; загальний нагляд та наукова редакція Леоніда Ушкалова.— Харків : Акта, 2002.— 528 с.

Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов.— Торонто : Гомін України, 1958.— 296 с.

Донцов Д. Де шукати наших історичних традицій; Дух нашої давнини / Дмитро Донцов.— К. : МАУП, 2005.— 568 с.— (Б-ка українознавства, Вип. 4).

Єфремов С. Історія українського письменства.— Мюнхен, 1989 — Т. 1 : Від початків до М. Костомарова . Київ-Ляйпціг, 1919.— 1989.— 445 с.

Єфремов С.О. Історія українського письменства / Сергій Єфремов / Худож. оформл. В.М. Штогриня.— К.: «Феміна», 1995.— 688 с.

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт.— Т. 1 / Ж. Женетт.— М. : Изд-во им. Сабашиниковых, 1998.— 472 с.

Жирмунская Н.А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах: Сборник / Нина Александровна Жирмунская; [вступ. ст. Е. Эткинд; сост.: А.Г. Аствацуров и В.В. Жирмунская-Аствацурова].— СПб. : Издательство СПбГУ, 2001.— 464 с.— (Филологическое наследие).

Захарченко М.В. Типологическая интерпретация понятия традиции: автореф. дис. на соиск. научн. степени докт. философ. наук /

М.В. Захарченко; [Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена].— СПб., 2002.— 44 с.

Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм : [монография] / И.С. Заярная.— К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004.— 405 с.

Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук. : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.М. Зварич.— К., 2003.— 36 с.

Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров.— Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007.— 568 с.— (Cogito: навчальна класика).

Ильин И.П. Эра необарокко : постмодернизм восьмидесятых и девяностых годов / И.П. Ильин // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа.— М. : Интрада, 1998.— С. 170—183.

Ильницький Н.Н. Современная украинская советская поэзия: литературный процесс и эволюция образности : автореф. дис. на соискание учен. степени д. филол. наук / Н.Н. Ильницький.— Киев, 1983.— 33 с.

История литературы и мифология.— М. : Прогресс, 1975.— 344 с.

Исторія Русовъ, или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, архієпископа Бѣлорускаго / Г. Конискій.— М. : В университетской типографіи, 1846.— IV + 262 + 31 + 45 с.

Каган М.С. Проблема барокко в искусствознании и культурологи / М.С. Каган // Барокко и классицизм в истории мировой культуры : материалы Междунар. научн. конф. Серия «Symbiosium». Выпуск 17.— СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001.— 146 с.

Казанжи О. В. Українські концепти в творчості Василя Капніста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О.В. Казанжи.— Кіровоград, 2009.— 22 с.

Катаева Е.Г. Философско-эстетический анализ проблемы художественной традиции: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философ. наук / Е.Г. Катаева / МГУ им. М.В. Ломоносова.— Москва, 1988.— 25 с.

Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / Ігор Качуровський // Сучасність.— 1983.— № 3.— С. 18—36.

Кирилюк Є.П. Український романтизм у типологічному зіставленні з літературами західно- і південнослов'янських народів (перша половина 19 століття). Доповідь на VII Міжнародному з'їзді славістів.

- (Варшава, серпень 1973 р.) / Євген Прохорович Кирилюк.— Київ, 1973.— 33 с.
- Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика / Микола Пилипович Кодак.— К. : ПЦ «Фоліант», 2006.— 336 с.
- Козак Стефан. Український преромантизм (Джерела, зумовлення, контексти, витоки) : До ювілею 50-ліття Кафедри Української Філології Варшавського Університету / Стефан Козак.— Варшава, 2003.— 227 с [2].
- Колкутіна В.В. Шляхи трансформації понять «вічний образ» та «вічна ідея» в рецепції Дмитра Донцова : історичний модус / В.В. Колкутіна // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка — 2010.— № 4 (191) — С. 162—168.
- Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму / Т.І. Комаринець.— Львів : Вища школа. Вид-во при Львівському університеті, 1983.— 223 с.
- Комаринець Т.І. Традиції барокко в системі українського романтизму / Т.І. Комаринець // Українське літературознавство.— Львів, 1993.— Вип. 57.— С. 3—11.
- Копаниця Л.М. Поетичний текст в усній і книжній традиції: Питання поетики та художньої семантики : навчальний посібник / Л.М. Копаниця.— К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010.— 397 с.
- Коптілов В. Від Тібру до Дніпра: Шляхами поезії українського Барокко / Віктор Коптілов // Сучасність.— 1997.— № 3.— С. 89—95; № 4 — С. 93—103.
- Костомаров Н. Отвѣтъ на статью Всеволода Крестовскаго: «Ходатайство Костомарова за Сковороду и Срезневскаго» / Николай Костомаров // Основа.— 1861.— август.— С. 1—14.
- Костомаров Н. Слово о Сковороде. По поводу рецензии на его сочинения в «Русском слове» / Николай Костомаров // Основа.— 1861.— Июль.— С. 176—179.
- Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. II отд., Выпуск V.— СПб, 1874.— II отд. Господство дома Романовых до вступления на престол Екатерины II-й.— Вып. V, XVII столетие.— [4], 221 — 536 с.
- Котенко Я. Понятие «традиция» в культуре от средневековья и до наших дней / Я. Котенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.— Мистецтвознавство.— 2009.— Вип. 3/4 — С. 27—31.; То же [Електронний ресурс].— URL: <http://svlourie.narod.ru/hist-ethnology/3.htm> (24.09.09)]
- Красильникова М.Б. Человек в историософии барокко: между временем и Вечностью / М.Б. Красильникова // [Электронное издание]. Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции.— М. : Институт философии РАН, 2006. Режим доступа: <http://barocco2006.narod.ru/krasilnikova.htm>
- Крекотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст. / Володимир Іванович Крекотень.— К. : Наукова думка, 1983.— 405, [2] с.
- Криса Б. Тарас Шевченко і тождество української літературної традиції / Богдана Криса // Вісник Наукового товариства ім.Т. Шевченка.— число 41.— 2009.— С. 9—10.
- Ласло-Куцюк М. Леся Українка і Гергарт Гауптман / Магдалена Ласло-Куцюк // Велика традиція : Українська класична література в порівняльному висвітленні.— Бухарест : Критеріон, 1979.— С. 236—258.
- Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко // Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: в 2 т. / І. Лисяк-Рудницький.— Том 1 [пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дециці, Г. Киван, Е. Панкеевої].— К. : Основи, 1994.— С. 63—69.
- Литвин Т.М. Раціоналізм та ірраціоналізм української філософії доби Барокко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філософ. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Т.М. Литвин.— Львів, 2008.— 20 с.
- Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII вв.: Эпохи и стили // Лихачев Д.С. Избранные работы в 3-х т. / Д.С. Лихачев.— Т. 1.— Л. : Художественная литература, 1987.— С. 24—260.
- Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII вв. : Эпохи и стили / Д.С. Лихачев.— Л., 1973.— 254 с.
- Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / Ігор Лімборський.— Черкаси, 2006.— 363 с.
- Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки [пер. із староукраїнської Р.Г. Іванченка].— К. : Т-во «Знання» України, 1992.— 192 с.
- Мамардашвили М. Идея преемственности и философская традиция: интервью [беседа вел Ю.П. Сенокосов] / Мераб Мамардашвили // Историко-философский ежегодник. 1989.— М., 1989.— С. 263—269.
- Мамардашвили М. Как я понимаю философию [второе издание] / М. Мамардашвили.— М. : Прогресс, 1992.— 415 с.
- Мельников Г.П. Украина XVII в. как центр культурного диалога в Европе / Г.П. Мельников // Человек в культуре русского барокко. Материалы

- международной конференции [Электронное издание].— М., Институт философии РАН, 2006.— Режим доступу: <http://barocco2006.narod.ru/melnikov.htm>.
- Милюгина Е. Г. От космизма барокко к романтическому космизму / Елена Милюгина // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Iaquo Symposium». Выпуск 8.— СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000.— С. 14—18.
- Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.— М., 1994.— С. 326—391.
- Михальченко Т.В. К вопросу об этапах изучения художественного стиля барокко Т.В. Михальченко // Филологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: зб. наук. праць / [редкол.: Ж.В. Колоїз (голова), Д.Х. Баранник, П.І. Білоусенко та ін.; Н.М. Малюга (відп. ред.), О.Б. Каневська (ред.)].— Вип. 1.— Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008.— С. 97—105.
- Михед П.В. Об истоках художественного мира Н.В. Гоголя (Н.В. Гоголь и В.Т. Нарезный) // Михед П.В. Кризь призму бароко / Павло Михед.— К.: Ніка-Центр, 2002.— С. 51—59.
- Мишанич О. Творчість Григорія Сковороди в українському літературному процесі першої половини XIX ст. // Мишанич О. На переломі: Літературознавчі статті й дослідження / Олекса Мишанич.— К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.— С. 67—73.
- Мишанич О.В. Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX століття / О.В. Мишанич // Радянське літературознавство.— 1989.— № 12.— С. 8—11.
- Мішуков О. «Історія Русів» як імпульс та джерело творчості П. Білецького-Носенка / Олег Мішуков // Пам'ять століть.— 1999.— № 6.— С. 70—75.
- Мішуков О.В. Філологія. Історія. Культура: зб. наук. праць: [у 2 т.].— Т. 1. «Історія Русів» у європейському контексті: монографія / Олег Мішуков.— К.: Парламентське вид-во, 2002.— 319 с.
- Моренець В.П. Український літературний канон: міфи та реальність / В.П. Моренець // Наукові записки.— Том 21, Філологічні науки / Національний університет, Києво-Могилянська академія.— К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003.— С. 9—18.
- Набитович Ігор. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє // Набитович Ігор. Універсум sacritу в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): [монографія] / Ігор Набитович.— Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008.— С. 90—101.
- Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка і його міжнаціональний контекст // Наливайко Д.С. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Сергійович Наливайко.— Х.: Акта, 2007.— С. 235—273.— (Серія «Університетські лекції»).
- Настояща К.В. Функціонування культурної традиції у соціальному просторі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. соціолог. наук: спец. 22.00.01 «Теорія та історія соціології» / К.В. Настояща.— К., 2005.— 14 с.
- Нахлік Є.К. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель: наукова монографія [у 2 т.] / Євген Казимирович Нахлік / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка.— К.: Український письменник, 2007.— (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 11/12; Міжнародний фонд Пантелеймона Куліша).— Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша.— Вип. 12—462 с., [16] арк., іл., портр.
- Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст. / Євген Казимирович Нахлік.— К.: Наукова думка, 1988.— 318, [2] с.
- Ницше Ф. Сочинения [в 2-х т.].— Т.1. / Ф. Ницше.— М.: Мысль, 1990.— 829 с.
- Нога Г. Григорій Сковорода в рецепції Тараса Шевченка / Геннадій Нога // Верховина: збірник наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / ред. кол. М. Жулинський (голова ред. кол.), І. Денисюк та ін.; упорядник Євген Пишеничний.— Дрогобич: Коло, 2003.— С. 210—215.
- Нога Геннадій. Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII—XVIII століть) / Г.М. Нога; НАН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка.— К.: Стило, 2001.— 188 с.— Бібліогр.: С. 177—187, С. 168—172.
- Няму А. Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідність) / Анатолій Няму // Вісник Львівського університету. Серія філологія.— Львів, 2004.— Вип. 33.— Ч. 2.— С. 3—8.
- Няму А.Е. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Евгеньевич Няму.— Черновцы: Рута, 1999.— 176 с.
- Няму А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / Анатолий Евгеньевич Няму.— Черновцы: Рута, 2007.— 520 с.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка [Текст] / под. ред. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов.— М.: Русский язык, 1986.— 797 с.

- Ольховик М.В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філо-соф. наук: спец. 09.00.08 «Естетика»/ М.В. Ольховик.— К., 2005.— 18 с.
- Пархоменко М.М. Оновлення традицій (Традиції і новаторство соціалістичного реалізму в українській прозі) / М.Н. Пархоменко.— К.: Дніпро, 1978.— 316 с.
- Пархоменко М.Н. Горизонты реализма: О традициях и новаторстве советской литературы / М.Н. Пархоменко.— М.: Сов. писатель, 1982.— 463 с.
- Пастух Т. Традиція у транскультурному вимірі / Тарас Пастух // Вісник Львівського університету. Серія філологія.— 2008.— Вип. 44.— Ч. 2.— С. 3—9.
- Петров Н.И. Романτικο-художественная украинская литература // Очерки истории украинской литературы XIX столетия Н.И. Петрова.— К., 1884.— С. 123—169.
- Плахов В.Д. Традиции и общество: Опыт философско-социологического исследования / В.Д. Плахов.— М.: Мысль, 1982.— 220 с.
- Плевако М. Григорій Сковорода й українське письменство / Микола Плевако // Харківська науково-дослідна кафедра історії української культури ім. Д.І. Багалія. Збірник Науково-дослідної кафедри історії української культури.— Х.: Держвидав України, 1924.— Т. 1: Пам'яті академіка М. Сумцова / Коллект. авторів, 1924.— С. 33—48.
- Плотников Н. Человек-традиция. Памяти Гадамера / Николай Плотников // Отечественные записки.— 2003.— № 1. Режим доступу: <http://www.strana-oz.ru/?numid=10&article=46>.
- Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів / Передм. Ю. Шевельова/ Леонід Плющ.— К.: Факт, 2001.— 384 с.
- Подрига В. Відтворення давньоукраїнської літературної парадигми у прозі В. Наріжного, О. Сомова / Володимир Подрига // Теоретична і дидактична філологія. Збірник наукових праць / гол. ред. Г.Л. Токмань, М.П. Корпанюк.— Переяслав-Хмельницький, 2009.— Вип. 6.— С. 142—150.
- Попович М.В. Мироззрение древних славян / М.В. Попович.— К.: Наукова думка, 1985.— 165, [2] с.
- Проскуракова О.С. Проблемы концептуализации понятия «традиция» в современной науке / О.С. Проскуракова // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Соціологічні науки.— Харків.— 2007.— Т. X.— № 2.— С. 31—35.
- Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней / Джованни Реале и Дарио Антисери; [в пер. с итальянского и под ред. С.А. Мальцевой].— С.-Петербург.: «Пневма», 2002.— 880 с.
- Розумний Я. Маркіян Шашкевич: таємниця міфу / Ярослав Розумний // Шашкевичіана.— Вип. 3—4.— Львів — Вінніпег, 2000.— С. 415—427.
- Росовецький С. Біблійні мотиви у творчості Шевченка / Станіслав Росовецький // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.].— К.: Наукова думка, 2008.— С. 344—372.
- Рудницький М. Вступне слово / Др. Михайло Рудницький // Стороженко Олекса. Твори. Кн. 1. Оповідання. Частина перша.— Київ: Накладом видавництва «Серп і молот», Друкарня українського наукового товариства, 1918 — С. 3—6.
- Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Л.И. Сазонова / Рос. Акад. наук: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького.— М.: Языки славянских культур, 2006.— 896 с.; ил.— (Studia philologica).
- Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція / Євген Сверстюк // Науковий вісник Українського Вільного університету. Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ.— (Серія: Наукові збірники) — Том 15.— Мюнхен, 1992.— С. 119—132.
- Свириденко О. Г. Сковорода й А. Метлинський: до проблеми сковородинівської рецепції в українському романтизмі / О. Свириденко // Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність / відп. ред. проф. І.П. Стогній.— К., 2003.— С. 467—472.
- Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства / Григорій Сивокінь // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів / відповід. редактор О. Мишанич.— К.: АТ «Обереги», 1996.— С. 38—43.
- Скринник М. Наративні практики української ідентичності: Доба Романтизму: [монографія] / Михайло Антонович Скринник.— Львів: Каменяр, 2007.— 367 с.
- Скринник М. А. Традиція в українській філософії і романтизм / М.А. Скринник // Філософія. Психологія. Педагогіка: Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут».— К.: «Політехніка», 2006.— № 3 (18).— С. 72—76.
- Скупейко Л.І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Лукаш Скупейко.— К.: «Фенікс», 2006.— 416 с.
- Соболь В. Барокова традиція і модерна поезія / Валентина Соболь // Слово і час.— 2002.— № 4.— С. 64—65.

- Соловей Е. Українська філософсько-поетична традиція як інваріант традиції загальнослов'янської і світової / Елеонора Соловей // *Слов'янські літератури: доповіді [XI Міжнародний з'їзд славистів]*, (Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р.) — К. : Наукова думка, 1993. — С. 5—18.
- Сопов В. В. Социально-философский анализ феномена традиции : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук. : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / В. В. Сопов. — Кемерово, 2007. — 23 с.
- Софронова Л. Взаємодія «вченої» і «народної» культур / Людмила Софронова // *Людина і світ*. — 1999. — № 7. — С. 14—20.
- Софронова Л. А. Культура сквозь призму поезици / Л. А. Софронова. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 832 с. — (*Studia philologica*).
- Спиркин А. Г. Человек, культура, традиция / А. Г. Спиркин // *Традиция в истории культуры*. [сб. статей / отв. ред. В. А. Карпушин]. — М., 1978. — 345 с.
- Срезневский И. И. Майор, майор! / Измаил Срезневский // *Московский наблюдатель*. — 1836. — Т. 6. — с. 205—238; 445—468; 721—736.
- Ткачук М. П. Маркіян Шашкевич. Дослідження / М. П. Ткачук, О. М. Ткачук. — Тернопіль : Медобори, 2009. — 248 с.
- Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу [перев. с фр. Б. Нарумова] / Цветан Тодоров. — М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. — 144 с.
- Тхорук Р. Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків / Раїса Тхорук // *Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму*: [зб. наук. праць]. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. — Вип. 2 [упоряд. О. В. Яблонська]. — С. 39—53.
- Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино* / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — С. 270—281.
- Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино* / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
- Ужанков А. Н. О специфике развития русской литературы XI — первой трети XVIII века: Стадии и формации / Александр Николаевич Ужанков. — М. : Языки славянской культуры, 2009. — 254 с. — (*Studia philologica*).
- Унамуно М. де. Вічна традиція / М. де Унамуно // *Філософська і соціологічна думка*. — 1995. — № 11—12. — С. 100—121.
- Ушкалов Л. Барокові джерела нового українського письменства // Ушкалов Л. *Есеї про українське бароко* / Леонід Ушкалов. — К. : Факт — Наш час, 2006. — С. 162—212.
- Ушкалов Л. На риштованнях історії української літератури / Леонід Ушкалов // *Книжковий клуб плюс*. — 2004. — № 11. — С. 16—17.
- Ушкалов Л. В. Бароко та творчість Шевченка / Л. В. Ушкалов // *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. — 1999. — № 1. — С. 51—56.
- Ушкалов Леонід. Скворода та інші: Причинки до історії української літератури / Леонід Ушкалов. — К. : Факт, 2007. — 552 с.
- Федоров А. А. Европейская мистическая традиция и русская философская мысль (последняя треть XVIII — первая треть XIX вв.): [монография] / А. А. Федоров. — Н. Новгород : Нижегородский гуманитарный центр, 2001. — 257 с.
- Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига : Зинатне, 1988. — 456 с.
- Филипович П. До історії раннього українського романтизму / Павло Филипович // *Україна*. — К. : Держвидав України, 1924. — Кн. 3. — С. 71—76.
- Філософський енциклопедичний словник / [під керівництвом В. І. Шинкарука]. — Київ, «Абрис», 2002. — 742 с.
- Фрай Нортрон. Великий код: Біблія і література / Герман Нортрон Фрай: [з англійської переклала Ірина Старовойт]. — Львів : Літопис, 2010. — 362 с.
- Франко І. Зібрання творів: [у 50 т.] / Іван Якович Франко / ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін. — К. : Наук. думка, 1976. [У надзаг. : АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка]. *Література і мистецтво*. Т. 26—43. — Т. 38. *Літературно-критичні праці (1896—1911)* / упоряд. та коментарі О. І. Гончара; ред. М. Т. Яценко. — 1983. — 619 с.
- Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти тт. / Іван Якович Франко [У надзаг. : АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка]. *Література і мистецтво*. Т. 26—43. — Т. 41. *Літературно-критичні праці (1890—1910)*. — К., 1984. — Т. 41. — 683 с.
- Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Барокко. Литература. Литературоведение (специальный курс) / И. А. Чернов. — Тарту, 1976. — 185 [1] с.
- Чернявская Ю. В. Народная культура и национальные традиции : [учебно-методическое пособие] / Ю. В. Чернявская. — Минск : Изд-во «Беларусь», 1998. — 170 с.
- Чечель Н. П. Повертаючи стиль: Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до

- XVIII ст. / Наталія Петрівна Чечель.— К. : Парапан, 2004.— 240 с. Бібліогр. : с. 226—237.
- Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський.— К. : Обереги, 2003.— С. 345—357.
- Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні.— 2-ге вид. / Дмитро Чижевський.— Мюнхен: Український вільний університет, 1983.— 175 с.
- Чижевський Д. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський.— К. : Обереги, 2003.— С. 358—372.
- Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський.— К. : Обереги, 2003.— 576 с.
- Чистов К.В. Традиция, «традиционные общества» и проблема варьирования / К. Чистов // Советская этнография, 1981.— № 2.— С. 105—107.
- Шацкий Е. Утопия и традиция / Ежи Шацкий: [пер. с польск.; общ. ред. и послесл. В.А. Чаликовой].— М. : Прогресс, 1990.— 456 с.
- Шевчук В.О. Співці музи роксоланської на західних землях України // Шевчук В.О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе / В.О. Шевчук.— К. : Рад. письменник, 1990.— С. 115—125.
- Шевчук М. Традиційний сюжет у національній літературі: аспекти адаптації / Марина Шевчук // Наукові записки КМА.— Том 17. Філологія.— 1999.— С. 31—36.
- Шевчук М.В. Національно-специфічні принципи обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. В. Шевчук.— К., 2000.— 18 с.
- Шейко О.С. Традиція як фактор саморозвитку суспільства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О.С. Шейко.— Запоріжжя, 2001.— 21 с.
- Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: [в 2-х т.] / Освальд Шпенглер.— М. : Мысль, 1998.— Том 1. Геитальт и действительность [К.А. Свасьян: пер. с нем.; вступ. ст., примечания].— 662, [1] с.
- Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило.— К. : Задруга, 2003.— 354 с.— Алф. покажч. с. 339.— Бібліогр. у підряд. приміт.
- Шумило Н.М. Бароково-готичні відлуння // Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності / Наталя Микитівна Шумило.— К. : Задруга, 2003.— С. 228—254.
- Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот : [перевод с английского].— К. : Air Land, 1996.— (Citadelle).— С. 157—166.
- Bloom, Harold. Anxiety and Influence: A Theory of Poetry.— New York, Oxford University Press, 1973.
- Blume Fr. Begriff und Grenzen des Barock in der Musik (цум. за кн. : Der Literarische Barockbegriff (Hrag. von W. Barner. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Burckhardt, Jacob. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.— Basel, 1855.— 1112 s.
- D'Ors E. Lo barocco / Eugenio d'Ors.— Madrid : Editorial Tecnos, 2002.— 142 p.
- Ors E. d. Le Baroque. 1610—1660.— N.-Y., 1952.

РОЗДІЛ 2

БАРОКОВІ МОТИВИ ТА ОБРАЗИ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Виокремлення проявів бароко в романтизмі на рівні функціонування мотивів та образів дозволить детальніше дослідити епохи, схарактеризовані за стилями як «надчасові цілості» (Д. Чижевський), і зокрема простежити, які традиційні для бароко образи найчастіше використовуються українськими романтиками. Багато мотивів та образів барокової літератури безпосередньо пов'язані з Біблією, проте вживають їх автори з різною метою. У творах одного й того самого письменника певні біблійні події застосовуються для підтвердження різних думок, а надто це помітно при порівнянні текстів, нехай і однієї доби. Проте зазвичай використання найбільш відомих подій Святого Письма обумовлюється літературною традицією. Християнська літературна традиція в українській літературі романтизму взаємодіє із фольклорною традицією, появою орієнтальних впливів тощо.

М. Ольховик [Ольховик, 2005, с. 3] виокремлює три універсальні структури художнього мислення як варіанти втілення барокової ситуації в українському мистецтві. Перша система, на думку вченої втілює аспект барокового світогляду, коли людина намагається або зняти антиномію, або наблизитись до ідеалу, тобто «перейти від дуальності до гармонії шляхом конвергенції основних світоглядних опозицій (людське/божественне, видиме/невидиме)» [Ольховик, 2005, с. 3]. Образи моря, корабля, шляху, мандрівника, мотиви темпоральності і вічності, плинності буття виявляють естетику бароковості в цій художній системі. У другій системі буття постає як протиборство, перманентна боротьба двох антиномічних начал, а використання мотивів війни, боротьби, ванітативних мотивів, ідеї катастрофізму, на думку М. Ольховик, зумовлене усвідомленням неможливості перебороти як своє ество, так і об'єктивно зумовлені перепони. Третя з виокремлених універсальних систем розв'язує протиріч-

чя завдяки штучному або містично-релігійному проникненню однієї опозиції в іншу, спробою прирівняти своє земне існування до небесних вимірів (мотиви софійності, дивовижності, містерії, гри, ілюзійонізму, маски, буфонади)» [Ольховик, 2005, с. 6].

Відповідно до поділу універсальних структур барокового художнього мислення, виокремлених М. Ольховик, з'ясуємо, які з наведених мотивів домінують у текстах романтиків. Завважмо, що ванітативні мотиви тісно переплетені з мотивом плинності буття, й тому недоцільно розривати їх в різні системи. Мотиви й образи першої із систем (образи моря, корабля, шляху, мандрівника, мотиви темпоральності й вічності, плинності буття) найбільш яскраво відбилися в романтичній поезії завдяки продовженню християнської традиції і впливу фольклорної стихії. Мотиви другої й третьої систем представлені менше, але також побутують у текстах романтиків, хоча й у дещо трансформованому вигляді. Доречно навести основні риси українського бароко, які виділив Теофіль Комаринець. Бароко, попри закиди щодо панування схоластики, стимулювало захоплення природою як засобом пізнання ідеї, самовираження Бога [Комаринець, 1993, с. 9]. Ще низка тем і мотивів барокової літератури близькі романтичному письменству: «Не чужий бароковій літературі культ сильної особистості, що спрямовує свої дії на утвердження християнських ідеалів, релігійних та моральних догм. [...] Дуже близькими для романтизму у барокко були динамізм його творів, увага до авантюрних сюжетів, напруженість і драматизм ситуацій. Зосереджуючи увагу на внутрішньому світі сильної особистості, барокко, як пізніше і романтизм, передає напругу, гостроту переживань людини, що розуміються як наслідок неусвідомленої або надсвідомої дії. Для поезики барокко характерним є тяжіння до натуралізму, гіперболізації, оксюмору, гротеску, які співіснують як елементи єдиного, а універсальність відтворення підноситься ним до рівня естетичного закону, що ставило цей стиль у прямий зв'язок з найближчими попередниками і предтечами романтичного світобачення» [Комаринець, 1993, с. 9].

У цій частині нашого дослідження зробимо спробу унаочнити традицієтворчу роль барокового письменства в романтичній літературі на змістовому рівні текстів ХІХ ст., розглянувши мотиви, образи, тематику творів двох різних епох у порівняльному аспекті.

2.1. БАРОКОВИЙ МОТИВ ШВИДКОПЛИННОСТІ ТА МАРНОСТІ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ В РОМАНТИЧНОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ

Літературна традиція попередніх епох у літературі українського романтизму виявляється на різних рівнях тексту. Найбільш яскраво традиція барокового письменства в творах українських письменників-романтиків проявлена на рівні мотивів художніх творів. О.М. Веселовський, відокремлюючи мотив від сюжету, завважив, що мотив є простим і стійким утворенням: «Під мотивом я розумію формулу, яка відповідала на перших порах суспільності на питання, які природа скрізь ставила людині, або які закріплювали особливо яскраві, такі, що видавалися важливими або ті, що повторювали враження дійсності» [Веселовський, 1940, с. 494]. Постійність мотиву спирається на формульність (простий сюжет О. Веселовський виражає формулою $a+b^2$, кожна частина якої може змінюватися або доповнюватися, творячи сюжет) [Веселовський, 1940, с. 494]. Виходячи з цього, автор, на думку вченого, послуговується певним словником типових образів-символів, мотивів і стилістичних засобів. В.Я. Пропп, розвиваючи структурний підхід до вивчення мотиву й сюжету, у роботі «Морфологія чарівної казки» розглядає мотив як такий, що складається із частин, які можуть замінятися іншими. Ю. Бучиліна [Бучилина, с. 240]. подає огляд основних концепцій теорії мотиву й сюжету в літературознавстві (праці О. Веселовського, О. Фрейденаберг, В. Проппа, А. Дандеса та інших), приходячи до висновку, що саме синтез різних теоретичних досліджень про мотив і сюжет може бути плідним при повноцінному науковому аналізі будь-якого твору словесної творчості, фольклорних і авторських творів.

У барокових текстах використання образів ґрунтувалося на класичних традиціях, що «мали послідовно античний характер» [Макаров, 1994, с. 231], наприклад, моряк поставав у Митрофана Довгалевського як Тифій-керманіч судна, Палітур тощо. У романтизмі ж змінилося поняття «образ», відбулося розмежування образів і символів. Микола Костомаров, який розробив теорію романтичного символу на українському ґрунті, вважав лише варіантами виявлення романтичного символу класицистичні алегорію, образ і порівняння [див.: Бовсунівська, 2001, с. 209—210], а в основу теорії символу вчений поклав натурфі-

лософську ідею одухотвореності природи, найменший об'єкт якої має езотеричний сенс. Понад те, Тетяна Бовсунівська пише, що «кожен романтичний символ мав безліч корелятивів і антагоністів, мав синтагматичну (хронологічну) іпостась і множинні парадигматичні, тож у кожному такому символі містився цілий світ понять, змістів, знаків, тощо» [Бовсунівська, 2001, с. 317].

Поєднуючи різні підходи літературознавців до визначення мотиву та образу, спробуємо виокремити такі мотиви й образи, характерні для романтичного світогляду, що продовжують усталені для барокової епохи традиції їх використання.

М. Скринник зазначає, що питання традиції є надзвичайно важливим для розуміння змісту українських романтичних наративів, і що традиція, зберігаючи цілком конкретний «життєвий світ» у вигляді впорядкованої системи смислів, стає надбанням наступних генерацій як спадщина [Скринник, 2007, с. 36]. Богдана Криса слушно вказує, що бароковий мотив взагалі несе в собі ясне розуміння того, що порушені проблеми — це старі, як світ, дещо призабуті істини, і тому в барокових письменників часто можна зустріти погляди на свій текст як на результат прочитаного, вивіреного з тим, що було вже написано. Літературна традиція в епоху Бароко стає важливим елементом розгортання мотиву [Криса, 1998, с. 80].

Простежимо, як трансформуються барокові мотиви швидкоплинності й марності людського життя та низка пов'язаних із цим мотивів і образів у текстах романтиків. Мотив «*varietas/vanitas*» розпадається на дрібніші складові: мотив неминучості смерті, мариністичні мотиви, мотив гріха й покари тощо. Мінливість світу барокові письменники розглядали крізь призму християнської доктрини. Так, Касіян Сакович у «Вършах на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного» (Київ, 1622) досить яскраво змальовує минучість усього мирського, протиставляючи цьому справжню віру: «По прожну фрасует ся всяк живый человек, / Поневаж короткій есть его на свѣтѣ вѣк. / Богатство, мудрость, слава, сила — все преходить, / Нѣчого ся трвалого въ мѣрѣ не находитъ. / Што можем въ том рыцери нашем оглядати, / Же такъ, не иначе, есть, латво узнавати. / Цили он не мѣл силы, здоровья и грошій? / Не был ли славный, менжный, на тѣлѣ хороший? / Цили не мѣл докторов на свою хоробу? / Леч на смерть нѣт лѣкарства, отдається гробу. / Человек, якъ тѣнь, сон, трава, якъ цвѣт увядает, / Наг ся

родить, наг сходить, все ся тут зостаєт. / Видиш, якъ мір и похоть зъ свѣтом преминаєт, / А творяй волю божію вѣчне пребывает» [Сакович, 1978, с. 324]. Характеристика життя подається і в творі англійського барокового письменника Генрі Кінга «Sic vita», де анафорою «як» нанизуються низка порівнянь, що унаочнюють головну думку твору: життя мине як один день і людину забудуть на землі: «Как звезд падучих яркий свет, / Как в небесах орлиный след, / Как весен славная пора, / Как серебро росы с утра, / Как свежий ветер у реки / Или как в лужах пузырьки, / Жизнь человека, чьи лучи / Погаснут, долг отдав ночи. / Звезда исчезла. Ветер спал. / Роса просохла. След пропал. / Осенний день глядит в окно. / И человек забыт давно» [Английская лирика первой половины XVII века, 1989, с. 162].

Мінливість світу, барокову антиномічність відтворює і Євген Гребінка, пишучи про світ: «Наш мир так чудно устроен, что крайности в нем невозможны. Природа дала человеку и розы и шипы вместе; насадила ароматные рощи гвоздики и скрыла в них гремучего змея. Зло и добро, радость и печаль смешаны в картине нашего быта, как свет и тень в ландшафте искусного художника. Крайности исчезают в противоположностях: рыдания переходят в хохот, продолжительный смех выдавливает слезы» [Гребінка, 1980, с. 214].

Такі мотиви, як вибір життєвого шляху, марність людського життя, характерні для барокового письменства і православно-го, й уніатського, що виявилось й у текстах романтиків. У творах письменників «Руської трійці» мотиви швидкоплинності й марності людського життя теж віднайшли досить яскраве втілення, а надто це очевидно в переплетенні з усною народною традицією. Показовим у цьому плані є твір Маркіяна Шашкевича «Веснівка», побудований на діалозі доньки й матері. Донька просить неньку дати їй краси, щоб доля була щасливою, а з вуст матері лунає жаль за минущию краси, думки про швидкоплинність людського буття [Русалка Дністрова, 1950, с. 19—20]. Про плинність, скороминучість мирських радощів йдеться і в творі Маркіяна Шашкевича «Сумрак вечерний»: «Згадка в души печальній тужно згомотѣла, / Бо сплинули радощи, як Днѣстер спливає!» [Русалка Дністрова, 1950, с. 78].

Переклад твору «Вечірній дзвін» (з Козлова) в інтерпретації Якова Щоголева набуває філософського звучання, містить мотиви швидкоплинності, марності людського буття, смерті тощо.

Слобожанський письменник отець Онуфрій, Григорій Скворода, як і багато інших барокових письменників, будували свої тексти на поширеному паралелізмі швидкоплинності людського буття і процесів згасання і відродження в природі. Про те, що творчість Григорія Сквороди була знайомою Якову Щоголеву, свідчить хоча б той факт, що у листі до Цезаря Білиловського, міркуючи про свою поезію та про її видання, на підтвердження власних думок письменник наводить цитату зі Сквороди: «Всякому городу нрав и права; / Всяка иміє свій ум голова» [Щоголів, 2007, с. 246].

Природа в творі Якова Щоголева «Після бурі» подана як відображення людських переживань. Природа після бурі розквітає, оживає, але людина після життєвих злигоднів не завжди буває щасливою: «Серце — не квітка, коли-що у йому / Знайдеться місце огневі святому! / Хай в його буря ударе відразу — / Й пробуй загоїти зроблену вразу! / Дай йому сонце і води сцілющі,— Все в йому холодно буде, як в пуші, / Сонце в те серце на мить не загляне, / Аж поки й битись воно перестане!» [Щоголів, 2007, с. 111]. Про швидкоплинність, минущість людського життя йдеться й у вірші «Марево». Молодість зникає, як марево, залишаються тільки пісні: «На все бува своя пора, / І завжди так воно робилось, / Що те бере сира земля, / А те в нікчемність помінилось / Так і від нашої весни / Одні зісталися руїни, / То заповіт старовини — / Пісні чарівної родини...» [Щоголів, 2007, с. 115]. Мотив примарності людського життя звучить і в поезії «Осінь»: «Квітці хоч і осінь, / Так і літо є; / Людям же й без літа / Осінь настає» [Щоголів, 2007, с. 116].

Подібні мотиви звучать не тільки в поезії романтиків, а й у прозовому доробку багатьох українських авторів першої половини XIX ст. Так, швидкоплинність і марність ілюзорних цінностей дочасного людського життя постає і в творах Миколи Костомарова «Кудеяр» та «Чернігівка», де зовсім різні герої виголошують традиційні християнські сентенції. Так, у повісті «Кудеяр» автор вкладає в уста хана таке висловлювання: «...горе собирающему сокровища и думающему, что они вечны. Все богатство человеческое — прах и суета перед добродетелью» [Костомаров, 1990, Т. 2, с. 347]. У «Черніговці» Петро Дорошенко говорить: «Відкрилися мої сліпі очі: побачив я, що як ми тут добиваємося на світі, всі великощі світові — усе порох і сміття» [Костомаров, 1990, Т. 2, с. 675].

Християнські засади світогляду українських романтиків сприяли появі в творах українського письменства першої половини XIX ст. численних традиційних барокових мотивів, зокрема, швидкоплинності й марності людського буття, смерті, мариністичних мотивів та образів тощо.

2.1.1. Мариністичні мотиви та образи в українському романтизмі

Дмитро Чижевський писав, що романтики полюбляли символіку, яка «висновується на предметах і явищах природи, стаючи персоніфікацією навколишньої дійсності і познакою того, як то ведеться людині в ній. Море — символ душевного неспокою, руху, плинності... Природа — стихія, безодня, в якій до того всього безчинствує й хаос, з котрим братається хаос людської душі — усіляко потакаючи йому» [Чижевський, 2005, с. 55—56]. Л.О. Софронова акцентувала на традиційності символу «корабель у бурхливому морі», понад те, навіть говорила про витoki цього символу з античності [Софронова, 1982, с. 79]. В. Адрианова-Перетц [Адрианова-Перетц, 1947] також зазначила, що й у різних жанрах давньоруської писемності використовуються метафоричні картини, оперті на два порівняння: світ — море, біди й тривоги — бурі і хвилі. Слушною є і думка вченої про вплив християнської традиції на введення цих мотивів у літературу, бо в церковно-дидактичній літературі буря і хвилі є уособленням мирської суєти, що відволікає людину від думок про Бога [Адрианова-Перетц, 1947, с. 45—50].

Мариністичні образи в романтизмі пов'язані з системою образів смерті, що є певною мірою характерним і для бароко. Так ріка, як і вогонь, часто виступає в образній системі романтичної лірики символом «життя, що наближається до смерті» [Прусова, 2001, с. 9]. Ріка часто змальована такою, що впадає в море, або ж човен має припливти до пристані, що робить тотожними семантику образів ріки та дороги в системі образів смерті, а саме, — обмежений простір між початком і кінцем земного життя (пригадаймо в бароко чотири останні речі людини). Показовим щодо використання зазначених образів є вірш Івана Гушалевича «Човен», де сполучаються образи хмари, грози, ріки, човна, смерті, берега, — всі вони підпорядковуються розкриттю мотиву швидкоплинності, марності людського життя: «Розбила-

ся хмара над рвучов рікою, / Човнок одинокий летить по водах, / До пристані рветься, борючись з грозою, / То пірне, то вплине, аж згибне в волнах. / Так бідне серце на житні просторі, / Покинувши берег, родний берег свій, / Спокою глядіє з грозів в розговорі. / Аж в зимній могилі найде супокій» [Українські поети-романтики, 1987, с. 504].

Леонід Ушкалов називає «мариністичні» топоси осердям української барокової іконосфери, «міфу про людське існування» [Ушкалов, 1994, с. 65]. Оскільки більшість цих топосів пов'язані з мотивом швидкоплинності людського життя, закономірним є те, що серед великої кількості іпостасей образу моря виокремлюється плинність видимого світу, а образи «кораблів», які плінуть «мисленими» морями, дослідник світу українського бароко вміщує у своєрідний реєстр, що підкріплюється цитатами з творів барокових письменників. Бачимо тут такі образи: керована «навкліром»-Христом Церква Божа, Діва Марія, хрест, людина та її «упованіє», час життя [Ушкалов, 1994, с. 66]. Море Леонід Ушкалов називає улюбленим образом нашого барокового письменства і подає низку іпостасей, у яких виступає образ моря в різних письменників: «море світу» (велике, бурхливе, страшне, злостиве, небезпечне, широке, багатом'ятежне), «сланное море» дочасного людського життя, глибоке море Господнє, невогъстимое море, море сліз, гріхів, пристрастей, «сладостей вічних» Раю, «море огненное геенское», море «небесной славы», Божої хвали, серця, гнівливих людей, «злостивого свѣту», «неизчерпаемая Благодати Божія», «миролюбія», совісті, «широкое и глубокое море церковное», «море милосердія Божія», море поганской безбожности и всей бѣсовской неукротимой злости», море книжної праці, море гнѣва Божія, смерті, сумнівів, хрещення, людини, «всякого веселія», а чи сорокаденного посту [Ушкалов, 2001, с. 184].

Досліджуючи світогляд людини доби Бароко, Богдана Криса пише, що у барокових текстах, як відлуння гулу божественного творення світу в різних варіаціях, постає одна й та сама картина: корабель у відкритих водах або пливе за своїм призначенням, або блукає і не може дістатися до гавані [Криса, 1997, с. 17]. Розбурхане море життя, що постає у творах барокових письменників, тісно пов'язане з мотивами смутку й терпіння, а «море» та пристань виступають «трансценденціями як життя і смерть» [Ушкалов, 1994, с. 65]. У такому ж сенсі використовує образи

моря, корабля та пристані й Іван Леванда: «Каково по мору плавалось? Наилучше рассуждает тот, кто в пристанище достиг; так вы такие ж как и я житейского моря плаватели, всяк свое судно в пристань охормляй, а каков кому путь, потерпи, тогда скажешь, как сам пагубныя мѣста пройдешь» [Леванда І. Рѣчи брачныя, арк. 55 зв.]. Кирило Транквіліон-Ставровецкий писав: «Яко же пловцы морскіи взираючи на ясный промѣнь звѣзд небесных, выходят из страшливой и смутной глубины морской к пристанищу пожеланному, так и мы, взирая на жизнь апостолов, выходим из смутнаго и свирепого моря житейского к вечной жизни» [цит. за: Маслов, 1984, с. 99].

Антоній Радивилівський у слові «Корабль же бѣ посредѣ моря вляясь волнами, бѣ бо противен вѣтр», говорячи про «облудність» світу, подає цілу низку порівнянь, що будуються на різних властивостях моря, ріки. Ріка, про яку говорить письменник, — «рѣка Гіпанес, от рѣк татарских найзначнѣйшая, чрез себе чистая и сладкая» [Радивилівський, 1688, арк. 168 зв.]. Як ріка, що тече в море, вбирає в себе отруту з інших джерел, так відбувається і з облудним світом [Радивилівський, 1688, арк. 168 зв.]. Друга подібність моря й життя, виділена Антонієм Радивилівським, — мінливість хвиль, що піднімаються й спадають, і ті, хто, керуючись власним гонором, пнеться до небес. Третьою рисою, яка уподібнює світ морю, є те, що «яко море не держит в себѣ жадного трупа, але если в нем якій будет, то выкидает оный на берег, живих еднат людей по себѣ плаваючих носить; так сей облудный свѣт, не рад видити людей, которыи чрез подвиги добродѣтелей себе оумерщвляют» [Радивилівський, 1688, арк. 168 зв. — арк. 169], світ не тримає праведників святобливих, побожних, а тільки тих, хто живе в гріху і в злості. Наступні порівняння моря та світу людей, які використовує автор: великі риби, що з'їдають малих, — багаті, що оббирають бідних; небезпеки на морі, — втрати у світі «На морю не может человекъ быти без небезпеченства, а на сем облудном свѣтѣ не может быти без оутрапены, без оутисков...» [Радивилівський, 1688, арк. 169]. Порівнюючи з кораблем у морі «Церкву Воюючу», Антоній Радивилівський спирається найперше на Святе Письмо і знаходить кілька причин, що уможливають таке зіставлення. Починає автор із форми корабля і кількості віруючих прихожан: «яко Корабль на початку ест стислый, посредѣ широкой, наконецу знову стислый, так Церковь Воюющая, на початку была стислая,

бо мало было в ней вѣрных; посредѣ зась оказалась широкою, гды зосталася наполненная людьми вѣрными, як мовит писаніє святоє: Дом исполнися славы Господня» [Радивилівський, 1688, арк. 169 зв.]. Корабель, що привозить хліб у голодні краї, також прирівнюється до церкви, що дарує слово Боже і т. п.

Таке ж спрямування і рядків Григорія Сковороди, в яких змальовується вир напастей, що загрожує людині, у вигляді біблійного «Черного моря»: «Вида житія сего я горе, / Кипящее, как Черное море, / Вихром скорбей, напастей, бѣд, / Разслаб, ужаснулся, поблѣд. / О горе сущим в нем» [Сковорода, 2010, с. 68], в образах пісні 14-ї: «Ах простри бодро вѣтрила! / И ума твоего крила. / Пловущи по бурном морю, / Возведи зѣнцы вгору, / Да путь потечет прав» [Сковорода, 2010, с. 65]. Розглядаючи образи смутку в поезії Григорія Сковороди, Т. Бовсунівська пише й про сутність образу моря в його текстах [Бовсунівська, 2003, с. 436—437]. Зокрема, непевність у майбутньому, нетривкість людського світу, помилковість суджень та висновків вчена називає причинами, які штовхають до «бездни», до «скорботи». Т. Бовсунівська зазначає, що образи моря в поезії письменника за змістом є аналогами образу Іерихон-града. Як приклад, вчена наводить Пісню 29 Григорія Сковороди, де поетика моря, на її думку, є найбільш вивершеною. Суперечливою видається теза дослідниці: «Сковородинівські образи моря (хвилі, «челнок», «вихр», «пожираюче море», «океан безбережний», «бездны океана») виникають ще до того, як у європейській та вітчизняній літературі укладається поетичний «комплекс» моря, докладно описаний В. Топоровим, отже й символіка моря в його поезиці не має нічого спільного з пізнішими семантичними метаморфозами «моря» [Бовсунівська, 2003, с. 436]. Сковородинівські міркування про людське життя, що порівнюється з човником у відкритому морі, вочевидь все ж є органічним продовженням використання образів моря у християнській традиції. Описаний В. Топоровим [Топоров, 1995, с. 575—597] поетичний «комплекс» моря, про який Т. Бовсунівська пише, що він укладався пізніше, ніж виникли мариністичні образи у Сковороди, існував у вітчизняній літературній традиції задовго до цього письменника, використовувався і в подальшому у творах романтиків.

Д. Чижевський вказує на вживання порівняння «життя є море» і св. Димитрієм Тупталом, і Стефаном Яворським [Чижевський, 1994, с. 284; Чижевський, 1994, с. 286]. Так, Стефан

Яворський порівнює життя грішника з Чорним морем, змальовуючи стихії і проектує їх на людські пристрасті, а страх корабельної аварії — на страх грішника перед смертю: «Що єсть грішник, аще не море Чорное, беззаконіе очорнілоє, дна і мірі гріхам не імущее, гордим волненієм дмящеєся, вітрами духов злоби колеблемое, горість і сланість гріховную в собі содержащее, китов адських поглощающих преисполненное»; «Пловущим нікогда в кораблі купцям пребогатим, найдеть страшная буря, начнуть волни о корабль штурмувати, страх на всіх велик, погрязновеіе корабля близько, смерть тут пред очима...» [цит. за : Чижевський, 1994, с. 286]. Порівняймо, Чорне море у вірші Миколи Устияновича викликає подібні кольорові асоціації: «...Перед вами Чорне море. / Чорне море — чорне горе, / Зазнали то Аскольд, Дир» [Устиянович, 1906, с. 277].

Барокові автори, змальовуючи душевний стан помираючої людини, проводять паралель з бурею на морі, уподібнюючи, знову ж таки, життя — морю, хвороби — бурям, смерть — корабельній аварії тощо. Таким чином письменник створює картину з яскравою образністю, здатну зворушити слухача, вплинути на його почуття. Бурі уподібнюється і совість, яка «сильнѣе свирѣпствует в душѣ, нежели болѣзни в тѣлѣ» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 79].

Вода, її здатність текти і змінюватися, часто символізує і в бароко, і у романтиків час мінливого й швидкоплинного людського життя: «...Мы возвращаемся в быстрѣйшем теченіи времени, и премѣняемся в одну минуту нѣсколько раз, как попавшіе в водоворот или страшную пучину. Прошедшее нам горестно, будущее ужасно, настоящее если добро, то не твердо; если зло, то мучительно. Мы не чувствительно отцвѣтим, сѣдѣем; из юных грѣшников бываем состарѣвшые неправедники, пьяницы, любодѣи; из больных дѣлаемся здоровыми и паки из здоровых тѣлом больными душею; из нищих богатыми в имѣніях и грѣхах, из богачей и повелителей нищими и презрѣнными» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 300]. Бароковий письменник, уподібнюючи життя морю, наголошує на тому, що людина сама обирає, яким шляхом іти: «что жизнь сія, подобна морю, на котором одни везут сокровища, другіе жизнь и головы. Одни, наполнив богатым грузом корабли, а радостию сердца, в пристанище текут; других погребла погибель в водах, извергая ко брегам с остатками корабли, кости их, с тѣм только различіем, что на

морѣ правительствует счастье и вѣтры, а в жизни человеческой господствует человеческая воля» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 111]. Смерть автор називає «пристанищем тѣх, которые много претѣрпѣли, плавая и волнуясь на морѣ житія» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 47]. У вірші Миколи Устияновича «Послідна життя тоска» з вуст старого німечного чоловіка, який щойно поховав свого останнього товариша, звучать міркування про дочасне життя і використовуються ті ж мотиви, що й у бароковій проповіді. Зокрема, життя порівнюється з плаванням: «Я плавецъ на морю, / Від житя поранка / Бю ся без устанка, / О кілько сил стане, / Ко тихій пристани...» [Устиянович, 1906, с. 233]. Герой твору керується християнським світобаченням, описуючи труднощі дочасного земного життя: «...Новая мя опять буря пре на море, / І мече сильно / В облаки високі / І знов в безодні розтвори, / Щоби на ново боротись, скитати, / На ново дармо пристани шукати. / Бо сьвіт пристани не має, / Син Евин спочинку не знає, / Хиба як зложит руки на собі / І ляже в гробі. / Боже! коли-ж Ти пришлеш ми ту днинку? / Глянь, лодя моя розбита, зогнила, / Платем запихаю шпари, / Керма зломлена, роздерті вітрила. / В-около мене зіваят мари» [Устиянович, 1906, с. 233]. Смерть бачиться як пристань, що дарує спокій «...Отче! приими в пристань свою дитинку / Спочинку, Боже, спочинку!» [Устиянович, 1906, с. 233]. Мотив, що є традиційним для барокового письменства, в поезії романтика розкривається за допомогою тих самих образів (море, корабель, вітрило, буря, пристань, тощо).

Стефан Яворський у книзі «Руський небесний Арктос» (К., 1690) також подає численні образи корабля, бурхливого моря, вітру, зірваних вітрил, весла, якоря, гавані, хвиль. У творі подаються паралельно образи «моря сліз солоних», «судно, що без керманіча». Минучість бідкування для руського судна змальовано паралельно до минучості всього в марному світі: «І тут, на світі, чи є речі цілі, / Щоби смертельні не збивали хвилі?» [Антологія української поезії, 1984, с. 216]. Інший човен, який згадує Стефан Яворський — човен Харона, що теж нагадує про одну з найстрашніших речей для людини — смерть [Антологія української поезії, 1984, с. 216]. Образ плавця в романтичній літературі теж подибуємо досить часто, зокрема й у творах Євгена Гребінки «Човен», Тараса Шевченка «Вітер з гаєм розмовляє» та інших. У Маркіяна Шашкевича читаємо такі рядки: «Перед зорями

в люту непогоду / Розігралася душа молодецька... / Імив за керму та й чухнув на воду, / На буйне море, гей, кров молодецька! / А море бистре, гей, носить собою, / Кипить і б'ється. Аж страх, ся здуває, / Волня на волню зводиться горою, / Пре сила силу, плавця затопляє» [Письменники Західної України, 1965, с. 68].

Образ бурхливої стихії споріднений із образом бурхливої долі. Засвоєння барокових мотивів і образів письменниками-романтиками відбувалося різними шляхами, проте переконливо доведено, що Маркіян Шашкевич, який сам був священиком, вивчав старожитності, використав матеріал із книги «Іфіка ієрополітика». Як слушно зазначив М. Возняк, «ця печерська книжечка з 1712 р. в'яже не тільки східні й західні частини України, але й старе письменство з новим» [Возняк, 1994, с. 98]. «Іфіка ієрополітика или філософія нравоучителная символами и приуподобленіи изясненна к наставленію и ползѣ юным благословеніем всечестнаго господина отца Афанасія Миславского, архимандрита печерскаго, тщаніем и трудами братіи» вперше була видана «накладом монастирским» в Києво-Печерській лаврі 1712 р. (9 + 174 + 2 арк.) і кілька разів перевидавалася (СПб., 1718; СПб., 1724; Львів, 1760; М., 1796). М. Возняк вказує на існування, окрім православних, також уніатських її перевидань. Пише він і про вплив книги на нову літературу (Маркіян Шашкевич, Тарас Шевченко).

За свідченням цього вченого, Маркіян Шашкевич виписав низку чотиривіршів із «Іфіки», коли вчився церковнослов'янської мови. Зокрема, поміж віршів, наведених М. Возняком, такі: «Про два життєві шляхи: Два пути зриши, тѣсний и пространний: / овъ терніем, сей цвѣтами устланный. / Вѣд же, яко пут въ погибел широкій, / къ радости ведет тѣсен и жестокий»; «Про книги: Море ест жизнь та: грозни имат волны. / Не вси же добрѣ плавати доволни. / Присѣдай книгам сей добрѣ плаваєть: / знает бо вѣтры и волны он знает»; «Про марність: Краток живот нашъ бѣден, скорбен, слезный, / но добрѣ жившим будет онъ полезный. / Суетнымъ кратшій ест и многолѣтний, / Исчезнетъ яко пуйзиръ разноцвѣтний» [Возняк, 1994, с. 98—99]. Отже, існує не тільки типологічна схожість між мотивами, що увиразнюються образами моря, вітру, хвилі у текстах Маркіяна Шашкевича та в «Іфіці», але й генетична спорідненість мотивів мінливості, швидкоплинності, марності дочасного людського буття, що постають у барокових мариністичних образах поезії романтика.

У бароковій літературі існували низки постійних значень-символів, які час від часу могли динамізуватися і повертатися у образність, але загалом були незмінними [Софронова, 1975, с. 44]. При цьому одні й ті ж образи використовували задля увиразнення різних понять. Прославляючи премудрість у книзі «Перло многоцінне», Кирило Транквіліон Ставровецький показує у тексті різні галузі життя, які мудрість робить кращими, не оминає увагою й мореплавання: «Пловцы морской души своя вручают. / Силѣ твоей смѣле и невонтпливе, / И переходят морскую глубину нестрашливе. / Своим плаваніем, / и Мудрости своею упованіем» [Транквіліон-Ставровецький, 1699, арк.101 зв.]. В Іоаннікія Галатовського несправедливість і жорстокість цього світу втілено теж в образі моря: «И свѣт есть моремъ червонымъ, бо на свѣтѣ находят(ъ)ся войны межы людьми, забойства, тыран(ъ)ства, где кровь людская обфите розливает(ъ)ся и о(т) тоеи крови свѣтъ южъ зосталъ моремъ чер(ъ)вонымъ» [Галатовський, 1985, с. 67].

Інтенсивне використання мариністичних мотивів, змалювання неосяжної глибини у барокових авторів обумовлюється трагічним гуманізмом Бароко, суперечностями, які роздирають людину Бароко (згадаймо «Думки» Б. Паскаля, де говориться про міжусобицю розуму й пристрастей у людині). Опозицію духовного і тілесного, божественного і диявольського, як зауважує А. Макаров [Макаров, 1994, с. 36], барокові митці шукали в самій людині і послуговувалися для цього по-бароковому всеосяжними метафорами, як-то Іван Величковський, що писав про страхітливі психічні глибини, «сердечные бездны», що є в кожного і відомі лише Богові. У книзі Івана Орновського є образ човна, що пливе по житейському морю, але людська думка не здатна ним керувати, бо є вищі сили: «І мій човен загнали не в той берег весла, / Куди думка летюча нестримно понесла. / Я обходив був Феба, але в тому гоні, / Гелікон оминувши, я став в Геліконі» [Антологія української поезії, 1984, с. 221].

Іван Максимович подає поширене порівняння вміння творити добро попри всі життєві негаразди і плаванням у бурі: «Неважно от добра произвести добро, но весьма удивительно злое обратитъ в добро. Есть общая поговорка: «на спокойном море всякий может быть кормчим». Не велика мудрость, когда ветер попутный, корабль крепок, море не волнуется, еще и матросы корабля знают свое дело, пристань видна,— направитъ к ней корабль. Но иное дело, когда буря бушует на море, корабль

поврежден, волны с шумом вливаются на палубу и внутрь корабля, или когда ночь темная, ничего невидно, пираты окружили корабль, экипаж малочислен и плохо вооружен; и при всем этом капитан корабля так искусно распорядился, что безбедно избежал опасности; вот это удивительное дело: капитан корабля делом доказал свою мудрость и свою опытность править кораблем» [Иоанн Максимович [электронный ресурс]].

Дмитро Чижевський пише про наочність зображення як основне поняття поетики бароко, водночас вказує на існування в літературі певного стилю не лише характерних слів, що постійно повторюються (Schlüsselwörter), але й цілих «комплексів слів» («словесних полів» (Wortfelder)) [Чижевський, 2003, с. 410]. Характерний для романтиків «комплекс слів» із ключовим словом «ніч» вчений зіставляє з «ключовим словесним полем» барокової поезії — «темність». Такого ж значення у романтизмі набуває «словесне поле», що постає навколо слова-ключа «море»: вода, хвиля, корабель, човен, глибина, безодня, вітер, безмежність, мінливість, швидкоплинність тощо. Це словесне поле також підпадає під зіставлення з бароковою палітрою мариністичних образів, що увиразнюють мотиви швидкоплинності й марності людського життя.

Образ моря у романтиків подекуди переростає в іншу категорію — категорію простору і служить для творення просторової моделі світу, оскільки різнопланові просторові структури часто виступають лише окремими символічними знаками — човен, хвиля, Дніпро тощо. Море, яке у творах письменників-романтиків відображає емоційний стан схвильованої людини, постає у пейзажних замальовках художників-романтиків тихою ідилічною гаванню, або ж вривається хвилями розбурханої стихії, що грається човном, як доля людським життям. Українські письменники-романтики, як і західноєвропейські, наповнюють свої тексти пейзажами — море, гори, небо, бурхлива стихія природи, що є близьким до пристрасної натури романтичного героя. Тарас Шевченко в своїй малярській творчості також не оминає картин водної стихії, зокрема, Дніпра та Аралу. В художніх творах Тараса Шевченка море виступає не лише як образ, але й як простір, частина хронотопу творів письменника («Думи мої, думи мої...», «Катерина», «На вічну пам'ять Котляревському» тощо).

Амвросій Метлинський у перекладі з Краледворського рукопису «Бенес Германов» використовує «море» як традиційну ме-

тафору: «Попереду усіх Бенес конем вигравает, / За ним військо біжить, кричить, як море, гукає» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 156]. В іншого поета-романтика, Левка Боровиковського, мариністичні образи подибуємо досить часто. Так, у творі «Чорноморець» бачимо порівняння «сльози-кривава ріка»: «Де матуся рида — / Там кривава ріка / Протікає до моря глибокого» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 104], або ж поширене порівняння у вірші «Журба»: сирота у світі — «корабель у море занесений»: «Горе ж тому кораблеві, / Та у море занесеному; / Горе тому сиротині, / Від родини відлученому! / Куди віне буйний вітер — / Корабль в хвилі потопається. / Куди гляне сиротина — / Слізеньками обливається! / Ніхто з моря кораблика / До берега не привертає; / Ніхто в горі сирітоньки / До серденька не пригортає» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 92]. У поезії «Дніпр» образ ріки — символічний образ Дніпра, що виступає в різних іпостасях: як мати, що співає колискову своїм дітям: «Сосни почали дрімати / Під пісні свого Дніпра. / Так над колискою мати / Спать дитину присипля...» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 94], як втілення пам'яті слави, пам'яті роду: «Дніпре, прадіду віків! / Срібним плеском хвиль глибоких / Розкажи мені дідів / Казку добростей високих; / Розляглась в далекий край / Славу давнюю України / І князів святії тайни / Перед світом не скривай!..» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 95].

Можемо порівнювати образ Дніпра у творах різних письменників-романтиків. Так, Дніпро у творчості Тараса Шевченка постає уособленням непокірного козацького духу України. В баладному оповіданні Марка Вовчка «Максим Гримач» персоніфікований образ Дніпра автор використовує як центральну вісь, навколо якої будується хронотоп твору. Саме Дніпром здобуває своє багатство старий козак, біля Дніпра зустрічаються закохані, Дніпром вирушає Семен здобувати собі волю, в бурі на Дніпрових порогах гинуть човни, біля ріки чекає коханого Катря, в Дніпрі вона знаходить свою смерть, і, дивлячись на Дніпро, батько сумує за дочкою і розкаюється у своїх вчинках.

Для романтиків було характерним прагнення показати характери героїв у взаємозв'язку з природою, часто пейзаж використовувався як засіб психологічного паралелізму для відтворення душевного стану героя. У текстах «Народних оповідань» Марка

Вовчка немає зображення бурхливої природи, чи не єдиний пейзаж такого типу — опис бурі на Дніпрі в оповіданні «Максим Гримач»: «Дуби так з кореня й вивертає; дощ комиші позсікав, як шаблюю; Дніпро — аж пісок зо дна викидає... Ніч темна — темна, тільки блискавка блискає. А як грім гримне, то наче всі гори наддніпрянські луснуть» [Вовчок Марко, 1983, с. 97]. Така грізна стихія є передвісником чогось трагічного в житті героїв твору. Плинність часу також виражено за допомогою змалювання змін у природі: «Скресла крига, пройшла. Шумить Дніпро, сивіє й чорніє, і плескає в береги; розвивається верба, зеленіють комиші. Весела наша Катря ходить собі да поглядає. Зацвіли вишні, прокувала сива зозуля. Красно в садочку! Послався зелений барвінок, голубо зацвів; червоніє зірка; повився горобиний горошок; вовча ступа попустила широке листя; цвіте-процвітає мак повний: і сивий, і білий, і червоний; розкинувся по землі синій ряст; розрослась зелена рута. Поміж тим квітом сама, як найкращий квіт, походжає Катря, походжає та з синього Дніпра ясных очей не зводить, а тільки зійде місяць та посипле іскорцями у темну воду, Катря вже й під старою вербою на березі. Пильно дивиться вона, придивляється, чи не пливе хибкий човен, чи не править тим човном ставний та любий козак» [Вовчок Марко, 1983, с. 97]. Інший пейзаж твору є навпаки статичним, але для Катерини він водночас є тривожним: «Якось сидить вона під вербою, а ніч зорешлива та тиха; тільки соловейко свище, та гуде Дніпро» [Вовчок Марко, 1983, с. 97]. Саме стихія, — буря на Дніпрі, — руйнує мрії закоханих.

У поезії романтиків гармонійно поєднуються образ безмежного степу й образ моря. Левко Боровиковський перебуває під безпосереднім впливом Адама Міцкевича, як то у творі «Фарис (З Міцкевича)», де човен у морі подано як паралель до вершника у степу, й образ цей перегукується із орієнтальними мотивами, викликом долі, фатумом. Море у романтиків виступає символом душевного неспокою, руху, плинності поруч із символікою вітру, водоспаду. Окрім того, для цих письменників характерним є використання фольклорних мариністичних образів-символів. Так, Юрій Федькович у «Таліянці» подає яскраву пейзажну замальовку: «А тут зараз і монастир святого Марка стоїть, і базар преписний, і голубе море грає, а на морі огрядні кораблі без ліку-міри стоять собі пишними рядами та ряхтять, мов те пав'яне пір'я на сонці, або ті маки цвітущі, що вже ні пе-

реписати, ні перемалювати» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 70—71], є у письменника і порівняння морських хвиль із сизими голубами, і використання народнопісенних образів човна, жовтого піску, моря як останнього притулку. В поезії «Урода» порівнює письменник водну гладь із дзеркалом, що уособлює плинність людської краси, і людського буття загалом: «Ходить легінь та понад воду / Та дивиться на свою вроду, / Неначе в дзеркало. Та ба, / Війнуло, вдарила габа — / От вже і по хорошій вроді! / Габиті, брате, сперти годі» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 387].

Прагнення відродити славу історичного минулого нації у романтиків породжувало необхідність писати про Січ, козацьку звитягу, морські походи, війни й полони в заморських державах. Така тематика також сприяла частому послуговуванню традиційними для бароко образами моря-долі, життєвого шляху як плавання-мандрівки, човна, бурхливої стихії тощо. Колористика, що супроводжувала змалювання таких подій, мала певну палітру повторюваних барв, які здебільшого зливаються із традиційною для бароко кольоровою гамою. Різні відтінки синього та блакитного (образи моря, ріки, неба) сполучалися із жовтою (образи сонця, місяця, піщаного берега), білою, срібною (образи морської піни, чайок, вітрил, козацької зброї, русалки), зеленою (образи лісу, очерету) барвами, або ж контрастували із червоним (образ моря крові, кривавої ріки, козацького одягу), чорним (образ ночі, безодні, хмари) кольором. Море і степ, що часто постають поруч в образній системі романтиків, символізують дух козацької вольниці.

Мариністичними мотивами та образами послуговуються як українські барокові письменники, так і романтики. Море в українському романтизмі виконує як роль традиційної метафори для позначення мінливості, швидкоплинності людського життя, так і, сполучаючись із комплексами слів-образів ріки, потоків, потопа, корабля, вітрил, вітру, чайки, берега, піску тощо, витворює досить вишукані символічні сполуки, закорінені й у літературні (такі, що сягають Біблії та античної літератури), й у народнопісенні джерела. Очевидною є закоріненість ключових мариністичних образів романтиків у традицію ванітативних топосів барокового письменства.

2.1.2. Традиційність мотиву ярмарку в творах українських романтиків

Ярмарок увійшов у тексти красного письменства разом із культурою середньовіччя, коли базар-ярмарок став супроводжуватися гулянням, святом, поступово перетворюючись на своєрідне дійство зі своїми законами, укладами, персонажами. Мотив ярмарку в художній літературі зайняв досить поважне місце. Згадаймо, хоча б «Ярмарок суєти» Теккерея, «Сорочинський ярмарок» Миколи Гоголя, «Ярмарок» Івана Некрашевича, «Ярмарок» Леоніда Глібова та інші тексти, де цей мотив винесено безпосередньо в заголовок, і ще безліч інших творів у різних національних літературах, де також бачимо образ або мотив ярмарку. Традиції використання мотиву ярмарку в творах українських романтиків ще не були предметом окремого дослідження, тож актуальним буде розглянути, як проявляється зазначений мотив у текстах письменників-романтиків, і вплив традиції попередніх епох.

У монографії Г. Некрилової [Некрылова, 2004] досліджується мотив ярмарку з позицій його різноманітних видовищно-розважальних форм. Статті Г. Луїної [Лунина, 2007; Лунина, 2005], окремі розділи монографії Ф. Броделя розкривають погляд на ярмарок як на святково-видовищне явище. У працях О. Фрейденберг, хоча й опосередковано, розкриваються теми торгу (ярмарку). Авторка пише про архаїчні культово-ритуальні історичні витоки цього явища, зокрема говорить і про роль блазня [Фрейденберг, 1997, с. 210]. Теоретичні аспекти мотиву ярмарку почасти розкриває і праця М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу», у якій вчений пише про ярмарок як явище не тільки соціально-економічне й торгово-грошове, але й культурно-естетичне, дає йому визначення. Карнавальні риси ярмарку відзначали й інші вчені, беручи до уваги зовнішню подібність ярмарку з карнавалом.

З ярмарком, із карнавалом, із грою порівнювали життя і барокові, й романтичні письменники, часто поєднуючи ці образи з ванітативним мотивом. Мотив швидкоплинності, марності людського життя, — один із найбільш часто вживаних барокових мотивів, — у творах барокових письменників, як вже зазначали раніше, розподіляється на низку взаємозалежних тем: приреченість людини на муки і страждання, обумовлена першо-

родним гріхом; страх перед завтрашнім днем і заклик миритися із недосконалістю світу; ілюзорність життя; пошуки сенсу існування; смерть як перехід у вічність тощо.

У барокових текстах поглиблюють мотив марності дочасного людського життя образи всепоглинаючого часу, людини-подорожнього, світу (торжище, ярмарок, долина сліз, театр), життя (сон, павутина, блискавка, мандрівка тощо).

Опрацьовуючи мотив «блукань у світі», письменники використовують поширений бароковий образ ярмарку: «Разными путями, а всё на одну ярмарку сойдемся. Дай только вседающей Боже, чтоб торг свой отправил ты в небѣ» [Леванда І. Рѣчи брачные, арк. 55 зв.]. Тут логічним завершенням життєвого шляху людини виступає «ярмарок», де кожен може «виторгувати» те, на що заслужив своїми вчинками, а вирок-«ціну» призначатиме Господь. У творі Івана Некрашевича «Ярмарок», про який Дмитро Чижевський писав, що це «ніби щось середнє між бароковою інтерлюдією та класичною ідилією», також використано мотив ярмарку.

Образи «світ-торжище» і «світ-театр» доповнюють один мотив, — мотив швидкоплинності, марності й ілюзорності дочасного людського життя. Образ театру в творах барокових авторів характеризує багато дослідників, зокрема й Леонід Ушкалов, підтверджуючи цитатами з творів Мелетія Смотрицького, Касіяна Саковича, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Лазаря Барановича, Івана Леванди, Григорія Сковороди та інших письменників [Ушкалов, 1994, с. 67]. У книзі «Григорій Сковорода та антична культура» Леонід Ушкалов називає другий розділ «На театрѣ жизни нашей» [Ушкалов, 1997, с. 41—53]. Автор простежив джерела уявлення про світ як про театральне дійство, співвідносячи його ще з творами письменників епохи античності та відзначає поширення розуміння буття за допомогою «театрального» іконічного ряду з часів Ренесансу та Бароко [Ушкалов, 1997, с. 44—45]. На цьому акцентує і Т. Рязанцева [Рязанцева, 1996, с. 7].

Безпосередньо в українській літературі XVII—XVIII ст. значне поширення метафори «світ-театр», на думку Л. Ушкалова, обумовлене характерно бароковим *quiproquo* [Ушкалов, 1997, с. 45; Ушкалов, 1994, с. 67]. Автор визначає такі засадничі семантичні модуси «театральної» метафори в літературі українського бароко: марність та ілюзорність дочасного життя людини; премудрість Божого промислу.

Е. Курціус виокремив низку театральних метафор [Курціус, 2007, с. 159—166]. Характерними є приклади, які наводить вчений, зокрема, укладений Ронсаром епілог до комедії, що ставили на карнавалі у Фонтенбло: «(І ось Комедія нам приклад подає, / Де кожний чинить так, як вже кебета є: / Бо світ — театр, а люди живучи, — / Актори в нім. Фортуна — господиня / Готує шати на життя людини, / Всі небеса та долі й знамення — глядачі.). Отже, theatrum mundi з людьми як акторами, фортуною як режисером, небесами як глядачем» [Курціус, 2007, с. 162]. Підтвердження частоти звертання письменників його епохи до образу «світ-театр» є твори Вільяма Шекспіра [Шекспір, 1986. — Т. 6, с. 628], [Шекспір, 1986, Т. 4, с. 121]. На театрі «Глобус», що відкрився в Лондоні у 1599 році, і в якому відбулася прем'єра п'єси Вільяма Шекспіра «Як вам це подобається», висів вислів: «Totus mundus agit histrionem» — «Увесь світ грає історію». Інтерпретація цього образу часто вживана і в «Дон Кіхоті» Сервантеса, наприклад: «Таке ж саме, — вів далі Дон Кіхот, — спостерігаємо і в театрі сього світу, де одні виступають у ролі цісарів, інші в ролі пап чи там іще яких персонажів комедії, а як доходить до розв'язки, себто як життя кінчається, смерть із усіх здійсмає вбрання, що їх різнило, і домовина рівняє всіх.

— Слушне порівняння, — сказав Санчо, — хоч не з-так то й нове, бо чував я його не раз та й не два. Се так, як ото у шахи гуляють: поки точиться гра, то кожна фігура має свою осібну службу, а як дограють, то згребуть їх усі гамузом, і в торбинку, сказати б — тут тобі й могила» [Сервантес, 1995, с. 389—390].

Е. Курціус наголошує на тому, що творчість Кальдерона була новим етапом у використанні письменниками театральної метафори: «Кальдерон — перший поет, хто керований Богом theatrum mundi перетворив на предмет сакральної драми. <...> Театральна метафора, яка живиться античною і середньовічною традицією, знову повертається до живого театру й стає формою вираження теоцентричного розуміння людського існування, чого не знала ні англійська, ні французька драматургія» [Курціус, 2007, с. 164].

Багато прикладів відображення людського життя за допомогою метафори «світ-театр» подибуємо в текстах барокової літератури. Наприклад, Петро Скарга в творі «Kazanie o smierci, ktore sie u na pogrzeby przyda» пише, що життя подібне до дії на сцені: актора-школяра, як короля, наряджають і наділяють вла-

дою, але по закінченню комедії король знову стає школярем, а королівство школою і бідною комірчиною [Елеонская, 1990, с. 75—76]. Мелетій Смотрицький використовує образ театру, щоб висловити своє відчуття часу, яке проявляється крізь маску смерті, відкриваючи «невидиму сутність видимого світу», і водночас відкриваючи «рівність усіх незалежно від занять, багатств і титулів: «Житло наше на землі ровно комедії, / Албо рачей жалостной свѣта трагедії / За отнятѣм личины, што был кролем, паном, / По-старому ковалем, шевцем, цимерманом» [Українська поезія. Кінець XVI — початок XVIII ст., 1978, с. 174].

В окремих барокових ораціях цей образ використано для того, щоб показати непередбачуваність майбутнього і підкреслити, що поцінувати життя можна лише дивлячись у вічі смерті: «...Житіє человѣческое ест игральище, ему же живый на небесех посмѣтается...» (Лазар Баранович) [Баранович, 1674, арк. 315. (зв.)]; «Жизнь сію давно комедією зовут: сыграймож мы свою совсем комедію, и тогда скажем, каково мы ея играли...» (Іван Леванда) [Леванда І. Рѣчи брачные, арк. 55].

Л. Софронова, спираючись на думку про те, що театр відображав принципи світобудови, розкривав такі аспекти життя, як його відносність, недовговічність, вказує, що в метафорі «світ-театр» діє принцип відображення [Софронова, 1982, с. 87]. Людина в бароковому світі-театрі виступає не тільки в іпостасі актора комедії, що зветься життям, але водночас може бути спостерігачем, відстороненим глядачем: «Случаи сплетаться не престанут пред вами, как сплетались прежде вас; вы такой же зритель, как и всѣ, судить пристрастно не хотящие...» [Письма Леванды, 1878, с. 332]. Таким само спостерігачем стає читач, перед очима якого змінюється калейдоскоп театралізованого світу романів Василя Наріжного.

У творах Василя Наріжного, наприклад, «Бурсак», «Запорожець», «Наречена під замком» гра, перевдягання, зміна декорацій, поява героїв під чужими іменами складають важливу частину сюжетів, роблять їх динамічними. Крізь канву цих творів проходить думка, що людина всього-на-всього актор в театрі життя і підкорюється волі Божій. Втікачі одягають костюми нечисті, щоб влаштувати втечу з монастиря; дівчина одягається в чоловіче вбрання, щоб переховатися від погоні; знатна дама вінчається в одязі селянки, — таких сцен у романах Наріжного «Запорожець», «Бурсак», «Российский жилблаз» досить багато.

Розбійник, що почав своє падіння з пограбування церкви, розкаюється і знаходить прощення у людей, а чужі люди виявляються близькими [Нарежний, 1983, Т. 2],— всі ці маленькі перетворення зливаються в єдину мозаїчну картину життя,— життя дочасного, ілюзорного й мінливого, яке повністю співвідноситься з бароковою метафорою «світ-театр».

Традиційний бароковий мотив ярмарку трансформується, переосмислюється у творах Івана Котляревського, де ми бачимо, як барокова образність поєднується з преромантичними мотивами та рисами просвітництва [Нахлік, 1994]. Ярмарок постає і у тексті «Горпиниди» Павла Білецького-Носенка. Автор використовує образ чумака на ярмарку, який «Гуляє з басом між ятками, / Гука, товчється з торговками, / Тій пинфу ткне, а тій тумак» [Білецький-Носенко, 1973, с. 47], для увиразнення недоречно бурхливої поведінки мстивої Церери. Яскраві картини ярмаркового дійства Павло Білецький-Носенко вводить і в опис пекла: «Де глянь — кумедії, розривки, / Мов ярмарок о проводах, / Везді в квітках рум'яні дівки / Усе ганяють по садах. / Все грища: ті гуляють в кепа, / Ті в ятці около вертепа, / Ті реготять коло циган; / Ведмеда з трубами спиняють / І пісні під цимбал співають. / Так весело, куди не глянь!» [Білецький-Носенко, 1973, с. 70]. При цьому картини, що постають в «Горпиниді», наближаються до барокових інтерлюдій.

Григорій Квітка-Основ'яненко у своїй творчості поєднує вплив літературних традицій попередньої літературної епохи з тенденціями новочасного письменства. В оповіданні «Салдацький патрет» описується ярмарок, що уособлює складну картину світу-суспільства, де поєднуються інтереси різних верств народу: «той купує, той торгує, той божиться, той приціняється, той спорить, той товариство склика», як у бароковій інтермедії, зливається воедино калейдоскоп типових образів, про що говорить автор передмови до творів письменника Катерина Борисенко [Борисенко, 2006, с. 4]. Думки про закоріненість творів автора в барокову епоху висловлював і С. Єфремов у «Історії українського письменства»: «Квітка виховався у традиціях і під впливом гуманістичної філософії Сковороди», і М. Плевако у статті «Григорій Сковорода й українське письменство» [Плевако, 1924, с. 40—42]. Ще один поширений опис ярмарку, що поєднується з описом театру, є й у творі Григорія Квітки-Основ'яненка «Ярмарка» [Квітка-Основ'яненко, 1979, с. 364—428]. Ярмарок не тіль-

ки як торжище, але й як демонстрація різних верств населення, ярмарок наречених, посад і титулів. Театр життя і театр як вид сценічного мистецтва органічно влітається в розповідь тексту «Ярмарки» Григорія Квітки-Основ'яненка. Цікавим у розкритті мотиву театру є образ суфлера, який невміло керує акторами і від недбалості цього чоловіка залежить доля всього дійства (перемішані аркуші вистав «Приключение в жидовской корчме» і «Лиза или торжество благодарности» перетворюють усе в алгоричне дійство торжища). Мимоволі унаочнюється бароковий мотив «життя-театр», переплетений із мотивом «світ-торжище». Творчість Івана Котляревського, і Павла Білецького-Носенка, і Григорія Квітки-Основ'яненка була своєрідною ланкою ланцюга української літературної традиції початку XIX ст., що розмежовувала, але водночас і поєднувала бароко та романтизм.

Українська народно-святкова стихія та ярмаркове життя, добре знайоме Миколі Гоголю, є тим, на чому ґрунтується більшість оповідань у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» — «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Вечір на Івана Купала». Тематика самого свята й вільно-весела святкова атмосфера визначає сюжет, образи і тон цих оповідань, про що слушно писав М. Бахтін [Бахтин, 1975, с. 485]. Водночас крізь призму бачення свята-ярмарку постає напрочуд складна, обширна і панорамна картина світу,— пістрява, гамірна і марнотна.

Євген Гребінка в російськомовних «Оповіданнях пирятинця» (1837) подає текст із прямою вказівкою на майстерність змалювання ярмарку Миколою Гоголем: «О, рудий Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки, представитъ этот водоворот двуногих и четвероногих, этот нестройный шум, говор, мычанье, ржание, крик, хохот, брань, песни; изобразить живописные кучи румяных яблоков, пирамиды арбузов, золотые горы дынь, плутовские физиономии цыган и простодушные лица чумаков с черными усами, бритою головою, длинным чубом; смешную спесь мелких уездных чиновников. Много-много я написал бы, но все это будет слабое подражание. Прочитайте лучше “Сорочинскую ярмарку” нашего Панька, и вы будете иметь ясное понятие о том, что делалось в Густыне 15-го августа некоторого года...» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 241]. Хоча творця образу Рудого Панька обурювало, коли його ідеї, тематику і стиль хтось

запозичував, Євген Гребінка все ж творчо засвоював гоголівський художній досвід, зокрема і на рівні художньої образності. Для порівняння можемо зіставити текст-опис ще одного ярмарку в творі письменника «Могилині родини» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 49]. У тексті автор зазначає, коли говорить про розмаїття й кількість народу, що збігся на імпровізований ярмарок, — «Як об Іллі в Ромні», натякаючи таким чином на щорічний ярмарок у містечку Ромни, який відбувався 20 липня.

Характерною пістрявістю та різноголоссям ярмарку Євген Гребінка створює знову-таки всеохопну картину суєтного людського натовпу, поєднуючи атмосферу свята з мотивом ілюзорності всього, що відбувається, демонструє прагнення повноти життя і мізерність, надуманість земної величі в образі могили-породіллі. Типові персонажі, що наповнюють картину ярмарку, нагадують героїв барокових інтермедій: «Де не взялись міняйли й шинкарі / І підняли між себе галас; / Чумаки із сіллю став, із дьогтем дьогтярі / І красти бублики шатнули школярі; / Сластьони шкварились, сидухи цокотіли; / Про Лазаря старці під кобзу голосили; / “Холодний квас!” — москаль між народом гукав, / Знічев’я, а базар в степу як треба став. / Народ дивується, да їсть, да п’є горілку. / Вже панський стадник Опанас, / Покинувши товар, що пас, / З кишені витягнув сопілку / Да як утне московського бичка! / Підківки зараз забряжчали, / В кружку дівчата танцювали; / Москаль покинув глек та садить гоцака» [Гребінка, 1984, с. 146—147].

Мотив ярмарку, святковості Євген Гребінка майстерно поєднує з біблійними мотивами та з філософськими роздумами про сенс життя, як в оповіданні «Двойник». Пишучи, що сам Господь призначив людині день для відпочинку, бо й сам відпочивав після створення світу: «Все было чисто, светло, спокойно. Земля имела царя-человека, и великий зодчий, смотря на свое творение, с улыбкой отдохнул от трудов. Это был первый праздник мира; что может быть святее начала его?» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 203], автор говорить про спокій із християнським смиренням: «Утешительная мысль о будущей жизни: там мы, усталые путники, положим свой посох и ношу... отдохнем» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 203]. Опис свята в селі Євген Гребінка перемежує змальованням романтичного весняного пейзажу, патріотичними вигуками на кшталт «Люблю я тебя, милая родина! Роскошна твоя природа, чист и нежен воздух твой; неземным сладострастием он наполняет грудь мою!» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 206].

Святкові ігри й розваги, які описує письменник, не тільки відтворять ідилічну картину земного щастя, про ілюзорність якого завважає і сам автор, але й містять філософські алегорії цілком в дусі барокових сентенцій про життя і смерть, славу і безчестя: «Согласитесь, нельзя не любить эту игру. Сколько мыслей приходит в голову, глядя на нее! Не похож ли человек на мяч, часто я думаю, и судьба, как судовой паныч, по прихоти своей заставляет его лететь то выше, то ниже; во всяком случае впереди один финал — падение» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 207].

Якщо в оповіданні Євгена Гребінки образ ярмарку використовується у поєднанні з філософськими мотивами, то ярмарок-базар у тексті «Не в добрий час» Олекса Стороженко описує вустами простакуватого чоловіка, що вперше виїхав за межі звичного простору свого рідного села: «Ну та й базар же у тому селі! Такий майдан — з наші Савинці, і весь вкритий народом; чого там не було: і скотини, і старці, ще й кацап з богами розташувався. Купив я в’язку бубликів, причепив до пояса та й пішов у трахтир, коли зирк, аж ведуть ведмедів. Люди кругом обступили, дивляться; і я дивлюсь, та так задивився, що й забув, де наш трахтир» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 107]. Зображення ярмаркових персонажів подібне до змальовання ярмаркового дійства в барокових інтермедіях до драми Якуба Гаватовича, де також персонажами виступає простий люд, що ярмаркує. Зокрема, таким простаком, якого легко обдурює шахрай Климко, змальовано Стецька в першій інтермедії [Гаватович, 1987, с. 375—382].

Своєрідний простір ярмарку, що захоплює, заворожує людину розмаїттям барв, людей і речей, за межами якого, — інший світ, куди можна й не потрапити, в оповіданні Олекси Стороженка «Не в добрий час» нагадує використання межового простору в текстах Миколи Гоголя «Зачароване місце», «Зникла грамота» тощо.

В іншому ж творі Олекси Стороженка — «Лісовий дідько і непевний» — очима панича служивого бачимо ярмарок на Петра й Павла [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 32]. Мотив ярмарку тут дорядний і дає автору можливість змальовати ще одну зустріч головних героїв у невимушеній обстановці веселощів і натовпу.

Ярмарок у поєднанні з притчею про Лазаря згадує і Тарас Шевченко у своєму журналі, акцентуючи на власній вбогості. Твір «Ярмарок» є і в художній спадщині товариша Тараса Шевченка Якова де Бальмена, надрукований у журналі «Отечественные

записки» за 1843 рік. Вже по смерті Тараса Шевченка в журналі «Основі» (1861, № 6) опубліковано промову Ф.Г. Лебединцева «Об ярмарках». У примітці до тексту проповіді писалося: «Оцю бесіду привіз нам з Київщини наш славний Кобзар-народолюбець, дуже її похваляючи. Він розумів її образом учительної розмови з нашим щирим людом. Для того, щоб народ послухав нашої науки, треба говорити з ним уміючи, треба промовить до його поетичного, чулого серця.— Творець цієї бесіди ясно зрозумів свою задачу, і ми не знаємо нікого іншого, хто б учив народ так гарно, так просто і образно,— по нашому» [Объ ярмаркахъ, 1861, с. 78]. Орація «Об ярмарках» побудована згідно з вимогами барокових риторик і є зразком тяглості в добу романтизму традицій проповідницького мистецтва. Тема, яку обирає автор, вочевидь була актуальною завдяки поширенню ярмарків, а надто, якщо завважити, що це дійство відбувалося зазвичай водночас зі службою Божою, а отже прихожани мали обирати, куди їм піти: «Нераз буває, що як прийде неділенька святая, а часом и празник, то будлі де кого побачиш у церкві: кидають усе, и службу Божу, та поспіхом в ярмарок те іде, те йде» [Объ ярмаркахъ, 1861, с. 72].

Сповнена дидактизму, промова органічно поєднує матерією з Біблії та приклади з життя. Картина суєтного світу, яку так майстерно змалював Григорій Сковорода у поезії «Всякому городу нрав і права...» [див. про це: Ушкалов, 1997], постає і в промові «Об ярмарках»: «Та не багато на світі людей побожних: там діти змагають за батьківське добро, один продать хоче, друге зоставить, и лають на вмир в ночі проти неділі и мертвих з гроба викидають; там жінка вередує, очіпка, хустки бажає; ось чоловік жінку б'є, гроші видає, що до церкви поминилась на молебень однести; ёму, бач, хочетця пропить криваву копійку: зувсім до ярмарку не треба. Там в безверхній хаті лиху долю кленуть, що ніде грошей достати и нічого продати, а тут багаті виізжають з двору з рибою, та з сіллю, а в іншого мішків повен віз: ті Бога гнівлять, ці про Ёго ласку не згадають» [Объ ярмаркахъ, 1861, с. 73].

Ярмарок у художніх текстах середини ХІХ століття також не завжди постає простором веселощів, а ще й місцем зиску, влади грошей, яке приносить нещастя. Марко Вовчок у казці «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» теж використовує мотив ярмарку: «Сонечко племенисто гралося у небі, вітрець жвавенько хитав

деревами, що попадалися де-не-де по дорозі, і шумів у міських садочках; народ гучно валив улицями; вози якомсь веселенько рипіли один по другому — ледве можна було пробитися, протискатися поміж рябенькою купою людською; у голові аж крутилося. То мигоне проти тебе просто розшитий рукав тонкий, то ледве не зачепить тебе колесом, то одсахнешся від пари очей грізних, то на шиї у себе чуєш морду волову; то рогами тебе зашторхне він, то знов ти зашторхнув та покотив качана капусти з чийогось воза, то ти на когось наткнувсь, то тебе сунули. Люди, обличчя, одежина, різноголоса птиця у садках, квітки, кошики, сіно, риба, овощ, дошки, вірьовки, дьоготь, ягоди, віники — усе движить, миготить, зникає і знов показується проти очей. Поверх усього того в'ються по вітру стрічки дівочі різноцвітті, квітчасті, білі намітки жіночі, сиві та чорні шапки козацькі, верховини високо покладеного воза то бочками, то знов сіном, з вилами торчма у йому. А голосів тебе глушить, а слів та вигуків тебе повертає тудою й сюдою» [Вовчок Марко, 1983, Т. 2, с. 33]. Завважмо, що письменниця послуговується ярмарковими образами задля унаочнення бідності вдовиної сім'ї і показу нерівності між людьми в суспільстві, тому акцент із загальної атмосфери свята переноситься на відтворення позірної багатства і їжі, що постало перед очима бідних дітей: «Тут ворохи солодких пряників-медовиків, в'язки бубликів, гора й грудя оріхів, сухих грушок купи й кучі сластьон... От-от чоботи з червоним закотом,— такі самі чоботи, як-як треба! От сопілка...» [Вовчок Марко, 1983, Т. 2, с. 33]. Ярмарок стає саме тим переломним моментом у творі «Дев'ять братів і десята сестриця Галя», що провокує подальше розгортання подій. Після досить розлогої повільної оповіді про злиденне життя вдовиної родини на початку казки, авторка змінює оповідь на динамічнішу: мати прагне розважити засмучених дітей (легенда про розбійників); брати у відчай після невдалих чесних заробітків задумалися про те, щоб стати на шлях грабунку і розбою; смерть матері; кохання Галі; трагічна розв'язка. Круговерть подій у казці безпосередньо пов'язана з тим, як авторка описує картину ярмарку — від ідилічних світлих тонів, повільного руху возів,— до базарної штурханини, багатства, що засліплює очі й породжує бажання ілюзорного достатку, а іноді штовхає на злочин.

Вивчення мотиву ярмарку в текстах романтиків дає змогу говорити про його традиційні риси через зіставлення з побу-

туванням цього мотиву в попередні епохи. Водночас цей мотив трансформується, набуває інших відтінків. У межах цієї розвідки неможливо розглянути весь обшир текстів, де так чи інакше лунає мотив ярмарку, проте навіть побіжний огляд текстів уможлиблює виокремлення низки мотивів, пов'язаних із мотивом ярмарку, що поєднують тексти ХІХ століття з бароковою епохою. Найбільш виразні поміж зазначених мотивів: ярмарок як театр, торгівля людськими душами і цінностями, образ суєтного світу, карнавал, свято. Перспективним є вивчення низки традиційних мотивів у текстах письменників-романтиків, зокрема мотиву театру, мотиву гри тощо.

2.1.3. Мотив *Memento mori* у творах романтиків

Мотив швидкоплинності людського життя у творах українських романтиків, як і в текстах барокового письменства, переплітається з мотивом смерті. Смерть у християнському світосприйнятті письменників першої половини ХІХ ст. постає явищем невідворотним, таким, що людина мусить смиренно прийняти. Танатологічні мотиви в художній літературі досить детально розглянув Р. Красильников [Красильников, 2011]. З танатологічної точки зору вчений диференціює мотиви залежно від природи смерті, її добровільності або примусовості («природня», випадкова смерть, самогубство, вбивство), відносно моменту смерті (до, під час, після смерті). Також є можливість класифікувати танатологічні елементи на основі їхньої семантики («смерть як сон», «смерть як стіна»), модальності (смерть, що відбулася, смерть, що не відбулася), естетичних особливостей репрезентації (героїчна, трагічна, комічна) і т. д. Танатологічні мотиви в бароковій та романтичній літературі часто пов'язані з есхатологічними впливами [Цігенаус, 2006].

Зацікавленість мотивом гріха та покари, темою смерті в літературі та мистецтві наростає хвилеподібно, обумовлюючись історичними подіями, які відбуваються в ту чи іншу епоху. Так, Середньовіччя спричинило появу багатьох творів, у яких лунають есхатологічні мотиви. Епоха Бароко багато в чому була спадкоємицею попередньої доби, виростала з неї, вбираючи й органічно вплітаючи в канву своїх творів різні елементи Середньовіччя, серед яких, зокрема, захоплення зображенням картин кари Божої, мук грішників та іншого.

Дмитро Чижевський називав серед елементів барокової поезії, які цілком виходять «поза межі краси», а іноді не можуть бути поєднані з нею за своєю суттю,— «закохання бароко в зображенні страхіть, жорстокості, трупів, смерті тощо» [Чижевський, 1952, с. 9]. Поява таких мотивів була зумовлена історичними подіями: «Сам час підготував наочний матеріал для таких зображень, бо саме сімнадцятий вік належав до епох, що вкрили Європу руїнами та трупом. І Україна належала до тих країн, що в них спустошення були найбільші...» [Чижевський, 1952, с. 9; див. іще: Іванек, 1989].

Змалювання жахливих картин епідемій, катаклізмів і, зрештою, пекла та кінця світу використовуються письменниками, як правило, в традиційному ключі й мають морально-повчальну мету. Відповідно темами художніх текстів часто виступали чотири останні для людини речі: зображення смерті, Страшного Суду, пекла та раю [див. про це: Чижевський, 1952, с. 9]. Страх смерті, яка змальовувалася з жахливими подробицями, повинен був переслідувати грішників і наvertати їх на праведне життя.

Богдана Крися, визначаючи як одну з основних рис барокового тексту його прив'язаність до певних мотивів і сюжетів, говорить, що бароко зробило проблемою поезії екзистенційну проблему життя і смерті [Крися, 1998, с. 79]. Із цієї проблеми випливає ціла низка тем, спільних для різних видів мистецтва бароко — малярства, театру, музики, літератури,— зокрема, теми *Vanitas* і *Memento mori* [Рогов, 1979, с. 8].

Такі картини були прикметними для української барокової проповіді. Марність світу земного ставить людину перед проблемою вибору і постійно підштовхує до пошуків сенсу власного існування. Подібні мотиви звучать і в тексті «Ліки розкішникам цього світу» Кирила Транквіліона-Ставровецького. У творі подано діалог заможного зі смертю, в якому автор розкриває мінущість багатства, знатності, невідворотність смерті, рівність усіх перед нею. Перегукується мотив марноти з «Минутами» з твору Івана Величковського «Зегар цѣльый и полузегарик»: «Двѣ страшые минуты. Мовит бо вѣм господь: “Небо и земля / Мимо идут”» [Величковський, 1972, с. 66]. Звучить і думка про чотири найважливіші речі: «Смерть, [страшный] суд, ад, небо, нѣбы чтыры квадры, / Завше их мѣй при сердцу, як компас в занадри» [Величковський, 1972, с. 66]. Скажімо, Антоній Радивилівський, стверджуючи думку про нікчемність земного життя,

яке не може дати належного прихистку для праведної душі, казав таке: «Слухачу Православный, если для души своей хочете набыти вспанялого й пространнаго мешканя, не шукайте его на сім світі, бо то барзо малая клітка для Великого пташка: для того мовлю шляхетного створеня души нашої, кровію Христовою откупленою подлый и нікчемный сут мешканя на земли...» [Радивилівський, 1676, с. 106]. Про поширеність у бароковій літературі мотиву плинності людського життя можемо судити і з англійської поезії Едварда Герберта. У вірші «Часам — во время бессонницы» поет звертається до часу, який минулий, як і все в цьому світі, до хвилини: «И зло, и благо — старит ваша власть. / Мы — в вас умрем, вам — предстоит пропасть / Во времени, что в вечности умрет» [Английская лирика первой половины XVII века, 1989, с. 152]. Інший англійський бароковий поет Генрі Кінг у вірші «Мої роздуми опівночі» пише про безглуздість людських спроб подовжити свій земний вік, оскільки все навколо твердить про смерть: «Стук сердца твоего, его биенье — / Зов погребальный, медленное тленье. / Ночь — это склеп, чьи своды чернотой / Нависли над землей и над тобой. / А слезы неба в полуночный час / Всего лишь плач, рыдание о нас» [Английская лирика первой половины XVII века, 1989, с. 163]. Метафізичні вірші середини сімнадцятого століття містили низку текстів, де зіставлення людини й природи унаочнює швидкоплинність і марність людського життя, наприклад, анонімні вірші про смерть: «...Человѣк во юности подобен ест крину, / его же увядает злачный образ выну. / Коса смертна, аки цвѣты, посѣкает / всякаго человекѣа и в гроб вомѣтает. / Смерть, як уж, в том ся младом крыет вертоградѣ — / жій опасно, се ти гроб в сем предлежит садѣ»; «Человѣк яко трава; дніе его, яко цвѣты — / днесь цвѣтет, утро мает посѣченный быти. / Коль кратко дніе наши нам возсиявают, / понеже з цвѣтом полным нагле увядают» [Українська поезія. Середина XVII ст., 1992, с. 37].

Мотиви швидкоплинності і марності людського життя, невідворотності смерті постають у творах Якова Щоголева. М. Сумцов дорікає письменнику за надмірне моралізаторство у віршах про природу, проте в контексті християнської доктрини письменника бачаться природними подібні міркування-повчання: «Прийде щастя вам, так знайте, / Що за ним сховалось горе; / Прийде горе — не жахайтесь / Хай кипить воно як море,— / Ви ж ідіть все далі, далі, / Та глядіть пряму дорогу: / Сміло хрест

беріть на плечі, / Душу й серце дайте Богу» [Щоголів, 2007, с. 90]. У творі Семена Климовського «О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости их» читаємо: «всяк сим страстотерпием подобный Христови, / яже сердцем токмо всяк вся понести готовый...» [Климовський, 2002, с. 125]. Леонід Ушкалов слушно зауважує, що мотив наслідування Христа (imitatio Christi) є одним із провідних у літературі українського бароко [Барокова поезія Слобожанщини, 2002, с. 474]. На підтвердження цього наводить цитату іще одного українського барокового письменника: «Щасливый а праве благословенный ест такий человек, — писав, зокрема, Антоній Радивилівський, — который в житии своем на сем свѣтѣ всякаго стараня прикладает, якобы ведлуг силы своеи могл Христа Спасителя живота наслѣдовать» [Радивилівський, 1676, с. 84]. Очевидною є подібність трактування щастя й відповідальності в текстах пізнього романтика Якова Щоголева і в творах барокових письменників.

Л.О. Софронова у своїй книзі «Культура крізь призму поетики» наголошує, що романтики були впевнені в тому, що не Бог і не природа, а лише людина, «що творить завдяки своїй безсмертній індивідуальності, наперекір природі, в ім'я Бога та проти нього» [Софронова, 2006, с. 471], визначає картину світобудови. Опозиції «Бог/людина», «людина/природа» обов'язково брали участь в створенні образу людини, її безсмертної індивідуальності, яку шукали у всьому. Романтизм відкрив для читача внутрішній світ людини. Сконцентрувавшись на людині, романтики зовсім не прагнули до її цілісності. Зробивши людину центром Всесвіту, вони зберегли її роздвоєність, бо не лише дух був протиставлений плоті. Дух сам стає роздвоєним, веде вічну боротьбу з самим собою. Одна його частина знищує себе отрутою смертельного кохання, інша — прагненням до небесної благодаті. Людина не може зробити остаточного вибору, тим паче, що романтичний герой постійно робить не один вибір, а безліч, тому його образ незавершений і тяжіє до безкінечності. Герой стоїть перед лицем Всесвіту, залучений до життя всього існуючого і сам «починає ціннісно-смысловий ряд свого життя» [Софронова, 2006, с. 472].

Така роздвоєність романтичного героя постає у творах багатьох українських письменників, зокрема у прозі Юрія Федьковича тема кохання майже завжди пов'язана з темою смерті. У багатьох оповіданнях письменник змальовує кохання-пристрасть,

яке призводить до того, що герої здійснюють незвичайні вчинки — вбивство й самогубство, оскільки закохані шукають не взаємності почуття чи тихого щасливого шлюбу, а загибелі заради кохання. В оповіданні «Серце не навчити» друзі вирішили на пістолях з'ясувати, кому дістанеться Олена. Іван переміг: «...з Василевого плеча почурила кров по тоненькій сорочці, що сестричка усіма шовками та загірськими ліліточками повишывала» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 33], і одружився з дівчиною, але не було щастя, бо вона не його кохала, а Василя. Друга зустріч друзів призвела до трагедії вбивства та самогубства: схопилися за ножі, Олена хотіла допомогти Василю, але поцілила Василя. Легінь, сумуючи за своїм товаришем, розказує казку про двох парубків-товаришів (вставний елемент) на храмовому святі, питається у тещі, як потрібно було би покарати жінку за гріх, що зображено в казці. Мати, сама того не розуміючи, висловлює смертний вирок доньці [Федькович, 1984, Т. 2, с. 39]. Смерть у повісточці не приходить здалека, вона є чимось буденним і закономірним, що весь час знаходиться тут і тепер, а християнське смирення, дружба й пошана співіснують із неминучими й вмотивованими кривавими розв'язками конфліктів.

До трагічної загибелі героя призводить зрада дівчини, її одруження з іншим (оповідання Юрія Федьковича «Безталанне кохання»). Автор наприкінці твору подає філософське сприйняття людського життя: «Що сей світ, що його віра, що його любов, що його доля? Світ — Дністрова хвиля, віра — отой шум, що на камені сперся, любов...» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 110].

Стильовий синкретизм, характерний для літератури початку ХІХ століття, притаманний і творам Юрія Федьковича. Важко розмежувати сентименталізм і романтизм у прозі письменника, настільки тісно в текстах переплітаються різні стильові домінанти, як і риси різних літературних та фольклорної традицій. Важливим для розуміння творів письменника, видається зауваження Івана Франка у роботі «Карпаторуська література ХVІІ—ХVІІІ віків», де, пишучи про дослідження старої літератури і наслідування її традицій, вчений говорить: «Обхідною дорогою, через польський романтизм і чеський панславизм, дійшли деякі талановиті русини до нового зближення з рідним народом, поклали в 30-х роках основи народної літератури. Карпатська територія дала тому новому рухові талановитого співробітника в особі Вагилевича, потім інших у Миколі Устияновичу, Антоні

Могильницьким, Йосафаті Кобринським, а в другій половині ХІХ в. видала Юрія Федьковича, поета і новеліста, першого з карпаторусів, у котрого писаннях такий європейець, як Тургенєв, міг побачити справжнє «джерело живої води» [Франко, 1955, с. 330].

Описуючи смерть героя в оповіданні «Безталанне кохання», автор показує розгортання подій на фоні романтичного пейзажу: «Пливе Дністер тихий, як той руський народ, широкий, як його думка, глибокий, як його рани. По тім боці Галичина, по сім — Буковина. Вечір був тихий. В Хрещатицькiм монастирі дзвонили на вечерню, місяць сходить поволі. Зійшов, засвітив, засіяв, цілу Буковину золотом поволі. Соловейко співав у лузі» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 109]. Подібний колорит і в оповіданні «Серце не навчити», де зображено романтичну загибель друзів: «Ніч ясна була та тиха, місяць сіяв серед неба, зорі плакали, а Іван копав у чагорі гріб, стояв над ним та й думав. Далі нарубав самим тим топiрцем, що своїй жінці голову стяв, зеленого віття смерекового, вистелив яму, розкрив Василя, зложив легенько до гробу, поплакав над ним, а відтак поклав те пістоля, що його застрілило, а друге, що з його раз в лісі на міру стріляв, товаришеві на груди та й промовив: “Маєш,— каже,— братчику, пам'ятку навіки! Я не забарюся!” Накрив його знов зеленим віттям, засипав яму та й пішов. Третьої днини витягли його рибарі аж коло Тюдева з Черемшу...» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 40]. Персонажів, в оповіданнях Юрія Федьковича постають не просто природними явищами, але свого роду німими свідками, що можуть співпереживати, засуджувати героїв.

Смерть, що настає героїв творів Юрія Федьковича, все ж постає не фатумом, а тим, що є Божою волею і власним вибором людини водночас. У творі «Люба-згуба» подаються такі міркування: «Господь наш Ісус Христос сам так робив, так і ви, діточки: веселіться, доки ще весело! Господь Бог недурно дав і весну, і молодість, і утіху, і скрипки, і пістоleta нарешті: все то Бог дав людям, не хто.— Правда, панотче, що Бог,— утяв Василь, а сам так і повеселів.— Він дав чоловікові для його заходу і веселість, і скрипку, і пістоля, лиш аби знав він, коли чим орудувати» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 27].

Таке християнське смирення лунає і у творах романтиків початку ХІХ ст., і у текстах пізніх романтиків. Слушною є думка О. Лапко, що поезії Якова Щоголева «Суботи св. Дмитра»,

«Вродниця», «Ангел смерті», «Попіл», «Покій», «Три дороги» звучать своєрідним «memento mori», оскільки в них розкривається уявлення про смерть як неминучий підсумок буття людини, і відлунує Екклезіастове: «Все постане з пороху, і вернеться все знов до пороху...» [Еккл. 3; 20]. [Лапко, 2009, с. 101]. Образ ченця-аскета з твору «Чернець» Якова Щоголева сприймається як данина традиції старожитнього письменства, оскільки текст наповнений мотивами, близькими до барокового світобачення. Земне життя, що часто постає в текстах барокових письменників як «юдоль плачу», у тексті твору подається як «долина смерті», яка протиставляється небесному царству, що очікує на душі праведників.

Часто використовується мотив «смерть є сон», наприклад: «Лиш братік мій Онуфрашко, сизий мій, не обізветься між нами, не подивиться очима тими тихими та любими, не промовить речами своїми добірними: як спить, так спить собі на цвинтарі поуз батечка свого та неньки» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 99], причому така трансформація мотиву смерті використана автором при змалюванні могили праведника.

Мотив смерті в текстах Юрія Федьковича (у віршах «Поклін (Співанка)», «Україна», «Сонні мари», «Сему-тому, хто цураєсь свого дому» та інших) поєднується і з образом могили, поширеним у поезії українського романтизму. О. Камінчук слушно заважила, що активізацію цього образу в ліриці Юрія Федьковича та Пантелеймона Куліша зумовили увага до історичної проблематики і вплив поезії Тараса Шевченка [Камінчук, 1998, с. 92]. Образ могили в творчості Тараса Шевченка є одним із центральних образів-концептів, який має багато потрактувань [див. про це: Єременко, 2008, с. 237]. Проте слід заважити, що такі романтичні образи як могила, сльози, доля, серце, сирота, — є традиційними як для української усної народної творчості, так і для літератури барокової доби.

У роздумах про долю оповідач у текстах Юрія Федьковича розрізняє поняття «серце» і «душа» У бароковому ж письменстві серце постає вмістилищем душі. Неминучість долі змалювано і в поемі «Дезертир»: «А від долі ні за море, / Ні у синє море / Не утечеш, не вкриєшся — / Уезде здогонить, / Як половик пташиночку» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 281]. Зображення долі як фатуму все ж не виключає християнського бачення гріха і покари. У творах письменників-романтиків бачимо і міркування

про вбивць та самовбивць. Про милість Божу до грішників свідчать слова священика, що ними він намагається розрадити матір самогубці Василя, якого поховали за цвинтарем (оповідання «Люба-згуба»): «Най ваш син, — кажуть панотець, уже на сім світі покуту приймає: може, Господь його за того на тім світі простить. — А знай, що Господь милосердний простив; бо така вже вам красна та ясна днинка була, як їх ховали! Тото лиш люде лихі, а Господь милосердний добрий: він нам усім батько, погрозиться, а відтак і обернеться, і вже добрий» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 29]. Мотив воскресіння з мертвих вживається й у метафоричному переосмисленні в поемі «Новобранчик» [Федькович, 1984, с. 126—135], — віра у воскресіння України переплітається з козацькою долею: «Як отаман з гробу встане, / На козаків свисне; / Як бунчуки залеліють, / А булави блиснуть, / Як поганці в однім ранці / В болоті утонуть, / а у Львові на церкві / По ляхах задзвонять; / А церкви-сь одцурають / Антихриста з Риму, / Та помолясь Господові / До Єрусалиму / Гарнесенько, вірнесенько / Про долю козачу, / Про руський край, про руський мир...» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 135].

Низка текстів Юрія Федьковича містить мотиви смерті, швидкоплинності й марності дочасного людського життя, переплетені з зображенням несправедливості людських стосунків у суспільстві. Принагідно можемо згадати Григорія Сковороду з його твором «Всякому городу нрав и права»: «Смерте страшна! замашная косо! / Ты не щадиш и царских волосов. / Ты не глядишь, гдѣ мужик, а гдѣ царь, / Все жереш так, как солому пожар» [Сковорода, 2010, с. 60]. Зокрема, читаємо таке у Юрія Федьковича: «Я не журюся, що загину, / І цар, і старець у торбах, / В одну ся замішают глину, / В однакий ся розсип'ють прах. / Да і нехай! Шо буде, буде, / Але коли ті бідні люде / До свої мети ся допнут?.. / Не час — они мня в гріб ведут!...» [цит. за: Ковалець, 2009, с. 100]. Автор приміток говорить про виразну індивідуальну трагічну психологію автора, без якої, за М. Сріблянським, «нема дійсного романтичного настрою» [цит. за: Ковалець, 2009, с. 98]. Хотілося б все ж зауважити, що трагічне світовідчуття було притаманне й авторам інших епох, а не тільки письменникам-романтикам. Кирило Транквіліон-Ставровецький, говорячи: «О злости мира сего и яко гріси его умножаша паче Содоми», — уподібнює світ бурхливому морю: «От глубини его смоци и китове на пожрєніє душі готови, еретици з бокув, разбойници, демони, засіли пути

правошественни, до живота вічного не допускають. В том моря жегловання безвістное, час смертний в глибину адову: корабль — состарілий гріх, стирник — демон, зверху мрак — невідомість, мольнія убивательная и гром — вирок и декрет он страшлиивий правосудного бога» [Транквіліон-Ставровецький, 1988, с. 242].

Сюжети окремих балад Юрія Федьковича, Степана Руданського та інших письменників побудовано на метаморфозах, тож героїні не помирають, а перетворюються на дерева, що стають одушевленими істотами. Таке перевтілення поєднується зі змалюванням марності буття, а образ смерті в бароковому й романтичному письменстві перегукується з мотивом смерті-жінця. Так у пісні 10-й «Саду Божественних пісень» Григорій Сковорода смерть називає замашною косою. З потойбічним світом пов'язана й поема Юрія Федьковича «Мертвець» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 237—250]. Два світи — живих і мертвих поєднано чарами старої ворожки, яка за допомогою дзеркала і свічок викликає мертвого нареченого до Марусі. Розбите дзеркало постає символом смерті, поєднується із образом смерті-весілля. Образ смерті-весілля постає й у творах інших романтиків, зокрема в тексті Івана Вагилевича «Мадей» читаємо: «Некажи рідному сину / Що мя уховали;/ Лише мене на в'єсьле, / На силу призвали, / З студеної кирниченьки / Медом упоїли, / А під зимну колодоньку, / Спати положили» [Вагилевич, 1950, с. 76].

Синтез народнопоетичної та літературної традицій надає індивідуальній творчій манері авторів екзотичного колориту. Мотив смерті відіграє динамізуючу роль у розвитку сюжету творів Юрія Федьковича. У творах українських романтиків є досить багато традиційних мотивів та образів, пов'язаних із темою смерті, проте здебільшого автори використовують їх у романтичному переосмисленні. Зокрема це барокові мотиви гріха та покари, марності дочасного людського життя, образи душі, сну, серця, вічності, ночі, житейського моря, бурі тощо.

2.2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОТИВУ ГРІХА ТА ПОКАРИ В ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНТИКІВ

Д. Чижевський вважав такими, що чекають на детальне вивчення, питання про споріднені духовні постаті барокової культури та пізніших діб духовного розвитку людства, зокрема романтики: «Ці питання цікаві вже тим, що хвиля барокової культури була чи не остання, яка залила собою цілий всесвіт культури. Отже, ті зв'язки з сусідніми епохами, схожості з елементами інших культур, «впливи» і «взаємочинності», що їх можна встановити між бароковою культурою та культурами інших епох, іншими «культурними стилями», як здається, дають так багато для освітлення загальних питань історії культури, як навряд чи дадуть спостереження над іншими культурними стилями» [Чижевський, 2003, с. 342]. Спробуємо окреслити традицію побутування в романтизмі одного з поширених у бароковій літературі мотивів — мотиву гріха та покари.

Одним із естетичних принципів бароко є ідея взаємозалежності всього суцього у всесвіті [Софронова, 1982, с. 80]. Попри різні уявлення про світобудову в барокових письменників та романтиків, останні багато в чому продовжують традиції попередніх епох. Відбувається це не лише на рівні віддзеркалення філософських категорій, але й завдяки продукуванню моделей вирішення вічних проблем із використанням традиційних мотивів та образів барокової епохи.

Барокове письменство часто подавало образ вченої людини, яка пов'язувала своє життя з освітою духовною. Можливо, законмірним є те, що романтик Амвросій Метлинський, прагнучи в поетичній формі викласти філософські істини про мінливість і марність світу, необхідність праведного життя та неминучість розплати за гріхи, вкладає міркування у творі «Ніч» в уста дяка, «що читав вже книжок він доволі / І у церкві, і в школі» [Українські поети-романтики, 1987, с. 128]. У поезії «Ніч» Амвросія Метлинського вплив народнопісенної творчості органічно поєднується із традиціями літературними. Міркування ліричного героя про марність людського життя, про неминучість розплати за гріхи подаються прямою мовою, із використанням барвистої народнопісенної тропіки. Есхатологічний мотив органічно переплітається із пророкуванням вічного митарства грішної душі: «Йому вічно блукать, / Дарма раю шукать, / В серці

пекло нести, / І літять, і брести, / І брести, і літять. / В серці пекло нести, / Дарма раю шукать, / Йому вічно блукать!» [Українські поети-романтики, 1987, с. 128]. Тлінність усього сущого («Божий світ розтане і зов'яне, / Як трава ув осінь в'яне, / сніг весною тане...» [Українські поети-романтики, 1987, с. 128]) лише стверджує незламність і вічність Божого слова і неминучість кари за гріх: «Хто що в світі діяв, в бога ся зостане; / Бог так каже.. Як він каже, так і стане!» [Українські поети-романтики, 1987, с. 128].

Мотив покарання грішника довічним блуканням без спокою і без надії лунає й у творі Миколи Костомарова «Пантікапея». Позбавлений останнього притулку грабіжниками могил, персонаж твору розуміє, що така доля все ж не є випадковою, шукає причину у своєму земному житті: «Гріхи мої супроти мене встали; / Поки я спав захований — вони, / Давніші, вже були загрузли в пеклі; / А як мене збудили — повставали, / Напались на мене, гризуть, їдять...» [Українські поети-романтики, 1987, с. 197]. В іншому творі Миколи Костомарова «Згадка» подається думка про те, що навіть потаємний гріх буде їсти душу, як роса зелену траву, бо людина, яке б не було її героїчне життя, все ж пам'ятатиме про свої негідні вчинки і буде каратися і мучитися при згадці про них.

Мотиви гріха й покари у творах барокових письменників обумовлені ідеологічною спрямованістю творів, які незалежно від жанрової специфіки текстів, повинні були утверджувати християнську мораль. Нагромадження картин покарань грішників узгоджується тут із вимогами барокової риторичної традиції. Антоній Радивиловський у передмові до своєї друкованої збірки «В'їнец Христов» (К., 1688) писав, що «противко намѣтностей людских і грѣхов порушенієм аффекту, а не субтелністю мови валчити треба», на фортецю диявола не квіти сипати, а штурмувати її всіма кращими силами душі.

Мотив швидкоплинності, марності людського життя у творах барокового письменства здебільшого трактується у світлі традиційних засад християнського вчення. Образи, якими послуговуються письменники для розкриття цього мотиву, є теж традиційними, оригінальне застосування їх створює в уяві читачів яскраві картини, здатні змусити задуматися над тим, як порятувати свою душу. Вся життєва філософія барокового письменника і ставлення до суєтного світу часто обумовлюється саме християнськими настановами терпіти і покладатися на Божу ласку та справед-

ливість. Зазначений мотив часто поєднується з мотивами гріха та покари. Міркуючи про життя, бароковий письменник приходиться до висновку: «Что есть жизнь наша, как не из грѣха в грѣх степенный переход?...» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 2, с. 47]. Зображення картин кари Божої, мук грішників у текстах барокових письменників обумовлюється тим, що мотив гріха та покари в барокову епоху взаємодіє з есхатологічною тематикою. Оскільки людина не знає, коли і як до неї прийде смертна година, а разом з нею і розплата за несправедне життя, вона повинна дбати про те, щоб не грішити, покаятися тепер і сьогодні.

Страх, який переслідує грішника, лякає не лише безпосередніми сьогочасними небезпеками, а й невідворотністю покарання, тим, що заспокоєння не наступить навіть після смерті. Змальовуючи покарання, які чекають на грішника, звичайно ж, показували й загробне життя, в якому диявол уже чатує на нечестиву душу, а гріх показували проповідники не лише як шлях до пекла, але також і як породження диявола. У романтиків есхатологічні мотиви часто поєднуються зі змалюванням потойбіччя, причому, як правило, крізь призму народних вірувань [див. про це: Бовсунівська, 2001, с. 213].

Барокові письменники, багато з яких були проповідниками, у своїх творах писали про сім смертних гріхів, за які людині доведеться стати перед Божим судом: «Седм грѣхов головних Пиха, Лакомство, Нечистота, Гнев, Заздрость, Обжирство, и к хвалѣ Божой лѣнивство» [Начатки догматно-нравоучительнаго богословія, 1770, арк. 25]. Барокові оратори поширювали наведений перелік, щоб якомога більше вразити слухача ампліфікацією гріхів. Виклад гріхів зі складною їх класифікацією є, зокрема, основою книги Іоаннікія Галятівського «Грѣхи розмаитіи» (Чернігів, 1685). Іван Леванда в «Повчальному слові на випадок морової язви...» показує персоніфіковані гріхи, наприклад: «Єще не прекратилась проклятая к любоимѣнїю страсть! Она вопіет на небо, чтоб измел Бог пламень лишенія своего на град, в котором живут тѣ дерзкіе презрители гнѣва Его, которые разграбляют дома и расхищают имѣнїя умерших, и, что безчеловѣчнѣе, стирают руки на обнаженіе мертвых, и влекут с трупов зараженное и дышущее смертію одѣяніе их...» [Поучительное слово, 1843, с. 13—14]. Окрім п'янства та пристрасті до «любоимѣнїя», Леванда нагромаджує ще цілий ряд гріхів, які «вопіют на небо и требуют истребленія»: «Вопіет на небо града

сего гордость, презрительство законов Божіих и Церкви святой уставов, притѣсненіе сирот, осужденіе неповинных, ненависть к ближним, зависть, клевета, пронырство, обманы, убійства, чародѣйства, кровосмѣшенія, прелюбодѣянія, блудилища..» [Почительное слово, 1843, с. 14]. Для багатьох поетів барокової доби, зокрема й для Кирила-Транквіліона Ставровського [див.: Криса, 1997, с. 116], були традиційними апокрифічні мотиви мук гріхолюбивої душі.

У творах письменників-романтиків часто піднімається проблема зради, акцентується увага на гріхові зради та карі за нього. Амвросій Метлинський у поезії з красномовною назвою «Зрадник», говорить про гріх зради роду, віри й батьківщини. Покарання цього грішника подається автором у формі пророцтва-прокльону: «Згасне його голос, серце зотліє! / Він од Бога долі не знатиме, / Тільки од Бога кари він ждатиме! / Де він стане, де він гляне — / Й чорний ворон лігати стане!» [Українські поети-романтики, 1987, с. 109]. Але найстрашнішими покараннями, які подаються поетом, є те, що зрадник не лише од людей ласки не знатиме, а й «сам він од себе в пущі тікатиме... / Його рідне слово в пісні не грітиме, / Йому пісня в серці углем горітиме...» [Українські поети-романтики, 1987, с. 110]. Микола Костомаров наголошує на тому, що гріх зрадника не зрівняється навіть із гріхами великих злочинців і зрадник заслуговує на вічне катування і муки [Українські поети-романтики, 1987, с. 160]. Проблема зради поєднується із мотивом гріха і покари за нього не тільки в поезії Миколи Костомарова, але й у прозі та драматургії письменника (драма «Сава Чалий», повість «Кудеяр» та інші твори). В оповіданні Ореста Сомова «Русалка» головна героїня Горпинка, переступаючи моральні засади, водночас здійснює ще один гріх — зради віри, оскільки її коханий, — польський пан. Автор акцентує на цьому, пишучи про віросповідання Казимира Чепки: «Кто знает, что на душе у иноверца, у католика...? А и того хуже ... если в виде польского пана являлся тебе злой искушитель. Ты знаешь, что у нас в Киеве, за грехи наши, много колдунов и ведьм» [Сомов, 1991, с. 117]. Такі вчинки дівчини призводять до ще кількох смертних гріхів — самогубства, помсти й убивства.

Подібне поєднання різних гріхів, що один за одним стають все тяжчими, після того, як людина зробила свій вибір, переступила межу гріха, бачимо й в оповіданні-легенді «Антін Михайлович Танський» Митра Олельковича (Митрофана Александро-

вича) [Олелькович, 1861, с. 29—32]. Гріх заздрощів і жадоби до чужих грошей (кошти, що люди зібрали для Афонської обителі) призвів до численних вбивств. Танський намовляє своїх слуг убити ченців заради грошей, а потім сам позбувається свідків: «...зробив их сотниками, подарував маестности, да й стяв ім голови у поході, буцім-то за зраду [Олелькович, 1861, с. 30]. Атор звертає увагу читача на те, що слуги Танського, брати Петро да Семен Недовірки и Матвій Скарбовський, були зрадниками своєї віри і роду, злодії: «Обидва брати — перехрещені Татаре, а Скарбовській — недоляшок; служив він, колись, у гетьмана Потоцького, як той ходив під Хвастів, украв у его гроші, утік до Палія, и переказав ему, де стоять Ляхи. Несподівано напав Палій на Ляхів и вирубав их у пень, а Скарбовського при собі зоставив» [Олелькович, 1861, с. 30]. Гріх не може залишитися тайним, за нього завжди буде покара, а надто нерозкаяному грішнику. Цю істину письменник стверджує за допомогою введення образу старого ігумена Афонської обителі, який кілька разів просить Танського покаятися: «Душегубче! татю! Занапастив ти еси души християнські, пролив кров неповинну, обокрав церкву Божу. Покайся ще поки час! Оддай ти гроши, що втаїв, та йди служити Богу — може він ще помилує тебе» [Олелькович, 1861, с. 31]. Переконавшись, що «диявол опанував душею Танського», ігумен накладає прокляття: «За те, що Антін Танській занапастив неповинні души, втаїв церковні гроші, земля ёго неприйматиме; добро ёго придбане неправдою, счезне, яко воск от лица огня, перейде ик чужим людям, и рід ёго нанівіч зведетця» [Олелькович, 1861, с. 31]. Покарання за гріх знаходить Танського і після смерті, справджуючи прокльони священика. В оповіданні автор не тільки розповідає про події, які відбувалися в добу гетьманщини, з бароковою епохою цей твір поєднує і християнська традиція у розкритті мотиву гріха й покари за нього.

Гріх у творах барокових письменників має багато імен, часто він персоніфікується, набуває метафоричного звучання. Іоаннікій Галятовський в одній із орацій, епіграфом до якої служать слова «Се здрав бысть, и тому не согрѣшат, да не горѣе ти что будет. *Іоан, 5*», подає імена, якими називаються гріхи. Ці імена, здебільшого вибрані з Біблії (в казанні вони подані з трактуванням кожного з них), є такі: комарі й верблюди; сучок і колода; поворожки, якими зв'язав душу грішника злий дух; рани, які завдають болю людській душі; болото й рвота; олово; звірята

нечисті та ін. [Галятовській, 1665, арк. 60—64 зв]. Окрім наведених метафоричних виразів, романтики, як і барокові письменники, застосовували для назви гріха ще й такі: жало смерті; ворог людський; скорпієве жало; отруйна тля; моль, що точить душу; ключ, яким відчинили двері для смерті та ін. Засудження людського гріха неодмінно поєднувалося із пророкуванням далекого чи близького в часі покарання грішника та зі змалюванням страшних картин цієї покари.

Микола Сулима у книзі «Гріхи розмаїті» [Сулима, 2005] упорядковує низку документів, що становлять розлогий реєстр гріхів, за які судили в барокову епоху. При порівнянні поданих у книзі справ із описами гріхів, що зустрічаються у творах поетів-романтиків, очевидно є подібність. Звісно ж, це зумовлено традиційною канонічністю того, що прийнято вважати гріхом і за що судити, але відіграє свою роль і традиція української писемної та усної творчості. Такі ж гріхи зображено і у творах романтиків, проте інтерпретація часто виносить поза межі проблеми «гріховність — праведність», а здійснюється через вирішення проблем добра і зла, гріха і покари.

Грішник починає мучитися в цьому світі від хвороб, навіть на кожну частину людського тіла впаде окрема особлива мука за гріховність душі, Людина, яка грішить, тим самим накликає на себе різні болячки. Хвороби тіла барокові письменники пов'язують безпосередньо із хворобами душі [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 2, с. 29.]. Окрім описів хвороб — кари Божої, змальовуються й більш масштабні покарання, які спрямовані на те, щоб охопити багатьох грішників і навести страх на інших. Картину війни неба з грішниками змальовує Інокентій Гізель: «Во вся мимошедшая лютая времена воевало на нас небо, еже вредящими своими планетами многие болѣзни и погубы на нас испущало. Воевала и земля обычных нам плодов возбраненіем и сѣмен умаленіем. Воевала и вода преизлишним своим изліяніем и всяких плодов рыбных недаяніем. Воевал и воздух овогда сушами, овогда градами, бурами и безмѣрным мокротами. Воевал и огонь частым градов и стран пожженіем» [Гізель, 1669, арк. 4 (передмова до читача, б. п.)]. Масштабність Божої кари за гріхи, яка охоплює увесь грішний люд, показує й Іван Леванда у проповіді: «А чтоб я не сам пропадал, но видѣл бы, покуда исчезну, куча других подлѣ меня погибающих и таял бы, воображая общую скорбь, то для сего призвал я грѣхами мои-

ми глад, трус, потоп, войну, пожар, мор лютостію пожирающих и всѣх и вся» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 2, с. 29].

У творах і барокових письменників, і українських романтиків доводиться, що покара за гріхи настає і найбіднішого, і вельможу. Богдана Криса аналізує твір Семена Климовського «О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости их» як спробу поета не просто подати модель суспільного устрою, але й пересторогу російському цареві [Криса, 1997, с. 70—74]. Цілком слушною є думка дослідниці, що зазначена тема розгортається у письменника через використання традиційних мотивів та образів, зокрема й через поєднання з проблемою кари Божої володареві за гріхи. «...цар без правды ест мертвий, недѣйственный: / аще мнится и в живих образом явленный / отвнѣ тѣла, но внутрѣ сий весь трупом согнилий: / нѣсть в нем душѣ правды, лежитъ в гробѣ стлѣлий. / А ще ж глава мертва, мертви и всѣ уди: / егда царь мертв, мертви всего царства люди...» [Климовський, 2002, с. 114]. Жахливі картини мертвого царства, змальовані бароковим автором, нагадують ті, що було змальовано пізніше у поемі Тараса Шевченка «Сон». Проблема влади, покарання за неправедний суд та за недостойне правління часто звучать і у інших творах романтиків, зокрема, у Миколи Костомарова («Пантікапея», «Кремуций Корд») та у багатьох творах Тараса Шевченка.

Ще один із гріхів, який часто засуджували в своїх текстах барокові автори і який потім активно викривали у своїй творчості письменники ХІХ століття, зокрема й романтики, — гонитва за наживою, жадібність. Одним із сюжетів, що увиразнюють цей мотив, є притча про багатого й Лазаря, поширена в бароковій літературі. Микола Сулима вважає, що притча про багатого й Лазаря має якнайпряміше відношення до формування негативного уявлення про багату людину. Посилається вчений і на ідіому «співати лазаря», що має такі значення, як просити милостиню, жебракувати, скаржитися, прикидатися нещасним, обійденим долею [Сулима, 2006, с. 36]. Відгалудженням цієї притчі М. Сулима вважає й поширений у фольклорі та розроблений письменниками сюжет про двох братів — багатого й бідного (О. Сторожено, Б. Грінченко, О. Кобилянська та ін.). Часто такий сюжет про багатого і бідного братів в українських фольклорних і літературних творах поєднується з мотивом братовбивства.

Мотив гріха і покари в художніх творах часто розкривається разом із темою братовбивства, яка в українській літературі

має давнє коріння. Цю тему бачимо і в літописах Київської Русі, і в усній народній творчості, як продовження біблійної історії про Каїна та Авеля. Барокове письменство послуговувалося широким колом біблійних мотивів та образів [див. про це: Кречотень, 1996], і в українській літературі романтизму мотив братовбивства, що постає досить часто, потрактовується в дусі християнської традиції⁵.

Мотив гріха та покари в творчості українських письменників-романтиків бере початок із традицій попередніх епох [див. про це: Новик, 2008]. Мотив братовбивства не є винятком. Цей мотив постає й у творі Григорія Сковороди «Кольцо. Дружеский розговор о душевном мирѣ» згадкою про біблійних Каїна та Авеля. Письменник вкладає в уста Афанасія ім'я Каїна, коли той розмірковує про «присносущіє Божіє», вважаючи, що Каїн із Ламехом або Саул з Ісавом не можуть його втілювати: «Как же: “Вся содѣла Господь себе ради”? Сіе ж можно сказать о филистимах, а может быть и о крылатых ваших быках с лѣтучими львами и прочих пліотках» [Сковорода, 2010, с. 582]. Пояснення Григорій Сковорода подає, спираючись безпосередньо на текст Біблії: «Правда, что Бог также по имени называет Каина, Исава, Саула и прочих таких, но они хотя не чистыи, однако Божіи же скоты. “Аз устроивый свѣт и сотворивый тму, творяй мир и зиждяй злая...” Исаия, Гл[ава] 45. Они суть мѣсто и образ тмы, удаляющія око наше от Боговидѣнія, сіе значит убійство Каина, Исавле и Саулово гоненіе. Всѣ по плоти разумѣющіи Библию суть племя их едомское, сей гром Божій слышащее: “Аще право принесл еси, право же не раздѣлил еси, не согрѣшил ли еси? Умолкни”. Быт[іе], Гл[ава] 4. “Разлучи Бог между свѣтом...”

⁵ Братовбивство як архетип розглядає Вікторія Захарчук у праці «Печать Каїна: Архетип братовбивства в українській літературі» [Захарчук, 2006]. Зокрема авторка розглядає твори Олекси Стороженка, Ольги Кобилянської, Івана Франка, Миколи Хвильового, Тодося Осьмачки, Івана Багряного, Володимира Сосюри, Оксани Забужко. При цьому В. Захарчук спирається на положення досліджень, у яких «проблематика рецепції Біблії в українській та світовій літературі розглядається з урахуванням сучасних естетичних критеріїв та світоглядних орієнтирів», називає праці таких авторів: В. Антофійчук, І. Бетко, Л. Бондар, Л. Голомб, О. Дзера, М. Ільницький, Ю. Клим'юк, О. Мишанич, В. Мокрий, А. Нямцу, Я. Розумний, В. Саєнко, Г. Сивокінь, В. Сулима. Надія Поліщук дослідила трансформацію міфологеми Агасфера в західноєвропейській літературі XIX—XX ст. [Поліщук, 2001].

Хотѣл Валаам, положившись на свое скотское разумѣніе, проклять Израиля, т[о] е[сть] дабы они не исходили в землю Божію, а значили бы тлѣнь, плоть, клятву: “Исходы мои исходы живота”. Наконец не терпя противорѣчія образов, угѣсенен в непроходимых закоулках и приник в сокровенное меча [во]стріе, Слово Божіе, с поклоненіем вскричал: “Что проклену, егоже не кленет Господь?..” “Нѣсть вражды во Іаковѣ, ниже волхвованія во Израили...” “Коль добри доми твои, Іакове, и кущы твоя, Израилю...” “Бог изведе его из Египта...” “Возлег почи...” “Благословящія тя благословени, и проклинаящія тя прокляти”. Числ Гл[авы] 23 и 24» [Сковорода, 2010, с. 583].

До творів, де знаходить реалізацію мотив братовбивства, Т. Сидоренко [Сидоренко, 2007] відносить «Короткий опис Сіркових діянь», де жорстокість є наслідуванням Ренесансу. Такий мотив є й у віршованому діалозі Семена Дівовича «Разговор Великороссии с Малороссиею» (1762) [Дівович, 1983].

У текстах романтиків мотив братовбивства також пов'язаний із християнською традицією, але розгалужується на кілька взаємодіючих мотивів. Як зазначає М. Шевчук, у драмі «Назар Стодоля» Тараса Шевченка мотив братовбивства автор вводить у текст із повчальною метою, «означивши тему підступності та зради, втілену в образі Хоми Кичатого, а частково в образі Стехи» [Шевчук, 2006, с. 44]. Проте не можна беззастережно прийняти твердження дослідниці стосовно фольклорного походження мотиву братовбивства: «Ще один традиційний мотив драми, що має біблійну основу,— фольклорний мотив братовбивства у розповіді Стехи про місяць: «Як Христа дочитались, старший брат на Великдень, коли ще добрі люди на утрени стояли, пішов підкинути волам сіна, та замість сіна проткнув вилами свого меншого брата: так їх Бог так і поставив укупці на місяці, на вид усьому хрещеному миру...» [Шевчук, 2006, с. 44]. Власне сюжет про Каїна й Авеля біблійного походження стає органічною частиною української літературної традиції, і складно відмежувати фольклорну й літературну складові мотиву братовбивства. В оповіданнях та повістях Олекси Стороженка цей мотив якраз і будується на поєднанні зазначених складових.

В «очерках» Олекси Стороженка «Братья-близнецы» автор із християнським смиренням міркує про сенс людського буття: «Это человек! Куда же влечет его воля?.. Неисповедимы судьбы твои, Господи, как неисчислимы пески морские. Ты истинный

источник разума. Да будет воля твоя...» [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 265]. Мотив братовбивства стає сюжетотворчим. Попри завершальний акорд твору (брати помирають у обіймах одне одного, але не усвідомивши свого прощення), як слушно завважила В. Захарчук [Захарчук, 2006, с. 16—17], письменник залишає нерозв'язаним конфлікт всепрощення й болю, почуття рідної крові та помсти. На заваді примирення між братами постали люди. Брати йшли один до дного, але навіть церква, у якій брати молили Бога про злагоду й прощення, не змогла їх поєднати, бо натовп, що й у горі інших прагнув розважитися, став перешкодою для братів.

Популярний сюжет народних казок про те, як брат згубив брата, і цей гріх стає відомим усім, переосмислюють і Осип Бодяньський у «Казці про царів сад да живу сопілочку» [Бодяньський, 1968], і Євген Гребінка в романтичному оповіданні з підзаголовком «народное предание»,— «Страшный зверь» [Гребінка, 1980, Т. 1]. Уже в описі того, як брати виходять полювати на вепря («Страшный зверь»), автор вкладає передчуття біди і навіть пряму вказівку на те, що мусить статися. Порівняймо, як змальовано братів перед ловами. Старший брат, що втілює образ Каїна: «И вот заблестало в руках его железо убийственное, и ветхая дверь хижины с воплем жалостным пропустила брата на дело пагубное, на дело, доселе неслыханное в Украине,— на братоубийство! Вся природа содрогнулась; полуночный ветер зашумел на проклятой осине; стая воронов спорхнула с ближних деревьев и, злобно каркая, взвилась на воздух; луна покрылась цветом кровавым» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 220]. Молодший постає як сміливий козак, який може протистояти звабі гріха: «Меньшой не брал с собой, подобно брату старшему, вооружения разного; у него не было ни пищали, ни сабли увесистой, ни кинжала заговоренного. Твердая вера в провидение, мужество и проворство казацкое да петля арканная — вот было его оружие» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 220]. Оповідання називається «Страшный зверь», але вочевидь можемо трактувати назву як у буквальному, так і в алегоричному сенсі. Вепр, який спустошує плодовитий сад козака *Івана доброї людини*, уособлює диявола-спокусника, що прагне знищити щасливе життя родини. Старший брат, що сподівається на зброю, а не на віру, легко спокушається багатством, а молодшого, що не спав, схиляючись на тернову постіль, «страшный зверь» намагається здолати, напускаючи різні спокуси:

«Не берет сила звериная; пустился на хитрости: начал меняться в разные образы — то девушкою чернобровою предлагал свои прелести; то немцем-искусником, на ножках тоненьких, показывал часы с курантами, и серные спички самопалительные, и всякие диковинки заморские; то жидом-арендатором рассыпал золото светлое и камни самоцветные — не помогли лукавому ни сила, ни хитрости. Казак — простой человек, не прельстился наводнениями богомерзкими, убил зверя-опустошителя и с сердцем, полным восхищения, спешил обрадовать отца с победою» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 220].

Син-вбивця з твору Євгена Гребінки «Страшный зверь», після того, як покаявся за свій гріх, у батька просив одного,— смерті, почув пророчі слова: «Да будет бог судья тебе, а укоры совести — наказанием» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 220]. Доля цього персонажа є подібною до долі Марка Проклятого з однойменного твору Олекси Стороженка. Обидва персонажі є вбивцями, прокляті батьками, і обох не приймає земля. Євген Гребінка в кількох реченнях змальовує подальші події життя вбивці, але намагається увиразнити мотив покари за гріх колоритними картинками опису природи: «Долго бродил он по лесам и пустыням и влачил жизнь, очерченную пагубным злодеянием; взоры его были дики, и на лице виднелась печать отвержения; совесть терзала душу его, внутренний жар пожирал преступное сердце; тщетно хотел он погасить его, с жадностью впивая в себя дыхание ветров холодных: окровавленная тень брата везде представлялась испуганным глазам преступника, и в завываниях бури, и в шепоте листьев отзывалась заунывная песнь свирели. Когда рокотал на небе гром и молния раздирала черные тучи. Напрасно он призывал смерть: и громы, и молнии не касались его, наказывая жизнь, лютейшею смерти. Не скоро всевышний послал ему конец желанный. Душу братоубийцы с хохотом радостным принял ад в свои недра, а тело его сделалось пищею воронов и волков хищных» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 224]. Образи братовбивць у текстах Євгена Гребінки «Страшный зверь» і Олекси Стороженка «Марко Проклятый» викликають алузії з образом Агасфера. Про таку співвідносність традиційної образності з твором Олекси Стороженка пише й Анатолій Нямцу: «Сповідь Марка розкриває історію життя людини, яка втратила будь-яке уявлення про справжні людські цінності, поставивши своє “Я” над законами навколишнього світу. Письменник акцентує на двох

обставинах, які визначили спочатку життя, а потім і безсмертне існування заголовкового персонажа. Першою є історія народження Марка, яка викликає цілком очевидні асоціації з міфом про Едіпа, але при цьому в оповідь включається оригінальний лейтмотив: його мати “вигодувала, як вовчєня, кров’ю од живої тварі”, а сам герой признається, що “з четвертого року... я був дуже ласий і жадний до крові”. Друга — численні порівняння з Каїном залучають до характеристики Марка складний комплекс онтологічних і аксіологічних домінант ветхозавітного персонажа» [Нямцу, 2007, с. 184—185].

Оповідання «Лісовий дідько і непевний» [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 20—37] теж подає образ Каїна, з яким порівнює себе хлопець, змучений почуттям провини. Саме через його злий жарт над небіжчиком, чоловіка позбавлено християнського поховання, а сам хлопець не встигає отримати материне благословення. Персонажа тривожать муки совісті за скоєний гріх: «Вибіжу, було з хати й цілісінку ніч трясуся, як Каїн; ходжу, ходжу поки не виб’юся з сили, упаду на землю, та так, як собака, і засну. От так два місяці скребло мене за душу, зовсім зчах і зробився, як шпичка. Хотів, було, вже наложити на себе руки, так і умирать страшно: загубив свою душу і чужую. Батько думав, що це я за матір’ю вбиваюсь, водили мене і до шептух і до лікаря возили. Знахарки брехали, що мене урекли, а дохтур бог зна що вигадував, а я мовчав, не признавався» [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 31]. Розкаяння призводить не тільки до тяжких душевних мук героя, але й до видіння, в якому покійна мати підказує шлях покаяння як єдино правильний.

Вчені, що вивчали повість Миколи Гоголя «Страшна помста», акцентують на пов’язаності мотиву братовбивства в цьому тексті з мотивами про Каїна і традиціями фольклору, давньої літератури й теософії [Вайскопф, 2002, с. 81; Ранчин (эл. ресурс)]. Чаклун боїться не покарання від людей, його страх переростає у всеохоплююче очікування кари Божої: «Ему чудилось, что все со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его» [Гоголь, 1940, Т. 1, с. 276]. Вбивство предком чаклуна Петром брата Івана та небожа у Карпатах співвідноситься з давнім злочиним Святополка Окаян-

ного,— вбивства його побратима Святослава, вбивство Бориса і Гліба, а сам текст «Страшної помсти» з текстами «Сказання про Бориса і Гліба», «Повісті временних літ», «Словом о полку Ігоревім» та фольклорними переказами. Автор подає діалог душі Івана з Богом про покарання грішника Петра, якого порівнюють з Іудою. Врешті Іван пропонує покарати брата страшною карою: «Сделай же, боже, так, чтобы всё потомство его не имело на земле счастья! чтобы последний в роде был такой злодей, какого еще и не бывало на свете! И от каждого его злодейства, чтобы деды и прадеды его не нашли бы покоя в гробах, и терпя муку, неведомую на свете, подымались бы из могил! А Иуда Петро чтобы не в силах был подняться, и от того терпел бы муку еще горшую; и ел бы, как бешеный, землю и корчился бы под землею! И когда придет час меры в злодействах тому человеку, подыми меня, боже, из того провала на коне на самую высокую гору, и пусть придет он ко мне, и брошу я его с той горы в самый глубокий провал, и все мертвецы, его деды и прадеды, где бы не жили при жизни, чтобы все потянулись от разных сторон земли грызть его, за те муки, что он наносил им, и вечно бы его грызли, и повеселился бы я, глядя на его муки! А Иуда Петро чтобы не мог подняться из земли, чтобы рвался грызть и себе, но грыз бы самого себя, а кости его росли бы чем дальше, больше, чтобы чрез то еще сильнее становилась его боль. Та мука для него будет самая страшная: ибо для человека нет большей муки, как хотеть отмстить, и не мочь отмстить» [Гоголь, 1940, Т. 1, с. 281]. Характерно, що Бог, який здійснив покарання грішника Петра, водночас покарав за гординю й немилосердя й брата Івана: «Пусть будет всё так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покаместы ты будешь сидеть там на коне своем!» [Гоголь, 1940, Т. 1, с. 281].

Братовбивство постає як наслідок гріха гордині, князівських міжусобиць у циклі історичних поезій, зокрема, «Смерть князя Романа», «Могила Святослава» та інших текстах Миколи Устияновича. І хоча в змалюванні історичних подій автор не завжди точний, про що пише Л.О. Гулевич: «Наприклад, у «Могилі Святослава» сказано, що Святослава вбив його брат Святополк Окаянний після смерті батька «Ледве що лиш замкнув очі Ярослав, їх батько»). Насправді ж батьком Святополка був не Ярослав, а Ярополк Святославович, який помер ще до народження сина; батьком Святослава та ще двох убитих його братів — Бориса

і Гліба — був Володимир Святославович, що одружився з дружиною померлого Святополка. Вбивцю вигнав із престолу щойно молодший син Володимира, Ярослав Мудрий» [Гулевич, 2010, с. 21]. Письменник намагається переосмислити події давнини в руслі християнської традиції. Як слушно зауважує Л.О. Гулевич, для Миколи Устияновича християнські ідеї та ідеї національні — це невіддільні поняття. Мотив братовбивства в історичних думках переплітається з утвердженням неминучості Божого покарання, наприклад, в історичній думі «Битва над Калкою»: «О горе, горе! Ведь то меч гніва, / Божого гніва,— внемліте! / Страшна то гроза, но справедлива: / Се гряде вишний платити. / Платити Русі чорнов неволлю, / Огнем, железом, хороби / За ей пороки, за своеволю, / За окаянства і злоби; / За сліпу дикість страстей бішених, / За вражду князей ісконну, / За неістовство рук закалених, / За гнойность сластей бездонну; / За діла мерзкі темних совітів, / За каїнські скривавлення, / За богохульність ложних обітів, / За клятвопреступлення...» [Устиянович, 1987, с. 169—170].

Сюжети, змальовані в давньоукраїнських пам'ятках, стали органічною складовою творів багатьох письменників початку ХІХ ст., зокрема й прози Василя Наріжного. Пов'язуючи художню спадщину Василя Наріжного з контекстом давньоукраїнських пам'яток, тексти яких знав письменник, В. Подрига говорить і про тему братовбивства у творчості митця: «Як і в «Слові о полку Ігоревім», «Сказанні про Бориса і Гліба» Нестора-літописця, в оповіданні «Мирослав» В. Наріжного засуджується братовбивство. Розвиваючи цю тему на прикладі забиття Святослава Святополком, прозаїк трактує родинні чвари та міжусобиці, апелюючи до здорового глузду, християнського прощення» [Подрига, 2009, с. 145]. Таке трактування теми братовбивства письменником вписує творчість Василя Наріжного в поле християнської традиції українського письменства.

В оповіданні «Серце не навчити» Юрія Федьковича романтичну загибель друзів-побратимів також можна потрактувати як ще один різновид гріха братовбивства: «Ніч ясна була та тиха, місяць сіяв серед неба, зорі плакали, а Іван копав у чагорі гріб, стояв над ним та й думав. Далі нарубав самим тим топірцем, що свій жінці голову стяв, зеленого віття смерекового, вистелив яму, розкрив Василя, зложив легесенько до гробу, поплакав над ним, а відтак поклав те пістоля, що його застрілило, а друге, що з його раз в лісі на міру стріляв, товаришеві на гру-

ди та й промовив: «Маєш,— каже,— братчику, пам'ятку навіки! Я не забарюся!» Накрив його знов зеленим віттям, засипав яму та й пішов. Третьої днини витягли його рибарі аж коло Тюдева з Черемшу...» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 40]. Побратими в цитованому та й в інших текстах Юрія Федьковича гинуть, керовані пристрастю, позбавляють життя дорогих собі людей, але самі визнають свою провину й розкаються. Така трансформація мотиву безпосередньо пов'язана з оспіваним письменником кодексом лицарської честі, згідно з яким найсвятішими стають ті «узи», про які пише й Микола Гоголь у повісті «Тарас Бульба»: «Нет уз святее товарищества».

Мотив братовбивства, переплетений із мотивом про багатого й бідного братів, і з проблемою незаконнонароджених, використано Миколою Костомаровим у творі «Ольховняк (Рассказ из воспоминаний воротившегося на родину из Сибири)» [Костомаров, 1990, с. 458—475]. Спроможність на злочин майбутнього вбивці автор умотивовує кількома аргументами, зокрема й таким: «смелость у него явилась; страха божия у него не было: я, дескать, сам не хуже своего барина, а почитай и лучше его!» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 472]. Попри здобуте багатство, яке з'явилося у слуги, щастя він не знайшов, нечисте сумління призвело до божевілля. Таким чином, бачимо тут і мотив гріха й покари за нього, при цьому мотив гріха поєднує кілька складових: гордині, зради й убивства.

Страшного звироднілого чоловіка, який є продовженням гріховності своєї матері-покритки, бачимо і в творі Миколи Костомарова «Незаконнорожденные. Из моих воспоминаний» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 475—488]. Автор подає психологічно вмотивований образ жінки, яка є і грішницею, і праведницею водночас: «Истинно так: неисповедимы судьбы Божии, ими же Бог ведет всех ко спасению! Почему знать: может быть, эта блудная жена, которую мы знали пребывавшею в беспристрастном отвратительном разврате, искупила пред Богом свое мерзостное житие одним таким поступком? Да! А их, может быть, у ней был не один, и только по случаю один сделался известен! Истинно скажу вам: как бы ни представлялся нам кто-либо из ближних наших склонным ко всяким порокам и не способным к исправлению,— поостережемся произносить о нем суд наш, по той простой причине, что мы не знаем всего жития его и тем менее его внутренних побуждений, которые Бог силен направит»

к добру так, как мы и не предполагаем» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 475—488]. Слова священника, сповнені християнських сентенцій, пов'язані з благородним безкорисним вчинком розпусної жінки, яка рятує каліку перехожого — паломника, що ходив з Ростова у Київ на прощу.

Деякі твори Олекси Стороженка з прозорою фольклорною основою не подають власне вбивства, проте мотивація вчинків персонажів є своєрідною передісторією, яка може передувати трагічному розвитку дій. Сюжет оповідання «Два брати» Олекси Стороженка закорінено в християнську традицію. Сцена суду за участю Святого Петра почасти нагадує сцени із барокової драматургії. Кара мусить бути накладена на хлопчика, який нацькував собак на старця. Посередником між двома світами виступає янгол-охоронець молодшого брата, який по суті й відвертає смертний гріх. Позбавлення засобів для виживання, байдужість до долі ближнього, здирництво,— фрагменти сюжету, що можуть призвести до такої розв'язки, як в оповіданні Євгена Гребінки «Страшний звір».

Жадібність призводить до заздрощів, а потім і до метаморфоз-спокутувань персонажів «небилиці» «Купці» Степана Руданського. Терен, що «Свого не пізнає / Та всякого, хто йде мимо, / Ловить, обдирає» [Руданський, 1985, с. 455],— це багач, що дав у борг рідним, а потім ладен був їх убити, аби лиш повернути відсотки. Лелик, який ховається «Від брата, сестриці; / Тільки по світі й літає, / Що вніч до зірниці» [Руданський, 1985, с. 455],— сірома Івась, що беззастережно слухає свою сестру і мимоволі стає грішником. Пірникоза — сестра, яка згубила і себе, і братів, поставивши між ними гроші. Таке накладання фольклорного і біблійного матеріалу (сюжет про Каїна та Авеля) допомагає автору увиразнити звучання провідних ідей твору. Жадібність призводить і до вбивства сина в баладі Павла Білецького-Носенка «Нетяг»: «Йї в душу пролізла гадюкою користь; / Враг їдьма їсть гостя зі світа заїсть» [Білецький-Носенко, 1973, с. 152]. В іншій баладі «Отцегубці» злочинець за вбивство батька покараний тим, що власний син мордує його.

М. Неврлий досліджує тему братовбивства в українській літературі, поєднуючи із розглядом мотиву зради особистої і національної, образу Іуди [Неврлий, 2009]. Від літописного сюжету про братовбивчі міжусобиці літературознавець виводить ланцюжок творів, пов'язаних одним мотивом. При цьому вислів

«братовбивство», пише вчений, не треба тут брати дослівно: «Ідеться про те, що захланні й славолюбні одиниці, зраджуючи загальні інтереси, всіма засобами — не уникаючи навіть підступу та вбивства — рвуться до влади, особистих користей і слави» [Неврлий, 2009, с. 61]. Особливу увагу М. Неврлий приділяє розгляду такого явища у творчості Тараса Шевченка, зокрема аналізує баладу «За байраком байрак» [Шевченко, 1990, с. 7], говорить про критичний погляд письменника на минуле України гетьманських часів. Витоком мотиву братовбивства у Тараса Шевченка вчений вважає літературну й фольклорну традицію: «Шевченкові напевно були відомі козацькі літописи, а також історична пісня про Юрія Хмельниченка, молодшого сина славного гетьмана: Ой Хмеле, Хмельниченко, / Ученив еси ясу / І між панами великую трусу! / Бодай тебе, Хмельниченку, перва куля не минула, / Що велів орді брати дівки й молодиці... Засуджене Шевченком у цій баладі всеукраїнське зло було узагальнене. Воно було типовим для другої половини XVII ст., тобто для часів після смерті Богдана Хмельницького» [Неврлий М., 2009, с. 61—62]. М. Неврлий, як і Ю. Івакін [Івакін, 1968, с. 7], вважає, що образ могили у баладі «За байраком байрак» є символічним, по суті відрізняється від образу могили в інших творах письменника: ця могила є інша, вона — «заклята», її «земля не приймає»⁶ загиблих козаків, бо вони завинили перед Батьківщиною — «зарізали брата у братовбивчій боротьбі» [Неврлий, 2009, с. 62]. Інтерпретують братовбивчий мотив балади і як мотив зради, оскільки, як слушно вважає М. Неврлий, цей твір Тарас Шевченко не випадково долучив до циклу «В казематі»: «Очевидно, що він тоді задумувався над причиною розгрому цієї конспіративної організації, яку зрадив студент-провокатор О. Петров. І ця обставина могла вплинути на ідейний задум балади» [Неврлий, 2009, с. 62]. Про мотив братовбивства у контексті відображення добра і зла як основоположних понять моралі й категорії етики митця пише і В. Пахаренко [Пахаренко, 2008].

Одним із найтяжчих гріхів українства Тарас Шевченко, на думку Я. Потапенко, вважав «безпам'ятство» української родової

⁶ Про витоки з літературної традиції вислову-прокляття «Бодай тебе свята земля не прийняла», що у Шевченковій поезії трансформується в рядки: «І земля не приймає» див. у праці Ю. Пелешенка «Українська література пізнього Середньовіччя» [Пелешенко, 2004, с. 130].

еліти, зраду нею національних інтересів, байдужість до власної історії, пам'яті та «братів нещасних гречкосіїв», що «символічно ототожнювалося з братовбивством, затьмаренням свідомості, блудом, зрадою “вольностей козацьких” та відступництвом від Божого Закону, що невідворотно призведуть до тяжкої розплати» [Потапенко, 2008, с. 56]. Ідея всеслов'янського братерства у Тараса Шевченка також поєднується із мотивом братовбивства. Так, у драмі «Никита Гайдай» письменник засуджує віроломство польських магнатів і в уста свого героя-патріота вкладає такі слова: «О! боже сильный! Боже славы! / Пошли мне мудрость вразумить / Алчных грабителей лукавых, / Что братья мы, что не любовью, / Раздором грешная земля / Утучнена, родною кровью» [Шевченко, 1991, с. 12]; «Мученическая смерть Богуна, Острияницы и Наливайка нам показала, как исполняете вы клятвы. Столетняя война — и между кем? Между родными братьями! Страшно!» [Шевченко, 1991, с. 12]. Відтворюючи братовбивство як суспільний недуг, письменник спирається на християнську традицію в змалюванні кровопролитних воєн.

Братовбивство та кровопролиття засуджувалося і бароковими письменниками. Оспівуючи звитягу славетних гетьманів, поруч із цим Лазар Баранович у численних поезіях вболіває за долю залитої кров'ю України, вбачає «єдиний вихід із громадянської війни — покаєння, очищення від гріха» (Анатолій Макаров): «Брат брату недруг, син батьку ворожий, / Скрізь недовіра і всі насторожі. / Своєї тіні жахаються люди — / Гріхи ще чинять, пануючи всюди! / Прямуйте, люди, мерщій до покути, / Не так боятись ви будете скрути» [Макаров, 2002, с. 19]. Ідея слов'янського єднання, вболівання за долю України звучить і в творах українських романтиків. Важливим видається і той факт, що в колі кирило-мефодіївських братчиків «людинолюбство» було синонімом християнства. Оцінка братовбивчих воєн у творах Пантелеймона Куліша відрізняється в різні періоди його життя, залежно від зміни його поглядів на козацтво. М. Неврлий вважає вершинним твором української класичної літератури, що засуджує братовбивчі міжусобиці після смерті Богдана Хмельницького, історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада» [Неврлий, 2009, с. 63]. Міркування про гріх братовбивства бачимо не тільки в художніх творах письменника, а й у праці «Хутірська філософія і віддалена од світу поезія», де цей мотив переосмислюється із християнським смиренням: «Якби Каїн був не дикуном, а мером

міста Лондона і вбив свого брата Авеля найпристойнішим способом, за допомогою нижньої і верхньої палат, то творець всесвіту, з тією ж величчю верховного пересудження справи, поклав би на його чоло ганебне тавро свого гніву, як і на чоло дикуна, закутаного в овечу шкуру, який не знав кращого способу вбивати людей, як узяти з землі суху кістку й розтрити голову беззахисному братові» [Куліш, 2005, с. 150—151].

Мотив братовбивства розробляється авторами XIX століття як низка взаємопов'язаних мотивів та образів: образ Каїна й образ Агасфера, мотив убивства, мотив зради особистої та громадської тощо. У текстах романтиків бачимо продовження барокової літературної та фольклорної інтерпретації теми братовбивства. Загалом же мотив гріха й покари за нього трактується в руслі християнської традиції, із залученням біблійних та апокрифічних персонажів. Численні метафори й порівняння, що використовувалися у текстах барокового письменства, постають органічною складовою творів українських романтиків.

2.3. ОБРАЗНІСТЬ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНТИКІВ: БАРОКОВИЙ КОНТЕКСТ

Питання функціонування мотивів і образів бароко в романтизмі досліджували О. Мишанич, Т. Бовсунівська, Т. Комаринець, Л. Ушкалов, Б. Криса, М. Сулима та інші вчені [Бовсунівська, 2001; Генік-Березовська 2000; Комаринець; Криса, 1997; Криса, 2009; Мишанич, 1989; Ушкалов, 2006]. Попри великий масив праць про окремі образи в творах романтиків, питання походження і взаємодії з іншими епохами частини романтичної образності, наразі недостатньо вивчені і потребують детального розгляду.

2.3.1. Образ серця в творах українських романтиків (бароково-романтична кордоцентричність)

Завдяки заглибленості у традиції української культури та опосередкованості останньої фольклором та християнським вченням і зважаючи на те, як часто послуговуються образом серця вітчизняні письменники, можна стверджувати, що тема серця в історії української літератури та філософії посідає визначне

місце. Низку праць науковців присвячено дослідженню кордоцентризму в українській культурі загалом і літературі зокрема [Бордукова, 1998; Громов, 1996; Закидальський, 1991; Калюжний, 1992; Нахлік, 2000; Чижевський, 1983; Ярмусь, 1989 та інші]. Більшість дослідників вважає потяг до кордоцентризму породженням національних особливостей характеру українців, а саме — їх схильністю до емоційності у вираженні думок, образів і концепцій [Громов, 1996; Таран (Майданович), 1993].

У дослідженні процесу вживлення барокових традицій у тексти письменників-романтиків вагоме місце посідає вивчення функціонування вічних образів, що пов'язані з Біблією. Ірина Валявко називає «філософію серця» одним із виявів української філософської думки, в якій плідно розвивається також раціоналістична традиція (І. Копинський, Й. Кононович-Горбацький, Ф. Прокопович, В. Лесевич та ін.), і водночас додає, що ця філософія не є здобутком та винятковою особливістю лише українських мислителів (дискурс про серце займає поважне місце в античній філософії, Біблії, у німецьких містиків та романтиків, європейських екзистенціалістів) [Валявко, 1998]. Дослідниця при цьому все ж погоджується, що в символіко-антропоцентричному аспекті філософія серця відбиває певну українську специфіку. Я. Гнатюк пише, що в українському кордоцентризмі виразно виявляються три аспекти, нерозривно пов'язані між собою: креативність, заснована на вертикальному відношенні «людина — Бог», де людське серце тлумачиться як творча, генеруюча сила, основа воскресіння (або другого, духовного народження); акціональність, укорінена в горизонтальному відношенні «людина — соціальний світ», коли людське серце трактується як джерело зовнішньої етичної дії, зовнішньої етичної поведінки в цілому; інтроспективність, заснована на горизонтальному відношенні «людина — духовний світ», де людське серце тлумачиться як джерело внутрішньої етичної дії, духовного вдосконалення загалом [Гнатюк, 2005, с. 5].

Розглядаючи образ серця в українській літературі та філософії, вчені зосереджують увагу найперше на постатях Григорія Сковороди, Памфіла Юркевича, Миколи Гоголя та Пантелеймона Куліша. Значно менше праць присвячено тому, як втілюються риси «філософія серця» у творчості інших письменників. Проте Т. Закидальський, зіставляючи поняття серця у творчості Григорія Сковороди, Памфіла Юркевича, Миколи Гоголя та Панте-

леймона Куліша, ґрунтуючись на інтерпретації «філософії серця» у їхніх творах, стверджує, що в українській філософській думці немає особливої традиції цього поняття, оскільки у кожного зі згаданих мислителів слово «серце» відіграє різну роль [Закидальський, 1991, с. 137].

Зокрема про філософію Памфіла Юркевича Т. Закидальський говорить як про продукт академізму і вважає, що в ній робиться спроба створити «загальну філософську теорію, яка би охоплювала всі ділянки людського досвіду, а зокрема науку, релігію і етику» [Закидальський, 1991, с. 133]. Міркуючи із сучасної точки зору про істинність чи хибність філософської теорії, викладеної Памфілом Юркевичем у праці «Серце та його значення в духовному житті людини згідно з ученням слова Божого» [Юркевич, 1993], слід постійно пам'ятати про своєрідну заангажованість культурних традицій українців християнським віровченням, а отже, — і Святим Письмом.

Євген Нахлік вважає, що потрібно говорити не про кордоцентричну традицію, а про певні кордоцентричні явища і тенденції в українській філософській думці XVIII—XIX ст. Окрім цього, він робить висновки про те, що «філософія серця» притаманна не лише українській культурі, так, зокрема, вона, на його думку, загалом характерна для романтичного письменства [Нахлік, 2000, с. 320—321]. Л. Софронова ж наголошує на тому, що виступивши проти раціоналізму Просвітництва, відкинувши класицистичні канони, романтики звернулися до традицій бароко, з якими їх об'єктивно зближував характер світосприймання (криза філософії Просвітництва, пов'язане з цим посилення релігійного первня, розвиток ідеалістичної філософії) [Софронова, Липатов, 1982, с. 10].

Посилення релігійної традиції у культурі того часу не заперечує і Є. Нахлік [Нахлік, 2000, с. 321]. Я. Гнатюк, здійснюючи історико-філософський аналіз українського кордоцентризму, намагається показати еволюцію цього явища, хоча й обумовлює тезу про те, що спроба уніфікувати текст українського кордоцентризму за формою і змістом наражається на значні труднощі [Гнатюк, 2005, с. 5]. Ми вважаємо, що тяглість кордоцентричної традиції в українській філософській думці можна простежити вже хоча б на рівні залежності її розвитку від впливу християнства. Спираючись на висновки про те, що «філософія серця» є традиційною в українській культурі і літературі зокрема,

спробуємо розглянути, як інтерпретується образ серця у творах романтиків та дослідити традиційність його використання.

Т. Закидальський подає трактування поняття серця (лебг) у Біблії як рівнозначне поняттю душі [Закидальський, 1991, с. 130], підтверджує свою думку таким чином: «Ототожнення серця з душею ґрунтується на поверхневих спостереженнях про кінечність діючого серця для життя. Як цілісне поняття, серце поєднує в собі не лише частину тіла — м'яз, що гонить кров — і не лише фізичні, а взагалі всі прояви життя. Серце — це сума активностей живої душі. Тому нічого дивного в тому нема, коли читаємо в Біблії, що серце мислить чи діє. На підставі помітного зв'язку між хвилюванням і прискореним биттям серця, серцю приписуються почування. Крім цього, оскільки в старій єврейській мові бракує слова на позначення волі, волеві акти часто називають в Біблії серцем. Це означає, що серце — це термін для визначення особливих (емотивні чи волеві) функцій душі. Точніше серце — це душа як рушійна сила» [Закидальський, 1991, с. 130—131].

Касіян Сакович, пишучи про природу людини, говорить, що є різні думки як про те, ким і коли створена душа, так і про місце, «в якому вона має свою резиденцію й оселю» [Пам'ятки братських шкіл, 1988, с. 468]. Окремі учителі, серед яких автор називає й Аристотеля, стверджували, «що душа має своє помешкання не в мозку, а в іншому місці, саме в серці», при чому наводилися такі основні аргументи: «Із серцем пов'язаний початок життя і його кінець — смерть, воно першим, кажуть, починає жити і останнім помирає» [Пам'ятки братських шкіл, 1988, с. 468].

Мотив серця був поширеним образним мотивом серед представників українського бароко. Л. Сазонова зазначає, що серце було найважливішим символом уявлень про людину в мистецтві всіх часів, оскільки воно символізувало душу людини, правду, щирість і чистоту почуття, відвертість, красу і кохання [Сазонова, 1991, с. 81]. У творчості чи не найталановитішого представника барокового письменства — Григорія Сковороди, як зазначав М. Сумцов, релігія і філософія зливалися в суцільну будівлю, світогляд ґрунтувався на вірі в серце людське як скарбницю життя [Сумцов, 1998, с. 160].

Досить часто в українській бароковій проповідницькій прозі образ серця поєднується з образами каменя, діаманта тощо. Прикладом цього є використання образу в таких відомих барокових

письменників як Лазар Баранович та Антоній Радивилівський: «Лаголя о кровѣ Козле, яко самыя твердый Адамант сокрушает; Сердца Человѣческіи паче Адаманта суть твердѣйшии, и жесточайшии, аще ѣ сего Агнца и Пастыря кровь в Вертоградѣ проліанная, к Съкрушенію не прекланяет...» [Баранович, 1666, с. 445]; «Огонь отмѣняет речій натуру, а особливо желѣзо з прироченя твердое, темное, тяжкое, чинит легким, и свѣтлым, и мягким. Абы теды Христос Спаситель сердца Апостолскіе, а през них людскіе, которіи твердѣйшіи были над желѣзо, темнѣйшіи над хмуры, тяжшіи над олов, змягчил, освѣтил, и легкіе оучинил к Небу, для того зослал Духа своего Святого в огню. И чтож ест грѣшник, если нетвердое желѣзо? Так мовит святыи Іов: Сердце его не подвижется аки камень, стоит же аки наковално не побѣдимом...» [Радивилівський, 1676, с. 119—120]. Подібні порівняння бачимо і в Івана Леванди: «...которую терпѣтъ их заставляет сердце подобное адаманту, по которому сколько они горячо молотом слова Божія ни бьют, только оно от часу дѣлается в беззаконіях тверже, а грѣшника нераскаянного принуждаются оставлять в его развращеніи на жертву праведному суду и гнѣву Божію...» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 14—15].

В європейському бароковому письменстві образ серця поєднується і з образом сліз, яким також часто послуговувалися українські романтики. Джордж Герберт у книзі «Храм» (1633) створює складну багатоступеневу метафору з поезій, і храм тут і культова будівля, і церква загалом, і вся світобудова, і зрештою, як слушно зазначає А.Н. Горбунов [Горбунов, 1989, с. 39],— людське серце. Показовим у цьому сенсі є вірш «Алтар», де саме серце постає каменем, з якого будується алтар для Бога [Английская лирика первой половины XVII века, 1989, с. 164].

Романтичне переосмислення сенсу людського буття, відчуття самотності ліричного героя в українській літературі першої половини XIX ст. також пов'язане з використанням мотиву серця. Ліричний герой поезії Олександра Афанасьєва-Чужбинського не знаходить свого місця в світі, губиться в ньому, усвідомлює минуність свого буття і через це страждає усім серцем: «Усяке бачить, як вода весною / Біжить, шумує, греблю напірає. / Ніхто ж не бачить, що там під водою, / Як вона рие греблю й підмиває. / Отак і радість або горе, братця, / Сперте у серці його, на дні рие, / Як поміж вами ні з ким поділиться / Тому, хто плаче або хто радіє» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст.,

1968, с. 321]. Недарма Олександр Афанасьєв-Чужбинський навіть збірку своїх українських поезій називає «Що було на серці». У багатьох віршах поета персоніфікований образ серця, яке «важко застогне», «гірко заплаче», «здихне», «занило», «заніміло» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 301; с. 302; с. 334]. Використовує автор і більш поширені традиційні порівняння гіркого буття: «Всяка біда, горе — в серці, / Мов гадюка, лазить...» [там само, с. 318]; «На серці — мов гадюка в'ється, / І хляне кров, як на морозі» [там само, с. 338]; «Смута, як камінь, серце давить» [там само, с. 343]. Порівняймо з рядками із творів Тараса Шевченка: «Серце в'яне, нудить світом, / Як пташка без волі» («Думка» («Нащо мені чорні брови...»)); «Чого мені тяжко, чого мені нудно, / Чого серце плаче, ридає, кричить, / Мов дитя голодне? Серце моє трудне... Закрий, серце, очі» («Чого мені тяжко, чого мені нудно...»); «Серце рвалося, сміялось, / Виливало мову, Виливало, як уміло» («Думи мої, думи мої...», 1840 р.). Очевидною є подібність персоніфікованого образу серця в обох-поетів-романтиків. Вірш «Щирим серцем я любив» [Антологія української поезії, 1984, с. 297] із рукописного збірника Захара Дзюбаревича також дуже близький до поезій романтиків: «Щирим серцем я любив, / І до тебе я ходив, / Дівчинонько, моє серце, / Моє любе возлюблене, / Тяжко-нудно так без тебе! [...] Маю жаль я за тобою! / Вже так знаючись з тобою, / Заливаючись сльозою, / Лице смутне отираю / І з плачем я проклинаю! / Я волів би утопитись, / Ніж тебе та й не любити...». Художня образність, використана автором, частовживана і в усній народній творчості, і в літературі романтизму: слізюньки, смуток, плач, дівчинонька чорноброва, і, врешті,— щире серце.

Різні порівняння використовуються в поезії Олександра Афанасьєва-Чужбинського для унаочнення багатогранності образу серця. Вірш «Огнище» можна інтерпретувати за допомогою іншого твору цього ж автора «Місяць», де так говориться про серце: «А воно не мертве в мене, / Трепечеться в грудях, / Тільки нишком,— все боїться / Говорить при людях. / А в йому вогню багато / Наперекір долі.../ Так що ж, згорить, як забуте / Огнище у полі...» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 316].

Найстрашніше, що може бути з людиною, постає в образі козака з розтерзаним серцем: «Все оживе, а я, бідний, / Серцем не воскресну. / Взяли його, розірвали,— / Воно застогнало... / Чують

люди та і кажуть, / Щоб воно мовчало. / Задушили його сльози,— / Вже більше не плаче; / Мовчить, тільки глухо болить / Серденько козаче» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 306]. Навіть самогубство передається через образ серця: накласти на себе руки — «звеліть замовкнути серденьку».

Мотив минулості, швидкоплинності людського життя пов'язується із образом серця, голос якого ліричний герой поезії Олександра Афанасьєва-Чужбинського «Осінь» намагається «здавити горем» і твердженням, що все минеться. Автор змальовує образ світу, в якому «Тепер усе: злото, злото,— / Бажають користі. / Тепер душа, тепер серце / Звелися нінащо: “Буде добре, аби гроші, / Хоть ти і ледащо”» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 307].

Насмішкувата доля намагається переконати ліричного героя, що тепер «з серцем горе жити». У своєрідному діалозі з уст долі ми чуємо поширене порівняння серця з відерцем, яке впустили в колодязь: «Воно плава само собі — / Ото твоє серце, / Що в колодязі даремно / Мусить вік дожити. / Воно, може, й води повне, / Так нікому пити». Жорстокий вирок долі, що «Ані к селу, ні к городу / Чоловіку серце», автор посилює образом каменя в душі ліричного героя (пригадаймо метафоричний образ кам'яного серця у барокових письменників). Характерно, що слова долі не сприймаються як вирок, а підпорядковуються християнському смиренню козака, який каже: «Бог з тобою, моя доле!», і тричі перехрестившись, відповідає народною мудрістю: «Що було вже, те бачили, / Побачим, що буде» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 307]. Понад те, доля у Афанасьєва-Чужбинського виступає не фатумом, а більше схожа на підступну лиху тітку з народних пісень, персоніфікована. Можливо, пояснення цьому дає М.П. Бондар, котрий пише, що доля в поезії цього автора «не так лиха, зла, як просто байдужа (“Без пригоди, хуртуни, Ат собі — живеться! А ще й часом, бува, нишком Серденько озветься...”), вона прирікає “серце” героя на марне, пустоплинне життя» [Історія української літератури XIX століття, 2005, с. 531].

М.П. Бондар зауважує, що в концептуальній генезі образу ліричного героя поезії Афанасьєва-Чужбинського поглиблюється сентиментально-романтична ідея надзвичайно вразливого «серця». Того серця, яке, на думку науковця, «саме в собі багате почуттями й могло б розкрити свої скарби, проте — й це потрактовується поетом як прояв кричущої несправедливості — нара-

жається на непоступливість долі» [Історія української літератури ХІХ ст., 2005, с. 531]. Непоступливість долі призводить до появи в описі ліричного героя таких понять як «сирітство», «самотність», «сльози», «туга серця». Т. Бовсунівська говорить, що в українській романтичній літературі, багато таких образів, що засновані на відтворенні почуття любові, якому протистоять «сирітство», «самотність» [Бовсунівська, 2001, с. 297]. Дослідниця пише, що таке протистояння «любов-сирітство» є в багатьох поетів-романтиків: Левка Боровиковського, Опанаса Шпигоцького, Ізмаїла Срезневського, Миколи Маркевича, Амвросія Метлинського, Миколи Костомарова, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Віктора Забіли, Михайла Петренка, Олександра Корсуна та ін.

Завважмо, що випереджуючи появу низки мотивів у віршах романтиків, у так званих «світських піснях» барокової доби також звучать мотиви долі, сирітства, щастя, любові. Зокрема, як приклад, можна назвати такі тексти: «Пісня козака Плахти», «Біда ж мені на чужині, бідній сиротині», «Моя бідна головонько / Я на світі сиротонька...» зі збірника Захара Дзюбаревича, «Пастуше, пастуше», пісні І. Пашковського, Я. Семержинського, О. Падальського, і звісно ж, пісню Семена Климовського «Їхав козак за Дунай». Згадаймо принагідно «Піснь о бідном сироті («Великий мой жалю, по что мя смущаеш?..») Василя Пашковського [Возняк, 1913, Т. 1, с. 240], де мотив сирітства переплітається з мотивами жалю, щастя, блудного сина й мотивом дочасності земного життя. Образи серця, яке крає жаль, сиротини в світі, що тужить як пташка в клітці, скитається у світі, використані авторами ХVІІІ століття, стали характерними і для літератури романтизму.

Мрії про спокій і забуття роблять холодним серце, яке залишається без пристрасті, без почуттів і без дум. У романтиків часто образ зболеного серця пов'язується із образом тривожної туги або ж із образом зсохлого серця людини, що нудить світом, не знаходить свого місця в ньому, як у поезії Маркіяна Шашкевича: «повне серце зсохло самим пустоцвітом» [Українські поети-романтики 20—40-х років ХІХ ст., 1968, с. 350].

Поруч з таким стражденним, зболеним серцем постає в поезії романтиків і образ «серця неповинного». В. Мовчанюк вважає, що поетична семантика образу «серця неповинного» у Тараса Шевченка, як і семантика віднесених до цього образу знакових слів «тихо, весело», «перегукується з системою подібних образів Г. Сковороди, тому повніше розкриваються саме у контек-

сті його релігійно-філософської моделі світу» [Мовчанюк, 2009, с. 369]. Аналізуючи ідеї поета-філософа, що знайшли розвиток у поезії Тараса Шевченка, вчений виокремлює образ тихого радісного світу — земного раю: «Семантика шевченкових слів «тихо, весело» у їх найтіснішому логічному зв'язку з образом «серця неповинного» перегукується з центральним мотивом поезії Сковороди — постійною самовимогою, — прагненням чистоти серця. Воно для християнського поета-мислителя — основа всіх чеснот, найперша дорога до Бога. З характерною бароковою експресією ця ідея звучить у «Пісні 2-й»: «...омый скверну от очес, / Омый всѣ членов роды, дабы возлетѣть до небес, / Ибо сердцем нечист не может Бога узрѣть». У вірші «Росли укупочці, зросли» образ «неповинного серця» так само, як і в Сковороди, приховує у собі екзистенційну напругу буття-у-світі» [Мовчанюк, 2009, с. 369—370]. Григорій Сковорода виплекав поняття істинної людини, тобто такої, яка живе життям свого серця, про що йдеться у діалозі «Наркісс»: «А как научил нас Іеремія, и ему вѣруем, что истинным *человѣком* есть *серце* в *человѣкѣ*, глубокое же сердце и одному только Богу познаваемое не иное что есть, как мыслей наших неограниченная бездна, просто сказать, душа, то есть истое существо, и сущая иста, и самая *ессенция* (как говорят), и зерно наше, и сила, в которой единственно состоит родная жизнь и живот наш, а без нея мертвая тѣнь есмы, то и видно, коль не сравненная тщета потеряют себе самага, хотя бы кто завладѣл всѣми Коперниковыми мырами» [Сковорода, 2010, с. 247—248].

У романтиків, як і в барокових авторів, показано, що саме через серце відбувається спілкування людини з Богом. Читаємо у О. Афанасьєва-Чужбинського «Адже ж і я народився, / Як усі,— од бога; / І мені ж ізмалку снилась / Широка дорога. / І мені здавалось часто, / Що круг мене сяє / І моє серденько нишком / З богом розмовляє...» [Українські поети-романтики 20—40-х років ХІХ ст., 1968, с. 313]. Понад те, саме за допомогою серця поет прагне піднятися в небо: «Щось таке чудне, таємне / Діється зо мною: / Мовби серце хто ворушить, / В небо переносить, / Душа кличе, дає крила, / Геть од землі просить» [Українські поети-романтики 20—40-х років ХІХ ст., 1968, с. 314].

О. Камінчук пише, що образ серця є найуживанішим образом на означення душевного світу людини в українській романтичній ліриці 20—60-х років ХІХ ст. [Камінчук, 1998, с. 64]. Дослідниця говорить про вживаність цього образу в творчості різних

поетів, а також простежує його зв'язок із ідеями філософії серця. Про традиційність образу серця в романтизмі О. Камінчук слушно зазначає: «В українській романтичній ліриці першої половини ХІХ ст. образ функціонує також як закорінений у філософській традиції гуманістів старожитньої епохи символ людяності, духовної сутності людини. Це насамперед образ чистого серця: «І серце чистее подай!» (Т. Шевченко, послання «Полякам»), «Чисте серце, чиста совість» (Ю. Федькович, вірш-роздум «Лети, думо, де думаєш...»). Серце в українській романтичній ліриці першої половини ХІХ ст. є джерелом не лише почуття, а й думки: «Одну лиш гадку у серці ховаю» (Я. Головацький, елегія «Над Прутом»), «З легкою в серці думкою» (М. Устиянович, пісня «Верховинець»). З таким узагальненим смисловим навантаженням образ часто виступає у складі художніх формул біблійного походження, таких, як глибина серця, безодня серця, введені в українську художню практику Г. Сковородою: «Із глибини серця свого Рад би пісень добути» (Я. Головацький, вірш-роздум «Туга за родиною»), «Азбуку гадок, чувства і подоби... З безодні серця на світ розвивати» (М. Устиянович, поминальний вірш «Згадка за Маркіяна Шашкевича во вічну его пам'ять»), «В святині мирних сердець» (М. Устиянович, послання «Одвіт многим»), «Серцем нелукавим» (Т. Шевченко, «Псалом 149»). Біблійна інтерпретація образу найбільш характерна для лірики Т. Шевченка, Ю. Федьковича, М. Устияновича, Я. Головацького» [Камінчук, 1998, с. 65].

Живим образом духовного осердя земного світу, де людина досягає духовного просвітлення й «людське серце творить шанувитий побит», як слушно зауважив О. Шокало, у творах Пантелеймона Куліша виступає хутір: «Роблю я добро, шануючи себе самого, бережусь лихого діла... Треба угождати тільки Богові, а Бог говорить нам через наше серце. Хто серце своє очистить, той зробить його храмом Божим, і з його тільки благість і милосердіє». І ще заповідав: «Доброта душі й милосердя рятують наше серце від багатьох мук, і тому поставимо їх метою життя, а все інше хай буде тільки їхніми умовними формами» [Шокало, 2005, с. 22].

Суть хутірської філософії Пантелеймона Куліша, на думку О. Шокала, полягає «в збереженні людиною природної основи свого земного буття й духовної первини безвічного життя в своєму серці, бо тільки єднаючи в собі ці одвічні сутності, людина здійснює своїм життям програму Всеєдиного Ладу, в чому й по-

лягає сенс її приходу в цей світ» [Куліш, 2005, с. 21—22]. Євген Нахлік слушно зазначив, що Пантелеймон Куліш залишався на романтичних засадах, поєднуючи романтичне і водночас християнське уявлення про двоїстість людської душі, в якій «поєднано зовнішнє, поверхове, і внутрішнє, сутнісне, заховане в “серці”. Першорядного значення він надавав внутрішньому — глибинному, органічному, ірраціональному. Звідси — характерна для його світогляду й творчості антитеза “серця” й “голови”, що модифікувалася в протиставлення національної своєрідності й уніфікувальних тенденцій цивілізації, народної традиції і прогресу, хутора й міста, України й Європи, чоловіка і жінки...» [Нахлік, 2007, Т. 2, с.]. О. Шокало також вагає, що хутірська філософія Куліша за своєю суттю є питомою українською філософією кордоцентризму, «що в Г. Сковороди зветься *філософія мудрого серця*, в П. Юркевича — *філософія утаємниченого серця людини*, в М. Гоголя — *філософія християнського персоналізму*» [Шокало, 2005, с. 22].

У поезії Олександра Афанасьєва-Чужбинського теж бачимо таке прагнення відтворити можливість злагоди зі своїм серцем саме на лоні прекрасної української природи, саду. Зокрема це подибуємо у творі «Безбатченко», де автор пише: «Садочок — давня наша втіха, / Ім наше вбожество скрашалось. / Його ми змалку всі кохаєм, / Він нам пригода в сему світі, / І під його зелені віти / Шукать спокою ми тікаєм. / На лоні світової вроди / Нам любо серцем одпочинуть, / Забуть людей, забудь незгоди / І всі клопоти геть відкинуть» [Українські поети-романтики 20—40-х років ХІХ ст., 1968, с. 330]. Локус саду дає змогу для вертикальної розбудови простору: поєднання землі і неба, що характерно і для поезії Тараса Шевченка [Боронь, 2004]. Варто згадати, що образ саду-вертограду традиційний і був поширеним у бароковій літературі, де мотив саду набував багатоплановості, поставав у варіаціях і перетвореннях, коливався від релігійного до світського значення. У «Вертограді многоцвітному» Симеона Полоцького образ саду пов'язується з важливою темою духовного перетворення людини, понад те, автор стверджував, що піднятися до чеснот можливо лише в саду [див. про це: Сазонова, 2006, с. 524—535]. Отже, той образ саду-духовного притулку, що постає у поезії Афанасьєва-Чужбинського, є продовженням традиції змалювання образу саду.

В оповіданні «Лісовий дідько і непевний» Олексі Стороженка одного з героїв згадує про дбайливе материнське серце: «Один

раз, промучившись усю ніч, перед світом заснув; аж сниться мені матуся,— що то за серце у матері, що й після смерти ще дише для своїх діток» [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 31]. Серце матері, тут і в інших текстах, постає як втілення турботи про дітей, ототожнюється з вмістилищем душі, а іноді й із янголом-охоронцем.

Характерно, що слово, пісня, які є сакральними образами для поетів-романтиків, у творчості Олександра Афанасьєва-Чужбинського теж безпосередньо пов'язані з образом серця. У творі «Співака» серце виступає як вмістилище пісні: «Як блисне думка, у душі засяє, / Пісня мов рветься з серденька на волю... / Хочеться жити в ті ясні години, / Мов щось таємне серденько голубить...»; «...тим, що з серцем своїм у розмові / Пісні складають, що аж серце мліє» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 321].

Значення образу серця в творах романтиків вимальовується в конкретних зв'язках із контекстом християнської традиції. Переходячи із твору в твір, образ серця утворює різні семантичні з'єднання: серце — місток до піднесення, серце — джерело страждань, серце, що розмовляє з Богом, серце — забуте вогнище, серце — вмістилище пісні тощо. Всі ці значення пов'язані з персоніфікованим образом, що поглиблюється багатю тропікою, як народнопісенною, так і оригінальною, авторською. Здебільшого використання образу серця українськими романтиками підпорядковується традиції кордоцентризму в українській культурі, зокрема простежуються і типологічні сходження з бароковою літературою. Такі збіжності виявляються у використанні українськими романтиками метафоризованого образу серця як вмістилища душі. Мотиви туги серця, швидкоплинності й марності людського життя поєднують тексти обох епох образом серця.

2.3.2. Чудо в романтичній літературі: проявлення традиції

Окремі аспекти вивчення спорідненості літератури двох епох, зокрема й змалювання чуда митцями бароко та романтизму, наразі вивчені недостатньо. Оскільки бракує системного дослідження цієї проблеми, спробуємо розглянути побутування чуда в літературних текстах і в естетиці обох епох, окреслити перспективи подальшого дослідження проблеми.

Ю. Ковалів, визначаючи чудо як «неймовірність, що стала фактом» [Літературознавча енциклопедія, 2007, Т. 2, с. 579], пише про те, що етимологія поняття пов'язана з пограничним афектом дивування, «що зумовлене знаменнями, сакральними знаками, виражається через спасіння, зцілення, об'явлення, пророцтво, уособлює таємничу природу божественних сил, що викликають у людини глибокий трепет» [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 2, с. 579].

Дивність називають навіть сутністю Бароко як типу культури, причому О. Мілюгіна зауважує, що позірна двоїстість Бароко обертається на його художню амбівалентність: «Світ, представлений енциклопедично, своєю горизонтальною розгорнутістю в безкінечність нагадує епос Відродження, однак утверджувана Ренесансом його самодостатність (самодетермінація) виявляється ілюзією перед обличчям його таємниці. Таїна, генетично пов'язана зі середньовічною геоцентричною концепцією світу, поставленою під сумнів Ренесансом, відкриває нові сенси буття універсуму, вибудовуючи його вертикаль — аксіологічну й епістемологічну нескінченність. Таємниця дана як певний глибинний прошарок, що завжди існує в тексті, але відкривається тільки вченому читачеві, здатному пройти лабіринт значень і смислів,— і відповідно, як таємниця онтології і гносеології самого світу, що завжди присутня у світі, але відкривається лише посвяченим, причащеним Істиною, Добром і Красою. Так Бароко стверджує новий тип ставлення мистецтва до дійсності: на відміну від Ренесансу і класицизму, які раціоналістично строго протиставляли мистецтво і життя, Бароко в слові поєднує текст книги і текст світу, втілюючи відомий спосіб тлумачення знання і символічно відтворюючи його своїм буттям» [Мілюгіна, 2002, с. 30]. Бароковий світ культури пов'язаний із видіннями й здатністю їх бачити, згадаймо, хоча б, сюжет Покрови, де Богородиця постає як видіння, ідею Григорія Сковороди про можливість представлення невидимого через видиме. У творі «Чигирин» Олександра Бучинського-Яскольда саме видіння образу Богородиці має довершити перемогу над турками: «Богу нашого силу самі ви пізнали, / Чудо боже зі страхом усім розказали : / Якась пані вельможна обходила мури, / В злотоглави убрана і царські пурпури, / Вам фатальним декретом одверто грозила, а по з'яві страшній тій з очей ся поділа. / Християнська покрови та пані поштива...» [Бучинський-Яскольд, 1987, с. 309].

Теоділь Комаринець пише, що бароковій системі властива широка амплітуда застосування образів-символів — психологічних, філософських, що часто перетворювалась в ускладнені алегорії. «Осмислена орієнтація на створення узагальнюючих символічних образів є однією із визначальних рис творчості українських романтиків. Символи і символіка стали важливим компонентом їх поетики, формою втілення певного задуму чи ідеалу, способом мислення, плоттю і кров'ю їхнього творення. Про глибинний зв'язок з бароковою символікою і алегорією свідчить геніальна Шевченкова поема (містерія) «Великий льох» [Комаринець, 1993, с. 9].

Найчастіше в бароковій прозі чудо постає основою сюжету в прикладах-легендах, де воно виконує роль «головного засобу “психічної атаки” на слухача (читача), роль головного збудника його емоцій» [Креготень, 1983, с. 95]. Так, у прозі Антонія Радивиловського, як і в ораціях інших барокових письменників (Лазар Баранович, Петро Могила, Іоаникій Галятовський, Іван Леванда та ін.), бачимо численні приклади-легенди, у яких постають чудеса-з'явлення.

У текстах барокової епохи зазвичай змальовували чудеса, які тим чи іншим чином слугували для поглиблення християнської віри. Не випадково саме тоді Дмитрій Туптало укладає «Життя святих», прекрасними архітектурними спорудами постають барокові церкви, поміж яких багато храмів Покрови Божої матері, що будувалися козаками на честь своєї заступниці. Постає в цю епоху й багато інших виявів пошани християнського бачення чуда, оскільки українська культура перебувала під впливом середньовічної естетики аж до кінця XVIII століття, відповідно це можна співвіднести і з релігійністю української літератури. Твори барокових письменників рясніють іменами як античних, так і біблійних персонажів, які так чи інакше були дотичні до феномену чуда.

Романтики прагнули якомога яскравіше виявити парадоксальність внутрішнього світу людини. М. Наєнко у праці «Про пафосний романтизм без пафосу» [Наєнко, 2005, № 9] стверджує, що романтики впровадили в художню систему таємницю й містику як феномен буття, завдяки чому поглиблювалося філософське поле творчості. Проте слід зауважити, що таємниця і містика як феномен буття були характерними і для барокової доби, і для інших часів.

Найбільшій популярності культ Покрови Богородиці сягнув у XVII—XVIII сторіччях. Петро Могила підготував книгу, що складалася з оповідань різного типу, поміж яких були і твори про чудеса. Іоаникій Галятовський 1665 року видав у Львові книгу казань про чудеса Богородиці — «Небо нове». Згодом (1676) з'явився інший збірник оповідань — «Скарбница потрібная, или Чудеса Пресвятой Богородицы». До цієї теми звертався також Антоній Радивиловський, Дмитрій Туптало («Руно орошенное»). Києво-Печерський патерик, «Книга житій святих» у формі агіографічного жанру також містять великий корпус текстів, де унаочнюються чудеса, що слугують для ствердження православної віри. Ю. Ісіченко різнобічно розглянув «Києво-Печерський патерик», зокрема й те, яку роль відігравав опис чуда в різних редакціях пам'ятки [Ісіченко, 1990].

Про захоплення і благоговіння барокових письменників перед чудом свідчить видання окремих книг, що практично повністю склалися із описів чудес. Однією із таких книг є «Богородице Діво» (1707) Іоанна Максимовича [Максимович, 1707]. Зміст книги є тлумаченням ангельського привітання Богородиці, містить вірші на кожне слово молитви і Богородичні чудеса, зібрані з книг різних авторів⁷. Іоаникій Галятовський подає «Чуда пресвятої Богородиці межі сибѣллями, пророчицями поганскими, которыи пред зачатіем еи, за обявленіем Бозским, знали еи и в книгах своих оную писали и людем проповѣдали и выславляли» у книзі «Небо нове з новыми звѣздами сотворенно, то ест Преблагословенная Дѣва Марія Богородица з чудами своими, за старанем найменшого слуги своего недостойного ієромонаха Іоаникія Галатовского, ректора и ігум[ена] Брат[ского] Київ[ского] [Галятовський, 1985, с. 245—248].

Для поезії Іоана Максимовича, на думку О. Зосимової [Зосимова, 2004], характерне накопичення великої кількості тропів і риторичних фігур, а також широке залучення автором ілюстративного матеріалу, зокрема агіографічних сюжетів як взірців перемоги над світом та його спокусами; легенд про чудеса Діви Марії. С. Журавльова подає досить повний аналіз феномена чуда

⁷ Про походження богородичного циклу див: Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні / АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; Відп. ред. В.І. Креготень. — К.: Наук. думка, 1990. — 180 с.

у поетичному вимірі барокової агіографії за книгою «Алфавіт собраний, рифмами сложенный...» Іоана Максимовича [Журавльова, 2009]. Дослідниця звертає увагу на те, що Іоан Максимович використовує у книзі різні прояви чуда: чудеса з євангельської історії; чудо ловитви риби і чудо ходіння по воді; чудеса апостольські та Святих Отців (зцілення хворих, воскресіння, чудесне звільнення, чудесні заступництва святих, чудо сили молитви, чудодійне мироточення мощів святого та інші). Характеристикою барокового прагнення досягнути будову світу, є те, що чудо, на думку св. Іоана,— це «знамення, Божі відвідини людини на знак того, що Господь не залишив її у стражданнях, прагне укріпити її віру, позбавити сумнівів і спрямувати на шлях благодіяння, нагородою за що стане перебування зі святим на небесах...» [Журавльова, 2009, с. 37].

Важливим є й один із аспектів, включений Іоаном Максимовичем у низку мотивів, пов'язаних із чудом,— мотив ілюзорності земного щастя [Максимович, 1705]. Чудесне — цар кинув коштовну обручку в море, чудо — рибалка повертає втрачену обручку з виловленою рибою,— цю ситуацію автор порівнює з грою щастя. Гординя й віра в незрадливості щастя спричинилися до того, що князь вирішив іти на війну. Наслідком віри князя в реальність ілюзорного щастя стала поразка війська в битві й смерть князя, якого повісили в горах. Як висновок про мінучість і ілюзорність земного щастя й неминучість покари за гординю автор пише: «Наруга не лишила від щастя і сліду!».

У книзі Івана Максимовича «Богородице діво» (Чернігів, 1707) також бачимо чудо, перетворення, метаморфози, що слугують для випробування віри [Максимович, 1707], зокрема в тексті «Дві в західних країнах обителі було...». Біс, що прибрав людську подобу — черниці з сусідньої обителі, зваблює монаха-праведника. Молитва-покаяння покараного, звернена до Пречистої Діви, здійснила диво, а засобами, що допомагають цьому й захищають від нечистої сили, постають хрест, свята вода, але найдієвішим — молитва і щира віра. У тексті Києво-Печерського патерика в житті Марка Печерника чудотворними властивостями наділені не лише мощі, а й мідний хрест чудотворця. Чудо ж, яке постає в тексті «Тайновидец (Рассказ из русского быта XVIII столетия)» Миколи Костомарова, подібне до тих, що є в бароковій літературі. Дивний монах, що являється жінці, пророкує смерть їй та двом її діткам і незвичайну долю її сину Петрунці, якому

дарує хрест із розп'яттям. Поява старця нізвідки і таке ж зникнення є чудесним, як і подальші події, що відбуваються в житті хлопчика. Чудесність події увиразнюється тим, що автор вкладає розповідь про неї в уста очевидиці — Ірини. Батько Петрунки про появу хреста і пророцтво міркує зі християнським смиренням: «Что-то чудотворное! Ей-ей, свят муж, видно, тебе являлся. Вишь ты, невесть куда и поделся! [...] Не по нашему званию и состоянию счастье дается на свете. В трудах живи да в печалях. Ешь хлеб ржаной да еще иногда с мякиной, да слезами его смачивай! Одна всем дорога! Как помрем, до страшного суда, ничто тебя не потревожит! Ну, только этот неведомый человек приходил по воле божией!» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 490].

Знають змін і демонологічні повісті, і поезія, проте в повчальній літературі часто викривається чаклунство як злочин. Предтечею українських романтичних балад можемо вважати твори Симона Симоніда (Шимоновича) «Чари» та «Жінка» із книги «Селянки» (1614 р.). Так в останньому йде оповідь від жінки, яка чекає свого чоловіка третю ніч поспіль, запідозрює в зраді і починає готувати чарівне зілля, щоб повернути до себе чоловіка й покарати коханку-розлучницю. Досить детально описується чаклування молодиці, повернення чоловіка [Антологія української поезії, 1984, с. 98—100].

У Кирила Транквіліона-Ставровецького подибуємо й змішування понять «чудесне» й «незвичайне», коли він пише про премудрість у книзі «Перло многоцінное» (1646 р.): «Ты з неподобного подобное творишь / През <...>; новое дѣло удивительное / и за чудъ свѣту и чловѣкомъ явителное. / Ятым многих удивляеш, утѣшаешъ, / Понеже тоє чудотвореніє ву своей моцѣ маеш, / Прето ними многих народовъ удивляеш» [Транквіліон-Ставровецький, 1699, арк. 102—102 (зв.)].

Своєрідний рух від однієї дивності до іншої (згадаймо «дивність» як прагнення сильного письма вирватися за рамки традиції [Блум, 2007, с. 7]) проектується й на бароково-романтичну традицію.

Чудесне і фантастичне у романтиків відокремлюються, оскільки чудесне пов'язане не тільки з поетикою тексту, але й із морально-етичними проблемами твору. Фантастичні елементи, як правило, поєднуються з надзвичайними, нереальними подіями і з чарівними перетвореннями та персонажами [див. про це: Чижевський, 2005, № 8].

У літературних казках романтиків чари часто накладаються на міфологічні уявлення та фольклорні мотиви, проте використання жанру казки надає можливість вирішення багатьох завдань, які ставили перед собою письменники. Окрім можливості ускладнення структури твору, за допомогою використання алегорії, інакомовлення, установки на казковість, множини смислів і особливий простір гри та умовності, казка завдяки народності і узагальненню людського досвіду і алегорії, давала свободу творчості автору і реабілітувала чудесне, якому не було місця у творах Просвітництва [Фейгіна, 2002]. В баладах також використовуються чари і метаморфози. Так, М. Кодак, пишучи про генезу журби у текстах Левка Боровиковського, наголошує, що генеза «журби», «лиха» «не має побутово-психологічної каузальності, їх спричиняють “чари” (балади “Ледащо”, “Чарівниця”), ірраціональний фактор “долі” (“Молодиця”, “Козак”) — чинники, що діють враз, раптово, являючи психологічно готову особистість без еволюційних передісторій» [Кодак, 2006, с. 47].

Жанром, який доба романтизму перейняла з барокового письменства, є жанр містерії. Містерія, з якої утворилися інші драматичні жанри: міраклі і моралі, була пов'язана з біблійними подіями і персонажами, а отже так чи інакше використовувала мотив чуда. Понад те, у містерії саме чудеса якогось святого були темою твору. У романтиків також подибуємо ці жанри, зокрема, у творчості Тараса Шевченка та Пантелеймона Куліша. Хоча названі письменники підпорядковують жанрову форму твору для розкриття ідей, важливих для своєї епохи, не акцентуючи на біблійних подіях, феномен чуда теж присутній.

У творах багатьох романтиків використовується мотив молитовного чуда, характерний і для барокової епохи. Так, у Михайла Петренка у творі «Іван Кучерявий» змальовується сила материнської молитви. Грициха, яка вирядила чоловіка і дітей у далекі світи, розуміє, що марне плакати, а потрібно молитися Богу за рідних. Автор подає як безпосередньо вкраплені у текст елементи молитви: «О, крий боже голубоньку / В дорозі від лиха...» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 434], так і сакральне дійство молитовного чуда: «Настає свята година / Та свята минута: / В тую пору не наляже / На серденько смута / І на душі тихо стане, / Як там під зірками; / Тоді, тоді невідоме / Щось робиться з нами ! / Душа, очі, наше серце / Так і линуть до неба; / Тоді чоловік спізнає, / Що молиться тре-

ба!.. / Довго, довго у віконця / Грициха сиділа; / Потім встала, до образів / Свічки посвітила, / Пред іконами святими / Вона ниць упала, / За мужика і за дітей / Молитися стала. / Її печаль і молитва / Богом прийнялася, / Бо там, в степу за Самар'ю, / Кура піднялася!..» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 434]. Чудо молитви й материнського благословіння є й у тексті Євгена Гребінки: «Чудесная сила молитвы! Когда вас бог захочет испытать несчастиями, молитесь чаще, молитесь от глубины души — и вы будете спокойны» [Гребінка, 1980, т. 1].

Чудо може змальовуватися і для унаочнення покарання віровідступництва, як то у вірші «Підземна церква» Амвросія Метлинського. В оповіданні Пантелеймона Куліша «Про злодія у селі Гаківниці» також є мотив дива. Персонаж цього твору, навіть молячись Богу, не зміг покинути красти. Після того, як злодій обікрав церкву, його предки, поховані на цвинтарі, покарали злочинця.

Елементом романтики у творі Олексі Стороженка «Тетушкина молитва» є «чарівна річ» — лампадка, що була оберегом і символом щастя та добробуту для героїні твору Катерини Білогрудової. У цій лампадці тітка зашила молитву і ломбардний білет на тридцять тисяч рублів сріблом, що посприяло порятунку Катерини. В іншому творі, в романі «Братья-близнецы» Олекса Стороженко вводить мотив сили молитви праведника, цей мотив виводиться і в образі Марка Проклятого. Марко пояснює Кобзі, що доки нема щирої молитви у його серці, доти не бачити йому спокою. Мотив сили чужої молитви також використовує автор, коли описує, як «чоловік з торбою за плечима до панотця Ларівона під благословення, дав йому скількись шагів грошей на часточку, прохаючи пом'януть побитих козаків, а Павлюзі з жінкою переказать: «Нехай собі здорові будуть та шануються на все добре», і ото зараз кудись почимчикував... А йдучи бубонів собі: «Кривоніс, гаспидська у його душа... не здобровать йому, катюзі...» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 417]. Моління й молитва роблять чудо, і страшна торба Марка Проклятого легшає тоді, коли він просить у Господа за інших.

Використовують романтики і мотив перетворення. Бачимо як чорт стає конем (О. Стороженко «Закоханий чорт»), дівчина — тополею, калиною (романтичні балади Т. Шевченка, А. Метлинського та інших поетів), метаморфози в оповіданні Марка Вовчка «Чари» тощо. Здебільшого ці мотиви фольклорного походження,

але чимало з них належать до інтернаціональних і побутують і в усній народній творчості, й у текстах літературного походження попередніх епох. Часто мотив чуда, описаного в тому чи іншому бароковому тексті, опосередковано запозичується романтиками через усну народну творчість, оскільки багато популярних творів літературного походження ставали народними. Так, М. Сумцов свого часу звернув увагу на суголосність легенд зі збірника Іоанікія Галятовського «Небо новое» з усною народною творчістю [Сумцов, 1884, с. 44; Сумцов, 1895, с. 1—3]. Про це писав і С. Шевченко, який вважав творчість Іоанікія Галятовського свого роду передавальною інстанцією оповідань «Великого зерцала» в український фольклор [Шевченко, 1909, с. 117—118].

Необхідно зауважити, що в текстах романтиків слово «чудо» може відрізнятися від розуміння чуда бароковими авторами. Так, наприклад, у Юрія Федьковича зустрічаємо слова «чудо» і «чудотворець», проте оповідачем вони виносяться поза життєвий контекст, пристосовуються до змін, що відбуваються у житті дівчини («Дністрові кручі. *Повість з руського народного життя на Буковині*») [Федькович, 1984, Т. 2, с. 110—120]. Все ж перебіг подій твору змушує читача переконатися в тому, що без волі Божої жодна подія не може статися, і коли людина береться міняти чийсь долю, то Всевишній може перевернути події по-іншому. На питання «А чудотворець хто?», автор не дає прямої відповіді, але наприкінці твору вводить настанову у християнському ключі: «О родичі, ви, родичі, що вас бог обдарив діточками, не розлучайте з милої пари тих, що вірне кохаються, аби і вас божий гнів не тругив за кару у яку кручу, хоть не у дністрову, то в іншу яку, бо у него, святого, есть їх много!...» [Федькович, 1984, Т. 2, с. 119].

Низку оніричних мотивів, які подибуємо у творах романтиків, теж можна вважати проявом не просто містичного, таємничого, а й чудесного. Віщі сни, божевільні стани героїв часто пов'язані з пророчими видіннями героїв, молитовними чудесами тощо. Споріднений із бароковою епохою і водночас із феноменом чуда, мотив польоту, ширяння за хмарами.

Отже, письменники-романтики використовують як змістовий, так і формальний аспекти барокового осмислення феномену чуда. Зокрема частим є зображення чуда молитви, використання мотиву луни — голосу природи, «чарівних речей»,

перетворень і перевтілень тощо. Серед жанрів романтизму, пов'язаних із чудом, бачимо такі, що своїми витокami сягають барокової доби: літературні казки, духовні пісні, молитви, балади, містерії тощо. Вочевидь, такі зв'язки між феноменом чуда в бароко та в романтизмі підтверджують не лише типологічні збіги, а насамперед, генетичні зв'язки, а отже й існування традиції бароко в українському романтичному письменстві.

2.3.3. Особливості змалювання людей героїчного чину барокової епохи в текстах романтиків

Зображення героїчних постатей XVII—XVIII століть у текстах письменників-романтиків досліджувалося вітчизняними літературознавцями в розвідках про творчість того чи іншого автора та у фундаментальних працях про епоху романтизму. Навзагал ученими виокремлено основні напрямки досліджень такої тематики, закладено підґрунтя для подальшого поглибленого прочитання творів українських романтиків, проте необхідно дослідити особливості змалювання людей героїчного чину в зазначених текстах, що дасть змогу простежити, як проявлялися традиції літератури барокової епохи в літературі романтизму.

У мистецтві романтичний тип духовного опанування життя склався у вигляді особливих, властивих лише романтизму принципів відтворення характерів та обставин, а саме, як стверджує І.Ф. Волков, за допомогою художнього відтворення індивідуального характеру як абсолютно самоцінного та внутрішньо незалежного від оточуючих його життєвих обставин [Волков, 1978, с. 147—150]. В українському романтизмі вчені виокремлюють чотири основні тематично-стильові групи творів чи течії: фольклорно-побутову, фольклорно-історичну, громадянську і психологічно-особистісну. Розвиток цих течій не завжди має лінійний, асинхронний характер, вони часто співіснують у літературі одного і того ж періоду, у творах одного і того ж письменника [див про це: Історія української літератури. XIX століття, 1995, с. 273].

Юлія Вавжинська слушно зауважує, що глибоке зацікавлення рідною давниною у національних культурах початку XIX ст. великою мірою спиралося на ґрунт, «приготований пізно-просвітницьким та преромантичним захопленням історією та

проблематикою збереження пам'яті», а головною причиною вибуху в романтичній літературі історичної тематики дослідниця називає «бажання запліднити колишньою славою уяву сучасників і цим спроектувати її відродження у майбутньому» [Вавжинська, 2006, с. 72]. Подібну думку висловлює і Ольга Циганок, заперечуючи тезу про те, що українська свідомість формувалася лише на початку XIX століття, оскільки «уже в 70-ті рр. XVII ст. гетьман Дорошенко оперував терміном «український народ», а значна частина творів цього періоду має яскраво виражений український характер» [Циганок, 1999, с. 15].

Важливою передумовою для посилення інтересу українських діячів до історичних подій загалом та історичних осіб зокрема, було переосмислення інтерпретації самої історії. Н. Шакур простежує зміну парадигми інтерпретації історії в українській філософії XIX ст., виокремлюючи кілька періодів цього процесу [Шакур, 2006]. Зокрема зауважується, що у XVII—XVIII ст. основна увага мислителів зосереджувалася «на проблемах людського буття та осягненні сукупностей оповідей про нього», — лінеарне осмислення історії зі специфічним гуманістично-релігійним синкретизмом (одні й ті ж автори пишуть як релігійні, так і світські твори (Лазар Баранович, Інокентій Гізель та ін.). Саме в період XVI—XVII ст. намічаються нові тенденції у філософському розумінні «нормальної» історії, котрі сприяють початкам диференціації лінеарного тлумачення історії.

Погляди українських барокових книжників на роль історії відтворювалися в барокову епоху не тільки в художніх текстах та ораціях. Наприклад, про історію говорить і Йосиф Кононович-Горбацький у своєму курсі риторики «Оратор могилянський» (1635), де стверджує, спираючись на досвід античних філософів, що людина, яка не знає минулого, зостається дитиною; що діяч, який не має знань з історії, не можна визнати не те що оратором, а й зрілою людиною; що історія є «коморою красномовства», що завдяки історії думка окремої людини зливається в єдину сукупність з мудрістю всього людства [Кононович-Горбацький, 1972]. Українські ж романтики розробляють концепцію романтичного історизму. Власні джерела літературної, філософської та історичної спадщини XVIII ст., як слушно пише З. Генік-Березовська, найвиразніше виявляються в Україні в трьох аспектах: творчості мандрівних дяків, Григорія Сковороди та в історико-політичному трактаті «Історія Русів» [Генік-Березовська, 2000,

с. 98]. В. Соболев досліджує, як відтворюється образ української еліти в європейських хроніках [Соболев, 2008].

У філософсько-історичних студіях Пантелеймона Куліша подано аналіз розвитку історичних подій у такому ракурсі: «Історія вже багато разів дивувала нас виявом глибоко закоріненої нової життєвої сили під омертвілими, майже нерухожими залишками минулого укладу речей і занадто бурхливими масами нових іще потворних явищ; але вона ще ніколи не відступила від законів наступності між старовиною і новим часом. Цивілізація різко розділила наше суспільство на дві частини стосовно способу життя і всього, що сюди належить, і сліпці залишилися за межами нашого кола. Але вона не в силі була розірвати внутрішній зв'язок цивілізованої людини із залишками старої спільноти, і тому народна поезія відродилася у новому малоросійському світі зі всіма ознаками свого походження від поезії старого світу» [цит. за: Куліш-критик, 1929, с. 89—90].

Понад те, в західноєвропейській науці другої половини XVIII ст. поширився так званий медієвістський літературний історизм, що викликало культ національної окремішності [див. про це: Онуфрієнко, 2000]. Свого часу вже А. Шамрай зауважував, що Харківська школа романтики захоплювалася тенденціями німецької ідеалістичної філософії, що розвинула тезу Гердера про національний характер [Шамрай, 1930, с. 105].

У багатьох творах української літератури, починаючи з життєвих та літописних пам'яток Київської Русі, постає образ Володимира як зразок мудрого правителя, хороброго воїна і захисника істинної віри [див.: Мишанич, 2000, с. 9, с. 11]. Ганна Павленко в циклі житій святого Володимира нараховує цілу низку сюжетів, що були підґрунтям для подальшого розвитку мотивів про життя князя в українській літературі наступних епох [Павленко, 1984, с. 87].

Особливо загострюється інтерес українських авторів до образу Володимира в XVII—XVIII століттях. Письменники добирали із біографії князя такі епізоди, що відповідали б, як зазначав В. Перетц, «смакам читачів, які вже шукали в літературі на історичні теми художнього відтворення образів героя далекого минулого» [Перетц, 1962, с. 65]. Поряд із зазначеним стимулом, який повертав до життя повість про епоху християнізації, дослідник називає й інший, — що давав українським патріотам сильний аргумент проти натиску католицької церкви — біографія

«просвітителя» Володимира. Окрім зазначених мотивів, якими керувалися барокові письменники, звертаючись до цього образу, є ще й бажання дати ідеалізований образ сильного правителя.

Іоаннікій Галятовський у «Скарбниці» згадує Володимира — монарха руського, насамперед, у зв'язку з тим, що князь «в Христа увѣривши, привѣл до вѣри христіанской и до крѣщенія всѣ народы русскіи и болваны в Россіи выкоренил» [Галятовський, 1985, с. 349—350], а окрім цього, за те, що Володимир фундував церкви. Серед перших проповідник називає церкву «пресвятої Богородици Десятинной в Києвѣ и святого Василя». Антоній Радивилівський в «Огородку Маріи Богородиці» також кілька орацій присвячує Володимирі, якого величає рівноапостольним великим князем. Автор підкреслює святість та благочестя монарха, адже, на думку письменника, щасливою і благословенною є та земля, яка «такого царя албо князя ву себѣ має, который не так хлюбитъся з оуруженя и титулу своего Царского албо Княжого, як з побожного живота, з покоры, ласкавости й щодробливости» [Радивилівський, 1676, с. 244]. Згадує Антоній Радивилівський і про руйнування ідолів Володимиром після прибуття з грецької землі. Ця подія, змальована виразно, яскраво, вводиться у текст з метою продемонструвати чудесний перехід володаря від гріха до благодаті, мужність і рішучість правителя [Радивилівський, 1676, с. 235]. Одним із найбільш виписаних образів драматургії Феофана Прокоповича є герой його однойменної драми «Володимир». Олександр Бучинський-Яскольд також звертається до образу князя як до предтечі козацької звитяги і ревного захисника віри: «Не собі козак славу приписує, боже, / Хоч і нехтувать скарбом звитяжства не може, / Але, першість отдавши твоїй славі, пане, / Крушить міццю твоєю міць турків поганих, / Іхні топче загони на захист отчизни, / Щоби віра Христова тривала без близни, / Берег рідний боронить, не где з турком миру, / Бо з ним не мирився з часів Владимира, / Котрий груди російські, в залізо окуті, / Боронив, скло крушивши ісламської бути. / Тим то й зараз простує козак тим же слідом, / Не отих сибаритів смакує обідом, / Що хвалитись лиш звикли взірцем Геркулеса, / А самі не проскачуть зараз і півкреса» [Бучинський-Яскольд, 1987, с. 309].

Романтики, з їх жвавим інтересом до старовини, не оминали увагою й історію княжих часів. Західноукраїнські романтики також звертаються до образів князів Київської Русі, барокової

доби, намагаючись подати ідеал захисника вітчизни й віри. У тексті «До Перемишлян» Миколи Устияновича поруч виводяться два історичні персонажі з різних часів існування української державності: «А як не згине насильність толпава, / Як розіллється терпеливости мірка, / Знайдеться скоро козацькая слава, / Знайдем Богдана, знайдем Владимирка / І спитаєм: “Чи тут земляця? / Чи тут мати? Чи тут столиця?”» [Устиянович, 1987, с. 61]. Таке поєднання є підтвердженням тези про прагнення відновлення державності України через «відродження мілітарних традицій вітчизняного державотворення — давньоруських і козацьких» [Нахлік, 1997, с. 128].

Зацікавленість письменників «Руської трійці» минувшиною ґрунтувалася на вивченні текстів давньої літератури. Після відрахування Маркіяна Шашкевича з семінарії, письменник певний час жив у матеріного брата Захара Авдиківського, який влаштував його переписувачем книг у галицького історика Дениса Зубрицького, префекта братської друкарні. Як зазначає М. Ткачук, зберігся переписаний Шашкевичем рукопис невідомого автора «Літопись руська», «в який він вніс чимало виправлень і акцентував увагу на добі українського козацтва. Очевидно, на думку М. Шалати, М. Шашкевич мав намір його опублікувати» [Ткачук, Ткачук, 2009, с. 23]. Діяльність західноукраїнських романтиків була досить різноплановою. Це й читання давніх текстів для Дениса Зубрицького Маркіяном Шашкевичем і Яковом Головацьким та Іваном Вагилевичем (Львівський літопис, архів Яна Тарновського з рукописом «Кормчої книги», архів графа Дідушицького, архів Крехівського монастиря, Бучацької лаври). Про закоріненість інтересів письменників «Руської трійці» у давнє письменство, обізнаність із книжковими пам'ятками свідчить і зміст розділу «Русалки Дністрової» «Старина», де поруч із народними піснями «Літай, літай, сивий орле...», «Кляла цариця, вельможна пані...», «Казав ми батенько погнати кози...», діловий документ «А се я, пан Ленко, староста Зудечівський...», міститься історіографічний огляд «Коротка відомість о рукописах слов'янських і руських, находящихся в книжниці монастиря св. Онуфрія у Львові» Якова Головацького (опис старовинних рукописів XV—XVIII століть, в якому представлено відомості про їх назви, авторів, зовнішній вигляд, мову), рецензія на збірник «Руское весіле» (1835) Й. Лозинського. Окрім того, що увійшло до альманаху «Русалка Дністровая», західноукраїнські

романтики провадили кропітку роботу зі збирання й популяризації творів українських письменників. Так, Іван Вагилевич уклав бібліографічний словник «Польські письменники-русини» [Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст., 1965, с. 173—174], «Латинські письменники-русини» тощо.

У цьому контексті важливою є передмова до «Скита Манявського», оснований, як говорить автор, на повістях, почутих із вуст простого сільського люду. Антон Могильницький пояснює необхідність використання старої мови і водночас обґрунтовує спосіб її застосування: «По мніню моему, Старословеньщина в одношенію к бесіді простонародній єсть тот неізчерпаемый источник слів чисто клясических, подібний богатому складови добірного і дорогоцінного матеріалу, з котрого рука вправного майстра потребні і здібні части добирати і ними будівли підля новішого вкуса внішній вид і устроєніє надавати може; однакож наслідувати форми кострукційні і синтаксичні з тойж Старословеньщини било би нині совсім непрактическим і неужиточним... Одношеніє Старословеньщини к бесіді жиющей малорускій єсть майже тоє самое, що языка клясическо-старогреческого к нинішнему жиющему новоеллинізму: кто хоче поступити в словесности новогреческій, должен обзнакомиться з старом клясицизмом і може ним новую словесность підкріпляти; но промовляти нині языком Гомера, Геродота і инних до сойма народного в Атенах, до купцей коринтских, до рибарей саямійских або пастирей аркадских било би прецінь дивоглядом!» [Руська письменність. III, 1906, с. 614].

Як завважив О. Петраш, зацікавлення Маркіяна Шашкевича історією рідного краю, а саме козацькою добою, не було тимчасовим захопленням, про це свідчить і архів письменника [Петраш, 1996, с. 29], рукопис «О запорожцях і їх Січі». Події історії цієї доби лягли в основу багатьох творів поета, зокрема, поезії «Хмельницького обступленіє Львова», «О Наливайку», балада «Погоня» тощо [див. про це: Хропко, 2000]. Про іншого поета, Якова Головацького, у статті «В память Дмитрию Ивановичу Головацкому» писалося, що далекий предок, за родинними переказами, був полковником у військах Богдана Хмельницького, брав участь в боях з польською шляхтою, виконував дипломатичну місію під час облоги Львова [Петраш, 1996, с. 104]. Розглянувши тексти письменників «Руської трійці», можемо стверджувати, що багато мотивів і образів закорінені в барокове письменство,

зокрема швидкоплинність і марність дочасного людського життя, героїзація доби козацтва, патріотичні мотиви тощо.

Як зазначає Н. Малинська [Малинська, 2002, с. 3], «ідеал козацької звитяги, вславлений народною думою, історичною піснею, легендою, постав ідеалом героїзму ще з періоду становлення нової української літератури — на її підвалинах (Г. Сковорода, С. Климівський), — розвинувся з “Енеїдою” І. Котляревського...». В другій половині XIX ст. у текстах запізнілих романтиків козацтво залишалося органічною складовою художнього світу українського письменства (Данило Мордовець, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Степан Руданський, Олекса Стороженко, Яків Щоголев та інші).

Однією з причин, що змушує культуру відтворювати своє власне минуле, Ю. Лотман називає психологічну потребу переробити своє минуле, внести в нього виправлення, причому пережити цей скоригований процес як істинну реальність. Соломія Павличко, характеризуючи історію українського народу, зауважувала, що «козащина з часів романтизму стала найбільш інтригуючою, романтичною стихією, хоча не всіма ідеалізованою» [Павличко, 2002, с. 493].

Одним із факторів, який впливав на змалювання людей героїчного чину в українській літературі, була державність. Закономірним було те, що героєм багатьох художніх творів української літератури є Богдан Хмельницький, людина державна. Так, В. Подрига [Подрига, 2010, с. 119—120] вважає, що вже у створеному в романі В. Наріжного «Бурсак» в образі Никодима прототипом слід вбачати Богдана Хмельницького. Зокрема, науковець наголошує на перемозі моральних цінностей, християнського начала в Никодимові. Вважаючи, що прозаїк утверджує ідеал високодуховної людини, основними чеснотами якої є любов і милосердя, В. Подрига наводить низку аргументів, зокрема й такі: «Як бачимо, традиційний образ гетьмана як державного мужа, що культивувався в козацькому літописанні, зазнав трансформації. Услаблюючи гетьмана Никодима як мудрого державця, провідника ідеї волі України, автор створив образ мудрої і щасливої людини-християнина, яка чинить за заповідями Христовими» [Подрига, 2010, с. 120]. Попри позірну схожість образу гетьмана Никодима з постаттю Богдана Хмельницького, все ж, вочевидь не можна їх ототожнювати, оскільки у романі «Бурсак» Василя Наріжного подано такий собі узагальнений образ державного мужа, можливо,

сформований з поєднання постатей українських гетьманів, художньо переосмислених у вітчизняних літописах, із рисами персонажів європейських крутійських романів. Багато критиків відзначали стильову еkleктику творів Василя Наріжного, вплив різнобічної освіченості письменника на характер його творчої манери. Так, Ю. Манн пише, що в творчій біографії Наріжного «впадають у вічі деякі спільні, важливі для його художнього обличчя риси. Наріжний був широко освіченим, його твори виявляють впливи найрізноманітніших джерел, окрім вже згадуваних Шиллера, Оссіана, окрім російських письменників XVIII століття, очевидне знайомство з античною літературою, з Шекспіром, із Сервантесом, Лесажем, з англійським моралістичним романом XVIII століття, з німецьким Просвітництвом, з давньою російською літературою, не говорячи вже про масову романну, здебільшого лубочного характеру літературу» [Манн, 1983, с. 5].

Гетьман Богдан Хмельницький постає на сторінках творів Євгена Гребінки, Маркіяна Шашкевича, Осипа Бодянського, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Данила Мордовця та інших письменників-романтиків.

Якщо Осип Бодянський уславлює Хмельницького як шанованого козаками гетьмана у двох чотиривіршах: «Напис до портрета Богдана Хмельницького» і «Епітафія Богдану Хмельницькому» [Українські поети-романтики 20—40-х, 1968, с. 266, 267], то в Пантелеймона Куліша образ гетьмана бачимо в багатьох текстах. У деяких із художніх творів Куліша можна чітко простежити вплив історіографії барокової доби. Так, у творі «Хмельницький у Запорозькій Січі» автор вкладає в уста героя прислів'я «Знай, ляше, по Случ то наше», бажаючи показати гордість гетьмана від перемоги над ворогом. У «Історії Русів» Богдан Хмельницький витісняє ляхів за Случ [див. про це: Семенчук, 2005, с. 11].

М. Ткачук завважив, що в естетичних шуканнях Маркіян Шашкевич «орієнтувався на західноєвропейський романтизм з пильною увагою до національної історії, міфології, рідної мови, культури» [Ткачук, 2009, с. 112]. Вчений говорить про «Історію русів» як про джерело, що живило романтичні прагнення письменника до волі й незалежності, зокрема зазначив про спорідненість зображення гетьмана Богдана Хмельницького в бароковому історіографічному творі та у Маркіяна Шашкевича [Ткачук, Ткачук, 2009, с. 114]. Вчений завважив, що український романтик шукав свого ідеалу в минулому, як і німецькі роман-

тики, наприклад, Новалис, досліджував історію України барокової доби (стаття «О запорожцях і їх Січі», літературний нарис про гетьмана Богдана Хмельницького), збирав народні пісні про події цієї епохи [Ткачук, 2009, с. 116].

«Запорожская старина» Ізмаїла Срезневського вже в передмові містила пояснення причин виникнення фольклорних збірників. Поміж інших причин є і прагнення поповнити знання про внутрішній дух козацтва часів Богдана Хмельницького. З. Геник-Березовська вважає, що саме історія козацтва виявилась у романтиків найпридатнішим матеріалом для наукового та поетичного опрацювання. Зокрема у Маркевича, зазначає вчена, відомі козацькі ватажки фігурують, мов середньовічні лицарі, охоплені бажанням боронити християнство (Федор, Богдан, Іван Підкова), а картини жахливих смертей козацьких ватажків (Наливайко, Остряниця), «відтворені в натуралістичних деталях, немов оживлюють «есхатологічну» поетику, низка найславніших імен і подій викликає високе поетичне натхнення. Значних історичних діячів козацтва (Дорошенко, Хмельницький, Мазепа, Полуботок, Войнаровський, Палій) зображено як героїв у більш ранніх та пізніших белетристичних творах польських і російських авторів» [Геник-Березовська, 2000, с. 105].

У текстах Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша та інших письменників героїчні риси здебільшого зображено в образах особистостей із високим соціальним статусом. Найбільше уваги приділялося козацькій старшині, гетьманам, зокрема, Богдану Хмельницькому, Іванові Мазепі та іншим історичним діячам барокової епохи.

Ю. Лотман у праці «Культура і вибух» писав, що простір власних імен є «простором вибуху» [Лотман, 2000]. У добу великих історичних змін виникають умови для появи неординарних особистостей. Барокова доба з її численними походами, баталіями стала для української історії епохою героїчних постатей, видатних людей, які захищали свою землю і свою віру і мечем, і словом. Багатьох таких героїв оспівували вже їх сучасники. Образ гетьмана Мазепи постає у творах барокових поетів Івана Орновського, Стефана Яворського, Пилипа Орлика та багатьох інших [див. про це: Ушкалов, 2006, с. 46—47].

Постає цей історичний діяч у різних поезіях, як то академічних тезах, віншуваннях, посвятах і панегіриках. Феофан Прокопович присвятив гетьману драму «Володимир» [Прокопович,

1983], поставлену з нагоди відвідин Мазепою Києво-Могилянської академії. М. Коновалова [Коновалова, 2001] наголошує на тій обставині у висвітленні діяльності гетьмана у літературі, що ставлення апологетів Мазепи до нього кардинально змінилося після переходу на бік шведського короля. З'явилася низка творів-проклять, у яких гетьмана звинувачують і в зраді Петру I, й у зраді православної віри. Такими звинуваченнями нівелюється державобудівнича діяльність гетьмана. Як завважає Микола Корпанюк, у літописах «підхід до українських гетьманів-державців також диференційований, залежить від їхнього внеску в національно-визвольну та державорозбудовну справу. Симпатії віддаються яскравим постатям, але не ігноруються і перемоги будь-якого гетьмана над нападами чи їх тимчасовими супротивниками (як це бачимо у випадках перемог П. Тетері над татарами чи І. Мазепи над шведами, поляками в московсько-шведській війні на поч. XVIII ст.). Окрім того, до уваги беруться і конкретні внески гетьманів у розбудову храмів, зміцнення православ'я, через що під пером мгарських літописців Самойлович і Мазепа у славі нарівні з Конашевичем-Сагайдачним і Б. Хмельницьким» [Корпанюк, 2005, с. 390]. Посутнім фактором для розуміння впливу барокової творчості на формування подальшої історії літератури є й те, що героєві літератури бароко вже притаманна досить глибока психологічна природа. Як зазначає І. Лімборський, між героєм та дійсністю виник важливий взаємозв'язок: «навколишній світ виступив як такий, що стимулює активну психологічну «роботу» внутрішнього життя людини і спричинює низку переживань та страждань. [...] І хоча тут ще немає розгорнутого аналізу психології ліричного героя, але посилена увага до внутрішнього світу людини, до її душевних імпульсів (в яких відчувається суперечлива й неоднозначна колізія між я особистості й дійсністю) мала важливе значення для подальшого становлення художнього психологізму в українській літературі» [Лімборський, 1997, с. 32—33].

Микола Костомаров при написанні книги «Мазепа» послуговується багатьма джерелами: історичними працями, документами і, звісно ж, козацькими літописами. Літописи часів гетьманування Мазепи не дають негативної оцінки його діям, а зосереджують увагу на змалюванні військових баталій. Микола Костомаров у примітках до «Мазепи» поміж інших джерел називає «Летопись событий в Юго-Западной России» Самійла

Величка. При цьому автор подає таку заувагу: «Невтомний збирач письмових історичних матеріалів і красномовний оповідач про долі південноруського краю в XVII столітті Самуїл Величко не може бути вилученим через несправедливе дорікання за своє суєтне риторство і за крайню нестачу критичного ставлення до тих джерел, які були в нього під рукою. Багато вважають його свідомим фальсифікатором і вигадником. Дійсно, в його літописі вміщено чимало таких документів, недостовірність яких очевидна. Не можна не звернути уваги на те, що сам автор літопису у своїй передмові до читача наперед погоджується з тим, хто скаже, що в його літописі є неточності, і дозволяє читачеві виправити їх, якщо читач знайде інші, більш достовірні, джерела. Така щирість спонукає нас ставитися з більшою довірою до викладу таких подій, які відбувалися у часи ближчі до написання цього літопису, коли автор міг бути сучасником і очевидцем викладених подій, не підкоряючись сліпо голосу інших, що письмово передавали дані нащадкам» [Костомаров, 1992, с. 326—327]. Пригадаймо, що Самійло Величко подає обширну інформацію про Мазепу, зокрема й про меценатство гетьмана, книговидавничу діяльність, будівництво церков та розвиток освіти, описує Мазепу водночас і як хитрого політика [Величко, 1991]. Літопис Самовидця Микола Костомаров називає найдостовірнішим із усіх українських літописів, оскільки, як вважає письменник, літопис склав очевидець подій, про які йдеться. У цьому творі, як і в літописі Граб'янки, не згадуються Палій, Кочубей, Іскра. Граб'янка подає Мазепу в негативному ключі як зрадника. Характерно, що Микола Костомаров поміж джерел написання книги вказує і на листи Лазаря Барановича⁸.

Загалом Микола Костомаров у своїх історичних працях, присвячених Богдану Хмельницькому, періоду Руїни та Івану Мазепі, на думку Девіда Сондерса, дає змогу «скласти повну картину стану справ в Україні з кінця XVI до початку XVIII ст...» [Сондерс, 2001, с. 27]. Тож не дивно, що в художніх творах митець

⁸ Листи Лазаря Барановича, адресовані різним відомим його сучасникам: гетьманам Сомку, Брюховецькому, Дорошенку, Дем'яну Многогрішному, Самойловичу, царським особам, людям духовного сану. Окремі листи містять в собі художні твори як-то лист до гетьмана Дорошенка включає «Епитафіон гетману Брюховецькому» [Письма преосвященного Лазаря Барановича, 1865, с. 71—73].

спирається на досвід зображення людей героїчного чину барокової епохи в книгах того часу, і не виключно в історичних працях, а й у текстах красного письменства. Бачимо у Миколи Костомарова вияви романтичного двосвіття, на яке звертає увагу і М. Ткачук [Ткачук, 2008, с. 156], говорячи, що тогочасний стан поневоленої України зображено Миколою Костомаровим крізь призму героїчного минулого народу, і в минулій славі письменник бачить волю, героїчні моменти та характери. Покажемо є й той факт, що в журналі «Основа» за 1861 рік публікувалися «Письма о Богданѣ Хмельницкомъ» к Н.И. Костомарову» Михайла Максимовича [Максимович, 1861]. Максимович у 1850 році в розвідці «Латино-польськія сочиненія писателей Малороссійских» помістив першу бібліографічну інформацію про стародруки, автори яких висловлювали захоплення гетьманом Мазепою, — Іван Орновський, Стефан Яворський, Петро Армашенко, Пилип Орлик [див. про це: Радишевський, 2008, с. 245]. Не можна обійти увагою і той факт, що саме дослідження з історії та художні твори Миколи Костомарова вплинули на формування історіософських поглядів талановитого письменника, пізнього романтика Данила Мордовця, низка текстів якого присвячена також історичним постатям діячів барокової епохи.

У творах Степана Руданського постать Мазепи не є випадковою, оскільки в 1860 році письменник почав писати «поетичну хроніку Гетьманщини» [Герасименко, 1985, с. 90]. Автор створив шість поем, серед яких, окрім «Мазепи», ще й такі історичні віршовані розповіді, що змальовують інших історичних діячів: «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Павло Апостол». Образи історичних осіб у текстах набувають художності, повністю підпорядковані відтворенню подій, пов'язаних зі змаганнями за українську державність.

М. Коновалова [Коновалова, 2001], простежуючи інтерпретацію гетьмана Івана Мазепи у літературі 19—20 століть, зокрема розглядає інтерпретацію образу у творчості Тараса Шевченка, Степана Руданського та інших письменників XIX століття. Розглядаючи Шевченкову концепцію образу Мазепи, дослідниця зауважує, що поет згадує гетьмана тільки побіжно, паралельно даючи оцінку історичному антиподу Мазепи — Петрові I, але не зводячи цих персонажів у одному творі.

І. Дзира, здійснивши детальний аналіз образної системи «Чорної ради» Пантелеймона Куліша, слушно вважає, що істо-

ричні персонажі твору письменник змальовує, відштовхуючись від літописних текстів: «авторська характеристика і опис зовнішності Сомка збігаються з тою оцінкою, яку дають йому літописці. Щоб переконати читача в достовірності портрета Сомка і яскравіше змалювати зовнішність гетьмана, Куліш цитує рядки з “Дійствий”:

Літопис Граб'янки

Сомко бысть воинъ храбрій
и смѣлій, уроди, возраста и кра-
соти зѣло дивной... (с. 12).

“Чорна рада”

“Сомко був воїн уроди, возраста
і красоти зіло дивної” (пишуть
у літописах) (с. 83).

Наступні рядки портрета героя: “був високий, огрядний собі пан, кругловидий, русявий; голова в кучерях, як у золотому вінку; очі ясні, веселі, як зорі”, — домислені письменником на основі народнопоетичної традиції» [Дзира, 1995, с. 124]. Вчений вказує і на те, що такому прикрашеному портрету відповідає характер персонажа, який виступає носієм авторських ідей: «Письменник наголошує на таких рисах наказного гетьмана як аристократизм, патріотизм, громадянська мужність, освіченість, порядність, здатність до самопожертви задля України. Ідеалізований герой роману відповідає тій характеристиці, яку дав йому скупий на похвали Самовидець: «Сомко, — пише Ракушка-Романовський, — не щадячи здоров'я свого, ишол з войском и добрим приводцею был» [Дзира, 1995, с. 125]. Образ полковника Шрама (прототип — паволоцький полковник Іван Попович) також ґрунтується на відомостях із літописів Самовидця і Граб'янки.

Окремою трагічною сторінкою української історії постає Коліївщина. Відображення подій повстання, що мало релігійне підґрунтя, бачимо як в літературі барокової [див. про це: Корпанюк [електронний ресурс]], так і романтичній літературі, зокрема в творчості Тараса Шевченка. Юрій Барабаш, досліджуючи концепцію України й низку пов'язаних із нею мотивів творчості Тараса Шевченка, пише, що вирішальним чинником досягнення синтетичного образу-концепта України є трансформована містеріальна традиція [Барабаш, 2008, с. 21].

Романтики часто трансформували історичні образи часів козаччини крізь призму філософії песимізму, яку Соломія Павличко пов'язує зі специфікою української історії — «історії втрати

незалежності» [Павличко, 2002, с. 493]. Таке сприймання історії було притаманним зокрема харківській школі романтиків «з їхніми сумними спогадами, самотніми козаками-воїнами і образами могил, помноженими на байронічні настрої, котрі літали в повітрі часу». Підтвердженням цьому є і слова Тараса Шевченка з поеми «Чернець»: «Було колись... і ніколи Не вернеться, що діялось, Не вернеться сподіване...» [Павличко, 2002, с. 493]. Романтикам Слобожанщини було за чим сумувати, надто, якщо згадати бароковий польсько-латинський панегірик Івана Орновського «Багатий сад» [Ornowski, 1705], присвячений Харківському полковнику Федорові Донцю-Захаржевському. Поет змальовує «труди і дні» шляхетного слобідсько-українського роду Донців-Захаржевських. Славить Іван Орновський козацьку династію і за те, що саме завдяки турботам цього роду з'явилися на мапі Слобожанщини міста і села, і за славетні подвиги у битвах із татарами, і за похід під стягами Мазепи на Перекоп, і за набожність (побудова монастиря, постриг) [див. : Radyszewskyj, 1996]. При цьому герої барокового твору постають близькими до героїв народних дум, і водночас, поетика тексту наближається до поетики романтичної: «Коли з Дону додому Григорій вернувся, / Мало рукам там спочинку подавши, / Знову був до роботи для Марса вдягнувся, / Стан свій одразу мечем опоясавши, / Сів на коня, кінь красивий, / Сам у панцир був одітий, / Руський Каміллус правдивий / На труд війни зігрітий». «Іван Дмитрович Сірко, той воїн управний, / Харківським в той час полковником звався — / В руках мав клейноти. А муж доброславний / В ділі воєнним, вже сотником мався,— / Так, це Захаржевський мужній / Шляхетний, знаменитий / І у рицарстві потужний, / Слави мав квіт розвитий» [Антологія української поезії, 1984, с. 225].

Тетяна Бовсунівська пов'язує романтичний ідеал із народним героєм [Бовсунівська, 1997, с. 56]. Окрім фольклорних витоків, на нашу думку, ідеалізований герой-козак романтичної поезії є прямим нащадком барокового героя панегіриків, усі величні діяння якого здійснювалися задля уславлення християнської віри. Звісно, ставлення письменників до слави у барокову епоху та в романтиків відрізнялося дуже по суті. Функціонування понять «суд слави», «суд Божий», «суд історії» носило різне смислове наповнення. Зокрема й поняття «козацька слава» у поетів-романтиків звучить у іншому аспекті, більш поширеному. Наприклад, у поезії Тараса Шевченка, як зауважує І. Дзюба,

«...козацька слава — це складник набагато ширшого Шевченкового мотиву *слави України*» [Дзюба, 2001, Т. 2, с. 498].

Простежуючи еволюцію поняття «слава» в барокову та романтичну добу, Н. Бернадська завважує стосовно роману Євгена Гребінки «Чайковський»: «Якщо прагнення честі і слави в часи козаччини XVI—XVII ст. вело людину на подвиг, героїчний вчинок, то у XVIII ст. штовхає на шлях авантюри, бо Михайло, хоч «вільний і непохитний козак», але дорожить власною волею більше «від усіх законів і обов'язків» [Бернадська, 2004, с. 44]. Таке трактування слави у романтиків видається суперечливим, адже цей мотив автор переосмислює у християнському ключі. Так, Євген Гребінка, пишучи про ярмарок у Густині, не оминає увагою й історію створення монастиря Залізником та Вишневецьким. Ідея створення церкви у Залізника потрактована як спроба замолити гріхи, що їх разом із грошима привіз козак із Січі. Побудова монастиря *на славу* вочевидь видається письменнику гріховною, як і гордія: «Слава льстит слабим потомкам Адама. Гордий наш Вишневецький, узнав о намеренні Железняка, подал ему руку,— и приступили к делу: Вишневецький дал планы, Железняк — деньги. Вскоре великолепная церковь во имя успения Богородицы, обведенная крепкою стеною, со службами для монахов и красивою надписью над воротами: *иждивением пана Вишневецького и казака Железняка* явилась в непроходимой чаще леса, на берегу Удая, недалеко от Прилуки» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 240]. У поезії Юрія Федьковича циклу «З округків» бачимо і жаль за минулою славою України, і міркування про славу: «Понад славу нема добра / В широкому світі; / Без славоньки світ — як тунва, / Коверцем не вкрита; / Без славоньки світ — могила, / Тяжко в ньому жити; / Без славоньки лице в'яне, / Серденько марніє; / Без славоньки сонце пече, / Пече, а не гріє!..» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 180].

Іван Франко у «Передньому слові» до видання поезії «Перебендя» Тараса Шевченка (Львів, 1889) розглядає вірш крізь площину наявності в ньому запозичень із українського фольклору та літератури, польського і російського романтизму. Традиційний образ кобзаря також виокремлюється дослідником. Іван Франко аналізує поезію, «демонструючи, з якого широкого круга думок брав наш поет імпульси і вказівки до своїх перших творів, може й несвідомо, але талановито перетоплюючи в своїй голові і бурливий романтизм Міцкевича та Гошчинського, й шляхетське

українолюбство Падури, і ліберальні пориви та реакційний об'єктивізм Пушкіна — і все те з високим почуттям артистичної міри та реальної правди перещеплюючи на здоровий паріст української народної пісні та власної високорозвинутої індивідуальності» [Франко, 1980, Т. 27, с. 306]. Проте, видається доречним шукати передумови формування інтересу Тараса Шевченка до образів козацької епохи все ж на підґрунті традицій, — найперше вітчизняної літератури, та й культури загалом, про що свідчить і обізнаність із українською історією, і полотна митця.

Тарас Шевченко, як зазначає Л. Ушкалов, «добре знав такі фундаментальні пам'ятки літератури українського бароко, як «Євхологiон, або Молитвослов или Требник» Петра Могили, «Книга житій святих» Дмитра Туптала, «Странствованія» Василя Григоровича-Барського, «Исторія Русов или Малой Россiи», літописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, а ще — цілий корпус духовних пісень, псалми Григорія Сковороди та його листи, що були оприлюднені на сторінках «Украинского вестника», книжку Іоанікія Галатовського «Скарбница потребная», історіографічні джерела на кшталт «Літописца в Руских и Полских що ся сторонах діяло и якого року» тощо» [Ушкалов, 2006, с. 195]. Шевченко згадує у творах Лазаря Барановича («Археологічні нотатки»), Семена Климовського («Близнецы»), Григорія Сковороду, Івана Леванду («Близнецы»), Богдана Хмельницького («Великий льох»), Дмитра Туптала, Петра Дорошенка («Заступила чорна хмара...») та ще багато інших відомих постатей барокової епохи. Понад те, вчені зауважують, що ціла Шевченкова візія української історії формувалася під вирішальним впливом «літопису Кониського», як називав поет «Исторію Русов» [Ушкалов, 2006, с. 198].

Стосовно кобзарського репертуару, з яким так чи інакше був знайомий і Тарас Шевченко, існує умовний поділ творів на кілька жанрових груп. Перша група складається з історичних пісень, дум та плачів, друга — молитви, псалми, духовні вірші, акафісти, а до третьої відносять сатиричні, розважальні (жартівливі) пісні і танцювальні мелодії. Твори останньої групи називали «штучками»: «Чоботи», «Закаблуки», «Голубець», «Чечітка». Пісні морально-виховного змісту: «Правда й Неправда», «Сиротина», «Сковородинська» («У всякого города свій нрав і права») та інші також входили до репертуару кобзарів [Підгорбунський, 2004].

Ізмаїл Срезневський у передмові до «Запорожской старины» поетично характеризує пісні і думи запорізькі і водночас подає узагальнений портрет запорізького козака, образ якого постає з текстів фольклору та літератури XVII—XVIII століть. Сама характеристика витримана в пишномовному стилі з використанням розгорнутого порівняння, наповненого антитезами. Пишучи про пісні, автор порівнює їх із дикими степами, польотом урагану, кипучим життям Запорізької Січі. При цьому Ізмаїл Срезневський вбачає й інші риси в народних піснях: «Нѣжное чувство нерѣдко пробивается сквозь грубую оболочку оных, но как кипучая волна Ненасытенечкой пучины Пекла среди холода зимняго сквозь прозрачную кору льда, ее покрывающую, — пробивается, и застывает на оной. То пѣсни юноши, коего сердце, почорствѣвши для умильнаго чувства любви, суровое, непреклонное, радуется одною радостію побѣды и добычи, — питается одним желаніем битв, юноши, который, неравнодушно взирая на погибель своих сподвижников, с отчаяніем отмщевая за смерть их врагам, равнодушно, с надеждою ждет собственной своей участи, равнодушно, с надеждою жить в памяти потомства: эти пѣсни дышат отвагой, самонадѣянностію» [Запорожская старина, 1833, с. 11—12]. Думи викликають в упорядника збірки інші асоціації: «То думы старца: убѣленная лѣтами голова его покотится на изголовьи могилы, готовой принять его в свои нѣдра; его надежды исчезли будто дым сновидѣній; но его душѣ осталась еще одна услада, — то воспоминанія минувшаго, то звуки бандуры, их возбуждающіе; и взоры его, прежде плававшіе буйным пламенем воинственности, тепер померкшіе, испепелившіеся, блистают слезой печали о минувшем; и голос его, уже увядшій, тихий, едва внятный, оживляется, мужает, повторяя в унылых напѣвах преданія своего времени, своего поколѣнія: в думах нѣтъ той непринужденности, той свободы чувства, которая горит в пѣснях; в них смѣнила ее старческая вялость, нестройность чувства, хотя и глубокаго и самобытнаго. — В пѣснях выразилась лирика и драматика народной поэзіи Запорожцев; в думах — мрачный, холодный эпизм» [Запорожская старина, 1833, с. 11—13]. Прагнучи надати поетичності своїм словам, Ізмаїл Срезневський, як бачимо, використовує в порівняннях образи близькі до епохи, про яку пише, — добу козацьких походів, адже «кипучая волна Ненасытенечкой пучины Пекла» — це характеристика одного з Дніпровських порогів, які майстерно

додали козацькі чайки. Приймаючи й популяризуючи такий народний спадок, романтики самі переймали традиції попередніх епох.

Романтичний історизм в українській культурі розвивається в працях Михайла Максимовича, Ізмаїла Срезневського, Осипа Бодяньського, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та інших письменників. М. Яценко пише, що в романтизмі «з'являється історична свідомість, за якою світ перебуває в стані безперервного руху і розвитку. Світ і людина мають минуле, сучасне і майбутнє, що проявляються в індивідуально-історичних формах. Звідси — не існує іншого виду самопізнання, крім історичного. Без знання минулого не можна зрозуміти сучасність, тільки знання історії дає розуміння ідеї розвитку людства» [Українські поети-романтики, 1987, с. 19]. Характерно це не лише для української романтики 20—40-х років XIX ст., але й для пізніх романтиків. М. Сумцов поміж творів Якова Щоголева окремо виділив групу «козакофільських» поезій, про яку М. Зеров зазначив, що мотиви й образи цієї групи текстів, те, чим наповнені «козакофільські» твори, — «все похоронні, панахидні настрої, ущербна, похоронна романтика» [Зеров, 2007, с. 309]. Видається закономірною поява таких мотивів, якщо простежити вплив на творчість письменника Харківської школи романтиків і їх розуміння патріотизму. Надто, якщо процитувати самого ж М. Зерова: «Це “течєніє скончахъ, віру соблюдохъ” виглядає тим зворушливіше, що патріотизм Щоголева не був докладно розробленою, розвиненою системою. Його патріотизм настроєвий, елегійний; це прив'язаність консерватора і патріархального гетьманця до смачної, не похапливої і незіпсутої старовини, суто естетична закоханість в колорит минулої пори. Щоголів і тут залишається спадкоємцем ранніх романтиків українських. Паралелей можна набрати досить і з Амвр. Метлинського, і навіть з Костомарова» [Зеров, 2007, с. 305].

М. Скринник, міркуючи про сутність традиції, пише, що «сам процес надавання смислів предметностям світу і є реальним здійсненням спадщини, хоча істотність традиції, її зміст, як завважує М. Гайдегер, залишається прихованим, недосяжним для особи. Він повторює одне й те саме в різні історичні часи, лише в інших варіантах і формах “життєвого світу”, прикметною рисою якого завжди є фактичність існування. Таким чином, українському, як і кожному народові, притаманні сформовані

в минулому духовні конструкти у формі сталого “життєвого світу”. Факти в традиції, за Гадамером, не свідчать про минуле, навпаки, ними традиція звертається до сучасників, немовби ці факти існують виключно для них. Саме в такий спосіб і інтерпретують події української історії тексти вітчизняних романтиків. Актуалізація подій, тобто їх витлумачення романтиками для читача означає його власну включеність у спадщину, це дозволяє йому переживати події як причетність до духу рідної культури» [Скринник, 2007, с. 36—37].

Образи козацької доби, змальовані на сторінках творів романтиків, не завжди мали імена славетних гетьманів, часто героями текстів ставали безіменні козаки, які поставали мужніми лицарями-захисниками Батьківщини і рідної віри. Такі персонажі були близькими не тільки до народнопісенних лицарів, але й до тих образків козацької звитяги, що змальовувалися вихованцями Києво-Могилянської академії у текстах як високого, так і низового бароко. Показовим у цьому сенсі є й образ козака Мамає, і образи кобзарів.

Кобзар як такий персонаж, що пов'язує різні епохи, постає в творах більшості українських романтиків. У Якова Щоголева теж зустрічаємо цей образ. Проте в цього письменника кобзар є вже тільки слабким відгомном старої слави, «останнім могіканом», як зазначив М. Зеров: «Зустрічаючись з кобзарем, співцем-епігоном, що забув увесь старокозацький репертуар, Щоголів так запрошує цього “останнього з могікан”: Грай що хоч, бо й те ізгине, / Гей ізгине, як туман... Звідси впливає і романтична тематика Щоголева, його ущербні мотиви, настрої умирання й згасання» [Зеров, 2007, с. 307]. Проте в іншому тексті — «Запорожський марш» — ми бачимо образ, що несе сподівання на кращі часи: «Лірник візьме кобзу в руки, / Вдарє пісню по ладам, / Щоб згадали пізні внуки, / Як жилося їх дідам!» [Щоголів, 2007, с. 131].

У творі Пантелеймона Куліша образ курінного атамана постає як символічне втілення українського характеру, зазначає Є. Нахлік, вважаючи, що образ Кирила Тура виріс із народних образів козаків-характерників, козака Мамає. Ірраціональну поведінку отамана Тура, постійну іронію, розлад між словом і ділом, вчений пояснює таким чином: «...образ отамана Тура, виростаючи з барокового світу, в якому химерно й вигадливо переплітаються суперечності, змінюють одна одну протилежності, виражає насамперед романтичне світовідчуття першої половини XIX ст.:

прагнення до ідеалу добра й правди — й усвідомлення неможливості осягти його» [Нахлік, 2007, Т. 2, с. 114]. Кирило Тур постає в галереї образів козацтва, зображених і в повісті Миколи Костомарова «Кудеяр», і в творах Данила Мордовця, такі образи є безіменним втіленням мужності, рішучості і сміливості.

У творі «Барвінкова стінка» Яків Щоголев подає легенду про те, чому загинула Січ, показуючи, що козацтво свого часу щирою молитвою просило і здобувало Божої милості. «Стоять, було, грізні колись, запорожці. / Тепера немічні й старі; / Огністі їх очі потуплені в землю, / А тепла молитва вгорі. / І тая молитва від щирого серця / До Божої милости йшла, / Щоб міццю кипіло старе Запорожжа / І славою Січа жила; / Щоб гнулись ниви під жнивом багатим, / Щоб землю ломили снопи; / Густі табуни й незліченні отари / Топтали силенні степи» [Щоголів, 2007, с. 69]. Протиставлення того, що було, і того, що є, бачимо в багатьох текстах письменника і, як правило, в зображенні минулої слави замальовується козацтво, а нащадки-гречкосії виступають носіями сучасного авторові животіння. М. Зеров порівнює поезію Якова Щоголева «Бабусина казка» з твором Аполлона Майкова «Бабушка и внучек», наголошуючи на тому, що в «Бабусиній казці» «виділено не тільки різницю віку в оповідача і в слухача, але й підкреслено різницю двох поколінь, двох світоглядів» [Зеров, 2007, с. 308]. Бабуся, що розповідає історію свого кохання до козака як прекрасну казку, не знаходить розуміння в онуки, і пояснює це так: «Геть, ти, дитино, не тямиш нічого! / Вам гречкосії до смаку; а в його / Серденьку кров запорожця кипіла,— / Тим же без міри його я любила!» [Щоголів, 2007, с. 69]. У поезії «В степу», як марево, постають козаки, що мужньо б'ються з ордою: «Ось вони настигли, / Ось вони зчепились, / Шаблі забряжчали, / списи поломились...» [Щоголів, 2007, с. 107]. Візія нені-України в текстах автора переплітається з образом Січі. Символічно, що поезія «В степу» була присвячена і подарована Дмитрові Яворницькому, який читав публічні лекції про Запорожжя у Харкові в квітні 1884 року.

М. Сумцов зауважує, що Січ і запорожці були головними мотивами поета, що «зв'язано з одного боку з впливом харківського українського гуртка 40 років, з Костомаровим на чолі, а з другого, пізніш, з впливом Еварницького, науковими працями котрого Щоголів був дуже зацікавлений» [Щоголів, 2007, с. 127]. У вірші «Січа» є образ матері-Січі. Лексика перенасичена

архаїзмами. Уславлення минулого Січі, яка «Віру в Бога боронила, / Берегла батьків завіт...» [Щоголів, 2007, с. 140], поєднано з гіркими міркуваннями про безславне теперішнє: «І тепер проміж руїн / Ти не вздриш ні товариства, / Ні клейнодів, ні старшин!» [Щоголів, 2007, с. 140]. Понад те, в поезії «Остання Січа» вказуються нащадки козацтва: «Онде швандують по хатах / Гречкосії, хлібороби,— / Володільники убогі / Запорожської худоби» [Щоголів, 2007, с. 141]. У поезії «Нерозумна мати» образ Січі персоніфікується як образ нерозумної матері, що «й сама пропала, й дітей згубила!». Козаки-небоги змушені як сироти розсипатися по світу: «Нас Дніпро розносив; нас степи вкривали; / Нас луги од спеки і людей ховали» [Щоголів, 2007, с. 138]. «Хортиця» також містить низку персоніфікованих образів: Дніпро, Хортиця, воля, слава, Січ. «Стугонить Дніпро з порогів, / Лине до Хортиці; / Каже: «Байдо! де ж твій город / Стяг і гаківниці? / Де та Січа, що як море, / Силою кипіла; / Тая воля, що в роздоллі / Пеклом клекотіла?» [Щоголів, 2007, с. 139]. «На козачим вжитку німці / Хат набудували»; «Воля, ретязом повита. / В плавнях спочиває; / Слава, кров'ю перелита, / По світу летає» [Щоголів, 2007, с. 139].

Загалом про козацькі переспіви Щоголева, що занадто спізнались, М. Сумцов писав так: «Для кінця XVII в. вони були б сучасними, для 40 років — найкращими, але в 70—80 роках виглядали вже перестарілими» [Щоголів, 2007, с. 127]. Погляди письменника, висловлені у віршах про Січ, вчений вважав продовженням козакофільської течії (до неї М. Сумцов відносив Харківську школу романтиків, Тараса Шевченка, Тимка Падурю).

М. Сумцов вказував і на хибність погляду Якова Щоголева, що перехід Січі на хліборобство був початком її загибелі. Проте зневажливе ставлення до гречкосіїв не було чимось новим в українській літературі, а було швидше даниною традиції. Цілком умотивованою такою обставиною є поведінка козака в творі Якова Щоголева «Воля». Козак спочатку вагався, що ж вибрати: сім'ю чи війну, але серце його все ж схилилося до останнього: «Аж як глянув: під віконцем / Гра його коняка... / Батька, матір, жінку, діток — / Все забув вояка» [Щоголів, 2007, с. 132].

Образ коня як уособлення козацької вольниці бачимо в багатьох поезіях Якова Щоголева. Наприклад, у вірші «Огирь» змальовано скакуна, стрімкий біг якого нагадує образ коня з поеми Джорджа Гордона Байрона «Мазепа». Ще один образ свободи —

образ орла, що постає в багатьох поезіях Якова Щоголева. Зокрема, в поезії «Орлячий сон», у якій орел очікує на бенкет «з татарських страв», «жде він — ворог побіжить» [Щоголів, 2007, с. 142; с. 143]. Видіння, сон орла, — політ над степами Дикого Поля, де шукає орел славних битв і не знаходить. Видіння унаочнюється діалогом орла із буйним вітром: «Не побачиш, орле брате, / Що ти бачити ізвик: / Поле славою багате, / Втихомирилось навик» [Щоголів, 2007, с. 143]. В іншому тексті бій порівняно з банкетом, загибель ворогів постає як «банкет для орлів» [Щоголів, 2007, с. 131], використано традиційну метафору смерті-бенкету.

Суперечливою є думка К. Сізової про гендерний аспект у виборі героїв українськими авторами-романтиками: «у світовій літературі романтичний герой переважно чоловічої статі, українська література створює величезну галерею жіночих образів» [Сізова, 2010, с. 55]. Такий висновок зроблено на підставі аналізу фольклору — наведено приклад думи «Маруся Богуславка», а також твори Марка Вовчка. Назви творів із чоловічими іменами, які авторка згадує («Кармелюк» Марка Вовчка, «Мартин Гак» Пантелеймона Куліша, «Штефан Славич» Юрія Федьковича), є тільки мізерною частиною корпусу текстів українських романтиків із подібними назвами (наприклад, «Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Марко Проклятий» Олекси Стороженка, «Кудеяр», «Кремуцій Корд» Миколи Костомарова, «Сафат Зінич» Юрія Федьковича тощо). Частину ж текстів, наведених як приклад у статті, назвати романтичними досить складно, а твори на історичну тематику, з галереєю образів козаків, залишаються поза увагою дослідниці.

Романтики намагалися передати всю повноту внутрішнього життя особистості, зображеної у творі, прагнули відтворити найтонші рухи душі. В українській романтичній особистісно-психологічній прозі найвиразніше окреслюються три типи особистості: герой, який (часто жертвовно) співвідносить свої вчинки з інтересами коханої людини; романтично-просвітительський, етичний, але малодійовий герой; власне романтичний (баладний) герой, який, нехтуючи моральними нормами свого середовища, домагається реалізації своїх пристрастей [Історія української літератури. ХІХ століття, 1995, с. 307—310]. У різних творах Марка Вовчка ми можемо віднайти всі три зазначені типи романтичного характеру, зокрема й такі, які за хронотопами творів, персонажами яких вони є, належать до барокової епохи.

О.Є. Засенко зазначає, що портрети своїх героїнь Марко Вовчок змальовує лаконічно, здебільшого вдаючись до влучних, яскравих, широко вживаних у живій народній мові порівнянь. Так само стисло, переважно у формі традиційних для народної творчості словесно-образних означень, емоційних окликів і запитань, говорить письменниця про душевні достоїнства своїх героїнь [Засенко, 1964, с. 189]. Типовим у цьому сенсі є портрет і характеристика Наталі (оповідання «Данило Гурч»): «А дівчина виходилась у неї хороша, як маківочка повненька, свіжа, як яго-да лугова, а весела, мов та пташка співоча; а що вже правдива та щира душа! Зроду-віку не чули, щоб кого обмовила чи осудила; така вже люб'яча істота була! Щоб там посвариться з ким, як другі, то ні в світочку! Чи на вечорницях, чи в танку, чи дома — до всіх привітна й веселенька, як ясочка» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 101]. Портретних рис тут вказано тільки три, надто загальні, близькі до фольклорної традиції: хороша, повненька, свіжа, все інше розкриває психологічні та моральні риси персонажа (правдива, привітна, веселенька, любляча). Характерною рисою є використання фольклорних художніх засобів для змалювання героїнь, зокрема, й Катрі та її сестри в оповіданні «Максим Гримач». Увиразнюючи таку рису творів Марка Вовчка, М. Зеров щодо стилю авторки писав: «Вона немов колекціонує у своїх писаннях поетичні образи, народні приказки, рідкісні слова й граматичні форми, а звідси прянощі, поетична напруженість, піднесеність її стилю» [Зеров, 2007, с. 229].

Герой оповідання Максим Гримач, іменем якого названо твір, — козак, натура цілісна, відкрита: «Такий-то багатир! Ходив у жупанах, та в сап'янцях, та в атласах. І хороший був: повновидий, чорнобровий, чорноусий; а веселий, а жартовливий! Було, як вийде в неділю поміж люди, то так його і обступлять. Дуже його любили». Водночас характер у козака рішучий: «А такий був: нехай тільки станеться кому з нашого села пригода — головою ляже, а врятує; нехай зачепить хто чужий, то й не збудеться лиха: налетить, як той вихор нагальний, дощенту викорчує. Колись шляхтич да зайняв козацьке поле, то він і хату його спалив, і попіл розвіяв, і самого протурив за Дніпро. Коли жив, то, може, й досі пам'ятає, які нагайки-дротянки плелися в пана Максима Гримача» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 95]. Знали всі, що Максимове тверде слово козацьке, тому Катря навіть не робила спроби переконувати, просити, коли батько сказав: «Слухай

лишень, моя дитино: я тебе не буду за них силувати, та й за бурлаку не віддам; нехай він хоч і місяця з неба схопить. Не оддам, дочко! Як тобі кажу, так і буде. Слово в мене батьківське, кріпке, сама знаєш» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 96]. О. Засенко вважає, що саме «освячена патріархальними традиціями селянського побуту покірливість дітей волі батьків призвела до загибелі вродливу, з сильним і цільним характером дівчину Катрю («Максим Гримач»): після смерті коханого парубка Семена своє дальше життя Катря вважала безцільним і втопилася в Дніпрі» [Засенко, 1964, с. 213]. Беззастережно прийняти таку думку не можна, оскільки воля батька була тільки поштовхом до подальшого розвитку подій. Марко Вовчок підпорядковує розгортання сюжету твору романтичній поетиці й доля Семена вирішується сліпою стихією.

Максим Гримач є люблячим батьком, що дуже страждає, співчуваючи доньці, а потім горюючи після її смерті: «Тетянка плаче, старий Гримач без шапки ходить, розхристаний та все питає: — Де моя Катря? Де моя дитина люба? <...> Зачинився старий Гримач, аж п'ять років не виходив за свої ворота. Одцурався й отамана, й здобичі. Посивів, як той голуб сивий» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 99]; «Сумно старому Максиму самому в хаті; глянув тоді на Дніпро та й згадав старшу дочку, а сльози йому покотились на сивий ус.— Катрю! Катрю! Дитино моя хороша! Загубив я твій вік молоденький!» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 100]. Образ батька змальовано психологічно обґрунтовано, бачимо тут риси романтичної концепції особистості. О.І. Гончар, покликаючись на дослідження І. Денисюка та Є. Нахліка, пише, що «горді, волюві, експресивні натури з народу, формування яких письменниця пов'язує з традиціями бурхливих і суворих часів козаччини, виступають у драматичних родинних стосунках в оповіданнях “Максим Гримач” (за фабульною схемою близькому до Квітчиної “Марусі”) та “Данило Гурч”. Указуючи на соціальну зумовленість трагедій героїв, письменниця обстоює ідею не спотвореного родинним деспотизмом і майновими розрахунками родинного щастя. Ці твори, а ще більшою мірою оповідання “Чари” та “Свекруха” з наявними в них елементами народної фантастики мають романтично-баладний характер. У зображенні сильних і гордих натур із народу в «баладних» оповіданнях відчувається пошук письменницею активного позитивного героя» [Гончар, 2005, с. 577].

Те, що герої твору «Максим Гримач» є козаками, цілком закономірно. Коханий Катрі — сміливий козак, що як справжній романтичний герой готовий на все заради свого кохання і прагне виконати вимогу Максима Гримача до майбутнього зятя: «Вільного козака, дочко, щоб сам собі паном був, нікому не кланявся — от якого!». Портрет Семена змальовано кількома штрихами, з використанням народнописенної поетики: «Найчастіше припливав молодий козак Семен, уродливий парубок, хисткий, як очеретина, смілий, як сокіл» («Максим Гримач») [Вовчок Марко, 1983, с. 95]. В іншому романтичному творі Марка Вовчка, — повісті «Маруся» теж постає низка образів козаків. Авторка гіперболізує силу й мужність вродливих і сильних романтичних героїв барокової епохи.

В оповіданні «Максим Гримач» кілька традиційних образів є стрижневими. Так, часто в творах романтиків ми бачимо місяць. Саме місяць виступає німим свідком і щастя закоханих, і останніх хвилин життя героїні: «Там, під кучерявою вербою, і освітив її місяць, хорошу й смутну, у маковому вінку. Як заіскрився місяць у воді. “Уже ясний місяць зійшов”, каже (а то було, як любилися із Семеном, місяць зійде — він і пливе до неї) — та й ступила на вербову віть...» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 99]. Ще один персоналізований образ, що супроводжує долі героїв протягом всього твору, — Дніпро. Саме Дніпром здобуває своє багатство старий козак, біля Дніпра зустрічаються закохані, Дніпром вирушає Семен здобувати собі волю, в бурі на Дніпрових порогах гинуть човни, біля ріки чекає коханого Катря, в Дніпрі вона знаходить свою смерть, і дивлячись на Дніпро, батько сумує за дочкою і розкаюється в своїх вчинках. У творі Якова Щоголева «Опізнівся» є образ розгніваного Дніпра, який сердиться, що «пропало Запорожжа»: «А Дніпро реве — гуркоче, / Говорить мені не хоче, / І сердитий в скелі б'ється, / З скель до моря подається...» [Щоголів, 2007, с. 144].

Образ материнки рідко з'являється в авторських текстах, здебільшого цей образ є у фольклорних творах. У поезії Щоголева ж материнка також сумує, що загинула Січ: «З моря вітер повіває. / Материнку колихає; / Материнка важко плаче, / Опізнівся ти козаче!» [Щоголів, 2007, с. 144]. Маковий вінок, який плете дівчина в оповіданні Марка Вовчка, дізнавшись про смерть нареченого, є і символом кохання Катрі, весільним вінком для вінчання зі смертю, і водночас стає символом смутку

для рідних після смерті дівчини. Стара верба, соловейко, зозуля, ряст, зорі,— образи, які часто трапляються в народній творчості, й у анонімних текстах пісенників XVIII ст., й у творчості романтиків.

В оповіданні «Максим Гримач» пейзажі чергуються з діалогами, образ оповідача не виокремлюється, як в інших творах Марка Вовчка, тільки одна фраза свідчить про причетність оповідача до дії: «А такий був: нехай тільки станеться кому з **нашого** села пригода...» (виділення моє — *О.Н.*) [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 95]. Час дії в оповіданні окреслено досить широко: «Не за вас се діялось,— давно колись, як панувала на Україні удвозі Польща і Московщина» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 95]. Місце дії подано більш точно: «Саме проти Черкас, нижче Домонтова сидів хутором над Дніпром Максим Гримач...» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 95]. У тексті використовуються не лише елементи фольклорної поетики, але й описуються козацькі звичаї, як от, наприклад, у розповіді козака про лихо, заподіяне бурєю: «Позавчора перед бурєю, опівночі, горіла береза (а козаки, було, як треба дати звістку, що йдуть, то й запалять березу або друге яке дерево над Дніпром); от ми й примічали та вчора й виїхали назустріч...» [Вовчок Марко, 1983, Т. 1, с. 97].

Твір Марка Вовчка «Максим Гримач» має риси романтичного твору, романтичні характери героїв, жанрові ознаки баладного оповідання. Загалом більшість творів авторки літературознавці вважають реалістичними, проте низка текстів «Народних оповідань» мають риси романтизму, що свідчить про розвиток цього стилю в середині XIX століття. Водночас характери головних персонажів співвідносні й із героями творів барокової епохи, зокрема таким постає Максим Гримач.

Українські романтики змальовували у своїх текстах не тільки героїв-захисників, воїнів, але й бурсаків, які були водночас і персонажами, і творцями літератури українського низового бароко [див. про це: Нога, 2001], виступали бурсаки і як образи романтичного письменства. Одним із яскравих образів роману Василя Наріжного «Бурсак» [Нарежний, 1983] є головний герой твору, Неон Хлопотинський. Характеристику цього персонажа історики літератури зазвичай пов'язують з типом школяра-семинариста, «бакаляра», а звідси очевидний і зв'язок із таким різновидом «низового» бароко, як література «мандрівних дяків». Образи студентів змальовано в багатьох українських текстах

XVII—XVIII століть, як в інтерлюдіях, та і в віршах. Обставини життя бурсаків автор міг почерпнути як у літературних і фольклорних текстах, так і з оповідей безпосередніх очевидців, оскільки Києво-Могилянська академія, а з нею і Переяславська семінарія другої половини XVIII століття випустили багатьох видатних людей, з якими спілкувався письменник. Колоритні картини життя бурсаків в романі Василя Наріжного «Бурсак» співвідносяться не тільки з традицією його змальовання в попередній літературі, але й з тим, як описує бурсу й бурсаків Микола Гоголь у «Вії». О. Галахов, говорячи про традиційність роману, про те, що за своєю заплутаністю пригоди Неона нагадують «Мінливу фортуна, або Пригоди Мірамонда» Ф. Еміна, також виокремлював у романі Наріжного опис бурси: «Тут багато правдивих, дуже комічних сцен із бурсацького життя, змальовання якого досягло найвищого комізму під пером Гоголя. Але за Наріжним залишається честь початку в ознайомленні читачів з предметом, який до нього вважався недостойним літературної сфери або таким, що карикатурно виходив на сцену в одних театральних п'єсах» [Галахов, 1868, Т. 2, с. 183].

Образи учів Києво-Могилянської академії постають у текстах Амвросія Метлинського, Якова Щоголева, Тараса Шевченка та інших письменників. У поезії «До бурсаків» Яків Щоголев змальовує ностальгійний образок старої бурси з тих часів, «як по всім країнам та була ти (бурса) славна». Аналізуючи цей текст, М. Зеров писав: «Якою ж зичливою, якою любовивою була до молоді стара бурса, незважаючи на суворох префектів та березові віники» [Зеров, 2007, с. 303]. Поет журиться, що традиції старої бурси поруйновано.

У вірші Якова Щоголева «Батюшка» — образ старосвітського батюшки,— діда письменника — подається в контексті щирої служби Господу і старовини: «То була щирая старовина: / В злиднях багата і в горі ясна!» [Щоголів, 2007, с. 150]. Чернець в однойменному вірші «Чернець» — аскет, що також віддано служить Богу своєю тяжкою працею багато років: «Огонь в очах твоїх потух, / Здалася в погляді знемога; / Ослабло тіло; але дух / Змагався в далечинь до Бога...» [Щоголів, 2007, с. 151]. Моралізаторська настанова змиритися, «терпіть та терпіть» подається у творі «Поле поорано» наприкінці вірша: «Нащо ж ми будем квилить та журитися / Мов у незнать-який час? / Треба терпіти та Богу молитися,— / Є ще й бідніші від нас» [Щоголів, 2007,

с. 108]. М. Сумцов досить влучно писав, що «по соціальному напрямкові Щоголів ніколи не стояв врівень з віком і навіть не хотів стояти, бо навіть відносився до свого віку вороже. Людина глибоко консервативного складу, людина в соціальних межах 80-х років прямо таки архаїчна, він в думках і почуттях переносився в далеку українську старовину і почував себе добре тільки в чудовім царстві мрій» [Щоголів, 2007, с. 6—7].

Барокова доба для літератури українського романтизму стала джерелом численних образів людей героїчного чину, як відомих історичних осіб, так і безіменних козаків, кобзарів та інших верств населення України XVII—XVIII ст. При цьому автори XIX століття продовжували традиції барокової панегіричної літератури, ушляхетлюючи подвиги відважних гетьманів і мудрих державотворців, намагаючись таким чином змалювати сучасникам велич історичного минулого України. Інтерес до старовини виявлявся й у використанні романтиками образів козацької епохи для увиразнення змалювання романтичного світосприйняття.

2.3.4. Бароковий поет у ретроспекції романтизму (Семен Климовський)

Десь на перетині барокового та романтичного письма постає образ «козака-віршотворця» Семена Климовського, якого бачимо в ролі ліричного героя у романтика Якова Щоголева. Відома українська пісня «Їхав козак за Дунай» давно стала народною і звучить в різних варіантах, проте далеко не всі, хто співає її, знають, що це авторська пісня, і склав її бароковий автор, «козак-віршотворець» Семен Климовський.

Біографію Семена Климовського відтворювали дослідники XIX і XX століть: М. Карамзін, Б. Криса, Г. Нудьга, Л. Ушкалов, В. Шевчук та інші [Карамзін, 1964, с. 164; Криса, 1997; Нудьга, 1999; Панченко, 2003, с. 1; Ушкалов, 2002; Шевчук, кн. друга, 2005]. Найбільш повно дані про життя та творчість Семена Климовського подає Григорій Нудьга у своїй книзі «Козак. Філософ. Поет» [Нудьга, 1999]. Точних відомостей про біографію Семена Климовського не збереглося, проте Григорій Нудьга спробував якомога детальніше описати все, що пов'язано з постаттю барокового письменника. Орієнтовні дати життя письменника вчений вмотивовує низкою свідчень, зокрема, часом передачі цареві Петру твору підписаного «Семен Климов» «О правосудію

началствующих» у 1724 році. Леонід Ушкалов у антології «Барокова поезія Слобожанщини» подає такі роки життя поета: між 1690—1700 — середина — друга половина XVIII століття [Барокова поезія Слобожанщини, 2002, с. 93]. Окрім того вчений пише, що Климовський належав до козацького стану, мешкав у Харкові, а один із документів Харківської полкової канцелярії за 1719 рік засвідчує, що Семен Климовський був писарем. Григорій Нудьга наводить нарис Миколи Левицького, де подаються відомості про переїзд і проживання письменника у селі Припутні на Херсонщині (нині на території Кіровоградщини).

Микола Карамзін свого часу звертався до іменитих письменників, поруч із біографіями яких у книзі «Пантеон российских авторов» [Карамзін, 1964, с. 164] розмістив інформацію про Семена Климовського, додавши заклик: «Авторы России, здесь изображенные! Не стыдитесь видеть его в вашем обществе». Хоча з характеристики самого автора стає очевидним, що такою людиною можна лише пишатися: «Козак і віршотворець». В імператорській бібліотеці зберігається його рукописний твір «О великодушии и правдѣ», в якому багато хороших почуттів і навіть хороших віршів (без певного перебігу стоп). Говорять, що Климовський не менш, аніж сім грецьких мудреців, був славний і шанований поміж його побратимами — козаками, що він, немовби натхненна Піфія, говорив у бесідах пишномовними віршами, даючи приятелям розсудливі поради, повторював часто прислів'я: «Нам добро і нікому зло, то законне життя»; і цікаві приходили здалеку слухати його» [Карамзін, 1964, с. 164]. Навколо авторства пісні «Їхав козак за Дунай» довгий час точилися суперечки. Дослідники висловлювали різні погляди стосовно того, чи належала вона Семенові Климовському, проте більшість біографів письменника вважає саме його автором поезії.

Григорій Нудьга подає найбільш обширну інформацію про життєвий і творчий шлях письменника, проте останнім часом з'явилася низка праць, у яких теж розглядається постать Семена Климовського. Так, у книзі Богдани Криси «Пересотворення світу» [Криса, 1997] антитетика подається як характерна риса української поетичної свідомості. Саме антитетика, на думку дослідниці, підкреслює органічність барокових художніх форм та закономірність їх виростання з усього попереднього розвитку літератури [Криса, 1997, с. 203]. «Від космічного всеохоплення — небо й земля, цей світ і той, рай і пекло — протиставність

переходить у текст і ще глибше — у корені слів. У цій антитезі закладена парадоксальна єдність і цілісність барокового тексту. Вона проявляється в композиційній завершеності книг, циклів, а також в семантичній єдності прозових і віршових текстів одного й того ж автора або й різних» [Криса, 1997, с. 203]. Богдана Криса порівнює різних авторів, зокрема й Семена Климовського та Григорія Сковороду: «...в першого з них знайдемо ті кореневі повторення слів, що стають характерними для другого: роди родів, води водою і т. п. Тут напрошується висновок про певну стилізацію в Семена Климовського та уникнення цієї стилізації Григорієм Сковородою через відкриття ним сенсу цих повторень, через їх центральність у його філософії» [Криса, 1997, с. 203].

Валерій Шевчук також не оминув увагою постать козака-віршотворця. Зокрема у книзі «Муза Роксоланська: Українська література XVI—XVIII століть» вчений подає досить обширну розвідку про письменника. Проте навіть із назви очевидно, що автор основну увагу приділяє трактатам автора: «Семен Климовський та його політично-публіцистичний поетичний трактат» [Шевчук, 2005, с. 459—468]. Пісня ж «Їхав козак за Дунай» аналізується досить побіжно.

У передмові до антології «Барокова поезія Слобожанщини» [Барокова поезія Слобожанщини, 2002] поміж інших авторів Леонід Ушкалов згадує і творчість харківського козака Семена Климовського, розглядаючи не лише його «неймовірно красиву та шляхетну пісню «Їхав козак за Дунай» [Ушкалов, 2002, с. 35], але й інші твори: книжицю «О смиреніѣ височайших» і трактат «О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости их» [Ушкалов, 2002, с. 35—39]. В іншій праці «Есеї про українське бароко» Леонід Ушкалов пише про твір Климовського «Їхав козак про Дунай» як про такий, що належить до еротичних пісень: «Не менш рафінованими були також еротичні пісні, посталі на ґрунті живих говірок та народнопоетичної топіки. Однією з найліпших таких пісень є славетний слобожанський образок «щирої любові» «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського» [Ушкалов, 2006, с. 29]. Понад те, в розвідці «Слобожанська візія любові» вчений пише, що ця пісня, яка поставала «десь на перехресті земного й небесного», — «старожитній слобожанський образок лицарського завзяття та «щирої любові», коли на двох людей зненацька сходить Господня благодать і їм уже, як казав перего-

дом Квітка-Основ'яненко, «ні до чого діла нема: їм і крізь хмари сонце сяє, їм і під дощем сухо, на морозі тепло, у пустині весело» [Ушкалов, 2000, с. 5—8]. Про те, що романтична лірика продовжує традиції барокової літератури писали й інші вчені. Зокрема, пишучи про поезію Івана Мазепи, про листи до Мотрі Кочубей, М. Наєнко говорить про пласт інтимної лірики барокової української літератури [Наєнко, 2005, с. 207]. Мотив дуету двох коханих сердець, яким загрожує розлука, у Семена Климовського, як зазначає вчений, «постав у підкреслено крайніх ви-явах: за козаком, що від'їжджає на війну, дівчина не просто плаче, а ламає білі ручки: нехай усе пропадає в цьому світі, тільки б повернувся до неї милий, а він просить (якщо згине на війні) лиш поплакати «обо мні» [Наєнко, 2005, с. 213]. Пісня, що за своїми мотивами і побудовою близька до народних пісень про розлуку козака з дівчиною, носить маршовий характер. Як зауважив Г. Нудьга, це «сприяло популярності твору у середовищі військових і там, де потрібно було підтримати в народі патріотичні почуття й настрої» [Нудьга, 1999, с. 47]. Мелодія подібна до популярної народної пісні «Що я буду бідний діяв?», але пристосована до книжної ритміки (чотиристопний хорей).

Про популярність пісні Семена Климовського і поширення її в Німеччині, писав свого часу вже І. Кулжинський у роботах «Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии» [Кулжинський, 1825] та у книзі «Малороссийская деревня» [див. про це: Нудьга, 1999, с. 8; Нудьга, 1999, с. 46].

Поети-романтики, що плекали свою творчість на народній пісні, не могли обійти увагою твір Семена Климовського, який став народним. «Своє почуття любові романтики вбирали в пишні шати виплеканої під добу бароко народної пісні. «Козаченько», «дівчинонька», «кінь вороненький», «зіронька ясна», «чужа стороненька», «сизий голуб», «доленька» та сила-силенна інших усталених образів, що складають іконосферу романтичної любовної лірики, зокрема поезії Левка Боровиковського, Степана Писаревського, Михайла Петренка, Миколи Костомарова, Якова Щоголева, роблять кохання не лишень прикметно мінорним та шляхетним, але й надають йому відтінку національної туги та стрімкого пориву *ins Blaue*» [Ушкалов, 2000, с. 5—8].

Згадуючи ім'я Семена Климовського та інших барокових поетів, і Олекса Мишанич [Мишанич, 1983, с. 28], і Тетяна Бовсунівська [Бовсунівська, 2001, с. 15] говорили, що саме давня

література загалом і барокова зокрема справила неабиякий вплив на формування естетики ХІХ століття.

У п'єсі Олександра Шаховського «Козак-стихотворец» персонажем є Семен Климовський. Навіть зміст твору Івана Котляревського «Наталка-Полтавка» можна повно усвідомити, тільки знаючи передісторію, пов'язану зі твором О. Шаховського. Найперше зауважимо, що «Козак-стихотворец» за жанром — водевіль і заслугою автора є вже те, що він взявся писати твір не на французькому матеріалі, як того часу ще було прийнято, а задіяв персонажів із українського буття. При цьому не слід забувати, що Шаховський намагався написати твір про боротьбу з Наполеоном, преносючи дію у часи Петра І. Дмитро Іванов, характеризуючи твори письменника, пише, що першими «історичними» спробами в «легкому» роді були два водевілі «Казак-стихотворец» (1812) і «Ломоносов или Рекрут-стихотворец». Вчений вважає, що переказ про відомого українського поета-козака Семена Климовського або анекдот про те, як Ломоносов, повертаючись у Росію із Марбурга, втік від пруських вербувальників, — тобто історичний матеріал — «був тільки приводом для виконання на сцені псевдоукраїнських пісень або патріотичних віршів Ломоносова. Увесь інший зміст п'єси склали традиційні комічні ситуації, в які потрапляли не менш традиційні персонажі — цілком вигадані добродійні герої, закохані простолюдини й комічні злочинці» [Іванов, 2009, с. 119].

На жаль, водевіль, попри його популярність на сцені, був досить недосконалим і щодо мовного оформлення, і стосовно історичної правди. Іван Котляревський, негативно відгукнувшись про цей твір, у відповідь пише п'єсу «Наталка Полтавка», якою по суті намагається показати, як потрібно писати, і водночас висміює стереотипи, наявні у творі Шаховського.

Однозначною є оцінка «Казак-стихотворця» у повісті Тараса Шевченка «Близнята», де на захоплену розповідь Прасковії Тарасівни про виставу бачимо такі зауваження: «Треба завважити, що Никифорові Федоровичу страшенно не сподобався знаменитий “Казак-стихотворец”. Він звичайно говорив, що це нісенітниця двома мовами. І я цілком згодний з думкою Никифора Федоровича. Цікаво знати, що б він сказав, коли б прочитав “Малоросійську Сафу”? Я думаю, що він вигадав би якесь нове слово, бо слово “нісенітниця” для неї занадто слабе. Мені здається, ніхто так уважно не вивчив безглузких творів філософа Скворода, як

князь Шаховської. В українських творах шановного князя з усіма подробицями відбився дивак Скворода. А вельмишановна публіка бачить у цих каліках справжніх українців. Бідні земляки мої!... Нехай публіка — чоловік темний, їй і простити можна. Але великий граматик наш М.І. Греч у своїй “Історії російської словесності” бачить у них, крім високої естетичної вартості, ще й історичний сенс. Він прямо говорить, що козак Климовський існував за часів Петра І. Глибоке знання нашої історії!» [Шевченко, 1964, с. 370]. Іронізуючи над словами М. Греча, Шевченко, вочевидь, говорить про постать козака, виведену у творі О. Шаховського, а не безпосередньо про Семена Климовського.

Ще один епізод, який стосується опери «Казак-стихотворец», свідчить, що історія видання цього твору і його сценічного життя не була такою легкою, як зазвичай вважають. Певний час твір перебував під забороною, вочевидь тому, що в початковому варіанті автор вводить епізодичну згадку про гетьмана Мазепу, яку й помітила цензура [див. про це: Іванов, 2008].

Безпосередньо до творчості Семена Климовського і до статі цього барокового письменника в українській літературі зверталися романтики різних років ХІХ ст. Поміж українських поетів першої половини ХІХ століття, чия увагу привернув твір Климовського, і Левко Боровиковський, який написав вірш «Козак». М. Ткачук [Ткачук, 2006] зауважує, що Левко Боровиковський наділяє свого героя в баладі «Розставання» (вперше оприлюднено в альманасі Євгена Гребінки «Ластівка», Спб., 1841) байронічними рисами. Водночас вчений зауважує, що цей твір перегукується з піснями про розлуку дівчини з козаком («Козак і Кулина», «Козак Плахта»), з піснями С. Климовського «Їхав козак за Дунай», С. Писаревського «За Неман іду» та ін. М. Ткачук з огляду на це приходять до висновку, що «...абстрактний байронічний «антиєвропеїзм» поступається конкретним етнографічно-історичним описам, герой Боровиковського долає егоїстичний індивідуалізм героїв Байрона і подвійний смисл їх моральної позиції, але зберігає сміливість і прагу свободи» [Ткачук, 2006, с. 74]. Іван Вагилевич у «Замітках о руській літературі» поміж відомих українських письменників згадує і Семена Климовського: «С. Климовський (†1730) іздав поему поучительную: «О великодушії і правді» (Київ, 1715), окрім того, писав пісні, котрі в наших часах перейшли до мира (его сочиненієм есть одна з найбільше любимих думок «Їхав козак за Дунай».

Переложив її по-німецьки знакомитий поета Т. Кернер)» [Вагилевич, 1965, с. 166].

Відомий український поет-романтик Яків Щоголев є автором вірша, ліричним героєм якого виступає Семен Климовський, — «На згадування Климовського» [Щоголів, 1987, с. 322]. Український романтик пише про Климовського як про героя козака: «Попід небом ясним, / У краю степовім, / Наша няня, стара Україна, / На поругу чужим, / На надію своїм / Згодувала гулливому сина. / Він списа не скидав, / Білих рук не складав, / Як пускався орлом по Дунаю, — / І пісня козака, / Як вітри здалека / Розливалась од краю до краю» [Щоголів, 1987, с. 322].

Називаючи козака-віршотворця лицарем, автор поезії дорікає кобзарям, що забувають згадати про цього героя поміж інших козацьких сміливців: «Нам про роки старі / День і ніч кобзарі / На бандурах своїх вигравають; / Та з Ничаєм, з Сомком, / З Кальнашем, з Павлюком / Одного козака не згадують» [Щоголів, 1987, с. 322]. Авторіві стає гірко при думці, що сучасниками забуто легендарного козака, а з ним забуто і часточку колишньої слави України та її «буйної волі», співцем якої Яків Щоголев вважає Семена Климовського.

Пісню Семена Климовського «Їхав козак про Дунай» перекладено різними європейськими мовами. Л. Ушкалов зауважує, що «популярність твору в Європі була вможливлена, зокрема й тим, що українська еротична пісня під добу бароко часто-густо мала щільний зв'язок із поезією вагантів та трубадурів, а ще — з італійськими канцонами й мадригалами» [Ушкалов, 2006, с. 29]. «Може, саме оця барокова «щира любов» так чарувала Бетговена в пісні слобожанського «козака-віршувальника» [Ушкалов, 2000, с. 6].

Дмитро Наливайко вважає, що надзвичайна популярність української пісні «Їхав козак за Дунай» в Європі пов'язана з «козакоманією», яка охопила Німеччину й інші західні країни на ключовому етапі наполеонівських війн [Наливайко, 2007, с. 191]. У 1808 р. німецький композитор Х. Тідге, почувши пісню про розлуку козака й дівчини на святі у Чорному лісі під Баден-Баденом, в якому брали участь і гості з Росії, здійснив вільну переробку тексту. З того часу німці вважають цю версію української пісні власним фольклорним твором. Вона стала відома під назвою «Schöne Minka, ich muß scheiden» [Прийма, 1960, с. 170—171].

Композитор Людвіг Ван Бетховен, що товаришував із Андрієм Розумовським, послом Росії в Австрії, у 1816 році обробив

пісню «Їхав козак за Дунай». У цій обробці голос, який виконує пісню «Їхав козак за Дунай», звучить у супроводі фортепіано, скрипки й віолончелі; притаманна оригіналові маршевість поступилася більш повільним і ніжним тонам. Пісня в збірках Бетховена подана серед творів без номеру опусу (Werke ohne Opuszahl). Вдруге варіації Бетховена на мелодію пісні «Їхав козак за Дунай» увійшли в опус 107 «Zehn Variierten Themen für Klavier» (десять варіацій народних пісень для фортепіано і флейти) під номером 7 у 1820 році [Наливайко, 2007, с. 192]. Існує й народна версія російської пісні композитора О. Верстовського «Казак» (1829), написаної на основі лицейського вірша Пушкіна «Казак» [Пушкін, 1984, с. 7], що мав у рукопису підзаголовок «Подражаніє малороссийскому». Вочевидь зразком для наслідування молодого романтика була популярна пісня «Їхав козак за Дунай», а надто, якщо згадати, що в цей же час на петербурзькій сцені йшов водевіль Шаховського, що теж міг бути поштовхом до написання тексту «Казак». Поміж російських митців початку ХІХ століття, окрім Олександра Пушкіна, ще чимало відомих письменників вшанували пам'ять козака-віршотворця. М. Ф. Грамматін присвятив вірш Семену Климовському, А.С. Шишков включив пісню у п'єсу «Маленький праздник, или Слабая дань благодарности русским воинам» (1813), А.Ф. Мерзляков переклав твір Климовського російською мовою, В.К. Кюхельбекер (1813—1814) — німецькою, Б. Берисфорд (1816) — англійською.

Доля твору Семена Климовського не є винятковим явищем, адже подібні процеси відбувалися й у романтичному письменстві інших літератур. Так, у російського романтика Дмитра Ознобішина є вірш «Чудная бандура». Текст поезії вперше було надруковано в 1835 році, після чого «Чудная бандура» перетворилася в народну козачу пісню «Гуляет по Дону казак молодой». Необхідно при цьому зауважити, що сам вірш є перекладною поезією, оскільки Дмитро Ознобішин обробив шведську народну баладу, в якій, звісно ж, не було ніякої бандури і козаків. Шведська балада, в свою чергу належить до числа так званих «мандрівних сюжетів» [див. про це: Русские песни и романсы, 1989; Иванова, 2005]. Образи пісень «Їхав козак за Дунай» і «Гуляет по Дону казак молодой» багато в чому подібні (козак, дівчина, вірний кінь), хоча їх автори належали до різних епох. Можливо, така близькість художньої палітри віршів уможливлена втіленням у текстах традицій усної народної творчості.

Твір «Їхав козак за Дунай», разом із історією побутування тексту як народної пісні та перекладами іншими мовами, містить досить багато матеріалу як для знайомства з бароковим автором Семеном Климовським, так і для усвідомлення розвитку української літератури як неперервного процесу. Саме з таких поезій починає формуватися світська українська поетична література, що вбирала в себе кращі риси народної лірики, і зразки якої ставали народними піснями, а в подальшому мали неабиякий вплив на творчість романтиків.

Для змалювання у художніх текстах українські романтики добирали героїв відповідно до своїх історіософських вподобань. Існування барокової традиції героїзації козацтва в творах поетів-романтиків на змістовому і формальному рівнях текстів поєднувалося із традиціями фольклорного бачення подій барокової епохи і теоретичним підґрунтям німецьких ідеологів романтизму. У художніх текстах українських романтиків романтичний герой із його ваганнями та своєрідністю світогляду досить органічно поєднувався із героями, прототипи яких прославилися в барокову добу. Це пояснювалося і жвавим інтересом романтиків до героїчної минувшини українського народу, і прагненням митців до національної самоідентифікації. Багато засобів барокових поетик перейшли до скарбнички, з якої черпали і романтики, а надто, якщо завважити ще і на взаємовпливи низового бароко та фольклорної стихії. Дослідження образів людей героїчного чину барокової доби в українському романтичному письменстві необхідно провести на різних рівнях текстів, залучаючи матеріал не лише української, але й інших літератур задля виокремлення специфічних рис побутування традиції в національній літературі.

Барокові мотиви залишилися побутувати в українському письменстві найперше завдяки домінуванню християнської традиції в літературі романтизму. Мотив марності, плінності людського буття накладався на романтичний мотив незгоди зі світом, пошуків власного «Я». Мотиви й образи козацької епохи широко використовувалися в художніх текстах ХІХ ст. задля увиразнення антиномії «минуле-сучасне», в пошуках ідеалу героїчної особистості, а тому переосмислювалися крізь призму романтичної естетики.

БІБЛІОГРАФІЯ ДО 2 РОЗДІЛУ

- Адрианова-Перетиц В.П. *Очерки поэтического стиля Древней Руси / В.П. Адрианова-Перетиц.*— М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1947.— 185, [1] с.
- Английская лирика первой половины XVII века / под ред. А.Н. Горбунова.*— М. : Изд-во МГУ, 1989.— 347 с.
- Антологія української поезії: в 6 т. / [ред. кол. : М.П. Бажан та ін.]*— К. : Дніпро, 1984.— Т. 1: *Українська дожовтнева поезія. Твори поетів ХІ—ХVІІІ ст. / [упоряд. та автор біограф. довідок В. О. Шевчук ; прим. В. П. Маслоука та В. О. Шевчука].*— 453, [1] с.
- Барабаш Юрій. *Україна / Юрій Барабаш // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка.*— К. : Наук. думка, 2008.— С. 11—50.
- Баранович Л. *Меч духовный еже есть глагол Божий / Лазар Баранович.*— К. : Києво-Печерська Лавра, 1666.— 465 арк.
- Баранович Л. *Труби словес проповѣдных на нарочитыя дни... / Лазар Баранович.*— Київ, друкарня лаври, 1674.— 2°. [10], 403, [4] арк.
- Барокова поезія Слобожанщини: антологія [упорядкування, передмова, примітки та коментарі Леоніда Ушкалова].*— Харків : Акта, 2002.— 524 с.
- Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин.*— М. : Худож. лит., 1975.— 504 с.
- Бернадська Н.І. *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Ніна Іванівна Бернадська.*— К. : «Академвидав», 2004.— 368 [1] с.
- Білецький-Носенко П. *Поезії / Павло Білецький-Носенко; [упор. текстів, вст. ст. і прим. Б. Деркача].*— К. : Радянський письменник, 1973.— 330, [1] с.— (Бібліотека поета).
- Білецький-Носенко Павло. *Нетяг // Білецький-Носенко Павло. Поезії. [упор. текстів, вст. ст. і прим. Б. Деркача] / Павло Білецький-Носенко.*— К. : Радянський письменник, 1973.— С. 151—152.
- Блум Гаролд. *Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа / Гаролд Блум.*— К. : Факт, 2007.— 720 с.— (Сер. «Висока полиця»).
- Бовсунівська Т. *Образи смутку в поезії Григорія Сковороди / Тетяна Бовсунівська // Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність / відп. ред. І.П. Стогній, проф.*— К., 2003.— С. 433—444.
- Бовсунівська Т. *Феномен українського романтизму / Тетяна Бовсунівська.*— Ч. 1 : *Етногенез і теогенез.*— К. : Київський ін-т «Слов'янський ун-т», 1997.— 155 с.

- Бовсунівська Т.В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Тетяна Бовсунівська.— К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001.— 344 с.
- Бодяньський Осип. Казка про царів сад да живую сопілочку / Осип Бодяньський // Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст.— К. : Вид. худ. літ. «Дніпро», 1968.— С. 274—280
- Бордукова Н.В. Філософія серця Г. Сковороди в контексті поетичної творчості В. Стуса / Н.В. Бордукова // Пам'яті Григорія Сковороди: Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета.— Харків, 1998.— С. 27—36.
- Борисенко К. «Мандровані» образи / Катерина Борисенко // Квітка-Основ'яненко Григорій. Конопотська відьма : для серед. та старшого шк. віку / [упорядкув. текстів, передм., підготов. комент., прим. та навч.-метод. матеріалів К.Г. Борисенко].— К. : Школа, 2006.— С. 3—8 (Б-ка шкіль. класики).
- Боровиковський Л. Повне зібрання творів. Балади. Пісні. Думи. Байки й прибаютки. Приказки та загадки. Твори й переклади російською мовою. Листи / Левко Іванович Боровиковський; [впорядкування і примітки С.А. Крижанівського і П. Ротача, редактор С.А. Крижанівський].— К. : Наукова думка, 1967.— 280 с.
- Боронь О.В. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О.В. Боронь.— Київ, 2004.— 12 с.
- Бучилина Ю.Н. К вопросу о соотношении сюжета и мотива как структурообразующих элементов в словесном творчестве / Ю.Н. Бучилина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение.— Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета.— № 2.— С. 236—241.
- Бучинський-Яскольд Олександр. Чигирин / Олександр Бучинський-Яскольд // Українська література XVII ст. : Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика [упоряд., приміт. В.І. Кречотня].— Київ : «Наукова думка», 1987.— С. 304—311.
- Вавжинська Ю.М. Тарас Шевченко і польський романтизм (топіка і символіка профетизму, лицарства, тиранії): дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.05 / Вавжинська Юлія Миколаївна.— Київ, 2006.— 217 с.
- Вагилевич І. Мадей / Іван Вагилевич // Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.) / вступ. ст. О. І. Білецького.— К. : Держ. вид-во худ. літ., 1950.— С. 72—76.
- Вагилевич Іван. Статті / Іван Вагилевич // Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст. [упорядк. І. Пільгука та М. Чорнописького; вступна стаття І. Пільгука].— Київ : Дніпро, 1965.— С. 153—171.
- Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст.— [2-е изд., испр. и расшир.].— М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2002.— 686 с.
- Валяк І. Дмитро Чижевський — фундатор поняття «філософії серця» / Ірина Валяк // Слово і час.— 1998.— № 8.— С. 83—88.
- Величко С. В. Літопис / Самійло Величко / [пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В.О. Шевчука; відп. ред. О.В. Мишанич].— К. : Дніпро, 1991.— Т. 1.— 371 с.
- Величко С.В. Літопис. / Самійло Величко / [пер. з книжної української мови, комент. В.О. Шевчука; відп. ред. О.В. Мишанич].— К. : Дніпро, 1991.— Т. 2.— 640, [2] с.
- Величковський Іван. Твори / Іван Величковський [вступні статті С.І. Маслова, В.П. Колосової та В.І. Кречотня, підготовка тексту та коментарі В.П. Колосової та В.І. Кречотня, відп. ред. Л.Є. Махновець].— К. : Наукова думка, 1972.— 191 с. [Пам'ятки давньої української літератури].
- Веселовський А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский.— М. : Гослитиздат, 1940.— 648 с.
- Вовчок Марко. Дев'ять братів і десята сестриця Галя // Вовчок Марко. Твори: В 2-х т. / Марко Вовчок.— Т. 2 [упоряд. і приміт. О. Білявської].— К. : Дніпро, 1983.— С. 17—55.
- Вовчок Марко. Твори : В 2-х т. / Марко Вовчок — Т. 1. Оповідання; Повісті [упоряд. і приміт. О. Білявської, передм. О. Засенка].— К. : Дніпро, 1983.— 439 с.
- Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші: Тексти і замітки / Видає Михайло Возняк: I — III // Українсько-руський архів / Видає Історико-філософична секція Наукового товариства імені Шевченка.— Т. 9.— Львів, 1913; Т. 10.— Львів, 1914; Т. 11.— Львів, 1925.
- Возняк М.С. Історія української літератури: [у двох книгах] / М.С. Возняк; навч. вид. [2-ге вид., випр.].— Львів : Світ, 1994.— Кн. друга.— 555, [3] с.
- Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф. Волков.— М. : Искусство, 1978.— 264 с.
- Гаватович Якуб. Інтермедія про Климка і Стецька / Якуб Гаватович // Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика [упоряд., приміт. і вступ. стаття В.І. Кречотня; ред. тому О.В. Мишанич].— К. : Наукова думка, 1987.— С. 375—382. (Б-ка укр. літ.).

- Галахов А. *История русской словесности, древней и новой* / 2 тт., — СПб., 1863—1875.
- Галятовський І. *Ключ разумѣнія* / Іоаникій Галятовський. — Львів : Тип. М. Слезки, 1665. — 6 + 532 + 16 арк.
- Галятовський І. *Ключ розуміння* / Іоаникій Галятовський; [підготувала до видання І.П. Чепіга; відп. ред. В.В. Німчук]. — К. : Наукова думка, 1985. — 445, [3] с. (Пам'ятки української мови XVII ст. Серія публіцистичної та полемічної літератури).
- Галятовський І. *Скарбница потребная...* // Галятовський І. *Ключ розуміння* / Іоаникій Галятовський; [підготувала до видання І.П. Чепіга; відп. ред. В.В. Німчук]. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 344—371 (Пам'ятки української мови XVII ст. Серія публіцистичної та полемічної літератури).
- Галятовський Іоаникій. *Грѣхи розмаитіи вкратце написанные...* — Чернігів, 1685. — 28 арк.
- Геник-Березовська З. *Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм* / З. Геник-Березовська; [пер. з чес. Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинської]. — К. : Гелікон, 2000. — 368 с.
- Герасименко В.Я. *Степан Руданський. Життя і творчість* / В.Я. Герасименко. — К. : Наукова думка, 1985. — 200 с.
- Гізель Інокентій. *Мир с богом челоѡѡку...* / І. Гізель. — Киев : Типография Лавры, 1669. [30], 666, 8 с.
- Гізель Інокентій. *Вибрані твори* [у 3 т.] / Інокентій Гізель. — Київ; Львів: Свічадо, 2009. — Т.1. — Кн.2. — 360 с.
- Гнатюк Я.С. *Український кордоцентризм: історико-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії»* / Я.С. Гнатюк. — Львів, 2005. — 19 с.
- Гоголь Н.В. *Страшная мeсть* // Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений: [В 14 т.]* / Н.В. Гоголь / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952. — Т.1. Ганц Кухельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки / Ред. М.К. Клеман. — 1940. — С. 244—282.
- Гончар О.І. *Марко Вовчок* / О.І. Гончар // *Історія української літератури XIX століття: [у 2 кн.]*: [підручник; за ред. акад. М.Г. Жулинського]. — Кн. 1. — К. : Либідь, 2005. — С. 569—594.
- Горбунов А.Н. *Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников* / А.Н. Горбунов // *Английская лирика первой половины XVII века* [под ред. А.Н. Горбунова]. — М. : Изд-во МГУ, 1989. — С. 5—72.
- Гребінка Є. *Могилині родини* // Гребінка Є.П. *Твори* / Євген Павлович Гребінка : [у 3 т.] — Т. 1. *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті* [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О.Лучник, К.М.Секаревої] / Євген Павлович Гребінка — К. : Наукова думка, 1980. — С. 49—51.
- Гребінка Є. *Могилині родини* // Гулак-Артемівський П. *Поетичні твори. Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання* / [редкол. : І. Дзевєрін (голова) та ін.; упоряд. та приміт. М. Павлюка ; вступ. ст. П. Федченка]. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 146—147.
- Гребінка Є. П. *Рассказы Пирытинца* // Гребінка Є.П. *Твори* / Євген Павлович Гребінка : [у 3-х т.]. — Т. 1 : *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті*. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 203—268.
- Гребінка Є.П. *Двойник* // Гребінка Є.П. *Твори*: [у 3 т.] — Т. 1. *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті* [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О.Лучник, К.М.Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 203—218.
- Гребінка Є.П. *Мачеха и панночка (Малороссийское предание)* // Гребінка Є.П. *Твори*: [у 3 т.]. — Т.1. *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті* [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О.Лучник, К.М.Секаревої] / Євген Павлович Гребінка — К. : Наукова думка, 1980. — С. 311—323.
- Гребінка Є.П. *Страшный зверь* // Гребінка Є.П. *Твори*: [у 3 т.] — Т. 1. *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті* [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О.Лучник, К.М.Секаревої] / Євген Павлович Гребінка — К. : Наукова думка, 1980. — С. 218—224.
- Гребінка Є.П. *Телепень* // Гребінка Є.П. *Твори*: [у 3 т.] — Т. 1. *Байки. Поezії. Оповідання. Повісті* [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка — К. : Наукова думка, 1980. — С. 224—245.
- Громов М. *Кардіогносія Памфіла Юркевича і традиції вітчизняної філософії* / М. Громов // *Філософська і соціологічна думка*. — 1996. — № 3—4. — С. 16—29.
- Гулевич Л.О. *Історична пам'ять у творчості Миколи Устияновича*. / Л.О. Гулевич // *Наукові праці: Науково-методичний журнал*. — Т. 141. Вип. 128. *Філологія. Літературознавство*. — Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. — С. 19—23.
- Дзира І. *Пантелеймон Куліш і козацьке літописання* / Іван Дзира // *Неопалима купина*. — К. : «Генеза», 1995. — С. 117—130.
- Дзюба І. *З криниці літ : тритомовик* / Іван Дзюба. — К. : Обереги: Гелікон, 2001. — Т. 2. — 848 с. (Серія «Українська модерна література»).
- Дівович Семен. *Разговор Великороссии с Малороссиею* // *Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори*. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 384—414.

- Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII в. / А.С. Елеонская.— М. : Наука, 1990.— 222 с.
- Єременко О.В. Літературний образ у силовому полі синкретизму : на матеріалі української прози другої половини XIX — початку XX ст.) / Олена Єременко.— К. : Вид. «Євшан-зілля», 2008.— 320 с.
- Журавльова С. Феномен чуда у поетичному вимірі барокової агіографії (за книгою «Алфавіт зібраний, рифмами складений...» свт. Іоана Максимовича) / С.С. Журавльова // Актуальні проблеми слов'янської філології: [міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В.А. Зарва].— Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009.— Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство.— С. 32—39.
- Закидальський Т. Поняття серця в українській філософській думці / Т. Закидальський // Філософська і соціологічна думка.— 1991.— № 8.— С. 127—138.
- Засенко О.Є. Марко Вовчок. Життя, творчість, місце в історії літератури / О.Є. Засенко.— К. : Видавництво АН УРСР, 1964.— 655 с.
- Захарчук В. Печать Каїна: Архетип братовбивства в українській літературі / Вікторія Захарчук.— Львів : ЛА «Піраміда», 2006.— 58 с. (Серія «Дрібненька бібліотека»; Ч. 16.).
- Зеров М. «Непривітаний співець» (Я. Щоголів) // Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров.— Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007.— (Cogito: навчальна класика).— С. 292—321.
- Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров.— Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007.— 568 с.— (Cogito: навчальна класика).
- Зосимова О. Культ Марії в українській поезії барокової доби / Оксана Зосимова // Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби бароко.— Т. VI.— Київ, 2004.— С. 213—222.
- Іванов Д. О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: письмо А.А. Шаховского А.С. Шишкову / Дмитрий Иванов // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана.— Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008.— С. 54—62.
- Іванов Дмитрий. Творчество А.А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра: диссертация на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе / Дмитрий Иванов.— TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS, 2009.— 224 с.
- Іванова Т.Ф. Народно-поэтические мотивы в поэзии Д. П. Ознобишина : учеб. пособие для студ.-филолог. / Т.Ф. Иванова.— Чебоксары, 2005.— 50 с.
- Іоанн Максимович Митрополит Тобольский и всей Сибири. Илиотропон или Сообразование с Божественной Волей // Библиотека Святых Отцов и Учителей Церкви.— Режим доступа : <http://ni-ka.com.ua/index.php?Lev=ioanpax>
- Івакін Ю.О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка: Поезії 1847—1861 рр. / Ю.О. Івакін.— К., 1968.— 407 с.
- Іванек М. Мотив смерті в поезії українського бароко / Мирослав Іванек // Варшавські українознавчі записки.— Варшава, 1989.— Зошит 1.— С. 97—109.
- Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI—початку XVIII ст. на Україні / Ю.А. Ісіченко; [відп. ред. В.І. Крекотень].— К. : Наук. думка, 1990.— 180 с.
- Історія української літератури XIX століття: [у 2 кн.] : підручник / за ред. акад. М.Г. Жулинського.— К. : Либідь, 2005.— Кн.1.— 656 с.
- Історія української літератури. XIX століття: [у 3 кн.] : навч. посібник / за ред. М.Т. Яценка.— Кн. 1.— К. : Либідь, 1995.— 368 с.
- Іфіка ієрополітика или філософія нравоучительная символами и приуподобленіи изясненна к наставленію и ползѣ юным благословеніем всечестнаго господина отца Афанасія Миславского, архимандрита печерскаго, тицаніем и трудами братіи.— К. : Києво-Печерська лавра, 1712.— 9 + 174 + 2 арк.
- Калюжний А.Е. «Філософія серця» Григорія Сковороди / А.Е. Калюжний // Григорій Сковорода : дослідження, розвідки, матеріали.— К., 1992.— С. 288—312.
- Камінчук О. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту / Ольга Камінчук.— К. : ТОВ «ЛДП», 1998.— 160 с.
- Карамзин Н.М. Избранные сочинения [в двух томах] / Н.М. Карамзин.— Том 2. / редактор В. Морозова, сост., подготовка текста и примеч. Г. Макогоненко.— Москва—Ленинград: Художественная литература, 1964.— 592 с.
- Квітка-Оснóв'яненко Г.Ф. Ярмарка // Квітка-Оснóв'яненко Г.Ф. Зібрання творів [у семи томах] / Г.Ф. Квітка-Оснóв'яненко.— Том 4. Прозові твори [редактор тому Д.В. Чалий, упорядкування і прим. Н.О. Ішиної].— К. : «Наукова думка», 1979.— С. 364—428.
- Києво-Печерський патерик: репринтне видання.— К. : Час, 1991.— 280 с.
- Климовський Семен. О правосудію началствующих, правдѣ и бодрости их / Семен Климовський // Барокова поезія Слобожанщини: анто-

- логія / Упорядкування, передмова, примітки та коментарі Леоніда Ушкалова.— Харків : Акта, 2002.— С. 96—135.
- Ковалець Л. Новознайдені вірші Юрія Федьковича / Лідія Ковалець // Слово і час.— 2009.— № 8.— С. 97—100.
- Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика / Микола Пилипович Кодак.— К. : ПЦ «Фоліант», 2006.— 336 с.
- Комаринець Т.І. Традиції барокко в системі українського романтизму / Т.І. Комаринець // Українське літературознавство.— Львів, 1993.— Вип. 57.— С. 3—11.
- Коновалова М.М. Гетьман Іван Мазепа у фольклорі і літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. «Українська література» / М.М. Коновалова.— Львів, 2001.— 14 с.
- Кононович-Горбацький Й. Оратор Могиланський / Йосип Кононович-Горбацький [вступ. ст., пер. з латин.; спец. і філос. ред. М.Д. Роговича] // Філософська думка.— 1972.— № 3.— С. 86—99 (у надзаголовку «Філософія в Києво-Могиланській академії»).
- Корпанюк М. «СЛОВО. ХРЕСТ. ШАБЛЯ (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI—XVIII ст., копіїляції козацького літописання XVIII ст. Як історико-літературне явище)» / Микола Корпанюк.— К. : Смолоскип, 2005.— 904 с.
- Корпанюк М. Тема й образи Коліївщини у книжній поезії та драматургії / Микола Корпанюк // [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://medievist.org.ua/statti/tema-j-obrazi-koliiivsini-u-kniznij-poeziie-ta-dramaturgii>
- Костомаров М.І. Незаконнорожденные. Из моих воспоминаний // Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.]. / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 1: Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— С. 475—488.
- Костомаров М.І. Ольховняк. Рассказ из воспоминаний воротившегося на родину из Сибири // Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.]. / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т.1 : Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— С. 458—475.
- Костомаров М.І. Тайновидец (Рассказ из русского быта XVIII столетия) // Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.]. / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 1 : Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— С. 488—505.
- Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.]. / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 2 : Повісті / упоряд., автор передм. та прим. В.Л. Смілянська.— 780 с.
- Костомаров Н.И. Мазепа / Николай Костомаров.— М. : Республика, 1992.— 335 с.
- Котляревський І. Наталка-Полтавка: опера / Іван Петрович Котляревський.— К. : Дніпро, 1983.— 93 с., іл.
- Красильников Роман Леонидович. Танатологические мотивы в художественной литературе: автореф. дис. на соискание ученой степени д. филолог. наук. : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Р.Л. Красильников.— Москва, 2011.— 54 с.
- Крекотень В. Світові сюжети в українській літературі XVII ст. / Володимир Крекотень // Україна XVII ст. між Заходом та Сходом : матеріали 1-го україно-італійського симпозиуму (Київ—Венеція, 13—16 вересня 1994 р.) / [редкол. : О. Мишанич (відп. ред.) та ін.].— К., 1996.— С. 389—402.
- Крекотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст. / Володимир Іванович Крекотень.— К. : Наукова думка, 1983.— 405, [2] с.
- Криса Б. Мотиви й сюжети в поезиї українського бароко / Богдана Криса // Медієвістика. Вип. 1.— Одеса : Астропринт, 1998.— С. 79—84.
- Криса Б. Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції / Богдана Криса // Вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка.— Число 41.— 2009.— С. 9—10.
- Криса Богдана. Пересотворення світу. Українська поезія XVII—XVIII століть / Богдана Криса.— Львів : Свічадо, 1997.— 215 с.
- Кулжинський І. Нѣкоторыя замѣчания касательно истории и характера Малороссійской Поэзии / И. Кулжинский // Украинский журнал, издаваемый Императорским Харьковским университетом.— 1825.— часть пятая.— № 1.— С. 43—54; № 2.— С. 89—101; № 3.— С. 178—187.
- Куліш П. Повість про український народ: Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / упорядкув., передм., пер., прим. О. Шокало / Пантелеймон Куліш.— К. : Ред. журн. «Український Світ», 2005.— 384 с. : портр., іл.
- Куліш-критик (Принцип етнографічної точності). Подав Іван Теліга // Україна. Науковий журнал українознавства / під ред. акад. М. Грушевського.— 1929.— липень—серпень.— С. 87—102.
- Куціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Куціус : [переклав з нім. Анатолій Онишко].— Львів : Літопис, 2007.— 752 с.
- Лапко О.А. Релігійософське осмислення буття людини в поезії Якова Щоголева / О.А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. Частина 1.— 2009.— лютий — № 3 (166).— С. 98—104.

- Леванда І. Рѣчи брачныя // Сборник проповѣдей, сост. и переписанных во второй половинѣ XVIII в. Григорія Романовскаго.— Институт рукописів НБУ ім. В. Вернадського — фонд ДА, № 305 (R. 271) П., арк. 55 зв.
- Лімборський Ігор. До глибин людської душі (Становлення художнього психологізму в українській літературі) / Ігор Лімборський // Слово і час.— 1997.— № 9.— С. 31—36.
- Літературознавча енциклопедія: [у двох томах] / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів.— К.: ВЦ «Академія», 2007.— Т. 2.— 624 с. (Енциклопедія ерудита).
- Лотман Ю.М. Семиосфера / Юрий Лотман.— С.-Петербург: «Искусство-СПб», 2000.— 704 с.
- Лунина А. Е. Звукомир ярмарочного хронотопа: специфика образности и структурной композиции действия-празднества / А. Е. Лунина // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П.І. Чайковського; КДВМУ ім. Р.М. Глієра.— К., 2007.— Вип. 25.— С. 34—55.
- Лунина А.Е. Ярмарочно-карнавальні мотиви і їх втілення в «Сорочинській ярмарці» М.П. Мусоргського / А.Е. Лунина // Київське музикознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П.І. Чайковського; КДВМУ ім. Р.М. Глієра.— К., 2005.— Вип. 17.— С. 16—24.
- Макаров А. Пророцтво Лазаря Барановича // Чернігівські Афіни / передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова.— К.: Мистецтво, 2002.— С. 6—43.
- Макаров А. М. Світло українського бароко: [монографія] / А. М. Макаров.— К.: Мистецтво, 1994.— 285, [3] с.
- Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича / Осип Маковей / за ред. Б.І. Мельничука, Л.М. Ковалець, О.В. Добржанського, К.М. Лук'янюка.— Чернівці: КП видавництва «Золоті літаври», 2005.— 432 с.
- Максимович Іоанн. Алфавит собраний, ритмами сложенний от Святых Писаній, из древних реченій на ползу всѣм чтущим в правой вѣрѣ суцим. Прежде от языка римска, а нынѣ словом словенска, прочіих напечатася, во спасете собрася. Благословенієм... Іоанна Максимовича, архієпископа Чернѣговскаго / Іоанн Максимович.— Чернігів: Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1705.— 10, 140, 1 арк.
- Максимович Іоанн. Богородице Дѣво, книга нареченна, от Троицы пресвятыя пред вѣки сложенна... Похвалнѣ от Писаній Святых разширися, ритмами з святых отець тщателно сложися... Іоанном Максимовичом, архієпископом Чернѣговским... / Іоанн Максимович.— Чернігів: Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1707.— 17, 299 арк.
- [Максимович М.О.] Письма о Богдане Хмельницком к Н.И. Костомарову // Основа.— 1861 — № 2 — С. 105—120; № 5.— С. 1—23.
- Малинська Н. А. Героїчне у фольклорі та літературі. Дискурс канону: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклор», 10.01.01 «Українська література» / Н.А. Малинська.— К., 2002.— 35 с.
- Манн Ю. У истоков русского романа / Ю.Манн // Нарезный В.Т. Собрание сочинений [в 2 томах].— М.: Худ. лит., 1983.— Т.1.— С. 5—44.
- Маслов С.И. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность: Опыт историко-литературной монографии / С.И. Маслов.— К.: Наукова думка, 1984.— 242 с.
- Милюгина Е.Г. Мировая культура XVII — XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили / Е.Г. Милюгина // Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтевские чтения». Серия «Symposium», Выпуск 26.— СПб.: Санкт-Петербургское филологическое общество, 2002.— С. 29—32.
- Мишанич О. Біблія і давня українська література / Олекса Мишанич // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Вип.1 / відп. ред. А.Є. Нямцу.— Чернівці: Рута, 2000.— С. 9—13.
- Мишанич О.В. Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX століття / О.В. Мишанич // Радянське літературознавство.— 1989.— № 12.— С. 8—11.
- Мишанич О.В. Українська література XVIII ст. / Олекса Васильович Мишанич // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / Редактор тому В.І. Крекотень.— К.: Наукова думка, 1983.— С. 5—28.
- Мовчанюк В. Філософські, релігійні, етично-екзистенціальні аспекти поезії Т. Шевченка «Росли укупочці, зросли...» / Володимир Мовчанюк // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції; (Черкаси, 22—24 квітня 2009 р.) / редкол.: Поліщук В.Т. (відп. ред.), Жулинський М.Г. та ін.— Черкаси: Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009.— С. 362—383.
- Наєнко М. Про пафосний романтизм... без пафосу / Михайло Наєнко // Слово і час.— 2005.— № 9.— С. 78—81.
- Наєнко М.К. Художня література України: Програма-мінімум / Михайло Наєнко.— К.: Вид. центр «Просвіта», 2005.— Ч. 1: Від міфів до реальності.— 660 с.— Бібліогр.: 27 с.
- Наливайко Д. Західноєвропейська україніка початку XIX ст. // Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Наливайко.— Х.: Акта, 2007.— С. 184—203.

- Нарежний В.Т. Бурсак // *Нарежний В.Т. Собрание сочинений в 2 томах / В.Т. Нарежний.*— М. : Художественная литература, 1983.— Т. 2.— С. 7—283.
- Нахлік Є. Давня Русь у творчості західноукраїнських романтиків / Євген Нахлік // *Дзвін.*— 1997.— № 2.— С. 125—132.
- Нахлік Є. До верифікації концепції Д. Чижевського про кордо- й україноцентричний світогляд П. Куліша / Євген Нахлік // *IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса, 26—29 серпня 1999). Літературознавство.* Кн. 1.— К., 2000.— С. 319—328.
- Нахлік Є. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій) / Євген Нахлік.— Львів : ОЛІР, 1994.— 68 с.
- Нахлік Є.К. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: [у 2 т.] / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. Серія «Літературознавчі студії». Вип. 11/12; Міжнародний фонд Пантелеймона Куліша.— К. : Український письменник, 2007.— Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша.— Вип. 12 — 462 с., [16] арк., іл., портр.
- Начатки догмато-нравоучительного богослов'я.— Почаев : В обители Почаевской, 1770.— 4 [22] 917 арк.
- Неврлий М. Тема братовбивства в українській літературі // *Неврлий Микола. Минуле й сучасне: Збірник слов'янознавчих праць / передм. І. Дзюби.*— К., 2009.— С. 60—75.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII — нач. XX в. / А.Ф. Некрылова.— [3-е изд., доп. и испр.].— СПб. : Азбука-классика, 2004.— 256с. : ил. + вклейки 16 с. (серия «Искусство жизни»)].
- Новик О. Традиція використання барокового мотиву гріха й покари у творчості українських поетів-романтиків / Ольга Новик // *Слово і час.*— 2008.— № 2.— С. 69—74.
- Нога Г.М. Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII—XVIII століть) / Геннадій Нога; НАН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка.— К. : Стило, 2001.— 188 с.— Бібліогр. : с. 177—187.
- Нудьга Г. Козак. Філософ. Поет / Григорій Нудьга / редактор-упорядник Любомир Сенік.— Львів : Інститут українознавства, 1999.— 208 с.
- Няму А. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / Анатолий Няму.— Черновцы : «Рута», 2007.— 520 с.
- Объ ярмаркахъ (До сільських парафіанъ) / Ф.Г. Лебединцев // *Основа. Южно-руссій літературно-учений вѣстникъ.*— Петербургъ.— 1861 (апрѣль) — С. 72—78.
- Олелькович Митро. Антін Михайлович Танській (Легенда) / Митро Олелькович // *Основа.*— 1861.— август.— С. 29—32.
- Ольховик М.В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / М.В. Ольховик.— К., 2005.— 18 с.
- Онуфрієнко О. П. Дискурс національної ідентичності у творчому надбанні Лесі Українки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Олена Петрівна Онуфрієнко.— Дніпропетровськ, 2000.— 19 с.
- Павленко Г.І. Розвиток сюжетності в житіях і літописних оповіданнях про Ольгу та Володимира (XI — поч. XVIII ст.) // *Павленко Г.І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі / Г.І. Павленко.*— К. : Наукова думка, 1984.— С. 75—97.
- Павличко С. Український романтизм: тяглість напряму як естетичний тупик // *Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко.*— К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.— С. 491—496.
- Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР, Інститут філософії, Ін-т сусп. наук; редкол. : В.І. Шинкарук та ін.— К. : Наук. думка, 1988.— 568 с. : іл. (Пам'ятки філос. думки укр. народу).
- Панченко В. Горацій із Припутнів/ Володимир Панченко // *День* — № 13 (24.01.2003).— С. 1.
- Пахаренко В. Добро і зло / Василь Пахаренко // *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка.*— К. : Наук. думка, 2008.— С. 51—75.
- Пелешенко Ю.В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII — XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Юрій Володимирович Пелешенко.— К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2004.— 423 с.
- Перетц В. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков / В. Перетц ; [отв. ред. Д. С. Лихачев].— М.—Л. : Изд-во АН СССР, 1962.— 252, [3] с.
- Петраш Осип. Подвижники української ідеї. Маркіян Шашкевич та його побратими. Літературознавче дослідження : [посібник для вищих і середніх навчальних закладів].— Тернопіль : Книжково-журнальне видавництво «Тернопіль», 1996.— 158 с.

Письма Леванды // Труды Киевской духовной Академии.— 1878.— № 11.— С. 301—408.

Письма преосвященного Лазаря Барановича. / С примѣчаниями. Изд. второе. В пользу Черниговской семинарии.— Чернигов: В типографіи Ильинскаго монастыря, 1865.— 253 + VII с.

Письменники Західної України 30—50-х років XIX ст. [упорядк. І. Пільгука та М. Чернописького; вступна стаття І. Пільгука].— Київ : Дніпро, 1965.— 652 с., іл.

Підгорбунський М.А. Кобзарський рух в Україні (XVI—XIX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец, 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М.А. Підгорбунський.— Київ, 2004.— 19 с.

Плевако М. Григорій Сковорода й українське письменство / Микола Плевако // Харківська Науково-дослідна кафедра історії української культури ім. Д.І. Багалія. Збірник Науково-дослідної кафедри історії української культури — X. : Держвидав України, 1924 — Т. 1 : Пам'яті академіка М. Сумцова: / Коллект. автор., 1924.— С. 33—48.

Подрига Володимир. Відтворення давньоукраїнської літературної парадигми у прозі В. Наріжного, О.Сомова / Володимир Подрига // Теоретична і дидактична філологія: збірник наукових праць / гол. ред. Г.Л. Токмань, М.П. Корпанюк.— Переяслав-Хмельницький, 2009.— Вип. 6.— С. 142—150.

Подрига Володимир. Художнє втілення національних архетипів у прозі В. Наріжного // Теоретична і дидактична філологія: збірник наукових праць.— Переяслав-Хмельницький, 2010.— Вип. 7.— С. 113—123.

Поліщук Н.Ю. Трансформація міфологеми Агафера в західноєвропейській літературі XIX—XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец, 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.Ю. Поліщук.— Львів, 2001.— 20 с.

Потапенко Я. Руйнування імперського дискурсу в творчості Тараса Шевченка / Я. Потапенко // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Випуск одинадцятий / ред. колегія Г.Ф. Семенюк (голова) та ін.; відп. ред. Я.В. Вільна.— К., 2008.— С. 53—59.

Поучительное слово, произнесенное на случай моровой язвы, бывшей в Кіевѣ 1770 года, в Кіево-Подольском Успенском Соборѣ протоіереем Іоанном Левандою // Маяк.— 1843.— Т. 9.— Кн. 18.— С. 13—14.

Прийма Ф. Об одном немецком переводе украинской народной песни «Їхав козак за Дунай» / Федор Прийма // Русская литература.— 1960.— № 3.— С. 170—171.

Прокопович Феофан. Владимир // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вступ. ст., упорядк. і прим. О.В. Мишанича; ред. тому В. Крекотень.— К. : Наукова думка, 1983.— С. 258—305.

Прусова М.О. Проблема смерті в російській поезії першої половини XIX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец, 10.01.02. «Російська література» / М.О. Прусова.— Сімферополь, 2001.— 20 с.

Пушкин А.С. Собрание сочинений в одном томе / Александр Пушкин / сост. А.А. Саакянц.— М. : Худож. лит., 1984.— 623 с.

Радивилівський А. В'їнець Христов / Антоній Радивилівський.— К., 1688.— [20] + 543 с.

Радивилівський А. Огородок Маріи Богородици / Антоній Радивилівський.— К. : Кіево-Печерская лавра, 1676.— 1131 с.

Радишевський Ростислав. Польськокомвні барокові стемми Іванові Мазені // Радишевський Р.П. Українсько-польське пограниччя: сарматизм — постаті — діалог культур: збірник статей / Р.П. Радишевський.— Київ : «МП Леся», 2008.— 292 с. У надзаголовку: Київські полоністичні студії, Т. XIII.

Ранчин А.М. Пространственная структура повести Н.В. Гоголя «Страшная месь» и древнерусская словесность / А.М. Ранчин // Вестник МГУ. Серия 9. Филология.— 2009.— № 2.— С. 16—26.

Ранчин А.М. Творчество Н.В. Гоголя и древнерусская словесность / А.М. Ранчин.— Режим доступу <http://www.portal-slovo.ru/philology/41450.php>

Рогов А.И. Проблемы славянского барокко / А.И. Рогов // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.— М. : Наука, 1979.— С. 3—12.

Руданський С. Купці // Руданський Степан. Співомовки. Переклади та переспіви / Степан Руданський; [упор. і прим. В.І. Мазного; вст. ст. П.Й. Колесника; ред. тому П.Й. Колесник].— К. : Наукова думка, 1985.— С. 450—455.

Руданський Степан. Співомовки. Переклади та переспіви / Степан Руданський; [упор. і прим. В.І.Мазного; вст. ст. П.Й. Колесника; ред. тому П.Й. Колесник].— К. : Наукова думка, 1985.— 637, [1] с. («Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література»).

Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.) / вступ. ст. О.І. Білецького.— К. : Держ. вид-во худ. літ., 1950.— 133, [2] с.

Русские песни и романсы / вступ. стаття и сост. В. Гусева, худож. Б. Тржмецкий.— М. : Худож. лит., 1989.— 542 с.: іл. (Классики и современники).

- Руська письменність. III. Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького.— Львів : НТШ, Тов. «Просвіта», 1906.— 623 с.
- Рязанцева Т. Одиссея духу. Характерні риси доби бароко / Тетяна Рязанцева // Зарубіжна література.— 1996.— № 5.— С. 7.
- Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Рос. Акад. наук; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького / Л.И. Сазонова.— М. : Языки славянских культур, 2006.— 896 с.: ил.— (Studia philologica).
- Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — нач. XVIII в.) / Л.И. Сазонова.— М., 1991.— 263 с.
- [Сакович К.]. Арістотелівські проблеми або питання про природу людини з додатком передмов весільних і похоронних обрядів, складених Каллістом Саковичем / Касіян Сакович // Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР, Інститут філософії, Ін-т сусп. наук; редкол. : В.І. Шинкарук та ін.— К. : Наук. думка, 1988.— С. 337—442 (Пам'ятки філос. думки укр. народу).
- [Сакович К.]. Трактат про душу, написаний велебним отцем Касіяном Саковичем, ченцем грецької релігії (Краків, 1625) / Касіян Сакович // Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР, Інститут філософії, Ін-т сусп. наук; редкол. : В.І. Шинкарук та ін.— К. : Наук. думка, 1988.— С. 443—512 (Пам'ятки філос. думки укр. народу).
- Сакович Касіян. Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного... / Касіян Сакович // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. / упорядники В.П. Колосова, В.І. Кречотень.— К. : «Наукова думка», 1978.— С. 322—338 [Пам'ятки давньої української літератури].
- Семенчук Д. Народнознавчий аспект «Історії Русів» / Дар'я Семенчук // Берегиня.— 2005.— № 2(45).— С. 11—16.
- Сервантес С. М. де. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі / Мігель де Сервантес Сааведра.— К. : Дніпро, 1995.— 704 с.
- Сидоренко Т.О. Українське літературне бароко: художньо-стильові та образно-тематичні домінанти / Т.О. Сидоренко // Література та культура Полісся. Вип. 40: Філологія, історія та культура Полісся на перетині думок / [відп. ред. Г.В. Самойленко].— Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2007.— С. 3—34.
- Сізова Ксенія. Принципи портретування і титульні конструкції як прояви героєцентричності літератури романтизму / Ксенія Сізова // Пятання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська.— Чернівці: Чернівецький національний університет, 2010.— Вип. 80.— С. 52—57.
- Сковорода Г. Кольцо. Дружеский разговор о душевном мире // Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Леоніда Ушкалова.— Х. : Майдан, 2010.— С. 558—644.
- Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Леоніда Ушкалова / Григорій Сковорода.— Х. : Майдан, 2010.— 1400 с.
- Скринник Михайло. Наративні практики української ідентичності: Доба Романтизму: монографія / Михайло Антонович Скринник.— Львів: Каменяр, 2007.— 367 с.
- Слова и рѣчи Иоанна Леванды, протоіерея Киево-Софийскаго собора: В 3- ч.— СПб. : Тип. Императорских театров, 1821.— Ч. 1—3.
- Соболь В. Образ української еліти в європейських хроніках — стародавніх і новочасних // Шостий Міжнародний конгрес українців (Київ—Донецьк, 2005).— К.; Донецьк, 2008.— Кн. 4 : Літературознавство.— С. 19—34.
- Сомов О. Купалов вечер: Избранные произведения / О. Сомов.— К. : Дніпро, 1991.— 558 с.
- Сондерс Д. Микола Костомаров і творення української етнічної ідентичності / Девід Сондерс // Київська старовина.— 2001.— № 5.— С. 21—33.
- Софронова Л. Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Советское славяноведение.— 1975.— № 5.— С. 36—46.
- Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики / Л.А. Софронова.— М. : Языки славянских культур, 2006.— 832 с.
- Софронова Л.А. Липатов А.В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств / Л.А. Софронова, А.В. Липатов // Барокко в славянских культурах.— М., 1982.— С. 3—13.
- Софронова Л.А. Предпочтения историко-культурных эпох / Л.А. Софронова // Славяноведение.— 2008.— С. 44—51.
- Софронова Л.А. Принципы отражения в поэтике барокко / Л.А. Софронова // Барокко в славянских культурах.— М. : Наука, 1982.— С. 78—101.
- Срезневский И.И. Запорожская старина.— Х., 1833., ч. 1, кн. 1.— 132 с.; 1833., ч. 1, кн. 2.— 140 с.; 1834, ч. 1, кн. 3.— 168 с.; 1834., ч. 2, кн. 1—82 с.; 1835., ч. 2, кн. 2.— 184 с.; 1838, ч. 2, кн. 3.— 164 с.
- Стороженко О. Братья-близнецы // Стороженко О. Твори: [в 2 т.] — Київ: Держ. видав. худож. літератури, 1957.— Т. 2.— С. 179—423.
- Стороженко О. Твори. [в 4-х т.]. Том четвертий. Ред. і вступні статті А. Шамрая. Видання друге. Праці інституту Тараса Шевченка.—

Повісті, оповідання і біографічні та бібліографічні матеріали.— Харків: Література і мистецтво, 1931.— [VII] + 290 + 2 б. н. с.

Стороженко Олекса. Твори [в 2-х томах] / вступ. стаття і впорядкування А.О. Іщука / Олексій Петрович Стороженко.— К.: Держвидав худ. літ., 1957.— Том 1.— 438 с.

Стороженко Олекса. Твори [в 2-х томах] /упорядк. А.О. Іщука / Олексій Петрович Стороженко.— К.: Держвидав худ. літ., 1957.— Том 2.— 422, [3] с.

Сулима М. Грѣхи розмаїтї: епитимійні справи XVII—XVIII ст.— К.: Фенікс, 2005.— 256 с.

Сулима М.М. Притча про багатого й Лазаря в українській літературі XVII—XIX ст. // Сулима М.М. Книжниця у семи розділах: Літ.-критич. ст. й дослідж. / Микола Сулима.— К.: Фенікс, 2006.— С. 32—36.

Сумцов М. Історія української філософської думки / Микола Сумцов // Збірник Харківського історико-філологічного товариства.— Х., 1998.— Т. 7.— С. 149—182.

Сумцов Н.Ф. Иоанникий Галятовский (К истории южно-русской литературы XVII в.) / Н.Ф. Сумцов. (Оттиски из I—IV кн. «Киевской старины» 1884 г.).— Киев, 1884.— 85 с.

Сумцов Н.Ф. К библиографии старинных малорусских религиозных сказаний / Н.Ф. Сумцов // Сборник Харьковского историко-филологического общества.— 1895. Окремий відбиток, Харків, 1896.— 8 с.

Таран (Майданович) Т.В. Принципи поцінування емоційно-експресивного синтаксису української барокової проповіді // Мовознавство.— 1993.— № 6.— С. 44—52.

Ткачук М. Літературний портрет Миколи Костомарова / Микола Ткачук // Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. проф. М. Ткачука.— Тернопіль: ТНПУ, 2008.— Вип. 24.— С. 149—165.

Ткачук М.П., Ткачук О.М. Маркіян Шашкевич. Дослідження / М.П. Ткачук, О.М. Ткачук.— Тернопіль.: Медобори, 2009.— 248 с.

Ткачук Микола. Інтертекстуальне поле образу мандрівника в романтичних творах Левка Боровиковського / Микола Ткачук // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму: зб. наук. пр.— Вип. 2 / Упоряд. О.В. Яблонська.— Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.— С. 64—75.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров.— М.: Прогресс, Культура, 1995.— 623 с.

Транквіліон-Ставровецький К. Уривки з прозових та віршованих творів філософського змісту / Кирило Транквіліон-Ставровецький // Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР. Ін-т філософії, Ін-т сусп. наук; редкол.: В.І. Шинкарук та ін.— К.: Наук. думка, 1988.— (Пам'ятки філос. думки укр. народу).— С. 207—260

Транквіліон-Ставровецький К. Перло многоценное / Кирило Транквіліон-Ставровецький.— Могильов: В друкарні Максима Воцанки, 1699.— 243 арк.

Транквіліон К. Перло многоценное.— Чернигов, 1646.— 171 с.

Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. / АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; [упоряд. В.П. Колосова, В.І. Крекотень; відпов. ред. В.Л. Микитась].— К.: Наук. думка, 1978.— 431, [1] с. (Пам'ятки давньої української літератури).

Українська поезія. Середина XVII ст. / Упорядники В.І. Крекотень, М.М. Сулима.— К.: Наукова думка, 1992.— 680 с.

Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст.— К.: Вид. худ. літ. «Дніпро», 1968.— 635 с.

Українські поети-романтики: Поет. твори / упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука; вступ. ст. М.Т. Яценка; ред. тому М.Т. Яценко.— К.: Наук. думка, 1987.— 592 с.— (Б-ка укр. літ. дожовт. укр. літ.)

Устиянович М. Поезії / Микола Устиянович.— К.: Рад. письменник, 1987.— 255 с.

Устиянович Никола. Послідна життя тоска / Микола Устиянович // Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького.— Львів: НТШ, видане тов. «Просвіта», 1906.— С. 230—233 (Руска письменність. III)

Устиянович Никола. Похід Руси на Царгород. В року 907 / Микола Устиянович // Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького.— Львів: НТШ, видане тов. «Просвіта», 1906.— С. 276—278 (Руска письменність. III)

Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура / Л.В. Ушкалов.— Х.: ТОВ «Знання», 1997.— 180 с.

Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов.— К.: Факт — Наш час, 2006.— 284 с.

Ушкалов Л. Передмова / Леонід Ушкалов// Барокова поезія Слобожанини: [антологія] / упорядкування, передмова, примітки та коментарі Леоніда Ушкалова.— Харків: Акта, 2002.— С. 17—47.

Ушкалов Л. Світ українського барокко: Філологічні етюди / Леонід Ушкалов.— Х.: Око, 1994.— 112 с.

- Ушкалов Л. Слобожанська візія любові / Леонід Ушкалов // Слобожанська муза: Антологія любовної лірики XVII—XX століть.— Харків: Майдан, 2000.— С. 5—8.
- Ушкалов Л.В. З історії української літератури XVII—XVIII століть / Л.В. Ушкалов.— Х. : Акта, 1999.— 215 с.
- Ушкалов Леонід. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов.— Харків : «Акта», 2001.— 221 с.
- Федькович Осип Юрій. Вибрані твори / Упоряд. текстів та передм. І.М. Андрусая / Юрій Федькович.— Харків : Ранок, 2004.— 288 с.
- Федькович Ю. А. Твори: В 2 т. / Ю.А. Федькович.— Т. 1 : Поезії / упоряд., передм. і приміт М.Ф. Нечиталюк.— К. : Дніпро, 1984.— 462, [1] с.
- Федькович Ю. А. Твори: В 2 т. / Ю.А. Федькович.— Т. 2: Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи / Упоряд. М.Ф. Нечиталюк.— К. : Дніпро, 1984.— 425, [1] с.
- Федькович Ю. Вибрані твори / Юрій Федькович.— К. : Держвидав. худ. літ., 1955.— 323 с.
- Федькович Ю. Дністрові кручі (Повість з руського народного життя на Буковині) // Вибрані твори.— К. : Держвидав худ. літ., 1955.— С. 303—314.
- Федькович Ю. Таліанка // Федькович Ю. Вибрані твори.— К.: Держвидав худ. літ., 1955.— С. 275—278.
- Фейгина Е.В. Специфика сказочного в драмах К. Гоцци // Другой XVIII век: Сборник научных работ.— М. : «Эконинформ», 2002.— С. 45—52.
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка; Редкол.: Є. Кирилюк [голова] та ін. / Іван Франко.— Київ : Наук. думка, 1976—1986. Т. 27: Літературно-критичні праці (1886—1889) / Упорядкув. та комент. Р. Міщука, М. Родька, Л. Сеніка, В. Харитонова; Ред. : С. Шурат, М. Яценко.— 1980.— 463 с.: іл., портр.
- Франко І. Карпаторуська література XVII—XVIII віків // Франко І. Твори в 20 т. / Іван Франко.— Т. 16. Літературно-критичні статті.— К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955.— С. 311—331.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. [Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской] / Ольга Михайловна Фрейденберг.— М. : Издательство «Лабиринт», 1997.— 448 с.
- Хропко П. Національні первні галицької романтичної поезії / Петро Хропко // Сучасний погляд на літературу: зб. наук. праць.— Вип. 3 / редкол. : П.П. Хропко (відп. ред.), С.С. Кіраль (відп. секр.) В.Ф. Погребенник, І.В. Савченко та ін.— К. : ІВЦ Держкомстату України, 2000.— С. 3—8.
- Циганок О.М. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI—XVIII ст. / Ольга Циганок.— К.: Пед. преса, 1999.— 104 с. (НАН України. Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка).
- Цігенаус А. Есхатологія: Майбутнє створеного в Бозі / пер. з нім. О. Сметанін, В. Грицюк / Антон Цігенаус.— Львів: Свічадо, 2006.— 352 с.
- Чижевський Д. До проблем бароко // Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський.— К. : Обереги, 2003.— С. 331—342 (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 4).
- Чижевський Д. Історія української літератури (Від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський.— Тернопіль: Феміна, 1994.— 480 с.
- Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський.— Мюнхен, 1983.— 175 с.
- Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури) / Дмитро Чижевський.— Нью-Йорк: Українсько-американське видавниче товариство, 1952.— 22 с.
- Чижевський Д. Слов'янський романтизм / Дмитро Чижевський // Слово і час.— 2005.— № 8.— С. 51—65; № 9.— С. 65—78.
- Чижевський Д. К проблемам литературы барокко у славян // Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський.— К., 2003.— С. 394—411.
- Шакун Н.В. Переміна парадигми інтерпретації історії в українській філософії XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Н.В. Шакун.— Дніпропетровськ, 2006.— 17 с.
- Шамрай А. Мотиви «національної туги» в творчості І. Галки та А. Могилы (Матеріали до характеристики ідеологічних настроїв) // Шамрай А. Харківські поети 30—40 років XIX століття (Харківська школа романтиків) / Агапій Шамрай.— Харків : Державне видавництво «Література і мистецтво», 1930.— С. 101—140.
- Шаховской А. Козак стихотворец. Анекдотическая опера в одном действии / А.А. Шаховской.— СПб: В типографіи Императорскаго театра, 1815.— 73 с.
- Шевченко С. К истории «Великого зеркала» в Юго-Западной Руси. «Великое зеркало» и сочинения Иоанникия Галятовского / С.Ф. Шевченко // Русский филологический вестник, т. I—XII.— Варшава, 1909.— № 3—4.
- Шевченко Т. Повісті / Тарас Шевченко.— К. : Держ. видав. худ. літ., 1964.— 688 с.
- Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: [у 12 т.] / редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. / Тарас Григорович Шевченко.— К. : Наукова думка,

- 1989.— Т. 2. Поезія. 1847—1861 рр. / упоряд. та комент. В.С. Бородіна та ін.; ред. тому В.С. Бородін.— 1990.— 592 с.
- Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: [у 12 т.] / редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. / Тарас Григорович Шевченко.— К. : Наукова думка, 1989.— Т. 3. Драматичні твори: Повісті / упоряд. та комент. В.П. Мовчанюка та ін.; ред. В.Є. Шубравський.— 1991.— 400 с.
- Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI—XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко / Валерій Шевчук.— К. : Либідь, 2005.— 728 с.
- Шевчук М.В. Традиційні мотиви у драматургії Тараса Шевченка: структурно-жанровий аспект / М.В. Шевчук // Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць. Випуск восьмий / Відп. за випуск С.В. Задорожна.— К. : ВПЦ Київський університет, 2006.— С. 41-44.
- Шекспір В. Сонети // Шекспір В. Твори: [в 6-и т.] / Вільям Шекспір.— К. : Дніпро, 1986.— Т. 6.— С. 621—692.
- Шекспір В. Як вам це сподобається // Шекспір В. Твори: [в 6-и т.] / Вільям Шекспір — К. : Дніпро, 1986.— Т. 4.— С. 89—170.
- Шокало О. Провісник правди, або Добра вість од Пантелеймона / Олександр Шокало // Куліш Пантелеймон. Повість про український народ; Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / упорядкув., передм., пер., прим. О. Шокало.— К. : Ред. журн. «Український Світ», 2005.— С. 3—24.
- Щоголів Я. І. Твори / Яків Щоголів.— Х. : Видавництво САГА, 2007.— 342 с.
- Щоголів Яків. На загадування Климовського / Яків Щоголів // Українські поети-романтики: Поетичні твори / упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука; вступ ст. М.Т. Яценка; ред. тому М.Т. Яценко.— К. : Наук. думка, 1987.— С. 322.
- Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибрані твори / Памфіл Юркевич — К., 1993.— С. 73—115.
- Ярмусь С. Кордоцентризм — підстава української духовності і філософії // Науковий конгрес у 1000-ліття Хрещення Русі-України.— Мюнхен, 1988 — 1989.— С. 402—417.
- [Ornowski J.] Bogaty w parentelę, sławę u honory wirydarz herbownemi wielmożnych ich mościów panow P. Zacharzewskich...— Kiiów, 1705.— 440 s.
- Radyszewskij R. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku.— Kraków, 1996.— Cz. 1.— S. 250—255.

РОЗДІЛ 3

БАРОКОВІ ТРАДИЦІЇ В СТРУКТУРІ РОМАНТИЧНОГО ТЕКСТУ

Традиції барокової епохи виявляються не тільки на змістовому рівні творів письменників-романтиків, про що йшлося в попередньому розділі дослідження, але й на формальному рівні текстів, зокрема й у текстуальних і надтекстуальних групах композиційних елементів. Структура романтичного тексту містить у собі чимало елементів літературної та фольклорної традиції, його архітектоніка має велику кількість деталей, які притаманні літературі барокової епохи. Зробимо спробу простежити, як відтворюються та вживлюються у текст елементи барокової форми й структури художнього твору на різних рівнях літературного романтичного тексту.

3.1. ПЕРЕНЕСЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ БАРОКОВОГО ХРОНОТОПУ НА РОМАНТИЧНИЙ ГРУНТ

3.1.1. Проблема культурної парадигми простору в прозі українських романтиків

Дослідження хронотопу текстів у взаємозв'язку з парадигмами культури останнім часом викликає поживлений інтерес літературознавців. Спираючись на основоположні праці вітчизняних та зарубіжних науковців, сучасні вчені використовують категорії хронотопу для поглибленого прочитання текстів письменників різних епох. Простір і час, на думку Ф. Федорова, включають ідеологію певного художнього тексту в суспільно-історичний та культурний контекст і, окрім того, пов'язують цей текст із «позатекстовим» світом. Отже, система просторово-часових уявлень, виражених у художньому тексті, дозволяє визначити місце цього тексту в культурі [Федоров, 1988, с. 18]. Саме

«мова просторових відносин» зручна для побудови різного роду художніх типологій і для виявлення генетичних зв'язків, а реалізація різних елементів і відносин цієї мови в конкретних художніх текстах, як зауважує З. Мінц,— один із важливих засобів створення індивідуально-неповторних особливостей творів [Цит. за: Федоров, 1988, с. 19].

Виявити глибинні зв'язки між окремими текстами, художніми течіями та цілими історико-культурними епохами, побачити їх як єдине ціле, можливо лише досліджуючи феномени культури в їхньому історичному русі. Понад те, специфіка та принципи організації історико-культурних епох, на думку Л.О. Софронової, «розкриваються більш повно, якщо спробувати «зупинити» час руху культури, розглянути окремі культурні феномени та комплекс притаманних їм значень, тобто описати їхню мову» [Софронова, 2006, с. 15]. Відшукуючи однорідні значення, можна вибудувати їх парадигматичні ряди мови культури, що дає можливість виявити схожість і повторюваність принципів побудови, які превалюють у різних історико-культурних епохи, знайти спільне в різних культурних феноменах, що розділені часом, а також їхні різноспрямовані зв'язки. Цей аспект, на думку Л.О. Софронової, дозволяє простежити як функціонує пам'ять культури [Софронова, 2006, с. 15]. Принципи незмінності та варіативності належать до вимірів, які отримані внаслідок побудови ряду парадигм культури. Домінантними ж є парадигми людини, простору і часу.

Спираючись на окреслену вище концепцію парадигм історії культури, можна припустити, що дослідження традиції при порівняльному зіставленні двох культурно-історичних епох (бароко та романтизму) та, зокрема, пошуки барокових традицій в літературі романтизму, передбачають, насамперед, можливість зіставлення домінантних парадигм історії культури на різних рівнях тексту.

Зіставлення парадигм простору та часу в літературних творах бароко та романтизму має містити не лише порівняльне дослідження хронотопу творів різних епох, але й архітектоніки текстів, їх метафізичного наповнення, основних культурних конотацій (ікона, книга, театр, сад, море, корабель і т. п.). У текстах навіть однієї і тієї ж епохи можемо спостерігати різні типи часу, що співвідносяться з духовними орієнтирами тієї чи іншої епохи.

Переплітання реальних подій, осіб та персонажів зі Святого Письма бачимо і в текстах барокових письменників, і у творах романтиків. Дмитро Чижевський вказував на відносність «реальності у мистецтві» і доводив, що для барокових письменників «реальність» земного є реальністю цілком другорядною, а тому немає нічого дивного в тому, «що містичні поети барока звертались в першу чергу до “дійсної” або “абсолютної”, “безумовної” реальності, до Бога та божественного, скрайній натуралізм барокових поетів, напр., в зображеннях еротики або смерті, зв'язаний з конвенціями часу, а почасти з потребою сильних вражень у читачів часу загального неспокою та боротьби...» [Чижевський, 2003, с. 30]. Романтичний світ, що ґрунтувався на розкритті духовних порухів митця, теж опирався на змішування різних площин буття, реального й потойбічного, святого й демонологічного.

Для романтиків характерна зорієнтованість на минуле і негативна оцінка сучасного. Водночас минуле, яке відроджують українські романтики у своїх творах, безпосередньо пов'язане з історичними подіями, які були сучасними для барокових письменників. Таким фактором пояснюється те, що у творах авторів обох епох діють одні й ті ж персонажі, оспівуються одні й ті самі діячі історії. С. Мамаєв досить категорично проголошує: «В кожному історичному стилі завжди було присутнє певне неписане правило, те, що в нашу вчену епоху йменується парадигмою; і тільки в бароко цієї парадигми немає» [Мамаєв, 2008, с. 9]. Можливо, навпаки, парадигма бароко була настільки складною і багатогранною, що важко звести її до вузьких рамок визначень і правил з огляду на антиномічність та численні протиріччя.

Розглядаючи проблему виявлення барокової традиції в прозі українського романтизму, не можна обійти увагою повісті Тараса Шевченка, у яких органічно поєднуються риси романтизму, реалізму, просвітництва. Останнім часом різні аспекти поетики повістей митця досліджували О.Боронь, Ю. Барабаш, С. Гетьман, Н. Грицюта, Н. Демчук, О. Сидоренко, Д. Скільський, В. Смілянська та інші літературознавці [Барабаш, 1989; Боронь, 2005; Гетьман, 2003; Грицюта, 1991; Дзюба, 2009; Зарва, 2009; Демчук, 1999; Сидоренко, 1991; Скільський, 2000; Смілянська, 2003 та ін.]. Актуальним залишається прочитання кожної повісті як на рівні форми, так і на рівні змісту. О. Сидоренко [Сидоренко, 1991, с. 68] називає повість «Близнець» центральною віссю

Шевченкової «книги взагалі», умовно визначивши так жанрово-змістову й образну єдність, яку, на думку літературознавця, утворюють усі російські повісті письменника. Важливими для сюжетотворення повісті «Близнецы» є особливості хронотопу, своєрідність позиції автора-оповідача, бачення історії, що впливає на організацію часопростору твору. Зробимо спробу розглянути, як відтворюється історія у повістях Тараса Шевченка, а надто коли йдеться про барокову епоху.

Н. Копистянська пише, що одним із аспектів просторово-часової організації твору є «авторський хронотоп, тобто час і обставини написання твору, авторська концепція часу та їх проєкція в творі» [Копистянська, 1988, с. 17]. У повісті «Близнецы» авторська концепція втілюється у сюжетних епізодах, у настрої, у створенні часової перспективи тощо. Окремі епізоди з життя героїв, певні часові проміжки ніби стискаються і подаються через уяву оповідача, коли він читає листи з хутора, або ж розгортаються у цілі екскурси, набувають перспективи, коли оповідач думкою лине «у віки давно минулі», міркує про історію Києва. Однією з особливостей світогляду Шевченка, що знайшла яскраве втілення у творі, є закоріненість письменника в культуру українського Бароко (див. про це праці О. Гудзь, Л. Ушкалова та ін. [Гудзь, 2002; Криса, 2009; Ушкалов, 1999]). У повісті є численні згадки про мистецькі та літературні пам'ятки барокової епохи, помітною є і духовна близькість автора до бароко, про що вже йшлося вище.

Свого часу М. Драгоманов писав, що Тарас Шевченко перед першим виданням «Кобзаря» (1840) у Петербурзі познайомився з земляками, у яких були не тільки твори Івана Котляревського й Григорія Квітки-Основ'яненка, але й історичні книги, наприклад, «История Малой России» Бантиша-Каменського [Драгоманов, 1970, Т. 2, с. 54]. Вчений писав і про вагомість впливу «Історії Русів» на творчість Шевченка та сучасників письменника. Зокрема зауважує таке: «Між 1840 і 1844 рр., видно, Шевченко потрапив на «Історію Русов», яку приписували Кониському, і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом і козацьким республіканством, своїм духом, у якому до патріотизму козацьких літописців XVII—XVIII ст. й кобзарських дум прибавилась якась доля республіканства часів декабристів. Шевченко брав із «Истории русов» цілі картини, і взагалі ніщо, окрім Біблії, не мало такої сили над системою думок Шевчен-

ка, як ця «История русов» у 1844—45 рр.» [Драгоманов, 1970, Т. 2, с. 54]. С. Росовецький пише про послуговування Тарасом Шевченком християнською агіографією і про її роль у творчості митця, що, не посідаючи «значного місця в загальному просторі інтертекстуальності Шевченкової творчості, агіографія стала одним з каналів її спадкоємності з літературами давньою українською й візантійською, а через останню — і з давньогрецьким любовним романом. Водночас деякі агіографічні мотиви та образи Шевченко сприймав через посередництво української «народної агіології», що сутньо позначилося на складній амальгамі його власної моделі християнства» [Росовецький, 2008, с. 343]. Вчений завважив і наслідування структурних особливостей життя у літературних текстах письменника, і відтворення агіографічного стилю взагалі [Росовецький, 2008, с. 340].

Тарас Шевченко вводить персонажами у свою повість «Близнецы» «славнозвісного витію» та «справжнього філософа», — Івана Леванду та Григорія Сковороду. Іоанн Леванда (Іван Васильович Сікачка) — постать набагато менше досліджена, ніж відомий всім Сковорода. Шевченківський словник подає таку довідку про Івана Леванду: «Леванда Іван (Іоанн) (справжнє прізвище, ім'я та по батькові — Сікачка Іван Васильович; 1734—1814) — відомий свого часу церковний оратор, письменник. Знайомий Г. Сковороди й В. Капніста. В 1760 закінчив Київську академію. Шевченко згадував Леванду в повісті «Близнецы» як шкільного приятеля одного з персонажів твору Федора Сокири (за сюжетом повісті, Сокира подружився з Левандою та Г. Сковородою в Києві «на бурсацкой скамье или на Подольском базаре»). Шевченко дещо іронічно називав Леванду знаменитим витієм» [Шевченківський словник, 1978, Т. 1, с. 346].

Розгляньмо детальніше відтворення Тарасом Шевченком постатей Івана Леванди та Григорія Сковороди. У реалістів XIX ст., вважає Н. Копистянська, «хронологічна ретроспекція супроводжує, як правило, введення в дію кожного персонажа і зумовлює мотивацію його дальшої поведінки, психологічну та соціальну детермінацію розвитку характеру — психологічний і соціальний «старт»» [Копистянська, 1993, с. 184]. У повісті «Близнецы», що поєднує риси і реалізму, і романтизму, автор, переповідаючи історію роду Сокир, досить різнобічно змальовує образ Федора Сокири, який змалку прагнув до науки. Ось як описано початок навчання цього героя в академії: «По довгих і наполегливих

проханнях сина матінка нарешті зважилася одвезти його до київської бурси. Пристроївши ж до бурси, віддала його під нагляд тодішньому інспекторові бурси, себто академії, отцеві Діонісієві Кушці, старцеві суворому і богобоязливому; а віддала вона його на те під нагляд, щоб дитя мале не навчилося часом злодійства та розбишацтва. На бурсацькій лаві чи на подільському базарі подружився він зі славетним згодом Іваном Левандою, Григорієм Гречкою і тоді вже філософом Григорієм Сковородою, а більш нічим не позначалося його бурсацьке життя» [Шевченко, 1964, с. 330—331]. Питання про відтворення у повісті Тараса Шевченка постатей Івана Леванди, Григорія Сковороди та переяславського протоієрея розглядалося у працях таких дослідників як Г. Данилевський, П. Попов, Ю. Барабаш, Л. Ушкалов та інших [Барабаш, 1989.; Данилевский, 1866; Ушкалов, 1999; Ушкалов, 2001].

Нами не виявлено фактів, які б давали змогу достовірно сказати, чи було насправді знайомство Івана Леванди з Григорієм Сковородою. Стосовно іншої особи, про яку говорить Тарас Шевченко,— Григорій Гречка,— ми припускаємо, що прототипом цього персонажа був товариш Івана Леванди по Києво-Могилянській академії Степан Гречина. Звернімося до листа Леванди від 20 січня 1806 р. до Феоктиста Мочульського (1732—1818), архієпископа курського: «Около себя никого не вижу из сверстников: всіх прихватила смерть. Один только в нашем Переяславі протоієрей Іоанн Савинській; а другой там же Гречина Стефан протоієрей; оба около дверей гроба вертятся...» [Терновский, 1878, с. 529]. Щоб обґрунтувати вірогідність нашого припущення, наведемо ще кілька цитат із тексту «Близнят». Коли Тарас Шевченко веде розповідь про Федора Сокиру як про капітана, який оселяється в Переяславі, то знову повертається до названих вище осіб: «Саме в цей щасливий час поновив він своє шкільне знайомство з соборним протоієреєм Григорієм Гречкою, а через нього і з славнозвісним уже витією Іваном Левандою, і уже зі справжнім філософом Григорієм Сковородою» [Шевченко, 1964, с. 331]. І вже про сина Сокири — Никифора: «...послало йому благочестивого і премудрого просвітителя й заступника в особі отця Григорія Гречки, протоієрея переяславського» [Шевченко, 1964, с. 331].

Природно, що художній твір не обов'язково має відповідати точному історичному розвитку подій, адже дія відбувається

у авторському часопросторі. Хочемо вказати на кілька наявних тут невідповідностей стосовно дійсних історичних фактів. Так, автор говорить, що в 1812 році Никифорові Сокирі виповнилося 19 років; а «на п'ятнадцятому році свого віку (тобто в 1808 році.— *О.Н.*) почав він учитися в свого учителя музики. Отець Григорій знав, що для кращого облагородження серця людського потрібна музика, і тому попросив листом друга свого філософа Сковороду показати своєму улюбленикові початкові основи музики. Філософ, не гаючись, прийшов у Переяслав з своїми нерозлучними приятелями, з флейтою та собакою, і з успіхом почав навчати хлопця “сладкозвучія”...» [Шевченко, 1964, с. 332—333]. Дата смерті Григорія Сковороди — 9 листопада 1794 року, а отже він аж ніяк не міг бути наставником Никифора на початку XIX століття, і хлопець не міг супроводжувати «містика-філософа» у його мандрівках по Україні. Окремі неточності у книзі Тараса Шевченка стосовно імені переяславського протоієрея та щодо хронології життя Григорія Сковороди розглядаються Ю. Барабашем у книзі «Знаю человека...» Григорій Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь» [Барабаш, 1989, с. 27—29]. Це питання почасти висвітлено і в монографії «Іван Леванда. Літературний портрет» [Новик, 2004]. Принагідно згадаємо ще один художній образ Григорія Сковороди. Ю. Манн, пишучи про роман «Російський Жильблаз», зазначив, що в підтексті роману, не зважаючи на просвітницькі і часом моралізаторські інтонації, відчувається глибоко невтішний тверезий погляд на людську природу, і в цьому, як вважає вчений, Василь Наріжний ширше від традиційно-просвітницької ідеології, а також преромантичного, сентименталістського культу природного розвитку [Манн, 1983, с. 20]. Вчені, зокрема, Ю. Манн, вважають прототипом мудреця Івана Особняка — персонажа «Російський Жильблаз» — українського філософа Григорія Сковороду. При цьому цитується фраза Івана Особняка стосовно столичного життя, проти якого звучать інквентиви: «всякий город есть море глубокое и пространное, и в нем же гадов несть числа». Цю цитату дослідник називає прихованою цитатою з вірша І.М. Долгорукова «Парфену» (строфа XV) (зб. Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX века. Л., 1959). Можливо, таке твердження є помилковим, якщо брати до уваги різнобічну освіченість Василя Наріжного і розповсюдженість подібних зворотів і біблійних цитат в багатьох літературних джерелах того часу. Про те, що образ Григорія Сковороди першим

спробував змалювати Василь Наріжний у романі «Російський Жільбраз», пише й Леонід Ушкалов [Ушкалов, 2007, с. 69]. Аналізуючи життєвий шлях персонажа Івана Особняка, Ю. Манн знаходить як точки дотику з образом Сковороди, так і кардинальні відмінності. Після протиставлення розпусти міста й сільського життя, Особняк розчарувався і в насаджуванні добродетності, і в душевній красі простої природної людини, а отже, й у сільській гармонії. Тлумачачи прізвище Івана Особняка, літературознавець звертається до словника Даля: «І ось в результаті всіх розчарувань Іван, прозваний Особняком, тобто людиною, що живе «відособлено, окремо» (В.І. Даль), вирішив залишити посаду наставника, не залишив своїх принципів чесного і праведного життя. І — дивна справа! — те, чого він так добивався, прийшло само собою: люди шукали його поради, слухалися повчань. Не тому, що в моральному прикладі мудреця не було вже ніякої обов'язковості, авторитарності? Та й до того ж, знаючи людську природу, він вже «не вимагав неможливого або навіть важкого» [Манн, 1983, 21]. Галерея художніх образів Григорія Сковороди, започаткована українськими романтиками, свідчить не просто про інтерес до цієї постаті, але й про вплив українського філософа на подальший розвиток української культури та філософії.

Іван Леванда згадується у повісті «Близнець» й у зв'язку з романтичними мандрями Никифора: «Проживши тиждень у приятеля, йде навідатъ другого, а там третього, а за місяць, дивися, він уже у Києві. Сидить з приятелем своїм Іваном Левандою на лавці коло брами й читає імпровізовану дисертацію про зв'язок душі людської з світилами небесними, а витія наш славетний, незалежно від приятелевої дисертації, готує на ближчу неділю казання...» [Шевченко, 1964, с. 332—333]. Тарас Шевченко досить вдало передає ту атмосферу спокою і тиші усамітнення, яка панувала навколо Леванди, на яку вказували свого часу й В. Ізмайлов та І. Долгорукий. При цьому іронія, про яку говорять автори «Шевченківського словника», відсутня.

О. Дзюба зазначає, що Тарас Шевченко для відтворення типових персонажів із доби Гетьманщини скористався автобіографічними записками відомого діяча, правознавця, перекладача, Іллі Федоровича Тимківського, небожа М. Максимовича [Дзюба, 2009]. Проте важко беззаперечно погодитися з думкою про те, що саме з цих записок Тарас Шевченко почерпнув матеріал для змалювання більшості історичних осіб, які постають у повісті.

Вочевидь, історичні матеріали для повісті «Близнець» опрацьовувалися письменником значно раніше, можливо, тоді, коли він перебував у Кирило-Мефодіївському братстві. Джерелом інформації про Івана Леванду для Тараса Шевченка могла бути і його дружба з Олексієм Васильовичем Капністом. Олексій Капніст був сином відомого письменника Василя Капніста, з яким у Івана Леванди були дружні стосунки, підтвердженням чому служать листи священика [див. про це: Новик, 2007].

Не оминає увагою Тарас Шевченко і «страшний дванадцятий рік», причому опис подається у літописно-фольклорному ключі [Шевченко, 1964, с. 333—334]. Як святі реліквії герої повісті зберігають літопис Г. Кониського, «Київський патерик» не лише як пам'ять про певні епізоди й осіб власного життя, але й як символи важливих історичних подій. Через призму сприймання Никифором Сокирою літописних записів стає очевидним і ставлення автора-оповідача до подій козацьких часів і таких осіб як «голштинський полковник Крижанівський».

Історичні місця і постаті постають у житті персонажів твору природно, органічно вплітаючись у повсякденні реалії їхнього життя: відвідування служби божої в Успенській церкві, «де 1654 року січня дав присягу Зіновій-Богдан Хмельницький з усякого чину народом на вірність московському цареві Олексію Михайловичу» [Шевченко, 1964, с. 339—340]; церква Покрови, споруджена на спомин про здобуття Азова Петром Першим; картина із зображенням Івана Мазепи тощо.

Вагомим для розуміння авторської ретроспективи попередніх епох є змалювання хутора Сокир: «На правому березі хоч і мізерної, але славетної річки Альти стоїть хутір сотника Сокири, верстви за чотири від міста Переяслава, одне слово, проти того самого місця, де скажений шанолуб, окаянний Святополк, зарівав рідного праведного брата свого Гліба, і на цьому ж місці, за переказом Кониського, відбулася кривава, або Тарасова ніч 1547 року. Отож проти цього святого місця й стоїть хутір сотника Сокири...» [Шевченко, 1964, с. 333—334]. Вочевидь має рацію О. Єременко, яка пише про вагомість концепту «хата» у Тараса Шевченка: «Концепт хати суміжний з властивими ліриці Шевченка поняттями «рідні (свої) люде» та «батьківщина»; він вказує й на влаштованість в особистому житті (згадаймо: «Поставлю хату і кімнату...»). У «Наймичці» пустка батьків Лукії нагадує про зруйнованість родини, занедбаний курінь московки

символізує її лиху долю, доглянутий хутір Якіма свідчить не лише про заможність, а й про дбайливе ставлення до майбутнього, втіленого в родині. У повісті «Варнак» пустка Кирила нагадує про сирітство («що може бути сумнішим за пустку», тому його перший крок — до перетворення хати, деталізація цього процесу, напевне, навіяна мріями Шевченка про своє — таке неможливе — майбутнє в Україні» [Єременко, 2008, с. 239]. Задля відтворення своєї нездійсненої мрії-домівки, автор в тексті повертається до місць, подій і осіб минулих епох, про які писалося в текстах вітчизняного письменства.

Місто Переяслав, побіля якого стоїть хутір Сокири, описується так само мальовничо, водночас увага читача акцентується на історичних подіях, що там відбувалися: «На лівому березі Альти виглядає із-за зелених верб невеличка зелена церква, споруджена коштом христолубивих жителів Переяслава над отим самим кам'яним стовпом, який позначав місце убієння безневинного Гліба. За огорожею церкви, аж до самого міста, стелеться рівнина, засіяна житом та пшеницею і рясно вкрита історичними могилами. І чим ближче до міста, тим могили вищі й частіші, так що міського валу здалеку зовсім не видно і здається, що все місто на могилах збудоване. А саме місто Переяслав, як і взагалі міста, здалеку ніби повите імлюю, але над містом з імлі виступає біла восьмикутна башта, увінчана зеленою готичною банею з золотим верхом. Це соборний храм чудової граціозної, напіврококо, напіввізантійської архітектури, що його спорудив славнозвісний анафема Іван Мазепа року 1690-го. А друга башта, темна, дерев'яна, з плоским восьмикутним дахом, ледве вирізняється на сіренькому фоні. Це Успенська церква, уславлена 1654 року тим, що тут склав присягу на вірність московському цареві Олексієві Михайловичу гетьман Зіновій-Богдан Хмельницький з старшиною та депутатами усіх станів народу українського» [Шевченко, 1964, с. 333—334]. Такий детальний опис вигляду міста з боку хутора не є простим пейзажем, а містить своєрідне відтворення бачення письменником і Переяслава, і подій, які там відбувалися. Кожна історична споруда, введена Тарасом Шевченком у текст, є своєрідним топосом, що стає місточком між часами — теперішнім і минулим. Кожна персоналія, яка при цьому згадується, є доленосною для України. Так образ Івана Мазепи тут увиразнюється за допомогою своєрідного оксюмору «славнозвісний анафема». Прикметно, що одні

й ті ж історичні постаті та архітектурні споруди (наприклад, собор, побудований Мазепою) з'являються на сторінках тексту доволі часто.

Побіжно в творі постають особи, з якими, за текстом повісті, перетинається доля Федора Сокири після втечі з бурси. Здебільшого це постаті вісімнадцятого століття, що були присутні при вирішальних для України подіях: «Після цієї події слід його об'явився на Великому Запорозькому Лузі, і бувши запорозьким депутатом, він, разом з Головатим, з'являється перед Катериною Великою. Потім з'являється на нецеремонному обіді в генерала Текелія» [Шевченко, 1964, с. 331].

Своєрідним екскурсом у минуле є й подорож Степана Мартиновича до Полтави, під час якої він зустрічається з різними людьми і слухає оповідки такого характеру: «Переночувавши у странноприймній, він тут почув од якогось перехожого прочанина легенду про успення святого Афанасія в сидячій позі. І про те, як дочці лютого Яремії Вишневецького-Корибута приснилося, начебто вона була в раю і її відтіля вивели янголи, кажучи, що коли вона своїм коштом збудує храм божий в добрах своїх поблизу міста Лубень, то оселиться вже на віки вічні в раю. Вона і спорудила храм сей» [Шевченко, 1964, с. 352].

Уособленням багатомістової історії українського народу постає в очах оповідача «золотоголовий, садами повитий і тополями увінчаний Київ». Із любов'ю вимальовується й образ міста, і образ Андрія Первозванного: «І після ясного, непорочного захоплення, навіяного спогляданням краси твоєї нев'янущої, впаде на моє посиротіле старе серце журба, і я лину у віки давно-минулі і бачу його, сивоголового, поважного, смиренного старця; з писаною великою книгою в руках, він проповідує здивованим дикунам своїм і кровожерним, корисливим поклонникам Одіна. Який ти прекрасний був у цій ризі смирення і любомудрія, святий мій і незабутній старче!» [Шевченко, 1964, с. 427]. Після такої ідилічної картини автор міркує про винуватця її руйнації — самого народу: «І ми зрозуміли твої смиренні глаголи і тебе, як старого і непотрібного вчителя, не вигнали й не забули. А одягли тебе, немов Гориню-богатиря, у броню міцну. Спершу зробили суворим твоє лагідне серце уособицями, кровозмішаннями і братовбивствами, зробили з тебе справжнього варяга і потім уже наділи броню й поставили сторожити поневолене плем'я і зайдами знеславлену, самим богом заповідану тобі святиню»

[Шевченко, 1964, с. 427]. За гіркою іронією ховаються набагато глибші роздуми про історію Києва й України загалом.

Київ постає світлим святим місцем і в текстах Євгена Гребінки, зокрема, в оповіданні «Мачеха и панночка (Малороссийское предание)»: «Как ты красив, мой родной Киев! Добрый город, святой город! Как ты красив, как ты светел, мой седой старик! Что солнце между планетами, что царь между народом, то Киев между городами. На высокой горе стоит он, опоясан зелеными садами, увенчан золотыми маковками и крестами церковей, словно святой короною; под горою широко разбежались живые волны Днепра-кормильца. И Киев, и Днепр вместе... Боже мой, что за роскошь! Слышите ли, добре люди, я вам говорю про Киев, и вы не плачете от радости? Верно вы не русские. А сколько там церковей, сколько в них богатства! Войдите хоть в собор Софийский — да тут толпа народу: здесь поют, венчают» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 323]. Про святість Києва, його церков, куди люди йдуть за розрадою, пише і Юрій Федькович у вірші «Проці».

Відтворення образів Києва в художній літературі свого часу вдало проаналізував Олександр Білецький у праці «Образи Києва в художній літературі» [Білецький, 1966, Т. 4, с. 539—572]. Попри досить різнобічний огляд художніх текстів, у яких постає столиця України, вчений висловлює досить сумнівну тезу: «Звичайно, конкретного образу Києва XVII—XVIII століть ми не знайдемо в цій барочній літературі. Але конкретність ще і не входить у завдання ні української літератури, ні російської...» [Білецький, 1966, Т. 4, с. 545]. О. Білецький сам перераховує окремі барокові й романтичні тексти, де постає і стародавній Київ, і місто в XVII—XVIII століттях.

Одне з чільних місць серед персонажів, що мали безпосередній вплив на формування характерів близнят у тексті повісті Тараса Шевченка, належить Івану Петровичу Котляревському, якого ми бачимо як «автора славнозвісної пародії, що любив усе благородне, в якому б образі воно не виявлялось» [Шевченко, 1964, с. 357]. Ця історична постать вималювана автором із повагою та любов'ю: «Коло воріт зустрів його високий худорлявий дідок у білому полотняному халаті і в простому селянському солом'яному брилі» [Шевченко, 1964, с. 354]. Іван Котляревський зображений мудрим і благородним вчителем, який веде скромне існування в будиночку, що «споруджений рабом божим Н. Року божого 1710» [Шевченко, 1964, с. 354], але, попри

це, здатен оцінити благородство душі й підтримати прагнення до науки.

Наратив повістей Тараса Шевченка, зокрема, «Художник», на думку О. Єременко, дзеркального типу: «центрального персонажа є «другим Я» автора, а наратор — певною мірою збірним образом із перетбурзьких друзів і знайомих Шевченка, переважно подібним до І. Сошенка» [Єременко, 2008, с. 231—232]. Простір тексту завдяки особливостям наративу поширюється далеко за місце, де відбувається безпосередньо дія твору. Простір Петербурга, де молодий художник опановує секрети мистецтва, взаємодіє із уявним простором Риму, простором художніх полотен.

Досліджуючи мотив шляху в текстах митця, О. Боронь пише, що прозова частина творчості засвідчує функціонування мотиву здебільшого в реальній площині, часто стає складовою пейзажу: «Так, у повісті «Варнак» головний герой згадує, як, подорожуючи, часто залишав ямщика на дорозі, сам же слухав сопілку чабана, милуючись красою степу, могил і пригадуючи історичне минуле України. Мандрівка в повістях Шевченка асоціюється переважно з позитивними враженнями, і на них розповідач охоче зупиняється» [Боронь, 2008, с. 158—159]. Аналізуючи, як переміщення в художньому просторі виявляється на різних рівнях тексту в повістях автора, науковець приходить до висновку, що для Шевченка характерне взаємопереплетення шляху автобіографічного та зображуваного, а художнє відтворення дороги в нього опирається на фольклорну та літературну традицію [Боронь, 2008, с. 160]. Характерно, що літературна традиція й історичні події пов'язують із бароковою епохою повістеву спадщину митця, зокрема «Близнець».

Історія постає у тексті Тараса Шевченка не як події, що відбувалися колись давно, із людьми, що пішли в небуття. Завдяки змішуванню часових і просторових пластів у повістях письменник досягає наближення, унаочнення історичних епізодів минулого, робить історичних діячів учасниками подій буденних, а головних героїв проводить через уславлені місця, вводить свого читача разом з ними до соборів і храмів, змушує перейнятися славою минувшини, зокрема, барокової епохи.

Перетворення художнього простору взаємопов'язане з просторовими образами, які набувають характеру своєрідного місточка між різними епохами й людьми. Такими відправними пунктами в «Близнецах» виступають місце заснування хутора,

місце ув'язнення автора, служба Саватія в «Близнецах» тощо. Час повістей не обмежений зображенням життя головних героїв, адже бачимо і спогади оповідача, і спогади персонажів, екскурси в історію та в літературу, органічне поєднання уявного часу і простору з реальним. Таким чином, просторово-часові структури повістей Тараса Шевченка сформовані під впливом авторського хронотопу, який проектується здебільшого через образ автора-оповідача. Погляд у минуле письменник зосереджує, насамперед, на персоналіях історичних діячів, митців, літературних та архітектурних пам'яток, надаючи тим самим своєрідного характеру книжності своїм повістям. Барокова епоха постає органічною частиною хронотопу повістей Тараса Шевченка.

Творчість Олекси Стороженка розглядають здебільшого в контексті творчості письменників першої половини XIX століття. Спробуємо розглянути культурну парадигму простору в текстах письменника як продовження традицій барокового письменства у літературі романтизму.

Олекса Стороженко репрезентує ту романтичну течію в українській культурі XIX століття, що сполучала як фольклорні традиції, так і письменницькі здобутки попередників у творенні парадигми історії культури. Використання елементів народної фантастики, вмиле поєднання побутово-реальної та казково-фантастичної площин у творчості письменника є продовженням в українській літературі традицій Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша та інших авторів романтичної прози. Надто ж це стає зрозумілим при прочитанні оповідання Олекси Стороженка «Воспоминание», у якому описаний Микола Гоголь. Творчість Миколи Гоголя має багато точок дотику з бароковою літературою, про що писало вже багато вчених, і може слугувати своєрідною ланкою літературної традиції, з огляду на той вплив, який цей письменник справив на українське письменство XIX століття. Як зазначає В. Погребенник, романтичний фольклоризм становить один із чільних і присутніх компонентів художнього світу Олекси Стороженка, константну рису української і російськомовної епічної творчості письменника [Погребенник, 2008, с. 7]. Вчений вважає, що саме зв'язок із широким спектром уснопоетичних жанрів був утілений у «слово, водночас мистецьке й українознавче своїм характером, що відтворило національний Психо-Космо-Логос (С. Андрусів), цілі «культурні ландшафти» (В. Дільтей) минулого України» [Погребенник,

2008, с. 7]. За словами І. Денисюка, Олекса Стороженко перебуває «весь задивлений і заслуханий у минуле, не має ні уха, ні ока до теперішності...» [Денисюк, 1999, с. 7].

Слушною видається думка Н. Копистянської, про те, що часопростір як поняття і як образ, як структурний та ідейно-філософський фактор є жанро- і системотворчим. Внаслідок цього встановлюється взаємозв'язок: «хронотоп — жанр — жанрова система — художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напрямку — жанрова система — жанр — хронотоп» [Копистянська, 2005, с. 249]. Саме в епоху романтизму, на думку Н. Копистянської, «відбувається поєднання жанрів, наприклад, новели та казки, балади й повісті, новели; поєднуються літературні роди, передусім лірика вторгається в епос, драму, у результаті чого з'являється ліро-епічна поема, лірична повість, лірична драма; взаємодіють усі роди, утворюючи ліро-епічну драматизовану поему, ліричні, ліро-епічні й ліро-драматичні цикли» [Копистянська, 2005, с. 251]. Тут потрібно згадати, що говорить Дмитро Наливайко про трансформацію жанрів у добу бароко в розвідці «Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби бароко» [Наливайко, 1993, с. 20]. Дослідник пише, що трансформації зазнають і так звані малі жанри: проповіді, казання, фацеції тощо, при цьому прикметним, зокрема, вважає те, що структурні зрушення і зміни охоплюють різні рівні й компоненти творів, від принципів сюжеттики й композиції до особливостей образності й стилістики. Стосовно ж оповідних прозових жанрів, передусім зміни виражалися через послаблення й відмову від голої дидактики і зростання того, що становить сферу художності, а саме: наративність і сюжетність, введення моментів розважальності, емоційно насичена розповідь, авторська присутність у творі, художнє зображення подій, формування літературного персонажа. Окрім сказаного, можна додати, що в історіографії доби Бароко, в козацьких літописах також органічно поєднуються тексти різних жанрів, тобто те явище, про яке говорять Д. Наливайко, Н. Копистянська, бере початок не з романтизму, а ще з попередньої епохи бароко.

Ю. Лотман, розглядаючи художній простір прози Миколи Гоголя, виокремлює такі різновиди художнього простору: точечний, лінійний, плоскісний або об'ємний [Лотман, 1988]. Різні види художнього простору в текстах романтиків поєднуються, взаємодіють і, як правило, перебуваючи в сфері впливу

християнської традиції, мають, окрім горизонтальної, ще й вертикальну спрямованість

Низку оповідань Олекси Стороженка («Закоханий чорт», «Чортова корчма», «Сужена», «Стехин Ріг», «Дорош», «Мірошник») С. Решетуха визначає як «хімерні». Дослідниця виокремлює низку ознак, притаманних оповіданням письменника: фантастичність, вільна, але цілеспрямована деформація часопросторових зв'язків та відносин, сільський ландшафт, наявність фольклорних елементів та мотивів з історії, умовність: концептуальна, характерологічна, ситуаційна [Решетуха, 2006, с. 97]. Національні витоки теми «жахів», яку ми бачимо в українській літературі, і зокрема, у творах Олекси Стороженка, сягають епохи бароко. Ігор Лімборський пише, що у барокових творах «гостроти набули тема смерті, страхів перед потойбічним світом, де людина опиняється під владою темних диявольських сил» [Лімборський, 1998, с. 157]. Риси готичного роману виокремив й І. Качуровський [Качуровський, 2002]. Стороженко в іншу епоху теж використовує ці елементи в творі про Марка Проклятого. У повісті «Марко Проклятий» здійснюється протиставлення: виплекана мрія про безсмертя, або хоч, принаймні, як винагорода Божа за праведність — довге життя та неприкаяне безсмертя як покара за гріхи, що стає нестерпним у віках блукань [Пойда, 1995, с. 24]. Протиставлення унаочнюється використанням образу Агасфера — вічного блукача, який трансформується автором в українізований варіант — Марка Проклятого. Як писав сам Олекса Стороженко в листі до В.І. Білого від 13 грудня 1873 року: «Повесть эта в форме поэмы под названием «Марко проклятый» — отверженный скиталец, которого за грехи не принимает ни земля, ни ад. Существует у нас поговорка: «товчеться, як Марко по пеклу». Стало быть, в изустном предании народа должна существовать и легенда похождения Марка, и вот 30 лет отыскивал я и собирал куски раздробленной легенды и кое-что собрал. Каждый народ имеет своего скитальца: французы — вечного жида Сантенера, испанцы — Мельмота⁹, у немцев и англичан так их много, что не перечтешь, у русских — Кащей Бессмертный, а у нас — Марко. И, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех скитальцев» [Стороженко, 1931, Т. 4, с. 210—211].

⁹ Тут вочевидь іде мова про Мельмота Блукача, персонажа однойменного роману англійця Ч.Р. Метьюріна.

Використання образу блукача дає змогу автору залишити простір твору відкритим у безмежжя-безсмертя вічного блукання, а надто, якщо згадати, що цей образ міжнаціональний. З іншого боку, герой повісті Олекси Стороженка не просто приречений жити, а ще й мусить спокутувати свої страшні гріхи, тож тут можна пригадати Танталові муки, що в античній міфології є теж свого роду життям-спокутою, як і праця Сізіфа.

Проклятий покійним батьком «на тім і на сім світі», Марко щотижня мусить помирати і знову поставати у світі земному задля покутування своїх і чужих гріхів, тягаючи за плечима торбу з відсіченими головами мерців, а в алегоричному сенсі, — тягар гріхів: «Проклинаю і я тебе, сину, з того світу; не прийме тебе ні земля, ні пекло: будеш ти оглушений, як той Каїн, блукати по світу до страшного суду, аж поки добрими ділами та щирим поканням не спасеш своєї душі і загублених тобою душ!.. Носися ж по світу з тяжкою твоею совістю і сими головами; щосуботи божої будемо до тебе приходять!.. з останнім словом кинув він мені одсічені голови й зник...» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 352].

Олексою Стороженком використовується і можливість поєднати два світи за допомогою введення у текст так званих «живих мерців», серед яких за українською демонологією могли бути: померлі «до терміну», передчасною або насильницькою смертю; самогубці; люди, що загинули в результаті нещасного випадку або на війні; мертворождені або нехрещені діти; ті, хто при житті займався чаклунством, багато грішив і т. п. [див. про це: Вовк, 1995, с. 180]. Не тільки особливий характер смерті змушує «ходити» померлих, але й зв'язки зі світом живих: невиконане близькими людьми бажання умиряючого, незалагоджена сварка, неповернений борг, сильна емоційна прихильність до членів родини, почуття помсти. Також вважалося, що не могли перейти на «той світ» і залишалися на землі померлі без ритуалу хрещення; люди, які не вступили в шлюб; ті, при похованні яких були допущені порушення правил і звичаїв; небіжчики, що ніким не поминаються; ті, хто був при житті в контакті з нечистою силою (чаклуни, відьми, люди з двома душами). Зв'язані з іншим світом, «ходячі» мерці або ж опікали, або шкодили членам родини, родичам, близьким друзям, тобто «ходили до своїх». Зацікавлення фольклором, на думку Н. Копистянської [Копистянська, 2005, с. 264], веде за собою інтерес до народних звичаїв, вірувань та обрядів, що розширює час і простір у потойбічне

і є ще одним зв'язком із давноминулим, «розмовою» з предками, що здійснюється через включення у світ живих світу померлих. «Заложні мерці» постають і в творах Тараса Шевченка «Єретик», «За байраком байрак...», про що пише О. Забужко [Забужко, 2006, с. 136].

Таким чином, не видається чимось дивним, що «живі мерці» приходять саме до грішника Марка, і сам він, по суті, теж стає «живим мерцем», людиною що живе «між світами». В. Балушок пише, що «Марко фактично перебуває поза соціумом, належить до світу потойбічного, царства смерті (про що свідчать і його прізвиська — Проклятий, Пекельний), але не є й представником «нечистої сили» [Балушок, 1996, с. 173]. Тим саме й пояснюється, що для проникнення у пекло, Марко, як і його попередник в українській літературі,— Еней, шукає провідника.

Порівняймо: Сивілла у Івана Котляревського: «Як вийшла бабище старая, / Крива, горбатая, сухая, / Запліснявіла, вся в шрамах... / “Я кумська зовусь Сивілла, / Ясного Феба попада, / При його храмі посиділа, / Давно живу на світі я!”» [Котляревський, 2000, с. 62], і баба-яга у Олекси Стороженка: «Довгенько-таки блукав я по галицькій землі, поки знайшов тамечки таку бабу-ягу і превелику чарівницю, що добре знала дорогу у пекло, бо й самій доводилось не раз там бувати» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 354]. Обидві провідниці отримують гроші за послугу і дають героям настанову не озиратись у дорозі (згадаймо міф про Орфея, де непослух героя призвів до того, що Еврідіка залишилась у пеклі).

Живих мерців як поєднання двох світів бачимо й в оповіданнях письменника «Примари Несвізького замку», «Лісовий дідько і непевний», «Ярчук» та інші.

У творі «Лесной дидько и непевный» [Стороженко, 1957, Т. 2] жарту над мерцем, унаслідок яких покійника не поховали за християнським обрядом, призвели до страшних видінь хлопця. Простір реального земного буття переплітається зі світом померлих, причому зв'язок цей утримується через нечисте сумління і почуття вини оповідача.

Картини пекла у змалюванні Олекси Стороженка є характерними для української міфології та барокової літератури: «Отак осідала підо мною земля, осідала, аж поки не стукнувся я об пекельні ворота. Були вони дуже товсті і широкі, і од великого жару потріскались. Глянувши у щілину, так мені і блиснуло у вічі се пекло. Якраз підо мною стояв залізний стіл, так розпалений,

що аж побілів, неначе сонце сяє. Кругом того стола сиділа чортяча старшина, а самий найстарший сатана розлігся на високому дзиглику. Побіля старшини товпились чорти і чортенята... А тут дивлюся — неначе вулиця яка, усе казани, казани з гарячою смолою і сіркою, а в тих казанах киплять грішники» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 354—357]. Схожим є й образ пекла в Івана Котляревського: «Смола там в пеклі клекотіла / І грілася все в казанах, / Живиця, сірка, нефть кипіла; / Палав огонь, великий страх! / В смолі сій грішники сиділи / І на огні пеклись, горіли, / Хто, як, за віщо заслужив» [Котляревський, 2000, с. 77].

У яскравому зразку народного бароко — п'єсі «Слово про збурення пекла», де розробляється сюжет із апокрифічного «Никодимового євангелія» про те, як Христос розоряє пекло і звільняє душі праотців, місце дії має вигляд середньовічного замку. Персонажі п'єси — Ад, Люципер, Соломон Премудрий, Христос, Богородиця, Іоанн Хреститель та інші. Про прихід Христа до пекла, яке уявляється великою, добре укріпленою фортецею, повідомляє святий Іоанн Хреститель, що його Люципер називає просто «Іванком» [Українська література XVII ст., 1987, с. 370]. Люципер наказує укріпити пекло, але Христос корогвою і святою водою «ворота й ланцюги сокруши» та, за вигуком Ада, «пекло збурил и столицу сплюндрувал», Адама, Єву та «всіх святих з собою забрал» [Українська література XVII ст., 1987, с. 371].

Інша риса, що наближає твір Олекси Стороженка «Марко Проклятий» до готичної прози,— це змалювання казкового страшного пейзажу та будівель, де відбувається дія. Наприклад, острів, на якому перебував із своїм загоном переяславський козак Кривоніс: «Чотири милі звідси в пушах є острів, навколо оточений заливом із Сули, болотом і драговиною. На тім острові в горі повикопувані глибокі і великі печери, у котрих, розказують люди, колись ще за Владимира святого, ховався змії; з того часу і острів той прозивається Зміїним. Не один вік минув, а нікому не доводилось бувати у тім урочищі: одно, не латво було його знайти, а друге, коли кому й лучалось ненароком зблизитися до того острова, то з ляком тікали від нього» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 391], або ж замок Єремії: «З обох боків старої будівлі прибудував ще по крилу покоїв і з'єднав їх кружганками, а посередині ік саду над самою кручею неначе повис просторий ганок. Дуже закрашував будівлю той ганок, убраний навколо і по східцях мармуровими обличчями і деревами з за граничних

сторін, пересаджених у величезних діжках, окутих залізними обручами. ... Дикі пущі, що оточували навколо замку, тисячами рук перероблені на паркову садовину: сотні дубів, лип і кленини в кілька обхватів зрубано, і скрізь простяглись доріжки, порозкинулись грядочки і усяка квіточина. Здалека провели і зібрали родники, течії, і ціла річка води текла у сад, гула, як на лотках, місцями переливалась по перекатах і гуркотіла, вливаючись у Сулу, а місцями великі бризки кришталевим стовпом стрибали догори і наливали сажалки, обложені плитовим камінням. Аж з Переяслава понавозили величезних каменюк і понакладували гори скель, ніби так сам господь їх поробив... По всьому саду набудували гульбищ, печер, халабудок і усяких панських витребеньок» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 366—367]. Описи умиротвореної української природи контрастують із описами «жидівського дуба»: «Піднялася роса і, як серпанком, укрила степ; небо потемніло, зорі вияснилися; ніч тепла та пахуча простягла чорні крила і всю землю пригортала і тулила неначе ньєчка свою дитину до грудей» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 341]; «Так мізкував собі Кобза, а тимчасом прокинувся божий мир: застрекотіли коники, заспівали пташечки, дрохви, журавлі, хохітва, підіймалися табунами і летіли за своїм насущним... Сонце із-за гори викинуло золоте проміння і от-от лагодилося глянуть на землю» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 344].

Сам же автор зазначав, що введення низки історичних осіб у текст художнього твору не є випадковим: «Чтобы придать более живости и разнообразия поэме, я связал ее с войною 1654 года (восстание Хмельницкого). На сцене много исторических лиц: Еремия Вишневецкий, езуит Зелинский, княжна Горецкая, князь Четвертинский, Кривонос, Павлюга, Гуня, Свит и многие другие» [Стороженко, 1931, Т. 4, с. 210—211].

Також класичним прикладом «gothic story» С. Решетуха вважає російськомовне оповідання «Видение в Несвижском замке», де письменник використав готику як принцип організації тексту [Решетуха, 2004, с. 114]. Зокрема як риси готики в творі дослідниця виділяє таке: дія відбувається у напівзруйнованому замку; є подвійна інтерпретація фабули; фантастичні герої; традиційний, однолінійний сюжет; умовний історичний час; символічний характер образів, сон-видіння. Такий прийом, як видіння, дуже часто використовували в барокових текстах, особливо в агіографічній прозі та в творах інших жанрів, де вони функ-

ціювали як вкраплення у текстах. Видіння перемишувалися з мотивами чуда, передачею сну-польоту, ширяння над хмарами, різними оніричними елементами. Проте зміст оповідання, завдяки поєднанню різних часових і просторових пластів, набуває набагато глибшого сенсу, виходить за рамки означеного жанру. У творі Олекси Стороженка локальний простір, обмежений стінами замку, в ході полілогу представників князівського роду Радзивілів із управителем розширюється до кордонів країни, а простір готичний зі сну-видіння стає локальним континуумом, що має обриси художнього простору автора-оповідача [Стороженко, 1931, Т. 4, с. 182]. У тексті існує новий світ, де поєднується двосвіття реального і фантастичного, показано великий хронологічний проміжок існування роду Радзивілів, відтворюється і міжконфесійний розбрат, і руйнація держави внаслідок міжусобиць, і недалекоглядність правителів.

До часопростору твору «Примари Несвізького замку» подібний і часопростір оповідання Данила Мордовця «Видение в публичной библиотеке» [Мордовцев, 1990], жанр якого сам автор визначив як «історичний сон». Персонажами цього тексту є і реальні читачі бібліотеки, і особи минулих часів, які сходять із картин, скульптур в залі Публічної бібліотеки. Автори таким поєднанням уможливають змішування і нашарування часових пластів у художньому просторі літературного твору, як це робили і барокові проповідники.

Головною темою оповідання «Два брати» Олекси Стороженка С. Решетуха визначає віру в Бога та кару за недостойні вчинки. Сцена суду за участю Святого Петра почасти нагадує сцени із барокової драматургії. Кара мусить бути накладена на хлопчика, який нацькував собак на старця. Посередником між двома світами виступає янгол-охоронець молодшого брата. Грані між світами стираються, сакральний світ наближається, як це часто відбувалося у текстах барокових авторів. Простір біблійний спрощується, по суті, «олюднюється». Святий Петро і янголи бесіднують зі старцем як із рівнею: «Аж ось іде Петро з старцем понад тим ланом, а старець і каже: “Подивись лишень, святий Петре, яку Бог пшеницю вродив; зроду такої не бачив!” А Петро й пита: “А знаєш чия се пшениця?”» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 33]. В іншому творі «Закоханий чорт» змальовано ще яскравішу картину-оповідь з уст чорта про святих: «Та нам не велено не то обманювать — і зачіпляти запорожців, бо вони б'ються за

віру православну. Та не велика і користь,— каже,— коли якого й завербуєш: уб'ють його на війні, от він уже й не наш. Відки візьметься Петро з ключем і одбив: так і товче нашого брата, не розглядаючи, де око, а де морда; а ще як вихопиться Микола, то швидше втікай, бо вернешся у пекло без хвоста — одірве!» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 88]. Порівняймо з відомим авторові віршем про пекельного Марка, який «чортів у пеклі налякав»: «Налякав так, що рогаті й досі від козаків втікають, / Та знай одно, що тільки лають. / А запорізький як дух почують, / То зараз в тартари мандрують!» [Українська література XVIII ст., 1983, с. 186]. Причому відбулося це за напучуванням апостола Петра, якого одного разу після причастя Марко побачив уві сні. Посилаючи героя до пекла, святий наказав «приструнчити» там чортів і цим здобути «душі спасіння»: «У мене,— каже святий Петро,— / Є на тебе велика надія, / Що ти мені чортів присупниш / Та з пекла їх вигониш. / Вони козачим баглом завладіли, / І бідні козаки давно не пили й не їли, / А в запорожців нема ніякої сили, / Бо позоставалися одні тільки жили» [Українська література XVIII ст., 1983, с. 187]. Очевидною є подібність у змалюванні простору пекла й подій, що там відбуваються з козаками, до традиційної для низового бароко манери зображення.

Хата відьми Одарки в оповіданні «Закоханий чорт» віє пустою, оскільки порожнеча поселилася у душі господині. Як протиставлення до пустки виступають Святі Гори, де жив пустельник, наповнені спокоєм і світлом. До печери пустельника веде стежка (символ сходження до високого — до порятунку душі Одарки). Від щирої молитви «темна церковця та і освітілась, наче хто світло засвітив» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 95]. Щаслива пара починає своє подружнє життя у новому домі, який будують на гарному місці над річкою,— простір щастя й злагоди.

Низку протиставлень (хата-келія, чорт-праведник, грішне-спасіння), яку автор використовує при зображенні шляху до спасіння дівчини запорожцем, розмежовується ще одним незвичайним простором — Січчю. Січ постає місцем, де запорожець перебуває на лицарській стражі православної віри і де йому навіть сам чорт змушений прислужитися.

Загалом же простір оповідання Олекси Стороженка «Закоханий чорт» дуже складний, оскільки поєднує змалювання земного і небесного, святих місць і пекла, Запорозької Січі і Слобожанщини початку XIX століття. Поєднується це і за допомогою

топосу дороги, і за допомогою нарації різних оповідачів. О. Єременко про динаміку текстів романтиків пише, що вона постає саме з мотиву дороги, подорожі: «Мотив руху, на загал, переданий не лише тим, що герої від'їжджають і знову повертаються. У літературі виникають алюзії мандрів, блукань через плинність буття» [Єременко, 2008, с. 164].

Дорога в оповіданні Олекси Стороженка (пряма, а веде невідомо куди) є уособленням долі, а столітній дід-оповідач — провідник між різними часами і простором. У цьому сенсі варто згадати висновок Н. Копистянської щодо вертикалі будови світу в романтиків: «У романтиків немає обмежень у розширенні простору по горизонталі. Вертикаль у пізніші часи часто буде виступати урізаною, зникає небо. У романтиків вона задіяна цілком. Це вертикаль будови світу: земне, надземне небо із зорями, сонцем, місяцем, високе небо із сонмами духів, підземне з мерцями в могилах, пекло...» [Копистянська, 2005, с. 265]. Побудову світу по вертикалі розглянув і А. Ранчин [Ранчин, 2007, с. 194], який пише, що розпад простору на сакральний і профанний уможливило інтерпретацію руху людини через релігійно-моральний код. Підтверджує вчений свою думку, цитуючи Ю. Лотмана. Таким сакральним локусом у давньому письменстві постає Києво-Печерський монастир, святість якого обумовлює просторову структуру Києво-Печерського патерика. Поза межами сакрального місця також можливий шлях по вертикалі. Порівняймо з алегорією «Бог-дорога» з твору Лазаря Барановича: «Бог всім служити у житті бажає, / Отож дороги титул собі має. / Блудить не хочеш, то тримай дороги, / Відтак на горні виведе пороги» [Вірші Лазаря Барановича, 2002, с. 219]. Горішня вертикаль у текстах романтиків вочевидь закорінена у барокове розуміння дороги до очищення, оскільки ґрунтується на засадах християнського віровчення.

Світ у всьому безмежжі і водночас марноті, бачимо і в творах барокових письменників, у проповідях, у вертепній скриньці, в інтермедіях та віршах мандрівних дяків. Протиставлення добра і зла, земного і потойбічного, давно минулого і сучасного переймалися романтиками на лише з фольклору, але й з текстів попередніх епох, а надто Олексою Стороженком, який вивчав і етнографію, і твори барокової доби для написання свого тексту про Марка Проклятого. Принагідно зауважимо, що у широкому розумінні зміст алегорії подорожі, як слушно говорить

Т. Рязанцева, пов'язаний із рухом крізь простір, який символізує рух крізь час і зміни: «Шлях, подорож тут виступають головно інакомовленням людського життя і духовного поступу, залишаючись у межах християнської традиції («шлях», «дорога» — усталена біблійна метафора людського існування). Вони відбивають ідею «шляху до Бога через світ», адже в розумінні людини Барокко, як слушно зауважив Д. Чижевський, «хто довго залишився у світі, той лише заблукав у ньому» [Рязанцева, 2009, С.].

Композиція оповіді в творах Олекси Стороженка часто нагадує складне хитросплетіння барокових комбінацій, у якому монолог виступає основним носієм художньої інформації. У прозі Олекси Стороженка нарація, як правило, передбачає присутність слухача або читача. В оповіданні «Розумний бреше, щоб правди добути» таких слухачів про уявну бувальщину аж три.

Хронотоп оповідання «Межигорський дід» не тільки поєднує різні часові пласти, різних оповідачів, але й ускладнений простором думи, що є поетичним вкрапленням у прозовий текст (принагідно згадаймо поширене в бароковій літературі явище *prosimetrum* [див. про це: Борисенко, 2008]). В думі метафорично означаються кілька барокових та уснопоетичних локусів: світ — море, хата — домовина, батько — степ, «хатина — світ без тина, козацька перина» тощо [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 103]. Таке поєднання різних жанрів у творі значно розширює художній часпростір, оскільки «кожний жанр, кожний літературний рід, кожний вид мистецтва і вид духовної діяльності має свої можливості і свої обмеження, а при поєднанні вони множаться, доповнюються» [Копистянська, 2005, с. 252]. В оповіданнях Юрія Федьковича також є подібне вкраплення поезії в прозовий текст, наприклад, у казках «Золота кісочка», «Глогорожечка», «Чортівська бочка», у повістці «Безталанне закохання», в оповіданні «Співанка», у повісті «Штефан Славич», «Серце не навчити» тощо.

Столітній дід у творі Олекси Стороженка «Кіндрат Бубненко-Швидкий» [Стороженко, 1957, Т. 1, с. 150—171] служить своєрідною ланкою, що пов'язує різні часові пласти одного локального континууму. При цьому простір «теперішнього-минулого» автором змальовано у фольклористичній манері, з використанням наративної стратегії, побудованої на поетиці контрастів [Погребенник, 2008, с. 6]. У «Споминках про Микиту Леонтійовича Коржа» автор в оповіді запорожця подає культурний пласт минулої епохи, а пейзажні замальовки поєднано із поетичними

пейзажними описами та змалюванням запорізьких слобод, козацьких могил, історією назв певних географічних місць.

Простір «Рассказов из крестьянского быта малороссиян» — це конкретна географічна місцевість, де поєднано топоніми сучасних авторів реалій із пам'ятками давніх часів. С. Решетука завважила, що найчастіше в Олекси Стороженка, як і у казці, сюжетний хронотоп підпорядковується моральним принципам, зокрема перемозі добра над злом. Автор психологізує та індивідуалізує простір, надаючи йому топографічних чи національно-історичних характеристик.

«Лесной дідько и непевный» Олекси Стороженка — складний за побудовою текст [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 20—37]. Кілька оповідачів різного соціального стану й віку дають змогу авторові не просто зробити твір композиційно вивершеним, але й розширити часпросторові межі оповідання. Міфологічні істоти (лісовий дідько, русалки та інша нечисть) співіснують із лісновою родиною, грань між світом легенд та реальністю стерта. Досить хистка й межа між світом живих і світом померлих. Романтичне забарвлення оповіді, попри опору на фольклорні впливи, досягається поєднанням зі християнською традицією. Саме моральні засади, віра в Бога стають відправними точками вибору шляху персонажів і по вертикалі, і по горизонталі. По суті, в тексті поєднуються дві паралельні оповіді — головного оповідача й стадняка. Історії, про які в них ідеться, мають багато збігів: обидва потрапляють у халепу далеко від дому; обидва, блукаючи, шукають людського житла; обидва натрапляють на хату, де на столі лежить мрець. Така подібність тільки загострює подальші протиріччя в діях героїв, коли йдеться про вибір, що впливає на подальший життєвий шлях. Оповідач, який іде шляхом вдячності, християнського смирення, в подальшому отримує подяку від Бога й від людей. Хлопець із оповідання стадняка, робить дурний жарт, як сам говорить, з поради сатани, ображає мерця, і тим самим життєвий простір персонажа перетворюється на простір гріха, мук совісті й покути.

Простір лісу на початку твору в оповіданні «Лісовий дідько і непевний» Олекси Стороженка стає ворожим для оповідача. Буря, злива, гроза — такі бурхливі прояви страшної негоди постають пристанищем нечистої сили і наганяють жаху на мисливця. Чоловік змушений тікати, прагнучи вирватися з напівмістичного простору, але, втікаючи, натрапляє на ще одну моторошну

картину — потрапляє в простір мертвої господині, — хата, де на столі — покійниця. Сакральний і профанний простори в творі переплітаються, створюючи художній світ тексту, що нагадує тексти барокових авторів, де співіснували вічне і минуше, реальне й легендарне, книжні герої й історичні діячі. При цьому світ, у якому живуть герої творів Олекси Стороженка, сприймається як загальновідомий і національний водночас. Християнська традиція залучає головних героїв твору в простір української літературної і фольклорної традиції. Літературна традиція, як пише Ігор Набитович, — «це динамічний процес на діяхронічному рівні змін та пристосування тих чи інших елементів культури до певних мистецьких інтенцій та завдань в турбулентному просторі зміни епох, течій та напрямків» [Набитович, 2008, с. 94].

Тексти Олекси Стороженка, перебуваючи в такому динамічному просторі зміни епох, течій та напрямків, зберігають багато елементів традиційного хронотопу, що є послідовним продовженням культурної парадигми української літератури барокової доби.

Таким, що поєднує романи Василя Наріжного з бароковою епохою і водночас із творчістю Олекси Стороженка, Миколи Гоголя та інших романтиків, є змалювання Запорозької Січі. П. Михед слушно відзначає близькість інтонації початку повісті «Запорожець» Василя Наріжного і сторінок повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» [Михед, 2002, с. 32]. Зв'язок між творами історик літератури пояснює єдиним джерелом, із якого черпали обидва письменники. Початок повісті «Запорожець» показує читачеві величну картину повернення козака-переможця, пораненого, ледь живого, але хороброго і мужнього. Характерно, що Запорізька Січ у творі є й місцем, де старий козак розповідає свою історію, й водночас слугує своєрідним обрамленням оповіді пригод вельможі, які привели його в козацьку вольницю. За численними перипетіями роману «Запорожець» Василя Наріжного криються традиції європейського історичного та пригодницького роману. Таким, що перебуває у руслі вітчизняної літературної традиції постає і твір Миколи Гоголя «Страшна помста», простір якого розглянули Ю. Лотман, А. Ранчин та інші вчені [Лотман, 1988, с. 260, с. 265; Ранчин [эл. ресурс]].

Простір оповідання «Тайновидец» Миколи Костомарова постає поєднанням різних топосів життя головного героя. При цьому форма оповіді наближається до жанру житія, тим паче,

що йдеться про мученика за віру. Простір хати сакралізується через появу дивного монаха і хрестика; простір дому поміщика так і не стає для хлопця своїм простором; Сибір відтворюється побіжно і як чужий простір; простір столиці, що для Петруня стає безпосередньо простором тюрми й катувань, подається кількома штрихами. Поміж цими елементами часопростору оповідання «Тайновидец» відокремлюється простір святого місця, який оскверняється злочином, — церква, що відіграє доленосну роль у житті головного героя.

Євген Гребінка, виносячи в підзаголовок оповідання «Мачеха и панночка» жанрове визначення «малороссийское предание» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 311], налаштовує читача на сприймання твору з фольклорними ремінісценціями, насправді ж цей текст насичений ремінісценціями й із літературних, і з фольклорних творів. Наближаючись до казки за змістом, оповідь своєю структурою також нагадує казку, перебирає риси казкового хронотопу. Вочевидь, на автора мали вплив і українська усна народна творчість, і казки братів Грім, і літературні казки російських романтиків, зокрема, «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» Олександра Пушкіна [Пушкін, 1984].

Хронотоп тексту «Мачеха и панночка» досить складний, містить різні простори, поєднані простором дороги, яка тричі вводиться у сюжет оповідання-казки (Макар дорогою відвозить дівчину в ліс, на дорозі постає відьма, дорога приводить Чорноусенка). Після появи мачухи простір дому стає ворожим для дівчини. Натомість простір лісу, якого спочатку боїться панночка, оскільки він може стати для неї смертельним, поступово перетворюється на простір світлий і благодатний. Характерно, що переломним моментом у трансформації простору лісу стає щира молитва переляканої дівчини: «Упала панночка на землю и долго молилась Богу, горячо целовала серебряный крест — благословение покойной матери, и поща далее, уже без страха, без трепета» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 315]. Оніричний простір сну мачухи («Ей снилось, что она лучше падчерицы, что все на нее смотрят... И это так легко достается: стоит только сгубить невинную девушку!» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 313]) служить водночас і для розширення загального простору, і пророкує можливе згорання життєвого простору дівчини.

Як і в народних казках, у творі ліс містить таємничі простори, зокрема, таким прихованим локусом є хата чотирьох братів

Іванів (у Пушкіна натомість — сім богатирів). Чотири козаки, які в січових походах здобули не тільки звитяжну славу, але й багатство, тоді вже проводили час у ловах і молитвах, дівчину прийняли як свою сестру, дали обітницю оберігати її. Будинок чотирьох Іванів став не просто життєвим простором головної героїні, але свого роду оберегом — цікава деталь: брати лягають спати по чотирьох кутах хати (хрестом), водночас дівчина цілує свій срібний хрест. Фігура хреста з людських тіл повториться у творі ще раз: вважаючи, що не вдалося дотримати своєї клятви, чотири Івани залишаються мертвими охоронцями кришталевого гробу, який поставили у пущі на старезному дубі.

Щасливий фінал оповіді Євген Гребінка зображує в сакральному просторі Києва, акцентуючи на святості цього міста. Простір церкви, де вінчаються молоді, освітлений свічками, стає початком щастя для праведників (батько, молоді) і смертельним для грішниці, яка помирає від заздрощів.

Автор органічно поєднує казкові елементи з реальністю змалювання українського пейзажу, з християнським баченням світу. Злочин мачухи-польки оповідається на тлі благодатного свята, і цим самим поглиблюється емоційна наснаженість оповіді, підкреслюється величина трагедії, що має статися: «Чисто, безоблачно небо над Україною; високо горит сонце на небе. В Україні давно уже весна: цветут густые сады, цветут веселые луга, цветут зеленые берега голубых рек» от легкого ветерка нивы разбегаются живыми волнами; жаворонок утонул в небе и звенит там, как серебристый колокольчик, призывающий природу к молитве; каждая травка, каждый цветок тихо шепчутся между собою и кивают головками. Был троицын день; чисто было небо над Україною; только в понесенье несло одно белое облачко — это ангел божий летел осматривать землю. Остановилось облачко над Україною. Сложив руки, распустил легкие крылья, с улыбкою посмотрел ангел на прекрасную сторону — и радостная слеза удовольствия скатилась с его ресницы: зашумела святая слеза в воздухе и рассыпалась на Украину свежим теплым дождем; облако скрылось; ангел полетел далее» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 313]. Євген Гребінка ускладнює не тільки простір, але й час твору: згадки про минуле з життя дівчини, з походів Іванів, перенесення дії на п'ятдесят років тощо.

Стара відьма, яка допомагає мачусі звести дівчину зі світу, постає свого роду провідницею між світами — світом живих

і світом померлих. При цьому вона постає на дорозі «нізвідки», наче з-під землі, в образі паломниці, що йде на прощу до Києва, зробивши ж чорну справу, відьма піднімає страшний вихор, що відносить її на хутір.

Хронотоп творів романтиків завдяки поєднанню різних просторових пластів вписує письменницьку спадщину в історичний та культурний контекст. «Позатекстовий» світ, з яким пов'язаний простір творів Василя Наріжного, Євгена Гребінки, Олексія Стороженка та інших українських митців XIX ст., не тільки дає змогу знайти типологічні сходження з культурою барокової доби, але й репрезентує оповідання письменника як оригінальне поєднання традицій попередньої епохи, романтичної культури і фольклорних елементів. Автор, який цікавився козацтвом, збирав матеріал про XVII—XVIII століття, знав усну народнопоетичну творчість, закономірно відтворює традиції національної культури. Простір у текстах письменників-романтиків, таким чином, є важливою категорією парадигми історії культури, дає змогу авторові надати своєму стилю оригінальності, поєднати в одному творі різножанрові структури, сполучити різночасові пласти і тим самим змалювати панорамний світ давнини і сучасності.

Дослідження мотиву дому в текстах українських письменників-романтиків здійснювалося досить побіжно. Зазвичай науковці розглядають дім у ракурсі хронотопу творів. Спробуємо окреслити коло мотивів і образів, які групуються навколо поняття «дім» у текстах українських поетів-романтиків, зокрема в текстах Левка Боровиковського, виокремити традиційні та сакральні мотиви, а також розглянути, яке місце посідає дім у хронотопі творів романтика.

Дім у творчості українських поетів-романтиків виступає і як мотив, і як образ, і як позначення просторового континіуму. Вивченню мотиву дому присвячено низку дисертацій [Мамонова, 2004; Бугрова, 2004 та інші]. О.В. Мамонова цілком слушно пропонує розглядати дім в кількох іпостасях: дім як сім'я, дім як Батьківщина, дім як Царство небесне, і ширше, — дім як метафізична категорія, певний духовно-історичний стрижень. Ю.М. Лотман простежує зв'язок архетипу *дім* в літературі XIX століття з фольклорною традицією, де житло містить низку антитез: дім-ліс, своє-чуже, земне-небесне. Ця традиція, як стверджує вчений, є стійкою й продуктивною в творчості письменників

XIX століття. Як приклад, дослідник наводить творчість О.С. Пушкіна, М.В. Гоголя, Ф.М. Достоевського. Вплив літературної традиції також позначився і на формуванні відчуття простору в текстах Левка Боровиковського, зокрема в перекладах і переспівах, здійснених митцем. Так, порівнюючи переклад Левка Боровиковського вірша Олександра Пушкіна «Зимний вечер» з оригіналом, М. Новикова пише про різне бачення часопростору в письменників [Новикова, 2005, с. 18].

Важливу роль для розуміння мотиву дому в текстах Левка Боровиковського теж відіграє розмежування простору на «свій» і «чужий», «ворожий». Вторгнення ворожих сил у сакральний простір дому стає можливим не тільки насильно, а й завдяки тому, що ліричний герой сам прагне спілкування з чужим світом, як то Маруся в однойменній баладі, або ж чоловік у творі «Ледащо».

Аналізуючи твір Левка Боровиковського «Подражаніє Го-рацію», Р. Крохмальний наголошує на вагомості фрази: «Щасливий в світі той, хто так уміє жити, / Як наші прадіди живали...», — «Смисловий код цієї фрази передає одну з граней сутності людського земного щастя: спадкоємність хліборобських традицій українського роду, образне втілення мирного, тихого, спокійного життя, насиченого щоденними клопотами й турботами, які змінюють свій плин залежно від пори року, від складності й інтенсивності сільськогосподарських робіт. Герой твору почуватися комфортно у своєму невеликому замкненому світику, номінованому «хутір». Кохана дружина й чималий гурт діточок, що обсіли його, як гамірний бджолиний рій матку, чудово акомпанують мелодії внутрішнього світу» [Крохмальний, 2006, с. 76]. Образ дому тут переходить в інший споріднений образ — образ хутора, який набуває у романтичному просторі творчості Пантелеймона Куліша поглибленого філософського змісту.

Идилічні мотиви праці контрастують із мотивами козацької вольниці. Січ теж є свого роду домом, проте мотив «рідного» для козацтва у текстах романтиків, зокрема й Левка Боровиковського, кардинально різниться від мотиву «рідного» для грецької. Цінності переосмислюються, і ліричний герой шукає іншої домівки, як у вірші «Розставання»: «Крихто Марусю! Білу постелю / Сніг, завірюха у полі постелють; / Серцем сирітським, щирими словами / Буду балакати з буйними вітрами» [Боровиковський, 1967, с. 86]. Домівка козацька постає як широкий

степ, а житло мале відходить на задній план. Повернення додому для козака мислиться чимось нереальним: «Тоді я буду додому вертатися, / Як буде шука с голубом кохатися; / Як Дніпро наш буде синє море пити / Та буде хвилю назусплять котити... / Треба вірненько Дніпрові служити, / Прийдеться в полі головку зложити!...» [Боровиковський, 1967, с. 86]. Цей же мотив і в поезії «Палій»: «Сидіть дома, на покої, / Не пристало козакові. / Склич, козаچه, склич дружину, / Иди, Палій, в Ляхівщину» [Боровиковський, 1967, с. 88]. М. Кодак, розглядаючи авторську свідомість Левка Боровиковського [Кодак, 2006, с. 46-49], з'ясовує і функцію художніх хронотопів у поетичній системі цього романтика [Кодак, 2006, с. 48].

У романтичній поезії перехід у чужий світ, покидання домівки, тема розлуки з Батьківщиною, як слушно завважив М. Яценко [Яценко, 1987, с. 32], генетично пов'язана з мотивом від'їзду козака до війська, прощанням з родиною, родом, коханою. Як приклад того, що чужа сторона загострює відчуття самотності, сирітства й неприкаяності ліричного героя, вчений згадує такі твори: «Туга за родиною» Якова Головацького, «Давно тебя, Отчизна, я оставил» Ізмаїла Срезневського, «Признание», «Малиновка», «Опять передо мной знакомые поля» Євгена Гребінки, «Розмова з покійними» Амвросія Метлинського, «Прощання» Олександра Афанасьєва-Чужбинського, «І широкою долину...», «Не гріє сонце на чужині», «Ми заспівали, розійшлись...» Тараса Шевченка.

Органічно поєднуються в творах романтиків і простори дороги й дому. Мотив мандрів у творах Левка Боровиковського розглянув М. Ткачук [Ткачук, 2006]. Дорога, що була одним із центральних мотивів у романтизмі, цілком закономірно протиставлялася іншому мотиву — мотиву дому. Мотив мандрів, характерний для вираження романтичного світогляду відречення від сталих форм і явищ, водночас не був новаторським в українській літературі. Мотиви життєвих мандрів, блукань у дочасному земному світі з'явилися в літературі значно раніше, пов'язувалися і з традиційними для паломницької прози мотивами.

Пишучи про часопростір барокової поезії, Богдана Криса зауважує, що в творах першої половини XVII ст. багато говориться «про вічність як про справжню батьківщину, до якої має прагнути кожен, але в них мало ознак переживання дійсності. Дем'ян Наливайко, звертаючи увагу на непомітне вступання часу в позачасовість, розглядає у часі те, що впливає на позачасове

буття. На перший план тут виступає співмірність між земним життям та «небесними житлами», яку визначає собі сама людина. Традиційне бажання досягнути цих жител має виразну часову регламентацію: Єгда от мира сего и тѣлеси моего изыиду, / тогда съпутник ми буди, да, идеже желаю, дойду. / В жилища мя небесная с святыми ти всели, / И вѣчных благ причастиєм душу мою възвесели» [Криса, 1997, с. 20—21]. Дочасне життя може мати тільки примарні ілюзорні розкоші і житло, про що йдеться у творі Кирила-Транквіліона Ставровецького «Пѣснь вдячная при банкетах панских». Як вважає Богдана Криса, «це характерна барокова спроба провести межу між буттям і небуттям людини, поза якою картини життя, та сама «марність світу», що її згадано з немалою насолодою, втрачають свою реальність, викликаючи одне-єдине запитання: де?» [Криса, 1997, с. 20—21]. Прагнення досягти вічності, Божої благодаті як дому-пристанниці для праведної людської душі лунає і в творах українських романтиків. Трансформація мотиву пошуку небесного житла у творі «Велетень» Левка Боровиковського пов'язана з мотивами гордині, Божої кари і ствердженням того, що небо за життя нам не дається [Боровиковський, 1967, с. 196].

Романтичне забарвлення поезії «Заманка (Пісня русалок, уривок з балади)» поет увиразнює змалюванням дому русалок: «На дні дніпровськїм нашї світлицї: / Там-то русалки, нашї сестрици. / Ліжка в світлицях шовком покритї — / Та ні з ким ліжка нам поділити...» [Боровиковський, 1967, с. 79]. Уявлення про житло русалок подається у слов'янській фольклорній традиції [див. про це: Шафарик, 1851]. Зовсім іншого характеру набуває простір дому в поезії «Волох», де автор, акцентуючи на тому, що герой прагне насамперед волі, оспівує кочовий спосіб життя: «Без хліба — сит, без хати — пан. / Густий туман — його жупан» [Боровиковський, 1967, с. 84]. Таке ілюзорне житло-бездом'я дає значні переваги господареві: «Зате ж татарин, німець, лях / Не грїли рук в його шатрах» [Боровиковський, 1967, с. 84]. Мотив дому тут перетинається, як і в оспівуванні козацької вольниці, з мотивом свободи, а простір дому-бездом'я перетворюється на простір батьківщини-всесвіту. На противагу цьому, в творі «Гайдамаки (уривок з казки «Відьма») житло розбійників («у лісі курїнь») та відьми («хатка під лісом») постають обмеженим простором самотності й відчуженості від людського простору, замкненості у світі злочину й страху, а ліс виступає своєрідним

помежів'ям між світами. Ще один різновид простору дому-бездом'я можемо порівняти з тим, який є у творі І. Гушалевича «Бурлак» [Українські поети-романтики, 1987, с. 490—491], де нещасний «без кута, без хати» гостро відчуває свою самотність і захищеність перед світом.

Простір дому є не тільки у віршах Левка Боровиковського, але й у його прозових баладах. Так, у творі «Кузнец» постає образ Яремки-коваля, житло якого, кузня, «право і хата інша не буде просторішою і гарнішою», прикрашена картинами, що містили образи старовинного лубка: «а різних кунштів наклеєно! — Тут і кіт астраханський везеться мишами, і з пікою Єрмак, і Палій з мудрено підписаною віршею вгорі і конем, підкованим назад, із шипами із жовтої міді, і страшний суд, і явлення чудесні — з жіночими грудьми, зі звірячою мордою, гребенем і в пір'ї... багато картинок! (переклад мій — О.Н.)» [Боровиковський, 1967, с. 202]. Така колоритна картина змалювання житла-кузні підкреслюється ще однією важливою деталлю, яка грає вагомую роль у розвитку дії твору: «Біля горнила, на самій на пічці, висів на полотні намальований чорт, повішений догори ногами; ну, та й списаний точно! Хто не подивиться — впізнає: чорт та й чорт тобі! Чорний, із рогами, із предовгим хвостом, із бородою, із калиткою грошей у кігтях і з людськими грїхами... (переклад мій — О.Н.)» [Боровиковський, 1967, с. 202]. Саме портрет нечистої сили, над яким насміхався коваль, переніс до себе в хату, спричинив містичні події в житті Яремки. Тут мотив дому перетинається з мотивами грїха й розплати за нього, з мотивами каяття. Сакральне поглиблюється за допомогою опису сцени кроплення хати святою водою,— передається трансформація художнього простору дому.

У баладі «Лихо» змальовано казковий страшний дїм — дїм, у якому живе Горе. На перший план автор виносить моралізаторський мотив невідворотності покари за грїх. Відтворюючи страждання чоловіка, що шукав Лиха, письменник закінчує баладу такими словами: «А шукач горя страждає все життя без руки, калїка, завжди згадує жакливе Горе. Він гірко розкаюється, але запізно каятися після минулої справи (переклад мій — О.Н.)» [Боровиковський, 1967, с. 201]. Тут протиставлення двох просторів: дому-родинного вогнища і дому-вмістилища злих сил, поглиблює християнські мотиви покари, каяття, поширені в бароковому письменстві.

Зображення простору дому у творах Левка Боровиковського продовжує фольклорну й літературну традицію попередніх епох. Низка протиставлень, що розширюють цей простір: дім-степ, своє-чуже, земне-небесне, — увиразнюються романтичними образами козака, русалок, нечистої сили, степу, хутора, коня, чужини тощо. Як і в інших поетів-романтиків, у Левка Боровиковського мотив дому поєднується з мотивами-супутниками: «блудний син», мотив каяття, дороги, блукань, мотив дзеркала.

3.1.2. Сон як традиційна складова художнього простору романтичного тексту

Складовою частиною багатьох художніх текстів є змалювання сновидінь, марень, видінь та інших холотропних станів персонажів, використання сну як прийому. Такі краплі в текст¹⁰ досліджуються онірокритикою. Тетяна Бовсунівська, спираючись на праці Станіслава Грофа, вказує, що основу онірокритики становить дослідження холотропних станів за літературними текстами як художніми свідченнями присутності ірреального [Бовсунівська, 2004]. Сон вивчають різні науки, зокрема і як психологічне явище: «сновидіння мають багато спільного з такими психологічними явищами як галюцинації, ілюзії, видіння, уява, фантазія, гіпнотичні, онейроїдні та інші зміни стану свідомості» [Смирнов, 2001, с. 4]. Г. Башляр також вважав оніризмом «стан психіки, при якому вмикається несвідоме: людина бачить сновидіння чи марення» [Башляр, 1999, с. 31].

Використовуючи теоретичні засади онірокритики, спробуймо зіставити оніричні елементи, наявні у творах барокових письменників та романтиків, і простежити типологічні паралелі трактування образу сну в бароковому та романтичному тексті, розглянути, яким чином сон вписується в структуру творів.

Мотив швидкоплинності, марності людського життя у художніх текстах романтиків знаходить відображення за допомогою поділу провідного мотиву на низку взаємозалежних: приреченість людини на муки і страждання, обумовлена першорядним гріхом; страх перед завтрашнім днем і заклик миритися із недосконалістю світу; ілюзорність життя; пошуки сенсу існу-

¹⁰ Сон Ю. Лотман, як і вставні новели, відносить до традиційних прийомів введення тексту в текст [Лотман, 2000.— С. 70].

вання; смерть як перехід у вічність тощо. Характерно, що письменники здебільшого послуговуються відповідними образами, притаманними європейському бароковому мистецтву (разом із використанням античності): всепоглинаючий час, людина — подорожній, світ — торжище, ярмарок, долина сліз, театр, життя — сон, павутина, блискавка, масив мариністичних топосів: море, корабель, пристань, буря, корабельна аварія, мандрівка тощо. Розмаїті мотиви й образи у творчості письменників органічно поєднуються, а інтерес до них зумовлюється не лише традиціями жанрових модифікацій, а й історичними подіями, свідком яких доводилося бути авторам барокової епохи. На тлі розгортання картин реального життя, наснажені вболіванням за долю своєї країни, письменники поглиблюють звучання філософських та релігійних мотивів.

Барокові письменники часто використовують зіставленням «життя — це сон». Таке твердження може вважатися спробою абсолютизації і життя, і сну [Оганісян, 1988]. Сон, який відбирає час від важливих справ, водночас є і сам частиною життя людини. Касіян Сакович подає порівняння «життя-сон», міркуючи про сенс людського буття у «Слові на похорон»: «Половину людського життя забирає сон і щоденний відпочинок, не мала частина дитячого й молодого віку відходить даремно, а залишок наших років пропадає в клопотах, земних турботах і марних надіях. І взагалі крапка і термін нашого життя настільки малі, що воно може бути порівняне хіба що з ночівлею на якомусь неспокійному заїжджому дворі, з якого бідна людина рада б швидше вибратись» [Пам'ятки братських шкіл, 1988, с. 427].

Формула — «життя — це сон», на думку дослідників, певною мірою спрямована на виправдання життя, чи навіть на доведення того, що життя взагалі є, існує [Оганісян, 1988, с. 222]. Вислів, що своїм походженням сягає античності, в барокових письменників часто застосовується для показу ілюзорності, несправжності буття людини. Неприємності цього життя, випробовування потрібно сприймати так, наче вони наснилися у короткому сні, який є сходиною у вічність.

Дмитро Наливайко, говорячи про формулу «життя — сон» як про корелятивний домінуючий умонастрій у літературі бароко, посилається на «Есе» Мішеля Монтеня. Останній робив висновок про гетерогенність життя і сну: «Оскільки наш розум і наша душа сприймають ті фантазії й думки, що народжуються

вві сні, як і ті, що чинимо, коли не спимо, то чому б не допустити, що наші думки й наші вчинки є своєрідним сонним маренням, а наше неспання — якимось різновидом сну» [Наливайко, 2000, с. 14]. «Театралізована християнська проповідь» — так характеризують деякі дослідники драму Педро Кальдерона «Життя — це сон» [Рогозинський, 1999, с. 39—40], яка була покликана повернути грішників на шлях істини та добродетності. Герой цієї драми у монолозі висловлює сентенцію «...все життя — це лиш сновидіння, а сновидіння — тільки сон» [Борецький, 2000, с. 6].

Шляхом до вічності бароковий письменник вважає земне життя людини, не зважаючи на всі вади останнього: «...коль ни говорят, что она (жизнь) кратка, как явления воздушныя, суетна как сон и мечта; что она сущая война на землѣ, ссылка, род скитанія в пустыни, гдѣ обитает скука и въздыханія: но все она жизнь, все она дар Божій и благо наше, имѣет свою цѣну, отраду, выгоды, награжденія» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 31]. Завдяки порівнянню зі сном підтверджується думка про скороминучість, ілюзорність життя і у «Віршах на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного» Касіяна Саковича: «Чловек, якъ тѣнь, сон, трава, якъ цвѣт увядает» [Сакович, 1978, с. 324]. Таке використання сну тим паче не є випадковим, якщо зіставити названий вірш із іншими творами Касіяна Саковича, зокрема із його ж трактатами. Автор висловлює думку, що сновидіння — це частина аналітичної діяльності мозку, і зауважує, що «не належить шляхетному розуму більше витрачати часу на сон, ніж на свідоме життя, бо ж сон є якоюсь подобою смерті» [Пам'ятки братських шкіл, с. 411].

Подібні до міркувань барокового мислителя думки бачимо і в текстах романтика Євгена Гребінки. Так, у поезії «Сон» онірична проблематика сну, видінь, марень перетинається із міркуваннями про добро і зло, природу сновидінь: «Что ты, скажи мне, мое сновидение? / Что ты добро или зло? / Случай слепой или само провидение / В мир наш тебя привело?» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 94]. Сон виступає у Євгена Гребінки своєрідним Божим нагадуванням про минулість і нещастя, і щастя у цьому світі: «Кажется, чтоб не забылись мы в счастья, / Сон нам бедами грозит / И, утешая в годину ненастия, / Светлые грезы дарит» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 95]. В іншому тексті письменник подає досить розлогу сентенцію про те, що можна вважати страшним сном. Такий відступ у формі опису сну є своєрідним текстом

у тексті, містить метафоризований опис людського буття-театру: «Случилось ли вам видать страшный сон? Не то будто вы проиграли пульку в преферанс, или вас оклеветал ближний, или вам подали холодного супу, или смазливенькое личико, давши вам слово танцевать, отказалось и пошло с мягкими бархатными усиками, а вы для vis-a-vis полчаса гуляли по зале с каким-то привидением — или будто вы в театре, где играют нестерпимую нелепицу: перед вами на сцене русский мужик, бородач, широковещательно прелагает на российский диалект *de officiis*¹¹ Цицерона и машет руками и горячится, как в старину сам оный пресловутый вития перед романским народишком, а его жена в кокошнике, в сарафане и французских башмаках, попивая православный квасок, решает вопрос о Востоке лучше заморских газет и парламентов... вы хотите бежать, но двери заперты, никого не пускают, а между тем автор пьесы самодовольно глядит на вас из ложи и, улыбаясь, будто говорит: “Что приятель, попался? Знай наших!”» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 339]. Міркування про природу сну подає і Юрій Федькович у баладі «Свекруха»: «Сон не мара, мої сизи, / Хто се знати може; / Сон — се ангел з того світа, / Серафського лику, / І ходить він, як ніч божа, / З дзеркалом великим / Показувать людям долю — / Лиху й добру долю; / І стоїть вона змальована / Дивними символи / У дзеркалі тим великим,— хто може читати! / А то ж добре, пани-браття, попереду знати, / Чого завтра дождити?» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 195]. Таке порівняння сну з янголом, що уві сні, наче у дзеркалі відтворює майбутнє, синтезує фольклорні, апокрифічні й літературні уявлення про сон.

Ю. Віппер вважає, що прагнення проникнути у світоглядну сферу літератури західноєвропейського бароко змусило низку відомих вчених зосередити увагу на виявленні характерних для цієї літератури образно-тематичних лейтмотивів, таких, наприклад, як «життя є сон», «світ-театр», «Протей», «мистецтво як гра», «мученики та незаймані»; як різноманітні символи непостійності (мильні бульбашки, хмари) або метаморфоз та ілюзорних уявлень — веселка, переливи води і т. п. [Віппер, 1990].

¹¹ Використано назву твору Марка Тулія Цицерона «*De officiis*» (Про обов'язки), але вочевидь Євген Гребінка зумисно не виокремлює у тексті як працю давнього автора, демонструючи фантазмагоричність того, що відбувається на сцені.

При цьому вчений посилається на праці Ж. Руссе, Ф. Уорнке, П. Скрайна [Rousset, 1954; 1968; Warnke, 1972; Skrine, 1978], які на його думку, збагатили наше уявлення про бачення світу барокових письменників, особливо спостереженнями над розмаїттям ідейного осягнення образно-тематичних лейтмотивів різними письменниками.

Сон як простір і в бароко, і в романтизмі виступає своєрідною межею між світами профанним і сакральним, простором перетину цих світів. Як частина хронотопу тексту, сон має своєрідні часопросторові характеристики: події не завжди відбуваються у хронологічній послідовності, а місце, де відбувається дія, часто нагадує калейдоскоп, світ, розбитий на частини.

Вячеслав Иванов називає сновидіння найбільш близькою і зрозумілою метафорою творчості, апелюючи до досвіду поетів-романтиків, які висловлюють філософські роздуми: «Творчість форм виявляється, відповідно, в трьох точках: а) в містичній епіфанії внутрішнього досвіду, яка може бути ясним видінням або баченням вищих реальностей тільки у виняткових випадках і лежить ще поза межами художньо-творчого процесу у власному сенсі; б) в аполлонійському баченні суто художнього ідеалу, яке і є тим сновидінням поетичної фантазії, що поети зазвичай називають творчими “снами”; в) в остаточному втіленні снів у смислі, звукові, речі, яку можна побачити або відчутти» [Иванов, 1994, с. 200]. Кожен із цих етапів оформлення досягається, на думку вченого, переживанням одноприродного по суті, але різнорідного і неоднаково примусового діонісійського хвилювання, і в цьому контексті В. Иванов називає справедливим висловлювання Вагнера в його «Мейстерзінгерах»: «Єдиний знай лиш заповіт: Сновидцем бути народжений поет; І все мистецтво слів струнких — Тлумачення пророчих снів» [Иванов, 1994, с. 200].

Юрій Шерех про розуміння сну в романтизмі пише: «...романтизм був ніщо інше, як нове шукання реалізму. Література перед романтизмом не знала, наприклад, світу снів і видив. Романтизм уважав, що це є вищий реалізм, ніж описувати пласку видиму реальність. Що це сягає глибше в людську душу і в істоту світу» [Шерех, 1993, с. 463]. Можемо, звісно ж, подискутувати з тезою, оскільки світ снів і видив був поширеним у літературі давно, зокрема, і в не дуже віддаленому від романтиків у часі бароковому письменстві.

І. Зварич, розглядаючи міфологічну парадигму художнього мислення, з'ясовує проблеми циклічної моделі міфічного часу, пише про часові форми існування матерії: сон (підсвідомість) — це буття у вічності (безконечність), буття поза сном (свідомість) — це час (конечність). Поза сном людина в ритуалах, звичаях, магії і т. п. — імітує діяльність праматерії (сну) [Зварич, 2003]. Н. Мочернюк акцентує увагу на необхідності розмежування термінів «несвідоме» і «підсвідоме», враховування специфіки романтичного хронотопу, який «засновується на постійній антиномії часового і вічного, посеїбічного і потойбічного» [Мочернюк, 2005, с. 8]. Науковець також розглядає особливості художнього викладу сновидіння в поетиці романтизму, групуючи випадки використання сновидіння як елементу художньої структури. Застосувавши такий розподіл до снів Шевченка, можемо не лише виявити певні закономірності використання письменником-романтиком сновидінь, але й простежити зв'язок із попередньою літературою.

Очевидною є відповідність до барокової поетики окремих випадків використання елементів сновидінь та образу сну як різних типів елементів художньої структури текстів у поетів-романтиків. Різнопланове залучення сну та сновидіння в структуру поезії романтиків втілюється як за допомогою вживання дієслів, що характеризують стан між реальністю та уявою («сниться, бачиться» [Шевченко, 1990, Т. 2, с. 235]), використанням «мов», «немов» [Шевченко, 1990, Т. 2, с. 26—27], «ніби» [Шевченко, 1990, Т. 2, с. 235].

У барокових текстах сні виконують різні функції, але найчастіше — пророчу, застереження, близьку до того, що виконують сні, які використовуються у Біблії. Так, у «Сні черниці Костчанки», вміщеному в «Сказаннях про чудесні і визначні явища в православній церкві» Петра Могили [Могила, 2006, Кн. 2, с. 79—136], розповідається про сон, що його бачила у святий четвер одна із латинських інокінь. Видіння, у якому являвся «добровидний і світлоносний муж» [Могила, 2006, Кн. 2, с. 92] жінка бачила тричі, аж поки повірила у його правдивість, а відтак переконалася у істинності віри православної.

У творах романтиків також використовуються пророчі видіння. Один із текстів романтиків, де сні-видіння виконують пророчу функцію і водночас грають вагомий роль у часопросторі твору, — «Тайновидець» Миколи Костомарова [Костомаров, 1990,

Т. 1, с. 488—505]. У своїх снах-видіннях Петро Вічин бачив янгола-охоронця, який свого часу дав йому хрест. У правдивості пророчих своїх видінь чоловік переконаний, як і в неминучості Божої волі: «Верю, что так станется, ибо то явление от Бога, потому что я часто по ночам молился, и от рождения своего жены не имел и не имею, потому мне и видения посылаются от Бога» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 504]. У творі Миколи Костомарова «Тайновидец» використовується введення пророчих видінь чоловіка обраного. Видіння ці приносять йому тільки нещастя, бо стосуються титулованих осіб.

Пророче сновидіння використовує і Тарас Шевченко у поемі «Княжна», але вже задля поглиблення розкриття світської проблематики: «А дитині ніби сниться, / Мов вимовить хоче: / — Не плач, мамо, не розплітай / Мої довгі коси — / Посічуться...» [Шевченко, 1990, Т. 2, с. 19—20]. У баладі «Маруся» Левка Боровиковського сон, що привидівся дівчині, яка задрімала, гадаючи на святці, зникає з півнями і не стає пророчим [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 72—78]. Віщий сон є й в «Орисі» Пантелеймона Куліша, де поєднується із використанням алюзії на ворожіння в дзеркалі,— побачила судженого як віддзеркалення в річці (див. про це: [Єременко, 2008, с. 202]). Микола Маркевич у творі «Сон-трава» також подає сон-видіння, віщування, у якому можлива поява нареченої-смерті, але реальнішим за цю появу автор вважає появу інших гостей у козацькому житті, прихід козаків мусить бути саме в образах страхітливих мерців, які страждають [Українські поети-романтики, 1987, с. 97—98].

Часто змальовуються в романтичних баладах та поемах образи людей, що від неспроможності співвіднести себе зі світом, у якому живуть, божеволіють, прагнучи знайти прихисток від нього в глибинах самого себе.

Послугувалися барокові письменники і такою фігурою мовлення як «видіння». За визначенням, що подається у риториках, суть «видіння» полягає в тому, що замість простої розповіді про справи минулого, письменник вживає теперішній час і описує все так, ніби воно відбувається безпосередньо на очах у слухачів [Опыт риторики, 1791, с. 168]. Прикладом може слугувати хоча б картина з Євангелія від Матвія, змальована Іваном Левандою саме у формі «видіння», де автор і слухачі перебувають у центрі новозаповітних подій: «Хочу видѣть чертог, в котором родил-

ся Царя небеснаго Сын; ведет меня *Евангелист Лука* в старый и темный вертеп. Покажи мнѣ, любезный предводитель, золотья пелены новорожденнаго Сына Царева! Он показывает мнѣ убогой Дѣвы небогатые полотенца колыбель! Он показывает мнѣ из лозы соплетенныя *ясли*: а сдѣлала сіе Божія Правда тому, кто с тѣм за чужые грѣхи взялся, чтоб грѣшника небесными сокровищами обогатить. Слышу разительный не вдалькѣ происходящий вопль, и не знаю, куда смущенный старик навьючивает своего осла? Вопль сей толкует мнѣ *Матвій*, есть вопль *Виффлеемских* матерей, которых сиротит *Иродов* меч, меч невинною дѣтей их кровію обильно напаяемый (Матв. II, 16)...» [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821, Ч. 1, с. 53—54]. Технічно теперішній час у цьому уривку автором вводиться за допомогою вживання займенників «я», «мені», а присутньо це виявляється на рівні персонажів: автор — співучасник подій спілкується із євангелістом Матвієм.

Пророче видіння вводить у структуру тексту «Сорок літ» і Микола Костомаров. Картина, що постає перед персонажем твору, є сном-пророцтвом, який М. Лотман називає «вікном у таємне майбутнє» [Лотман, 2000, с. 126]. Трохим бачить видіння на місці вбивства: «Воображенію преступника стали представляться мертвецы, вылезавшие из-под земли: они грозно глядят на него и как будто призывают против него божеское правосудие. ...Трохим перекрестился, положил земной поклон и произнес: “Господи, помилуй! А вы, души праведные, простите меня, вашего убийника”. Вдруг у него в глазах зарыбило, сердце застучало. Он не в силах приподняться. Он не понимает, что с ним творится, его бросает то в холод, то в жар; на него будто сон находит, он со сном напрасно борется. Порывается Трохим встать и не может: словно гвоздями прибит он к земле! И чудится ему: вот таки будто своими ушами он слышит — из-под земли голос выходит: “Господи, покарай того злодея, что нас побил!” А этому голосу отвечает другой, кто его знает откуда: “Покараю в сорок лет!”» [Костомаров, 1990, Т. 2, с. 365—366]. Пророкування кари для вбивці з потойбіччя є прийомом, що зближує повість Миколи Костомарова з твором Олекси Стороженка «Марко Проклятий»,— там мертвий батько доносить до злочинця Божу волю.

Сон-видіння у повісті «Сорок лет» Миколи Костомарова відіграє сюжетотворчу функцію,— всі подальші події так чи інакше перебувають під впливом пророцтва, бо здійснення покарання

очікує злочинець. Тут можемо говорити про сюжетотвірний хронотоп, де назва повісті вже спрямовує увагу читача на обмежений час (сорок літ), та події, з цим пов'язані.

Видіння в тексті Миколи Костомарова «Фаїна» також вклинюється в часопростір, є пророчим, виконує сюжетотвірну функцію, ускладнює композицію твору. П'ятирічному хлопчику кілька разів у видіннях являлася дівчинка, яка в подальшому його житті стала єдиним світлим і трагічним коханням: «Мать и нянька рассказывали (сам, признаюсь, я этого не помню), что однажды, играя с детьми в саду, я показывал ручкою на вишневый куст и говорил, что из густоты глядит на меня белокурая девочка и манит меня к себе. Приглядывались другие и не видали; потом девочка исчезла. То же самое повторилось там же. Повторилось оно и в третий раз в доме, и это уж я хорошо помню. Была светлая зимняя ночь. Я проснулся. Лежа в своей детской кроватке и бросивши взгляд в окно, освещенное полной луною, я увидел на внешней стороне за стеклом личико белокурой девочки. Прежде, когда она являлась в саду, я, как сказывали мне, ее не боялся, а напротив, весело улыбался; теперь же эта фигура смотрела на меня сквозь стекло, с таким грустным видом, что я испугался и крикнул» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 436]. Саме зима стала фатальною для Фаїни, вона помирає взимку невідомо від чого. Головний герой двічі втрачає свою кохану: вперше за реальних, вдруге, за містичних обставин, а тому все життя і події, пов'язані з Фаїною Осипівною, набувають наприкінці тексту характеру видіння.

Подібні прийоми використання видінь притаманні і бароковим авторам, і письменникам-романтикам, зокрема, коли використовується фантазмагоричне видіння ширяння у піднебесі. Таке видіння, сприймання світу з висоти пташиного польоту бачимо, наприклад, у віршах Івана Орновського, який подає уявні картини подорожі [Орновський, 2006, с. 649]. У поезиці Митрофана Довгалевського однією з настанов щодо написання ліричних творів є така: «Десятий спосіб: якщо поет пише, що він завдяки якомусь невідомому натхненню був спрямований або піднесений до небес і не знає, де він є, що говорить, що бачить» [Довгалевський, 1973, с. 204]. Отже, очевидно, що літературний прийом, яким виступає ширяння за хмарами у Митрофана Довгалевського, є предтечею оновленого у романтичній естетиці польоту за хмари, духовного піднесення над світом буденним.

У Михайла Петренка «далекее небо,— моя сторона» кличе поета там знайти душевну рівновагу: «Коли б мені крилля, орлячі ті крилля, / Я землю б покинув, і на новосілля / Орлом бистрокрилим у небо польнув, / І в хмарах навіки од світу втонув!» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 419]. Порівняймо з рядками Афанасьева-Чужбинського: «Мовби серце хто ворушить, / В небо переносить, / Душа кличе, дає крила, / Геть од землі просить» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 314]. У тексті Маркіяна Шашкевича «Туга за милою» також використовується образ соколиних крил, але вони використовуються не задля втечі від світу, а в мріях про кохану: «Коби менѣ крильцѣ мати, / Соколом злетѣти, / Тяжку тугу из серденька / При милій / розбити!» [Русалка Дністрова, 1950, с. 77]. Юрій Федькович також використовує прийом змалювання польоту, але польоту душі: «Лети, душе моя, небого, / Кудя направилась літать; / Лети! Щаслива ти дорога!» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 179—180].

Польськомовна поезія Івана Вагилевича «Zycie» («Життя») [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 385—386], побудована на метафорі «життя-сон». Сон згадується і в поезії «Туга», де мотив швидкоплинності життя (соколиний політ) поєднується з образом замерзлих снів і холодного серця: «Коли ж в душі, буває, / Проснуться сні минулі — враз холод їх вбиває: / Так тоскно й терпко в серці, що кригою покриті. / О, мерзні, бідне серце, покіль не пронесешся! / Сумуй, самотня душе,— деінде знов займешся!» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст., 1968, с. 387].

Сни як вставні елементи у творах пов'язані між собою певним літературним прийомом або тими чи іншими образами-символами. Ми бачимо, що використані Тарасом Шевченком образи є безпосереднім продовженням функціонування літературних прийомів та засобів, переосмислених у річищі романтичної естетики. Введення простору сну ускладнює хронотоп твору і водночас слугує ланкою, що поєднує різні частини тексту. Поема «Сон» містить подорож у формі візії, подібну до змалюваної Іваном Орновський у книзі «Спеца дорогого каміння» (Чернігів, 1693 р.). Бароковий автор порівнює зі сном думку і марність людських планів, що не знайдуть Божої підтримки: «Та як думку не може ніщо перегнати, / То й непевності мислі нічим не здолати, / Сну подібна вона, бо все криво з'являє, / Дасть розв'язку

інакшу, аніж обіцяє» [Антологія української поезії, 1984, с. 221]. Сон-візія подорожі поета на Гелікон є вставним елементом у тексті. При цьому автор надає пророчої властивості сну, який «чарівними був крильцями із Еребу повіяв своїми» [Антологія української поезії, 1984, с. 222]. Подорожує ліричний герой у дивну країну сну, відповідно, дивним чином, але про це він тільки може здогадуватися, бо й істота, яка несе подорожнього у сні-польоті, й мета подорожі залишаються загадковими аж до закінчення подорожі.

У Шевченкових «снах» бачимо не лише емоційну проекцію нездійсненого в житті, символічну копію мрії, як вважає Тетяна Бовсунівська [Бовсунівська, 2003-а, с. 6], але й використання апробованого бароковою поетикою прийому «пташиного» сприйняття світу задля осягнення його цілісної картини. Відтворення сновидіння як художній прийом у «Сні» Тараса Шевченка розглядає і Л. Задорожна й інші вчені [Інтеграція позитиву, 2002, с. 51]. Можемо стверджувати, що сновидіння як засіб сатиричного відтворення дійсності у творах Тараса Шевченка використовуються свідомо і здебільшого в традиційному ключі. Леонід Ушкалов показує, як поетика Шевченкових творів співвідноситься із бароковими літературними формами. Зокрема, вчений стверджує, що усталену риторичну схему окреслення екзистенційного вибору «того вабить те, того — те, а от мене втішає це», на якій засновується філософічний початок комедії «Сон», поет уперше надібав у сквородинській псалмі «Всякому городу нрав и права» [Ушкалов, 2006, с. 198—199]. В. Сулима розглянула морфологію «снів» Тараса Шевченка в контексті біблійних оніричних пророцтв [Сулима, 2011], вписуючи творчість митця в християнську традицію використання біблійного тексту, а також розглядає їх як видіння-пророцтва, а О. Боронь аналізує поетику «снів» у творчості митця [Боронь, 2007].

Приклади введення образу сну й використання сновидіння як художнього засобу творення тексту бачимо і в бароковому письменстві, й у творчості романтиків. Відомо, що в будь-якому літературному процесі сполучаються два начала: традиція та особиста творчість, а отже існують літературна еволюція і революція. Проте, навіть якщо особиста творчість повстає проти традиції, створюється нова традиція, і це характерно для романтизму, що, будучи началом антитрадиційним до класичного мистецтва, сам закладає нову, романтичну традицію. Розгля-

нувши поезію українських романтиків 20—40-х років XIX ст., бачимо, що в ній чітко простежується лінія використання сну-польоту як унаочнення масштабної картини світу-театру, схеми екзистенційного вибору, запозиченої з барокової традиції. Відтворення окремих холотропних станів ліричних персонажів часто використовується романтиками для уможливлення передачі почуттів та ідейного задуму самого автора. Дослідження таких паралелей у вживанні образів та мотивів у барокових текстах та творчості романтиків видається перспективним не лише у сфері онірокритики, але й за допомогою віднаходження інших типологічних паралелей.

3.2. ДВІЙНИЦТВО В БАЛАДАХ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНТИКІВ

Двійництво в художньому тексті в різних ракурсах досліджували як філософи, так і літературознавці. На думку Є. Мелетинського, мотив двійництва генетично сягає архетипу культурного героя і його демонічного негативного варіанта, що становить собою пародію на героя, відхилення від норми [Мелетинский, 1994, с. 39]. Проблема жанрової своєрідності українських романтичних балад неодноразово піднімалася в літературознавстві, але роль мотиву дзеркала і супутніх йому образів у текстах балад залишилася недостатньо вивченою, як і загалом мотив двійництва в контексті барокової традиції.

З терміном «двійництво», як правило, пов'язують такі категорії як двосвіття, дуалізм, контрастність, антитетичність, двоїстість тощо. Виокремлюють такі підходи до тлумачення поняття «двійництво» (Ж. Коньо, В. Рамахантан): культурологічний підхід (двійництво як характеристика і онтологічна риса культури); двійництво як синтез двосвіття і створення образів двійників у художніх текстах; двійництво на рівні образної системи; двійництво як принцип організації тексту. Про термінологічну невизначеність поняття говорить О. Синьова [Синьова, 2002]. Тетяна Бовсунівська вважає, що в українській літературі романтизму найбільш поширеними модифікаціями мотиву двійництва [Бовсунівська, 1997, с. 6], є такі: герой та його доля («Сирітська доля» Олександра Корсуна, «Дитинка» Миколи Костомарова,

«Думка» («Тече вода в синє море...») Тараса Шевченка); героїня чи герой і зозуленька («Зозуля» Миколи Костомарова, «Малороссийская баллада» Опанаса Шпигоцького); герой і герой уві сні (поема «Сон» Тараса Шевченка, «Сон» («Колись я заснув, бо втомився...» Амвросія Метлинського); герой і покійник («Скит Манявський» Антона Могильницького); герой і мара або химера («Пантікапея» Миколи Костомарова); день і ніч («І день іде, і ніч іде...» Тараса Шевченка, «Добраніч», «Добрий вечір» Миколи Устияновича) та ін. Мислення барокової людини передбачало в тексті кілька рівнів прочитання (буквальний, алегоричний, символічний). Романтики теж намагаються створити багатогранний світ в художньому тексті, і в баладі цей світ своєрідний, наповнений елементами містики, фантастики, а також буттям персонажів у двосвітті. Двійництво в літературі часто пов'язане з поширеним мотивом дзеркала.

Феномен дзеркала в мистецтві розглядали багато вчених. Зокрема, семіотиці дзеркала та дзеркальності було присвячено цілий випуск праць Тартуського університету, стаття Умберто Еко «Дзеркала» (1980) [Ученые записки, 1988; Еко, 1983] і багато інших робіт, у яких розглядаються різні аспекти феномену дзеркала, дзеркальності, віддзеркалення, двійництва і таке інше. Ю. Лотман в роботі «Культура і вибух» говорить про подвоєння і, у зв'язку з цим, про мотив дзеркала. При цьому вчений не лише виділяє функції дзеркала в образотворчому мистецтві, але і вказує на літературний адекват мотиву дзеркала — тему двійника [Лотман, 2000, с. 63—70]. У цьому контексті важливим є й зауваження Ю. Лотмана про те, що «Знакова природа художнього тексту двоїста за своєю суттю: з одного боку, текст прикидається самою реальністю, прикидається таким, що має самостійне буття, незалежне від автора, річчю серед речей реального світу. З іншої — він постійно нагадує, що він чиясь створіння і щось означає. В цьому подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі “реальність—фікція”...» [Лотман, 2000, с. 69].

Важливою для розуміння феномену дзеркала в українській літературі є і праця Леоніда Ушкалова «Сенс «дзеркальної діалектики» самопізнання Г. Сковороди» [Ушкалов, 1992]. Автор наголошує на християнській інтерпретації розуміння проблеми самопізнання в українській літературі, пов'язаності з «толковим» викладом Святого Письма: «Зрештою, самопізнання постає тут у формі самопізнання-сповіді, самопізнання-каяття, як “истязаніє души (совісти)”

як-от у Йоанна Максимовича: «Аще себе познати отнюдѣ не можешь, / Помышляя о Бозѣ, что тебѣ поможеш. / Совершенно зеркало Бога Познание, / Своє души прилежно есть истязание» [Ушкалов, 1992, с. 129]. Розглядаючи тему самопізнання у вітчизняній та російській культурах, Леонід Ушкалов робить висновок, що «пізнай самого себе» було своєрідним «мисленневим топосом», а одним із образів, що втілювали проблематику самопізнання в літературі XVII—XVIII ст., був образ дзеркала: «В дусі християнської доктрини, покликаючись на ап. Павла (I Кор. 13, 12), тлумачать «дзеркало» Лазар Баранович та Антоній Радивилівський. Стефан Яворський у «Камені вѣри», порівнюючи Бога-творця з художником, а «тварний» світ — з його картиною, розглядає всесвіт як систему відображень божественного начала: Бог-Син (Слово) — людина — Святе Письмо — всяка «тварь» [Ушкалов, 1992, с. 131]. Про Григорія Сковороду вчений зауважив, що той «впродовж усієї творчої діяльності звертався до образу «дзеркала» (переважно в контексті проблематики самопізнання)» [Ушкалов, 1992, с. 131]. Л. Ушкалов подає у розвідці глибокий аналіз мотиву дзеркала — двійництва — самопізнання у творчості Григорія Сковороди, висвітлює християнсько-філософське підґрунтя образу дзеркала.

Мотив двійництва, використання мотиву дзеркала як складової тексту бачимо не тільки в бароковому письменстві, але й у подальшій літературній традиції. Зокрема романтичні балади містять низку прикладів використання мотиву дзеркала.

У сучасному літературознавстві з'являються порівняльні студії над творами баладного жанру слов'янських літератур [Петрухіна, 2005], де автори намагаються відшукати витоки української балади, простежується динаміка розвитку цього жанру в українській літературі [Черемська, 2005]. На творчість багатьох українських і російських романтиків впливали не лише традиції західноєвропейського романтизму, але й традиції національної культури. Цим можна пояснити наявність у романтиків мотиву християнського упокорювання, дуже характерного для творчості Василя Жуковського, і прагнення обійти містичні розв'язки в його окремих баладах; і дидактичні повчання Павла Білецького-Носенка, невластиве жанру німецької балади; і включення у текст снів, бачень і таке інше. Так, результати ворожіння в «Марусі» Левка Боровиковського виявляються примарним страшним сном, що розвіюється з настанням нового дня.

Жанрова система української літератури перших десятиліть ХІХ сторіччя об'єднує, як традиційні різновиди та модифікації, що постали в епоху давньої літератури (байка, сатиричний та ліричний вірші, вірш-трагедія, низькі й високі драматичні жанри тощо), так і ті, котрі з'явилися в процесі формування нової української літератури, зокрема, бурлескно-трагедійна та побутово-гумористична поеми, романтична балада, елегійна й медитативна лірика, віршована літературна казка. Водночас новоявлені жанри будувалися на використанні здобутків попередніх епох, зокрема й барокової і фольклору. Показовою є цитата з листа Левка Боровиковського до Ізмаїла Срезневського: «С лишком 6 лет я занимаюсь Малороссией, в словесном ее значении. Плодом этого есть: собрание, около 200, никем и нигде еще не изданных простонародных песен; более 1000 пословиц и поговорок малороссийских, значительное собрание поверий, суеверий, простонародных способов лечения болезней и пр. Местная, роскошная поэзия народных песен, суеверный быт моих земляков — ленивых баловней плодородной голубонебой Украины, замысловатость поверий, суеверий — представляют богатое сокровище для баллад, легенд, дум: это рудник нетронутый» [Боровиковський, 1967, с. 208]. Отже, баладний жанр формувався в процесі вітчизняної літературної традиції, взаємодії з німецькою, польською і російською літературами. Частина романтичних балад є перекладами, що були «не прості переклади, а як називав їх Новалис, “міфічні переклади”, що відтворюють не сам твір, а його ідеал. У таких перекладах жанр романтичної балади було доведено до досконалості» [Мисюров, 1997, с. 57]. На сюжеті балади Готфріда Бюргера «Ленора» побудовано кілька балад українських і російських письменників: «Людмила» Василя Жуковського, «Ольга» Петра Катеніна, «Івга» Павла Білецького-Носенка, «Наталя» Миколи Костомарова та інші. Левко Боровиковський у баладі «Маруся» змальовує дівчину, яка лле віск на воду (віск при гаданні також стає своєрідним віддзеркаленням — віддзеркаленням майбутнього). У баладі Василя Жуковського «Людмила» бачимо, як автор малює «зерцало зыбких вод»,— сполучення двох традиційно вживаних баладних образів. І дзеркало, і водяне плесо є поверхнями, що віддзеркалюють і водночас створюють двійників.

Вплив на українську романтичну баладу вітчизняної літературної та фольклорної традиції, поєднувався досить органічно.

Так, О. Яблонська знаходить у поезії «Рибалка» (1831) Левка Боровиковського продовження і фольклорної, і літературної традиції [Яблонська, 2006]. Як підтвердження, авторка наводить цитату з Григорія Сковороди і схожі речі у романтиків: Левка Боровиковського, Євгена Гребінки та інших. Іларіон Ярошевицький свого часу у творі «Купідон, або крилатий амур» вустами Йоасафа говорить про минучість людської краси, крихкої як дзеркальне скло: «Нащо рівняєш із дзеркалом зовнішність, хлопче шляхетний? / Гине однак вона так, як скло нетривке» [Антологія української поезії, 1984, с. 260].

Микола Костомаров у поезії «Хлопець» [Українські поетиромантики, 1987, с. 165—166] застосовує цікавий прийом використання образу річки як межі між двома світами: реальним і позірним, що існує як видіння хлопця, а потім виявляється лише ілюзією. Дістатися жаданого «іншого» світу дуже важко: «Ні човна, ні весельця...», тобто потрібно подолати перешкоди на шляху до мрії-щастя. Образ «два береги» часто використовувався і бароковими письменниками для метафоричного позначення житейського моря. Такий світ — світ-марево, світ-ілюзія, світ-двійник, постає як видіння і у вірші Шевченка «Мені тринадцятий минало...». Вірш «Мана» Микола Костомаров наповнює традиційною образністю, зокрема це й розчарований у всьому герой, і стара чарівниця, і водне плесо — межа між реальністю й чарівним світом прекрасних ілюзій. Ілюзорний світ, що постає перед романтичним героєм, зваблює його, дає втіху зболеній душі, і зрештою,— штовхає на самогубство в озері [Українські поетиромантики, 1987, с. 167—170].

Баладний хронотоп дуже своєрідний, особлива роль у створенні баладного часопростору належить дзеркалу. Інколи простір не просто розширюється за допомогою дзеркала, а й набуває здатності віддзеркалювати загальний психологічний стан героя. Так у «Світлані» Василя Жуковського на початку ворожіння, коли дівчина дивиться у дзеркало, вона бачить, що «Темно в зеркале; кругом / Мертвое молчанье...» [Жуковский, 1982, с. 155]. Прокладаючись, Світлана бачить себе перед дзеркалом, але сприймає оточуюче вже зовсім по-іншому: «...У дзеркала, одна / Посреди светлицы; / В тонкий занавес окна / Светит луч денницы; / Шумным бьет крылом петух / День встречая пеньем; Все блеснит...» [Жуковский, 1982, с. 159]. У Карла Брюллова на картині «Гадающая Светлана» в дзеркалі ми бачимо обличчя дівчини, і це стає

можливим завдяки тому, що Світлана, сидючи спиною до глядача, тривожно дивиться у дзеркало, біля якого горить свічка. «Что сулишь душе моей, / Радость или кручину?»,— цією реплікою підкреслюється, що Світлана не просто намагається поворожити на дзеркалі, але й розкрити ті тривоги, що живуть у її серці. Балада Юрія Федьковича «Мертвець» також містить сцену ворожіння-викликання померлого коханого, де стара ворожка використовує дзеркало, свічки, гребінець, весільне деревце та інші предмети. Розбите ворожкою дзеркало стає знаком остаточного розриву Марусі зі світом живих.

Образ людини, що дивиться у дзеркало, був популярним і в барокову епоху. Прикладом цього може слугувати картина німецького художника Ганса фон Аахена «Scherzendes Paar» (1596) («Жартівлива пара»), де ми бачимо вираз обличчя жінки, яка стоїть спиною до нас і водночас дивиться у дзеркало та слухає чоловіка. Антоній Радивилівський у християнському сенсі самопізнання перетлумачує дзеркало: «Натура человекова дала зерцало, абы позираючи в оноє, себе самого... моглѣ познати, так Богъ Отець в церкви святой подалъ за зерцало дѣву Марію в той целѣ, абысмо в ней насъ самыхъ познали и през самыхъ насъ познане абысмо до познания Божого пріити могли, так розважаючи, Бог ест створитель, а мы створене, Бог есть Господь, а мы рабы, которого моци и провидѣнія аки быти, аки жити, аки что доброго чинити можемо. Кто маеть познане себе самого, таковый боязнь Божию, любовь, вѣру, надѣю и инши цноты можетъ, что выражаючи, стародавнии філософове оныи слова «Познай ты самого», яко з неба поданыи, барзо шановали и на столпѣ мрамуровом золотыми лѣтерами писали» [Радивилівський, 1676, с. 133].

Печаль за старовиною у вірші «Верцадло» Яків Щоголев передає також за допомогою образу дзеркала. Старовинне дзеркало висить на стіні в старих хоробах, вкрите пилом часу, забуте, як і весь будинок. Оповідач подає читачеві низку картин, які зчитує з поверхні дзеркала. Під шаром пилу бачить спочатку віддзеркалення минулого «пишної родини» часів заселення веселих слобід, а потім картини підневільного життя селян і захоплення земель руками «жидюги, німця й салогуба» [Щоголів, 2007, с. 148]. «Світ простоти і покою — / Стародавній заповіт»,— саме такою виступає старовина в творі «Старовина» [Щоголів, 2007, с. 145—146], а ідеалом для автора постає простота і щирість:

«...Просто їли і пили, / і по простому ходили / І по простому жили» [Щоголів, 2007, с. 145].

Образ дзеркала в романтичних баладах використовується разом із образом свічки і, таким чином, слугує своєрідним коридором в інший світ. Окрім того, в баладах автори змальовують і дзеркало душі — очі, які мають особливу виразність і красномовність (прикладом може слугувати образ Акеліни з твору «Хрест на горі» Степана Руданського, лічного героя поезії Юрія Федьковича «Мій образ» тощо), і сон як дзеркало (балада Юрія Федьковича «Свекруха»).

Покара за гріх також інколи подається авторами ніби за допомогою дзеркал, що спрямовують промінь покари для грішника. У баладі Степана Руданського «Два трупи» вбивця і розбійник убиває свого батька і сам гине, вражений блискавкою з грізних небес, а в баладі Павла Білецького-Носенка «Нетяг» мати вбиває свого сина і т. ін. У вірші «Місяць» Миколи Костомарова Бог увічне відбиток злочину Каїна, дзеркальним відображенням «В пам'ять миру усьому; / Гнів правдивий, ласка божа / Вкупі бачаться в йому» [Українські поети-романтики, 1987, с. 167].

В оповіданні Євгена Гребінки «Мачеха и панночка» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 311—323] дзеркало служить не просто для відображення того, хто в нього дивиться, а відбиває на обличчі мачухи, яка хотіла забрати красу своєї пасербиці, злий вогонь, що нуртував у душі страшної грішниці. Мачуха не може померти, оскільки боїться, що смерть зробить її некрасивою. Мотив двійництва у творі поєднується із античним міфом про Нарциса, водночас наближаючись і до християнського мотиву гріха та покари.

У багатьох романтичних баладах письменники показують, як герої вдаються до ворожби, до чар, задля того щоб досягти бажаного, тим самим впадають у гріх. Так, у «Чарівниці» Левка Боровиковського, дівчина намагається причарувати коханого, але насправді біля неї з'являється не люблячий чоловік, а примара-двійник, що діє проти своєї волі. Зрештою таке кохання з примусу зазвичай закінчується трагічно, а причину цього автор формулює у руслі християнської моралі: «бо чарами верховодить / Нечистая сила» [Українські поети-романтики, 1987, с. 64]. Зауважмо, що тема чарування була вже й у бароковому письменстві, наприклад, у поезії «Чари» (1614) Симона Симоніда, або ж у відомій пісні Марусі Чурай та інших текстах.

У баладах українських і російських романтиків часто змалюється дуалізм особистості, метання людини, коли нечиста сила штовхає її на шлях злочину, гріха. Душевні муки героя, зумовлені проблемою вибору між християнською покорою і звабами нечисті, теж пов'язані з романтичним мотивом двійництва. Численні метаморфози, що описуються в баладах романтиків, можуть виступати свого роду модифікацією двійництва, як у баладах Степена Руданського: заклата свекрухою молода дружина, що стає тополею («Тополя»); сестра, згублена братом: «Верба над водою — / То тіло дівоче, / Трава — коси мої русі, / А терен — то очі»,— верба» («Верба»); сестра стає пірнікосою, а брати,— великом і терном («Купці»). Уві сні-видінні Марусі з однойменної балади Левка Боровиковського з'являється двійник нареченого — мрець-примара, який зникає з півнями. Українські письменники залучали метаморфози із вітчизняного фольклору, європейських романтичних балад, із літератури античності. Володимир Герасименко пояснює інтерес Степана Руданського до античної літератури не тільки літературною традицією, яка брала свій початок ще з XVIII ст., а й почасти навчальною практикою тогочасної школи [Герасименко, 1985, с. 151].

Двійництво подекуди поширюється на побудову балади, при цьому задіюються кілька образів твору. Так, у баладі Степана Руданського «Люба (Край печери два дубочки)» [Руданський, 2007, с. 139—144] двоє парубків — коханий і нелюб; є двійник дівчини,— перевдягнений Данило-вбивця; два види ворожіння: на воді і на коржіку. Ще одна модифікація мотиву двійництва постає в баладі «Люба» — *видіння* дівчини у віщому сні під час ворожіння: поява померлого коханого (*двійник* Якіма), який розповідає правду про свою загибель. Навіть місце, де зустрічаються закохані,— під двома дубками.

Як дзеркало розділяє світ на реальність і задзеркалля, так і романтична балада будується на антитезах, розбивається на протилежні кольорові гами: чорне і біле, відповідно,— зло-добро, горе-радість, розлука-зустріч, п'ятьма-світло, сон-реальність. Аналізуючи балади Левка Боровиковського, Марія Моклиця доводить, що ці твори ще не є суто романтичним явищем, оскільки в них наявні сон, жарт, вигадка. Стосовно балади «Чарівниця» дослідниця говорить, що трагічний сюжет, трагедію автор перетворив «на типове «мораліте», оскільки письменник винуватцем трагедії вважає не безпосереднього учасника подій, а звернення

до чар, а отже,— до нечистої сили [Моклиця, 2006, с. 11]. Сумніви, які виникають стосовно романтизму балади, М. Моклиця вмотивовує і тим, що потойбічний світ у Левка Боровиковського не прописаний як насправді існуючий, а отже, не може йтися про два світи. Але таке твердження є суперечливим, оскільки Левко Боровиковський, будучи християнином, не заперечує існування іншого світу, а навпаки, говорить про нечисту силу як про щось реально існуюче. Тут необхідно зважати й на своєрідність українського романтизму, що не був калькуванням європейського, а мав своє підложжя і формувався на багатій фольклорній та літературній традиції. У цьому сенсі видається слушною спроба Р. Тхорук [Тхорук, 2006] простежити вплив на творчість Левка Боровиковського зацікавлення письменника етнографією.

Романтики використовують феномен двійництва, зокрема, мотив дзеркала, у своїх баладах як на формальному, так і на змістовому рівнях твору. Дзеркало й образи, що близькі до нього (водної гладі, очей, свічки), виступають як предмети-символи, але подекуди ми бачимо і використання дзеркала, пов'язане з мотивом двійництва, і дзеркальність-антитезу в побудові сюжету, і введення двійництва в образну систему балади.

3.3. БАРОКОВА КНИЖНІСТЬ І «ТЕКСТ У ТЕКСТІ» В ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ-РОМАНТИКІВ: ЗАСВОЄННЯ ТРАДИЦІЇ

Поміж різних аспектів дослідження барокової традиції в літературі романтизму можемо виокремити й такі, як використання тексту в тексті (молитви, видіння, сні, обрамлення, цитати), діалог з «чужим словом».

Важливою для з'ясування особливостей функціонування тексту в тексті в творах романтиків є і праця Л. Софронової «Культура крізь призму поезики». Вчена пише, що ця проблема пов'язана із двоплановістю тексту, проблемами цитації тексту, відображення завдяки цитатам позасюжетного плану літературного життя епохи тощо [Софронова, 2006, с. 800—802]. Т.С. Еліот, пишучи про традицію та індивідуальний талант, талант художника розуміє як ідеальну, таку, що існує на рівні підсвідомості, сукупність попередніх образів, слів, переживань, культурних кодів,

які в потрібний момент шикуються в необхідній послідовності, створюючи нову унікальну єдність [Елиот, 1996, с. 162]. Літературний процес зазвичай поєднує традиції й особисту творчість, оригінальний таланти письменника.

М.Л. Васильєв виділяє основні прийоми реагування на «чуже» слово, виходячи з того, що орієнтація поета на попередника буває свідомою і позасвідомою. У випадку свідомої орієнтації вчений виділяє такі феномени, що вказують на «чуже» слово: заголовки твору; присвята; епіграф; примітки; згадування імені автора, твору, поетичного збірника, ліричних героїв та персонажів іншого поета; цитата; використання непрямої і невластиво прямої форм передачі «чужої мови»; запозичення строфіки, ритміки, техніки римування, характерної лексики, словосполучень, образів, синтаксичних прийомів; наслідування, переспів, пародія, стилізація та ін. [Васильєв, 1999, с. 21]. Подібна схема, на підставі якої можна говорити про зв'язок між двома письменниками, раніше вже була розроблена Ігорем Качуровським [Качуровський, 1983, с. 18], причому застосував він її до текстів української літератури. Жерар Женетт у книзі «Палімпсести: література у другому ступені» виокремив п'ять типів відношень між текстами: «1) власне інтертекстуальність, як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); 2) паратекстуальність, як відношення текстів до свого заголовку, післямови, епіграфу тощо; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій претекст; 4) гіпертекстуальність як висміювання і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів (за структурою, типом побудови і под.)» [цит. за: Кузьменко, 2008, с. 350]. Усі перелічені види зв'язку між текстами є і в барокових текстах, і в творах багатьох українських романтиків, що так чи інакше підпадали під вплив вітчизняної і зарубіжної літературної традиції.

Б.С. Криса, характеризуючи барокову інтертекстуальність, зауважує: «Такої виразної апеляції до попереднього, а точніше до тексту, з якого *все почалося*, не знала жодна, окрім барокової, літературна епоха. Тому сприймання цієї епохи незмінно супроводжується традиційним і широким поняттям книжності, що в сучасних розмовах про літературу проартикульоване як явище інтертекстуальності» [Криса, 2004, с. 3]. Вчена визначає як особливість барокової інтертекстуальності її своєрідну незво-

ротність: «тобто пошуки джерел літературного твору не руйнують його єдності, а, навпаки, скріплюють її з перспективи нової інтерпретації вічних проблем» [Криса, 2004, с. 3]. Погоджуючись із думкою дослідниці, спробуємо виокремити спільне у проявах книжності в бароковій українській поезії і в творчості романтичного письменства.

Барокові письменники залучали до своїх текстів корпус образів, тропів, що подавалися в поетиках, риториках і гомілетиках того часу. Християнська традиція є наскрізною в українській культурі. Біблійні образи використовувалися і в середньовіччі, і в ренесансі, і в бароко, і в романтизмі, але, залежно від епохи й мети використання, могли вживатися і в сенсі літеральному, і в сенсі символічному. Слушною є думка Б.С. Криси [Криса, 2004, с. 5] про те, що християнські джерела, присутні в барокових пам'ятках як знаки чи символи, набувають того функціонального сенсу, завдяки якому твориться основа художнього твору, а спільність джерел спричинює тісну взаємодію між бароковими текстами. Як зауважує вчена, це особливо помітно при розгляді співвідношень різножанрових творів, зокрема прози й поезії, між якими завжди існує більш чи менш виразний семантичний зв'язок. «Безпосереднім виявом таких зв'язків часто виступає алюзія власне не як стилістична фігура, а як загальний принцип змістової інтерпретації тексту» [Криса, 2004, с. 5—6].

У бароковій культурі риторики та поетики передбачали своєрідні комплекси загальних місць, топосів, сакральних значень певної системи символів, які використовували письменники. Наприклад, символ «великих вод» і різні мариністичні образи (корабель, човен, хвиля, пристань, гавань, весло і т. п.) поступово переходили із однієї символічної системи в іншу. Те ж саме ми можемо сказати і про образ саду. Художні тексти літератури різних епох поєднує і використання тропів: у бароковій літературі, що наповнена різноманітною матерією, з якої вибудовується твір, і в романтичній літературі, яку Дмитро Чижевський називає «метафоричною». Ю. Лотман [Лотман, 1996, с. 53] виділив культурні епохи, що цілком або значною мірою зорієнтовані на тропи — міфопоетичний період, середньовіччя, бароко, романтизм, символізм та авангард. Можемо говорити про запозичення строфіки, ритміки, техніки римування, характерної лексики, словосполучень, образів, синтаксичних прийомів письменниками романтиками в барокових авторів. Яків Щоголев

у вірші «На згадування Климівського» не просто змальовує образ барокового письменника-козака, а й використовує багато тропів, співзвучних тим, які є в творах Семена Климівського, зокрема, у відомій пісні «Їхав козак за Дунай». Слід зазначити, що пісня барокового поета, як і багато інших текстів цієї епохи, свого часу стала народною. Отже, важливим явищем для творчості романтиків поставало і поєднання фольклорної стихії з романсово-пісенним стилем епохи. При цьому через народні пісні також опосередковано приходили до романтиків барокові традиції усного словесного мистецтва, зокрема, з творчості «шкільної поезії».

Прояви риторичного слова знаходимо і в романтизмі. Питання риторичних аспектів романтичної прози розглядалася в працях Б. Ейхенбаума, В. Виноградова, І. Широніна та ін. [Виноградов, 1990, с. 283—284; Эйхенбаум, 1987; Широнин (эл. ресурс)]. У своїй роботі 1936 року «Мова Гоголя» В. Виноградов не раз згадує той факт, що в російській прозі перших десятиріч XIX століття значне місце посідала «романтична риторика», для якої було характерне «засилля «індивідуалізуючих» епітетів, метафоричних визначень, загалом відсторонених форм якісної оцінки, що споріднюють мову романтизму з сентиментальними стилями, але вражають емоційною напругою, багатством семантичних антитез і метафоричних протиріч» [Виноградов, 1990, с. 283—284]. І. Широнін, аналізуючи окремі риторичні аспекти російської романтичної прози, виокремлює такі факти в текстах, які пов'язані безпосередньо з традиційною риторичною технікою [Широнин]. По-перше, наявність у текстах прагматичних моментів, оскільки текст має перш за все впливати, переконувати, повчати. По-друге, значна роль «сфери означуваного», що проявляється в підкресленій фігуративності тексту, насиченні його різноманітними «прикрасами»: багатство метафор, перифраз, епітетів, порівнянь, різних видів звукопису та інших риторичних фігур. Третя риса, яку виокремлює вчений, пов'язана з використанням техніки «загальних місць». Хоча характер топіки в романтизмі зазнає змін, саме використанням техніки «загальних місць» І. Широнін пояснює насиченість багатьох романтичних текстів так званими «штампами», на що звернув увагу ще Олександр Пушкін [Широнин]. Поетика романтичної прози часто використовувала готові «знаки», топоси для передачі того чи іншого образу, не надаючи індивідуальності зображенню.

У період становлення романтизму в українській і російській літературах важливу роль відігравали періодичні видання — газети, журнали й альманахи, що видавалися романтиками. Перекладачами творів зарубіжних письменників виступали ті ж само письменники-романтики, які так чи інакше переймали традиційні сюжети та мотиви з творчості західних барокових авторів. І Микола Костомаров, і Пантелеймон Куліш та інші українські письменники першої половини XIX століття внесли свою лепту в поповнення вітчизняної літератури перекладними шедеврами світової класики, не тільки перекладами, але й переспівами, введенням цитат і образів,— «чужого слова» — в свої тексти. Матеріалом для вивчення такого явища слугують і балади українських романтиків у зіставленні з баладами польських, німецьких і російських письменників — А. Міцкевича, Й. Гете, В. Жуковського та інших. Численні алюзії, ремінісценції з текстів попередників впливали на формування в українській літературі того явища, яке М. Петров називав «художній романтизм» [Петров, 2008, с. 126].

У сучасному літературознавстві термін інтертекстуальність використовують при аналізі текстів давньої та класичної літератури. Виходячи з окреслених проблем і з огляду на те, що термін «інтертекстуальність» Ю. Крістєвою запропоновано все ж стосовно постмодерної літератури, вочевидь доцільніше не замінювати цим терміном назви явища книжності барокового письменства, «тексту в тексті» для літератури романтизму. Мар'яна Шаповал пише про неунормованість термінологічного апарату інтертекстуальності [Шаповал, 2009, с. 4—5]. Вчена пропонує дефініцію інтертекстуальності як «сукупності формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання» [Шаповал, 2009, с. 60]. Інтертекстом же М. Шаповал вважає міжтекстовий простір, який виникає між двома чи більше творами, що виявляють схожість елементів.

Про необхідність розмежування понять «інтертекстуальність» і «літературна традиція», «компаративістика» пише й Ігор Набитович, який зазначає, що важливим є не перейти ту межу, яка ділить між собою традиційну компаративістику та інтертекстуальність, «оскільки, як відомо, вже автори перших праць з інтертекстуальності, з Юлією Крістєвою на чолі вказували на

те, що інтертекстуальність не має нічого спільного з дослідженням джерел, оскільки для дослідника інтертекстуальности вони не мають аж надто важливого значення» [Набитович, с. 94—95]. Для дослідження ж проявів літературної традиції в творчості романтиків, вивчення джерел текстів-попередників є досить вагомим аспектом. Проблема «чужого слова», «пам'яті жанру» (М. Бахтін) водночас співіснує з проблемою «книжності» у романтиків як данини традиції книжної культури, впровадженій вихованцями Києво-Могилянської академії. М. Бахтін слушно вважав, що не можна вивчати літературу у відриві від всієї культури епохи, а тим паче згубно замикати літературне явище на одній епосі його створення, в його сучасності: «Ми зазвичай прагнемо потрактувати письменника та його твори саме через його сучасність і найближче минуле (зазвичай у межах епохи, як ми її розуміємо). Ми боїмося відійти в часі далеко від явища, яке вивчаємо. Між тим, твір сягає своїм корінням в далеке минуле» [Бахтин, 1986, с. 504].

У барокову епоху літературна праця постає як особиста справа людини, здатна привести до спасіння її душі: «Талант сприймається як Божий дар, творчість — як виправдання справами перед Богом» [Ужанков, 2009, с. 206]. Книга для барокового митця була не просто річчю, а часто ставала навіть сенсом усього життя. Книга у тексті Стефана Яворського «Митрополита Рязанського та Муромського слізне з книгами прощання» постає в різних іпостасях: як джерело знань, насолода життя, те, що принесло титули й шану; книга вічності, книга господня страшна, книга життя тощо. Формування багатьох харківських письменників-романтиків відбулося саме на книгах бібліотеки Яворського, що була випрохана іншим книжником, — Досіфеєм для Харківського колегіуму [Багалій, 1993, с. 179]. Відповідно образ творця, поета, книжника постає і у віршах романтиків, про що свого часу завважив Д. Чижевський: «У жодну літературну епоху не писалося стільки про поета, про його фах, як у добу романтизму. А найбільше на цю тему було виспівано віршів» [Чижевський, 2005, № 9, с. 71].

У творі Миколи Костомарова «Тайновидець» також постає людина книжна і водночас покликана служити Богові. Петрунь змалку прагне до навчання і намагається осягнути Святе Письмо. При цьому в тексті бачимо кількох освічених людей: Петрунь, дяк, що навчав хлопця грамоті, Сичов, який вільно оперує цита-

тами з Біблії, але робить це, щоб спровокувати Петруня до сумнівів і використати його. У цьому тексті бачимо христологічну спрямованість, оскільки Петрунь постає начебто в житійному тексті. Богобраний чоловік вже змалку приречений виконувати волю Божу, свідомо йде на муки і не намагається їх уникнути, а сприймає смиренно і молиться. Мати знає про швидку свою смерть і смерть інших своїх дітей, але також приймає це зі смиренням. Сичов виступає для головного героя як диявол-спокусник, що бентежить уми, використовуючи слово Боже, про роцтвами про настання кінця світу. Числення цитати зі Святого Письма, притчі, використані в тексті, свідчать, насамперед, про книжність самого автора, а також задля увиразнення віри Петруня.

Література початку ХІХ ст. виростала з книжної традиції барокового письменства, а творчість низки письменників цього періоду є своєрідним містком для передачі традиції. Одним із таких продовжувачів барокової книжності на початку ХІХ ст. є Григорій Квітка-Основ'яненко. Як зазначає Леонід Ушкалов, «з'ясування питомих джерел Квітиної творчості годне пролити чимало світла на питання про тяглість вітчизняної традиції на зламі двох епох» [Ушкалов, 2006, с. 172]. Вчений демонструє обізнаність письменника в духовній та історичній літературі, покликається на дослідження Дмитра Багалія, Василя Бойка, Олександра Лазаревського та інших. Катерина Борисенко також пише про барокові традиції у творчості Квітки-Основ'яненка [Борисенко, 2006; Борисенко, 2010, с. 27—29]. Таке проявлення тяглості літературного процесу свідчить про існування наскрізної вітчизняної літературної традиції. Романтики Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, попри відкидання цінності барокового письменства, шануючи й багато в чому наслідуючи творчість Квітки, водночас вбирали й традиції барокової книжності. Про вплив Григорія Квітки-Основ'яненка на творчість Тараса Шевченка писали низка науковців, зокрема О. Боронь [Боронь, 2011] розглядає творчість Григорія Квітки-Основ'яненка як претекст Шевченкових повістей. Наголошує вчений і на тому, що використання літературного досвіду попередника вписує російськомовні повісті Тараса Шевченка в контекст вітчизняного письменства. Авторитетним орієнтиром називає О. Боронь «творчість співвітчизника, близького за мистецькими настановами, людини, яка належала до зовсім іншої епохи, однак

започаткувала — і Шевченко був свідомий цього — новий етап у розвитку української прози, після забутих на той час традицій оповідної літератури XVIII ст., зокрема житійної, паломницької, історично-мемуарної тощо» [Боронь, 2011, с. 63].

Творчість Євгена Гребінки також є яскравим взірцем книжності автора. Структура текстів, епіграфи, численні ремінісценції з творів різних письменників та з фольклору, апелювання до попередньої літературної традиції роблять твори Євгена Гребінки оригінальними і водночас вводять їх у контекст світового письменства. «Путевые записки зайца» містить як безпосереднє апелювання до текстів різних письменників, так і приховані алюзії та ремінісценції, які свідчать, що автор знав багато творів і своїх сучасників, і попередників. Людмила Задорожна слушно зауважує, що тезою про мінливість світу, якою починається текст «Путевые записки зайца»: «Основьяненко сказал великую истину, что все на свете изменяется: тепер уже и политика не та, и архитектура не та, и обычаи, и настойки — все изменилось!» [Гребінка, 1981, Т. 2, с. 7],— Євген Гребінка ставить свій твір «у шеренгу продовжувачів української літературної традиції, хоча повість — і за жанровою специфікою (химерна проза), і за темою та образами її — новаторська» [Задорожна, 2000, с. 106].

Євген Гребінка, будучи сам людиною «книжною», влучно висміював позірну вченість, мішанське прагнення похизуватися освіченістю. Так, у творі «Искатель места» трансформується сквородинівська ідея про сродність праці: показано, до чого призводить навчання заради навчання, без свідомого ставлення до нього. Батько примушує сина вивчити книжку 1591 року «Грамматика доброглаголиевого эллинословенского языка, совершенного искусства осьми частей слова», не переймаючись доцільністю такого навчання, говорячи, що старі люди були розумними, отже й книжка має навчити розуму хлопця.

Характерним для відтворення впливів, які формували український романтизм, і таким елементом, що унаочнював тяглість традиції вітчизняного письменства, є, зокрема епіграфи,— трансформовані «слова на текст». Численні епіграфи в «Рассказах пырятинца» пов'язують оповідання Євгена Гребінки і з обширом фольклорних текстів, і з творами літераторів-сучасників, і з цитатами з українського письменства попередніх епох. Так, в одному творі — бувальщині «Двійник» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 203—218], бачимо два епіграфи: до першої частини: «Ні холо-

но було, ні душно, / А саме так, як в сіряках; / І весело і так не скушно, / На великодніх мов святках» (І. Котляревський), а до другої — «Хіба уже бідному любити не треба?» (Малоросійська пісня). А до окремих частин оповідання «Телепень» [Гребінка, 1980, Т. 1, с. 224—245] дібрано по два епіграфи з різних джерел. До четвертої частини подано цитати з Левка Боровиковського («Ватагами ходили хмари, / Меж ними молодик блукав, / Вітри в очеретах бурхали, / І Псьол ревів і клокотав») і Олександра Пушкіна («Я рад: останься до утра / Под сенью нашего шатра»). До четвертої частини сербською подано слова Петара Петровне («Сунца нема ал с зора бистра, / И плам зраках исток зацалиле»), російською мовою зі старовинного кондуїтного списку «Ума твердого, но простого, стреляет метко, танцует разные танцы, вино поет, а пьян не бывает».

Твори Миколи Костомарова також рясніють епіграфами й посьвятами різним особам (Амвросію Могилі, Н.С. Варзину та іншим), причому епіграфи автор добирає як і з сучасних йому текстів, так і з давнього письменства. До збірки «Вітка» поет бере епіграф із першого вірша четвертої еклоги Вергілія: «Paulo majora canamus. Virg[ilius]» (Велике в малому оспівую) [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 63]. Поезія «Сон» увиразнюється цитатою з Петрарки: «Який вогонь — гадав я, що погас він / У холод і задуху,— / Палає і ятриться в оновленій душі» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 84]. «Співець Митуса» має епіграф з Іпатіївського літопису: «Словутнього п'вца Митусу, древле за гордость не восхотѣвша служити князю Данилу, раздраного, акы связаного, приведоша...» Ипат. летоп., стр. 180.» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 131]. Є й епіграфи з Тацита, з Шиллера, з А. Міцкевича та з інших авторів, і з народної поезії. Про книжність автора говорять і введення в текст власних творів цитат з інших художніх творів (вірші Олександра Пушкіна в оповіданні «Фаина» [Костомаров, 1990, Т. 1, с. 437]), і переклади Миколою Костомаровим з «Краледворського рукопису», з «Єврейських мелодій» Дж.Г. Байрона, з Вільяма Шекспіра тощо.

До «Запорожской старини» підібрано два епіграфи. Один із Адама Міцкевича: «Głucho wszędzie, ciemno wszędzie!», а другий із Івана Котляревського: «Такъ вічної памяти бувало / У насъ въ Гетьманьщині колись» [Запорожская старина, 1833]. Слова польського романтика, вочевидь, характеризують сучасність, а слова українського письменника є підтвердженням гордості за героїчне минуле.

Посвяти до текстів Олекси Стороженка вводять читача в коло спілкування й впливів на автора його сучасників і попередників. Загалом же номеносфера україномовних текстів письменника пов'язана зі стихією національної культури. Ця риса українського романтизму вочевидь обумовлюється тим, що в Україні не було простистояння, про яке пише Людмила Софронова. У Польщі й у Росії Просвітництво, на думку вченої, боролось проти всіляких виявів народної культури, називаючи їх забобонами, вбачаючи в них ознаки відсталості й звинувачуючи любителів старовини в несмаку: «В Україні цієї боротьби не було; різкі виступи проти народної культури за традицією продовжували тільки релігійні автори. Вчена українська культура, взаємодіючи з фольклором, почала той рух, який у Польщі та Росії буде характерним для романтизму. Властивий він, очевидно, й самому романтизмові, який дивним чином не перервав зв'язків з культурою XVII—XVIII ст. Крім того, домінуюча поетика епохи — поетика бароко завжди передбачала взаємодію вченої і народної культур. У цьому полягала одна з найважливіших її вимог» [Софронова, 1999, с. 14]. З приводу синтезу «книжної» та «народної» культур Володимир Погребенник зазначає: «Містицизм і релігійність, культ долі, фантастика і національна міфологія, життя народу й історична минувшина — це тільки головні з тих ідейно-художніх капілярів, через який здійснювалося спілкування між “книжною” і народною словесністю в добу класичного романтизму» [Погребенник, 2002, с. 6].

Богдана Криса, аналізуючи творчість Тараса Шевченка у співвіднесеності з українською літературною традицією, у розвідці «Тарас Шевченко і тожність української літературної традиції» [Криса, 2009] висловила низку слушних думок, які можна спроектувати на творчість багатьох письменників-сучасників Кобзаря. Найперше, на що звертає увагу авторка, — це те, що письменник «вирастає з християнської традиції, пробиваючись до Духа Істини через обладунки книжності, через шкільну лектуру» [Криса, 2009, с. 9]. Про це пише і Л. Ушкалов. Як приклади такого знайомства зі християнською традицією Богдана Криса наводить низку книг (Граматка, Часослов, Псалтир, «Життя святих» Дмитрія Туптала), і поміж них пісні з дяківського рукописного збірника («Богом избранныя мати, Дѣво отроковице», «Ісусе мой прелюбезний», «Нескверная, неблазная»,

«О всепѣтая Мати», «О горе мнѣ, грѣшнику сущу»), які, на думку Івана Франка «стали джерелом тієї справді «чудової наївності і простоти», з якою Шевченко повсякчас звертається до Бога» [Криса, 2009, с. 9]. Освіту в духовних закладах освіти отримали більшість письменників-романтиків, і літературу, про яку говорить Іван Франко, вони також добре знали.

Як приклад барокової традиції книжності та її впливу на романтиків, розглянемо твір Олекси Стороженка «Матусине благословення». У тексті оповідання міститься перелік книг, які зберігалися вдома в старого козака Тараса Самсоновича Коротая. Книги, що їх бачить гість у хаті, свідчать про начитаність господаря: «В кутку, під божничкою, на столі, окрім книжок церковних, лежали ще Письмовник Курганова, Проповѣди Леванды, Лѣствица на небо і другі того-ж розбору книжки, а з-під счотів дивилась здорова купа губерських Відомостей; а божничка ж то уквічана васильками, канупером, аглицькою мятою, — так і розливали ся з їх пахощі по покоях» [Стороженко, 1911, с. 193—194]. Найперше, що впадає у вічі в цьому фрагменті, — те, що книги зберігаються поруч зі святинею і, вочевидь, для господаря мають велику цінність.

Книги попередньої епохи, якими послуговується герой оповідання, є досить цікавим матеріалом для повнішого розуміння характеру, інтересів Тараса Самсоновича Коротая. «Письмовник Курганова» — скорочена назва книги «Российская универсальная грамматика или всеобщее письменное слово, предлагающее лучший способ основательного учения русскому языку, с сеньмью присовокуплениями разных учебных к полезнотабавных вещей» (1769) [Курганов, 1809], яка витримала багато перевидань, і, вочевидь, набула такої популярності завдяки дотепності викладу матеріалу й змістовним «присовокупленням (додатками)», де численні прислів'я, приказки, фацеції та інший художній матеріал. «Письмовник» фігурує і в спогадах Іллі Тимківського, які, як вважає О. Дзюба, вплинули на повість «Близнець» Тараса Шевченка [Дзюба, 2009, с. 430].

Проповіді протоієрея Івана Леванди видавалися окремими текстами наприкінці 18 сторіччя, але в Олекси Стороженка вочевидь ідеться про видання «Слова и рѣчи Іоанна Леванды, протоієрея Києво-Софійського собора» (1821) [Слова и рѣчи Іоанна Леванды, 1821] (Про життя і творчість Івана Леванди див: Новик, 2004).

«Ліствиця на небо Іоанна Ліствичника» була популярною книгою про шлях духовного сходження до спасіння. Багато звернень до цього тексту в бароковому письменстві, зокрема, в Іоанна Максимовича, Дмитрія Туптала та інших авторів. Бачимо, що залишалася популярною «Ліствиця» і в XIX ст.

Губернські відомості — офіційні газети, що видавалися в 1837—1917 роках у губерніях та областях Російської імперії, містили урядові розпорядження, інформацію про події в світі, країні, краєзнавчі та етнографічні матеріали (вочевидь мова йде про Харківські губернські відомості, які видавалися з 1838 по 1915 рік). Олекса Стороженко, який перераховує книги й газети у романтичному оповіданні, вочевидь знав їх усі, і хоча б опосередковано, все ж перебував у сфері впливу зазначених текстів і барокової літературної традиції. Згадує козак, який розповідає легенду свого роду в тексті «Матусиноного благословення», і Миколу Гоголя. З вуст персонажів оповідання звучить такий діалог: «Коли не забуду. Я зібрав ся розказати про його Гоголишиним паничеві Миколайкові, та оте й досі розказую.— А ви й того знали? — А то-ж! з самого малку, як ще його возили до ніжинських шкіл. Все бувало в мене становлять ся. Розумний був хлопець. Він тепер про нас пише щось, та й дуже, кажуть, добре пише» [Стороженко, 1911, с. 197]. В іншому тексті цього ж автора читаємо таке: «Згадуючи ці ясні малюнки минулого, збагнеш силу слів Гоголя: «О моя юність! О моя младість!» [Стороженко, 1957, Т. 2, с. 43]. Подібне явище ми бачимо і в текстах інших романтиків, зокрема, як вже зазначали, і в повісті Тараса Шевченка «Близнята».

Другим аспектом, що потверджує засвоєння літературної традиції, зокрема, Тарасом Шевченком і багатьма іншими українськими романтиками загалом, Богдана Крися називає інтертекстуальність творів письменника щодо української барокової історіографії, використання сюжетів і мотивів козацьких літописів. Богдана Крися наголошує на книжності Тараса Шевченка, наводячи приклади використання цитат і символіки з Біблії та з барокової літератури.

У тексті повісті Тараса Шевченка «Близнець» читаємо розповідь про спадок, який залишив Григорій Гречка Федорові Сокирі. Йде мова про частину бібліотеки, «що складалася з дорогих видань стародавніх класиків, єврейську біблію, французьку енциклопедію і рукописний примірник літопису Кониського, на першому аркуші якого було написано власною рукою пре-

освященного такого: «Юному моему другові і собратові Григорію Гречці, докторові богослів'я та інших наук, на пам'ять послалає смиренний Г. Кониський» [Шевченко, 1964, с. 334].

«Книжною» людиною постає й інший персонаж Тараса Шевченка — Никифор Федорович Сокира, який не просто обізнаний із літературою сучасною («Украинский вестник», Гулак-Артемівський, Шаховський та інші), але й був «латиніст, еллініст і гебраїст», мав «повнісіньку шафу книжок, що вмістили в собі письменство всього стародавнього світу», «старий пасічник, що читав в оригіналі Віргілія, Гомера та Давида» [Шевченко, 1964, с. 338—339]. Саватій Сокира принагідно згадує різні книги, зокрема й давні, й недалеко для нього в часі «Капітанську дочку» О. Пушкіна, і персонажа цього твору,— Пугачова. Оскільки в повісті прямо й алюзійно згадуються житійні тексти, С. Росовецький вважає, що в творчості Тараса Шевченка відбилася й культурологічна колізія першої половини XIX ст., а саме: «перехід житійної літератури разом з усією давньоукраїнською книжністю до лектури майже виключно демократичних верств населення і церковного кліру <...> Виглядає природним, що в кожному такому випадку показано процес читання та інші культурологічні обставини, пов'язані зі шляхом життя до читача» [Росовецький, 2008, с. 332].

Візія історії в тексті повісті подається Тарасом Шевченком крізь призму світобачення людини книжної — персонажі узгоджують свої життєві цінності, переосмислюють вчинки інших шляхом зіставлення з книжною мудрістю. Понад те, окремі герої твору постають як продовжувачі традицій тих представників барокової епохи, що прагнули пізнати світ із енциклопедичністю в знаннях і смиренністю перед волею Божою. Степан Мартинович, що, як і свого часу старий Сокира, знання здобував не з примусу, а з любові до старих книг, шукав відповіді і розради на сторінках «Київського патерика», книги Єфрема Сіріна. У вуста Никифора Сокири, коли той розмірковує про долю синів, і заспокоюється тільки надією на «всеблагее провидіння», Тарас Шевченко вкладає «речення Богдана Хмельницького: «Що буде, то те й буде. А буде те, що Бог дасть» [Шевченко, 1964, с. 376]. Відомі письменники кінця XVIII — початку XIX століття, їх твори, альманахи та критична оцінка різних літературних новинок того часу,— все це вводить у повість Тарас Шевченко, водночас даючи змогу читачеві не лише відчутти дух епохи становлення нової української літератури, але й повніше усвідомити позицію

автора-оповідача. Численні епіграфи й присвяти містить поезія письменника, а сюжети класичної літератури використовує митець і в малярському мистецтві.

Ірина Арендаренко [Арендаренко, 2004], досліджуючи англійську та українську літературу романтизму, знаходить численні впливи байронічної поеми, вальтерскоттівського історичного роману на творчість українських письменників, причому проявляється це на різних рівнях тексту. Можемо говорити і про своєрідну універсальність барокової книжності в засвоєнні різнотекстових джерел. Згадаймо настанови Іоанікія Галятовського про те, з яких джерел потрібно було добирати матерію бароковим авторам казань.

Барокова інтерпретація першоджерел, взаємодія між бароковими текстами, як зазначає Б.С. Криса [Криса, 2004, с. 6], надає явищам інтертекстуальності тих особливих вимірів, які центральною проблемою бароко роблять проблему розуміння. Вживання чужого тексту в оригінальний художній текст було типовим і для письменників-романтиків, для розуміння творчості яких теж необхідно заглибитися в дослідження явищ, що можуть свідчити про книжність авторів.

Розглянувши проявлення барокової традиції книжності в українських романтиків, можемо стверджувати, що перекладацька, видавнича, історична діяльність письменників-романтиків була своєрідним виявленням книжності, а на рівні художніх текстів це явище відобразилося у використанні алюзій, ремінісценцій, епіграфів, присвят та багатьох інших форм використання чужого слова, тексту в тексті.

3.4. ПОБУТУВАННЯ БАРОКОВИХ ЖАНРІВ У РОМАНТИЧНОМУ ПИСЬМЕНСТВІ

Становлення нової жанрової системи в українському романтичному письменстві першої половини XIX століття відбувалося на міцному підґрунті риторичної традиції барокової епохи. Багато жанрів, які використовували письменники-романтики, побутували в барокову епоху, саме в той час найбільше розвинулися. Розгляд елементів барокових жанрів в українському романтизмі уможливить виявлення традиційних елементів і вод-

ночас підтвердить тяглість історії українського письменства. Насамперед залучаємо до вивчення барокову риторичну традицію у молитвах романтиків, жанрі плачу, акровіршах, ліриці, прозових та драматичних творах, проповідях.

3.4.1. Трансформація традицій барокового поетичного мистецтва в українському романтизмі

Останнім часом з'явилася низка студій, що висвітлюють актуальну для літературознавства проблему становлення жанру молитви в українській літературі, зокрема, праця Тетяни Бовсунівської «Молитва як літературний жанр» [Бовсунівська, 2003]. Попри те, що літературознавці простежують еволюцію становлення молитви як літературного жанру в романтичному письменстві, зокрема цьому присвячено низку праць І. Даниленко [Даниленко, 2006; Даниленко, 2006-а; Даниленко, 2007; Даниленко, 2007-а; Даниленко, 2008; Даниленко, 2008-а], існує необхідність простежити типологічні паралелі поезій цього жанру в українських барокових та романтичних письменників.

Л. Софронова у книзі «Культура крізь призму поетики» зазначає, що жанр «обирає» свою епоху, як і епоха обирає свій жанр. Отже, «жанр виявляється не лише формою поетики, але й знаком світогляду епохи. Він зберігає в собі смисли, зафіксувавши їх у встановленій формі» [Софронова, 2006, с. 14]. Понад те, жанр завжди має певний смисловий ареал і не втрачає того комплексу значень, що притаманні були йому в різні епохи. Залежно від того, в яку епоху функціонує жанр, зазначає Л. Софронова, ці значення бувають ніби приглушені й активізуються, коли жанр починає функціонувати в новому культурному просторі, таким чином включаючись у смислові перегуки епох. Жанр сам виступає своєрідною системою, окрім того, як зауважує М. Бондар, системний характер має і багатовимірна, «об'ємна співвіднесеність жанрів у межах обраного літературного періоду, літературного напрямку чи творчого доробку видатного художника» [Бондар, 1986, с. 20—21].

М. Войтак вважає, що стиль побутових текстів, до яких вона відносить і молитву, визначається низкою ознак, що включають, зокрема, шаблонність, яка пов'язується зі стандартизацією текстових схем, апелятивністю, тобто ознаками прагматичного

порядку, багатство реєстрів, а також процеси вибору і мовні показники ознак, жанрові правила [Войтак, В кругу парадоксов]. Постійним у більшості побутових жанрів є канонічний варіант жанрового зразка, який саме, як правило, і визначає тотожність жанру у випадку, коли жанр містить повну гаму варіантів зразка. Оскільки жанр може включати жанрові альтернативи та адаптації, то в релігійних жанрах необхідно враховувати, є той чи інший тип висловлювання творінням церкви чи віруючих [див. : Войтак, В кругу парадоксов].

Розглянемо, як літературознавці визначають саме поняття «молитва», щоб усвідомити складові молитви як жанру. В. Карасик виокремлює чотири жанри релігійного дискурсу: молитва, проповідь, сповідь та обрядове дійство [Карасик, 1999, с. 4, 7, 9], проте у творах поетів-романтиків часто поєднуються молитва і сповідь. М. Войтак, намагаючись визначити, що ж собою являє молитва, наводить визначення цього поняття з різних точок зору. З філософської та богословської точки зору, молитва є «найбільш досконалим релігійним актом, діалогом з Богом, словом і проханням» [Войтак, Проявление стандартизації]. Діалог цей пов'язується із трьома типами позиції молільника: релігійне очікування (надія), релігійне розуміння (віра), відданість (любов). Літургійна молитва може бути молитвою священника і молитвою пастви (сюди входять і поетичні молитви — псалми, гімни тощо).

У Біблійній енциклопедії молитва тлумачиться як «піднесення розуму й серця до Бога, що є благоговійним словом людини до Бога». А.С. Жулинська вважає характерною особливістю молитви односпрямованість: «Це спілкування, яке не передбачає зворотного зв'язку взагалі або таке, що передбачає його в знаковому невербальному варіанті. Це інтенція душі на єднання з Богом. Проте для молитви актуальні план адресата — Бога, особистість адресанта, його готовність і бажання звертатися до вищих сил, створення ситуації спілкування — стан богопочитання, поклоніння, — час — тобто практично всі ознаки тексту. Також у молитві використовуються стандартні засоби адресації: звертання та займенники другої особи. Будучи семантичним відгуком на будь-яку біблійну подію або якийсь канонічний текст, молитва завжди буде містити в собі інтертекстеми різного роду — від цитати та згадки до алюзії, натяку» [Жулинская, 2005, с. 199].

Трепетне ставлення до молитви в бароковому письменстві поєднувалося й зі спробами розділити молитву на різні групи, як ми бачимо в творі Івана Величковського, де молитва розрізняється за молільником:

«Молитва сѣм различностейъ мает
Иншій молится, яко осужденник,
Другий молится, яко должник,
Третій молится, яко невольник,
Четвертий молится, яко наемник,
Пятій молится яко друг,
Шестій молится, яко сын,
Седмій молится, яко брат —
Не стидится братію нарицати нас» [Величковський, 1972, с. 142].

Тетяна Бовсунівська використовує концепцію Валерія Лепакіна, що «молитва як «іконообраз» має всі його характеристики: онтологічність, антиномічність, канонічність, символічність, синтетичність і синергійність. Це стосується і змісту молитовних прохань, і молитви як процесу богоспілкування, і молитви як словесної ікони (за формальною структурою та композицією)» [цит. за: Бовсунівська, 2003, с. 3]. Т. Бовсунівська пропонує виокремити молитву до молитви і «немолитву», «написану без надії, що її почує Бог» [Бовсунівська, 2003, с. 3].

В. Антофійчук пише, про те, що в українській літературі жанр моливи функціонує ще з часів Київської Русі, а з другої половини XVI ст. в українській поезії молитва особливо інтенсивно розвивається, а реформував її Тарас Шевченко, який надав «виразно патріотичного та національного пафосу» [Антофійчук, 1996, с. 3]. М. Ткачук зазначив, що у молитвах Олександри Псьол, П. Куліша («Молитва природи», «Молитва. Всевишній! Я тобі молюся.»), Л. Глібова, Ю. Федьковича, В. Шашкевича інтенції ліричного суб'єкта звернені до природи, Бога — це прохання щастя-долі й заступництва сироті, філософські роздуми про сутність віри, любові до людей, України» [Ткачук, 2007, с. 180].

В українському романтизмі поміж жанрів та жанрових модифікацій молитви, на думку Тетяни Бовсунівської, виділяються такі: молитва, псалом, сповідь, заповіт, бесіда, повчання, одкровення, видіння, диво, похвала, осанна тощо, сформовані, як вважає вчена, «з одного боку, під впливом Святого Письма і давньоукраїнської художньої традиції, з другого — російської

«слізної молитви» та світової, переважно середньовічної традиції [Бовсунівська, 2003, с. 3]. І. Даниленко [Даниленко, 2009] умовно поділяє молитви за кількома ознаками, враховуючи: 1) тип ідеального адресата (трансцендентний/реальний) та його конкретний характер (Творець, Ісус Христос, Богоматір, ангельські сили, святі; сатана й темні сили/ певна особистість, тварина, природа, країна, мова тощо); 2) основний мотив звернення до ідеального адресата, як, приміром: молитва-прохання за себе, за іншого (людину, країну, народ тощо), подяка Богові, славослів'я, каяття, прохання, обітниця тощо); 3) тип адресанта (адепта-молільника): власне ліричний герой, рольовий герой або персонаж (якщо молитва вставна); 4) тип авторської інтенції та емоційності, що, своєю чергою, визначається: а) ставленням молільника до ідеального адресата (любов/ненависть, довіра/сумнів, каяття/виклик, лагідність/бунт, подяка/дорікання, славослів'я/хула, щире прагнення наближення до його досконалості/формальний привід до розумового викладення світоглядних переконань тощо); б) ставленням автора віршованої молитви до рольового героя або персонажа (симпатія/антипатія, співчуття/викриття тощо).

Погоджуючись із визначеними вище факторами, що впливали на формування різновидів жанру молитви в українському романтизмі, все ж хочеться зацентувати увагу на ще одному важливому чиннику, що закладав традиції цього жанру, а саме, — на творчості барокових авторів. Неможливо розглядати українську молитву початку ХІХ століття (те ж таки «Переложение псалма 125» Гулака-Артемівського) без усвідомлення проявлення у романтизмі традицій українського низового бароко, школярських віршів, мандрівних дяків. Саме на низовому рівні барокової літератури існує «заниження», «спрощення тем і сюжетів «високої» літератури з метою наблизити їх до горизонту сприйняття адресата — людини з посліпства» [Пехник, 2004, с. 204]. Згадаймо хоча б «Різдвяну віршу»: «...А ми веселімся! / Христову рождеству / І його божеству / Тепер поклонімся. / А він нам із неба, / Дасть чого треба, / Бо батько не скупий, / Хто до його, / То й він до того.— От він який!» [Українська література ХVІІІ століття, 1983, с. 154]. У поезії українського письменства початку ХІХ століття також бачимо подібне зниження сакральних постатей, причому не тільки в творах бурлескного характеру, але й у тих, де вже є риси романтизму.

На думку І. Даниленко, розвиток індивідуально-авторської молитовної поезії українською мовою передусім пов'язаний із творчістю Тараса Шевченка, який, «наслідуючи традицію Г. Сковороди, значно розширив продуктивні можливості жанру. В його поетичному просторі поряд з традиційними моделями молитовно-комунікативної ситуації, з'явилися такі незвичні, як революційна молитва, молитва-боріння, молитва-докір, молитва-інвектива (антиклерикальна), молитва-хула, рольова антимолитва тощо. На відміну від свого попередника, Шевченко, поєднуючи містичне почуття з вірою в ідеальну людську спільноту, надав більшості своїх молитов (зокрема й вставним молитовним структурам ліро-епічних творів) виразного національно-визвольного забарвлення, а в основу ліричної ситуації поклав рефлексію (емоційне осмислення власних переживань і почуттів)» [Даниленко, 2009, с. 28]. Вочевидь у лектурі Тараса Шевченка було досить багато створених і до, і після Григорія Сковороди текстів жанру молитви українських, російських та й інших європейських авторів. Так, заголовок твору «Давидові псалми» Тараса Шевченка С. Росовецький співвідносить не лише з назвою перекладу Яна Кохановського, але й із назвами, типовими для українських стародруків: «Псалтир блаженного пророка и царя Давида» [Росовецький, 2008-а, с. 354].

Найбільш повно літературознавцями досліджено жанр молитви у творчості Тараса Шевченка та в Олександра Пушкіна, проте низка українських та російських письменників-романтиків теж творили молитви і їх творчість характеризує особливості цього жанру ХІХ століття, це зокрема, Юрій Федькович, Петро Гулак-Артемівський, Михайло Лермонтов, Василь Жуковський та інші.

Як уже зазначено вище, літературознавці не завжди однозначно визначають жанрові ознаки молитви, оскільки іноді навіть тексти, які самі автори називають молитвою, посутньо відрізняються від канонічного визначення цього жанру. Микола Бондар називає лірико-філософською поемою твір В. Стебельського «Молитва», бо в творі є фаустівські та гамлетівські мотиви сумнівів, «прийнятий» і прощений герой: «Я лечу понад зорниці... / Где тут світ і где тут мета? / Тут есть вічності сіяньє! / То не зміриш... / Ах, де господь тут любові? / Боже Фавста і Гамлета! Я без тіла! Я без крові! / Я зовуся — покаяньє! / Ах чи віриш?» [цит. за: Бондар, 1986, с. 280]. Все ж цитований твір є молитвою, бо для

нього, як і для жанру молитви, характерна діалогічність, оскільки відбувається діалог людини з Богом, не зважаючи на те, що по суті виклад думок подано у формі монологу з вкрапленими риторичними питаннями. Напрошуються паралелі з бароковими текстами, у яких постійним було вживання різних риторичних кліше. «Молитву» ж Юрія Федьковича літературознавець визначає як «вірш-роздум» [Бондар, 1986, с. 82], хоча в тексті є безпосереднє звертання ліричного героя до Бога: «Тож склоню голов в засльозені квіти, / І яко нуж ден, яко син той болю, / Найнещасливіший на всі людські діти, / Тобі ся боже, боже мій, помолю...» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 38]. Дуалістичний характер жанру молитви зумовлюється тим, що поет у такому творі є і молільником, а отже і простим смертним, прохачем, і водночас деміургом (творцем, людиною, яка не може бути просто рабом Божим). Недаремно й романтик Микола Гоголь на схилі свого життя пише «Размышление о Божественной Літургії» [Гоголь, 2003]. Здійснивши паломництво до Гробу Господнього, Гоголь вийшов із храму розчарований: «Все було чудово! Але не пам'ятаю, чи я молився. Я думаю, що я тільки насолоджувався, що знайшовся на місці, так підхожім до молитви і так відповідним до набожності; але, кажучи правду, я не мав часу на молитву. Літургія пройшла так поспішно, що навіть окрилена молитва не дотримала б з нею лету. Заки я опам'ятався, то вже був перед чашею, яку священник тримав перед моєю негідністю, щоб мене запричащати». «Не те, що мої молитви не могли піднятися до неба, я не в силі був добути їх із моїх грудей. Ніколи перед тим я не відчував себе таким нечулим, сухим і твердим, як колода» [Гоголь, 2003, с. 147]. Пишучи «Роздумування про Божественну Літургію», письменник вочевидь намагався не просто викласти вимоги до служби, але й спрямувати читача до щирої молитви, спілкування з Богом.

Зважаючи на канонічну традиційну наповненість текстів молитви релігійним змістом, у поетів-романтиків часто вживаються і характерні ще для барокової епохи прийоми. Зокрема, прийом використання видінь, фантазмагоричні ширяння у піднебессі, як вже згадувалося вище, були притаманними і бароковій, і романтичній літературі. Романтики ж використовували цей прийом і для передачі душевного сум'яття, яке охоплює людину в моменти розчарування, нетривкості істинної віри, пошуку ідеалу, розуміння марноти і швидкоплинності буття, проте

і в письменників XVIII століття бачимо подібне застосування: «Ах приходит время до гробу ступати, / Юж не буду в світі, як орел, літати» [Кастевич, 1983, с. 73].

У творі Євгена Гребінки «Молитва», що за жанром власне не є молитвою, прийом змалювання польоту поєднується із пошуками місця, де душа зможе вільно говорити з Богом: «Хочу я молитись; душа моя просит/ Беседы отрадной с источником сил; / Волнение мира она не выносит, / Ей мало курений обычных кадил, / Ей тусклым сияньем горят наши свечи, / Безжизненны наши хвалебные речи / И слаб и незвучен наш клир!» [Гулак-Артемовський, 1984, с. 171].

Ліричний герой у «Молитві» для охопленої сум'яттям душі шукає розради саме через романтичне вирішення проблеми, поєднуючи шлях до вищих сил зі стихією, з природою рідного краю: «Где степи родные / Слились с небосклоном в безбрежной дали, / Где чистые своды небес, голубые, / Лобзают зеленые волны земли, / Туда полечу я: в час грозных бури, / Как ветер взволнует степной океан/ и тучи столпятся в небесной лазури, / Бес-трепетно стану на дикий курган. / Пусть небо сверкает святыми огнями, / Земля, как преступник, дрожит под ногами; / Спокойствие ляжет на душу мою. / И там я, внимаю громов перекааты, / Святую молитву святому трикраты / Языком достойным спою!» [Гулак-Артемовський, 1984, с. 171]. Автор надає містичності акту моління, який мусить здійснитися саме за таких незвичайних обставин, щоб спілкування з вищими силами відбулося.

Слушною є думка Л. Ушкалова про те, що перейнятість шевченківської поезії молитовним ладом, її есхатологічні та міленарні інтенції мають барокові корені, понад те, рафінована культура українського бароко була одним із основних джерел поетичної творчості Тараса Шевченка [Ушкалов, 2006, с. 200].

Жанр молитви використовується українськими письменниками-романтиками з різною метою, свідченням чому є і «Буквар» Тараса Шевченка, укладений ним у 1861 році [Шевченко, 1991] Другий розділ Шевченкового «Букваря» називається «Молитви». Структурно цей розділ складається із трьох частин, відповідно до християнської символіки. Весь розділ об'єднує ідея утвердження найбільших заповідей християнства: «Ісус Христос, син Божий Святим Духом, воплощенный од пречистої і непорочної Діви Марії, научав людей беззаконных слову правди і любові, единому святому Закону». У розділі «Лічба» автор для

ілюстрації арифметичних дій та демонстрування геометричних фігур обрав квадрат із цифрами та рівносторонній трикутник, що є відповідно християнськими символами духовної присутності у місцях молитов Бога та пресвятої Трійці, про що пише й В. Яременко [Яременко, 2004]. Християнські засади «Букваря южноруського» Тараса Шевченка розглядає і О. Осадча [Осадча, 2007]. Секулярні тенденції в українській культурі початку ХІХ століття не були такими поширеними як у культурах західноєвропейських, а надто, якщо завважити, що більшість освічених людей того часу ще були тим чи іншим чином пов'язані із традиціями Києво-Могилянської академії та інших духовних навчальних закладів.

Богородична тема у творах українських та польських романтиків, зокрема, в «Марії» Тараса Шевченка та в «Гімні на день Благовіщення Пресвятої Діви Марії» Адама Міцкевича, часто поєднувалася з темами пророка, волі, долі Батьківщини. Адам Міцкевич в текст своєї поеми після майже молитовного звернення до Батьківщини вводить молитву до Святої Діви Марії, заступниці знедолених і зневірених, яка захищає і підтримує поляків на їхньому шляху: «Panno święta, co jasnej bronisz Częstochowy / I w Ostrej świecisz Bramie! Ты, co gród zamkowy / Nowogródski ochraniaasz z jęgo wiernym ludem» [цит. за: Дзядевич, 2004, с. 158].

У творах Тараса Шевченка молитовного жанру велике місце відводиться Богородиці як заступниці, святий, рівновеликій із Богом, що свідчить про приналежність автора до української літургійної традиції, яка зазнала впливу культу Богородиці «латинської» народної побожності ще за барокових часів [Зосимова, 2004; Матушек, 1999; Шманько], а в усній народній творчості богородичні мотиви присутні ще за часів середньовічного двовір'я [Пелешенко, 1998]. Л. Ушкалов слушно стверджує, що «Шевченкові звертання до Діви Марії («благословенная в женах», «великая в женах», «всеблагая», «всесвятая», «пренепорочная», «преправедная», «пречиста», «скорбящих радосте») підказані образним ладом богородичних акафістів та барокових духовних пісень» [Ушкалов, 2006, с. 200]. У Юрія Федьковича такі звертання до Богородиці спираються як на фольклорну, так і на літературну традицію, а надто в перекладних поезіях, зокрема, в переспіві «Прощі (За Гейне)», який письменник намагає українським колоритом, переносить дію на українську

землю (Київ як святе місце), а в уста молодого прочанина вкладає нехитру молитву: «О пречиста, великая, / Ты матінко божа! / У сусіда було дівча — / Укрили коверцем! / О пречиста ти київська, / Загой моє серце!» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 174]. На заклик хлопця приходять Божа мати і два ангели, й Іван нарешті знаходить спокій у сні-смерті: «А тим часом у кімнаті / Поволі, поволі / Тихі двері одчинились / Та й знов зачинились: / Ввійшла в хату божа мати, / За нев два ангели,— Та й поклала білу ручку / На сердечку Йвану...» [там само].

Молитва, яка є для поета способом духовного самовдосконалення, уможливорює визначення, яке дає автор збірки віршів «Спроби священної поезії» Федір Глинка: «Что дает молитва, что дает высокая музыка, изящная поэзия? Какую-то томность сердечную, успокоение чувств, отчуждение страстей; дает сознание: “Я сделал свое дело!”; какую-то надежность, облагораживание мыслей, благосклонность к людям. Как бы не были велики ваши несчастья, помните, что это не вечно. Говорите себе: все пройдет, один Христос вечен, Он все Тот же, что был “вчера и днесь, и там, и здесь!”» [цит. за: Козлов, 2006, с. 238].

Романтики створюють принципово нову картину світу, поняття релігії в романтизмі набуває нового змісту. Теоретики романтизму не відкидають, а навпаки, ставлять у центр своїх філософських та естетичних міркувань християнську релігійну традицію. У символіці романтичного мистецтва спостерігаємо взаємодію двох світів, звідси поєднання сакральних і світських символів. Символіка земного і небесного у творах Василя Жуковського тяжіє безпосередньо до ортодоксально-християнського дуалізму. Біблійні поняття збагачуються у поета емоційно-психологічним змістом, хоча окремі біблійні смисли залишаються у тіні. В молитвах А. Сумарокова, П. Хераскова, В. Тредіаковського літературність превалює над церковністю, одична декламація заступає тихе звернення до Бога, то молитовна лірика романтиків відступає від наслідування до складного сполучення релігійно-містичних смислів християнського канону, у творах з'являється духовно-творчий елемент суб'єктивності у висловлення душевного стану під час спілкування з Богом. У Михайла Лермонтова ж символіка земного і небесного, а разом із цим молитовна поезія посутньо відрізняється, проте і в нього, як і в М. Язикова, П. В'яземського, за християнською традицією стан благодаті описується як відчуття радості, тепла, світла.

Молитва у поетів-романтиків має характер імпровізації, в ній часто вилучається величальна частина, додається рефлексія героя, понад те, у молитву включається сповідь, яка разом з цим втрачає своє сакральне значення. Характерною рисою української молитви є культ Богородиці, звернення до корпусу тих біблійних цитат, що найбільше використовувалися бароковими письменниками, що є почасти характерним і для літератури польської, зокрема, для творів Адама Міцкевича. У російській літературі переважає так звана «слізна» молитва, породжена одичним походженням молитов, відгомонам класицистичних традицій, в українській літературі становлення романтичної поезії відбувається на основі засвоєння бурлескної традиції, яка спричинилася до певного «зниження» молитовної поезії.

Вочевидь наразі багато аспектів порівняльного вивчення слов'янських літератур ще мають бути дослідженими, зокрема й ті чинники, які більшою чи меншою мірою вплинули на формування російської та української романтичної літератури на ґрунті їх спільних традицій. У такому аспекті в сучасному літературознавстві розглянуто лише невелику частину корпусу текстів української романтичної літератури, тож необхідною є інтерпретація барокової традиції молитви як жанру і як сюжету в подальшій історії літератури.

Дослідники «вторинних» діонісійських стилів проміж багатьох рис барокових стилів виокремлюють такі, як заміна єдиного «геометричного» погляду на життя множинним — «стереометричним»; ідейно-мистецький синкретизм, і внаслідок цього, — розмивання жанрів і перехід від регламентованого до напівфункціонального тексту, чуттєвість, настанова на код [Пелешенко, 1998]. Григорій Сивокінь у праці «Вибухи індивідуального обдарування» у видозмінах культурно-історичної епохи» [Сивокінь, 2006] говорить про необхідність філософічності в осмисленні художньої творчості як духовного гуманітарного життєтворення, обумовлюючи це працею Дмитра Чижевського. Творчість Мелетія Смотрицького є теж свого роду вибухом індивідуального обдарування в переломну епоху, а отже, можемо простежити традиції, що йдуть від творчості цього письменника в наступні епохи. Спробуємо, порівнюючи мотиви, образи та жанрову специфіку «Треносу» Мелетія Смотрицького і творчість українських поетів-романтиків, розглянути проявлення традиції на зазначених формальному та змістовому рівнях тексту.

Творчість Мелетія Смотрицького є такою, що репрезентує важливу сторінку в становленні українського барокового письменства. Понад те, постать полеміста є знаковою для своєї доби. Дослідники твору Мелетія Смотрицького «Тренос» (С. Бабич, П. Кралюк, П. Яременко та інші) [Бабич, 2002; Бабич, 2008; Борисенко, 2010, с. 278—283; Кралюк, 1997; Яременко, 1986] досить різнобічно характеризують пам'ятку. Наразі виникла потреба простежити тяглість традицій, взаємовпливи різних стилів, надто те, що стосується літератури бароко та романтизму задля глибшого розуміння процесів, що формували історію української літератури.

Ставлення у XIX столітті до Мелетія Смотрицького й до його творчості було досить неоднозначним. С. Бабич писав про те, що стереотип «зрадника» став чи не визначальним у розвідках того часу про письменника. Водночас бачимо інтерес до постаті Смотрицького таких відомих осіб XIX століття як Микола Бантиш-Каменський, Микола Коялович, Пантелеймон Куліш, Костянтин Єленевський та інші [див. про це: Бабич, 2008, с. 42]

Пишучи про жанрову природу «Треносу» Мелетія Смотрицького, Сергій Бабич характеризує ламентаж творчості письменника як одну з форм вираження емоційного пафосу і передачі трагічної візії світу автора. Понад те, науковець зазначив, що, звертаючись до поезики ляментажних сюжетів, Смотрицький «узаasadнює напрям долоричної літератури в українському письменстві» [Бабич, 2008, с. 82]. Підтверджується ця теза і думкою Івана Франка про те, що християнська традиція догматично розвинула мотив плачу, апологетизуючи «сльози» як «прикмету праведності» [Франко, 1983, Т. 40, с. 109].

Патетичний стиль твору асоціюється найперше з жанром «плачу». Голосіння за своєю природою антитетичне, структуроване у двох контрастних емоційно-психологічних площинах — «сліз» і «радості», а сприймання вічності через смерть давало відчуття катарсису. Ляментаж у ранньобароковій публіцистиці, на думку В.М. Коваль [Коваль], стала однією із форм вираження емоційного пафосу, а Мелетій Смотрицький зміцнює засади долоричної літератури в українському письменстві. «Тренос» відіграв значну роль в розвитку своєїрідної «культури плачу», не лише доби бароко, з втіленням конкретно-історичної тематики у різноманітних жанрах — від медитативно-релігійної лірики до новелістики та публіцистики, які засвідчували лібералізацію

традиційного канону ляментаций, але й вплинув на подальший розвиток української літератури. Модус трагічного ставлення до дійсності на рівні емоційно-експресивного переживання передбачав переосмислення світу як юдолі плачу, а сльози сприймалися як прикмета праведності [Ушкалов, 1999].

Вплив жанру плачу на ліричну поезію проявляється у використанні мотивів розлуки, самотності, жалю, туги, любові, швидкоплинності земного життя. О. Зосімова зауважує, що стилізована промова «небіжчика, який нібито на собі пізнав зниклість та нікчемність дочасних земних розкошів», була одним із найефективніших художніх засобів для вираження мотиву «світлової марноти» [Зосімова, 2005, с. 40]. Нагнітання емоцій, риторичних фігур у жалобному монолозі ляменту створювало відчуття стихійності буття, спонукало до роздумів над «чотирма останніми речами». Явище долоризму засвоювалося у релігійній культурі православних українців на власній фольклорній основі, що дало підстави польському досліднику Юзефу Третяку дійти висновку щодо художньої майстерності автора «Треносу», що перед ним «поема, яка написана прозою» [цит. за : Коваль].

Леонід Ушкалов, досліджуючи релігійну полеміку Мелетія Смотрицького як чин самопізнання, вважає, що «саме Мелетій Смотрицький уперше в українській традиції зумів надати цьому, сказати б екзистенційно-“вертикальному” принципіві виразного національного колориту. То вже під добу “Весни народів” з’явиться девіз гальцького романтика Якова Головацького: “Пізнай себе, буде з тебе”,— пересторога Йосифа Лозинського: “Як нарід лиш до пізнання самого себе прийшов, втогди стережись народність его оскорбляти”,— а за часів “червоного Ренесансу” 1920-х років — заклик панночки Марини з “Патетичної сонати” Миколи Куліша: “Українцю, спізнай самого себе!”. Але спочатку була патетика полемічних трактатів Мелетія Смотрицького...» [Ушкалов, 2010, с. 9]. Така патетика, вочевидь вплинула в подальшому і на розвиток жанрів української літератури. Окремі поезії романтиків містять такі традиційні художні засоби поетики народного слов’янського голосіння, як заклик до небіжчика, контрастне змалювання могильних хоромів і земного життя, наприклад, твір Юрія Федьковича «На могилі мого брата» [Федькович, 1984, Т. 1, с. 67—68].

«Тренос» Мелетія Смотрицького розпочинається зворушливим плачем-голосінням «нещасної церкви-матері», яку зрадили

її невдячні діти. Поява такого образу (матері-страдниці) була обумовлена засадами загальнолюдської та християнської моралі і прагненням автора вплинути найперше на почуття своїх читачів. Мати-земля, земля-страдниця, земля-суддя і вершителька кари Божої,— часто вживаний образ вже у середньовічних творах [див. про це: Пелешенко Ю., 2004]. Церква-мати у Мелетія Смотрицького скаржиться, і мова її плачу образна, насичена повторами, антитезами, риторичними фігурами. Протиставлення минулої величі й сучасного злиденного існування унаочнюється порівняннями: «Колись гарна й багата, тепер споганіла й убога. Колись королева, всьому світові люба, тепер усіма зневажена і опечалена. Приступіть до мене, усі живі, всі народи, всі жителі землі! Послухайте голосіння мого і дізнайтесь, якою я була колись і подивуйтеся. Посміховищем тепер світові стала, а колись була дивом дивним і людям, і ангелам. Оздобленою була перед усіма, принадною і милою, гарною, як вранішня зоря удосвіта, красною, як місяць, чарівною, як сонце, одиначкою в матері своєї...» [Українська література XVII ст., 1983, с. 67]. Призвідцями біди є зрадливі прихожани-діти: «Діток народила і зростила, а вони зреклися мене, стали мені посміховиськом і глумом. Бо роздягли мене з шат моїх і головою з дому мого вигнали: одняли оздобу тіла мого і голови моєї окрасу забрали. Що більше! Вдень і вночі зазіхають на бідну душу мою і про згубу мою постійно мислять. О, ви, котрі стоїте предо мною, ви, котрі дивитесь на мене! Послухайте і зважте, де є біль, подібна до болі моєї? Де є туга і жаль, подібні до гризот моїх? Діток вродила, пильно їх ростила, а вони мене зреклися і привели до упадку. І тому сиджу зараз як одна із удів розплаканих. Колись пані сходу і заходу сонця, півдня і північних країв, удень і вночі плачу. І сльози по щоках моїх, як потоки річкові течуть: всі мене покинули, всі мною згордували. Рідні мої далеко од мене, приятелі мої неприємцями мені стали; сини мої, ящуриному позаздривши племені, плоть мою отруйними жалами жалять» [Українська література XVII ст., 1987, с. 68].

Дослідники, зокрема П. Кралюк, відзначають, що Мелетій Смотрицький був не першим із українських письменників-полемістів, який створює ліричний образ церкви-матері. Цей образ є й у творах Герасима Смотрицького «Ключ царства небесного» (Острог, 1587), Клірика Острозького, Івана Вишенського. А надто це стає очевидним при порівнянні церкви-матері у «Треносі»

з подібним образом у другому «Отписі» Клірика Острозького. Вочевидь, Мелетій Смотрицький саме під впливом Клірика Острозького створив свій образ страдниці матері-церкви, поглибивши і наповнивши його іншим змістом. Образ матері-церкви сприймається як художньо-довершений алегоричний образ матері-вітчизни, поневоленої і зрадженої «звироднілими синами», завдяки використанню форми народного голосільного речитативу у монолозі. Автор використовує барокову техніку, що виражається у персоналізації, натуралізації священного образу. Церква Воююча як корабель, що везе віруючих до горного пристанища, постає і в проповідях Антонія Радивилівського [Радивилівський, 1688, арк. 169 зв.]. Багато років потому Самійло Величко, вражений розоренням правобережних українських земель у добу Руїни, описуватиме історичні події, відтворюючи нові страждання бездержавної держави [Величко, 1991, Т. 2].

У Амвросія Метлинського теж бачимо персоніфікований образ церкви (поезія «Підземна церква»), причому виступає він у поєднанні з мотивом чуда. Церква з Божої волі не залишилася на поталу ворогам, а після того, як загинув останній її оборонець, пішла під землю. Навіть під землею дзвони «плачуть, мов з печалі», коли помирає козак (захисник істинної віри), або ж правлять заупокій ще за життя негідних, яких «без слави й жалю, як сміття, // З-поміж людей смерть вічна вимітає» [Українські поети-романтики, 1987, с. 118]. Образ підземної церкви є й у інших романтиків, наприклад К. Студинський наголошує на спорідненості цього тексту Амвросія Метлинського з віршем Людвіга Уланда, твори якого український письменник знав і перекладав [див. про це: Studzinski, 1897].

Звертання Церкви-матері до синів єпископів-відступників є оплакуванням їх духовної смерті, що, як зазначає В.М. Коваль [Коваль], є мотивом втрати. Цей мотив асоціюється з мотивом зради, спрямованим у площину очікуваного каяття.

Подібно до того, як Мелетій Смотрицький подає перелік родів-відступників, Ізмаїл Срезневський у творі «Корній Овара» змальовує сцену, де нечистий зваблює козака за продати душу. Як один із аргументів чорт подає перелік гетьманів-зрадників. Через материнський плач відтворюється трагічність буття, втрата традицій, цінностей, що призведе до неминучого покарання і стане причиною страждань. Левко Боровиковський замальовує зраду гріха у баладі «Ледащо» з красномовним епіграфом «Зле

подумай — то лукавий / Мов за руку поведе». Письменник подає антитезу: предок сотник-славетний козак і онук, у якого «...над стіною / Шабля вищербилась ржою, / Кінь настійлі задрімав, / Замість шаблі та рушниці, / Брязка чарка по полиці...» [Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст. 1963, с. 84]. Таких протиставлень у творах романтиків можна навести дуже багато.

Леонід Ушкалов пише, що важливим складником Шевченкового гуманізму є «теологія хреста», причому хрест Христа Спасителя «постає для поета символом мало не всеосяжної несправедності світу («Тоді повісили Христа, / й тепер не втік би син Марії» [«Не гріє сонце на чужині...»]), а zarazом — доконечною умовою її переборення й людського спасіння» [Ушкалов, 2007, с. 322]. Вчений вважає, що саме цим зумовлена величезна увага Шевченка до ідеї «наслідування Христа», потрактованої найперше як «співрозп'яття», про яке так часто йшлося у старожитньому письменстві, зокрема й у «Треносі» Мелетія Смотрицького. Важливим видається і той факт, що в колі кирило-мефодіївських братчиків «людинолюбство» було синонімом християнства.

Історико-героїчна площина міфу України характеризується у поетів-романтиків антитетичністю зображення минулої слави й сучасного занепаду. Зокрема це очевидно у таких творах: Левка Боровиковського «Ледащо», Якова Щоголева «Могила», Тараса Шевченка «Іван Підкова», Маркіяна Шашкевича «Згадка» тощо. У Амвросія Метлинського в збірці «Думки і пісні та ще дещо» низка поезій побудована на протиставленні славетного минулого України та руйнації у сучасному, в цих творах звучить туга за козацькими подвигами: «Степ», «Кладовище», «Чарка», «Підземна церква», «Пішли навіткачі». Микола Маркевич у російськомовній поезії «Чигирин» продовжує мотив метафоричним порівнянням: «Час от часу гаснет в Україні любовь. — / И стала как лед запорожская кровь. / Народ без отчизны — как город забытый...» [Українські поети-романтики, 1987, с. 105]. Іван Гушалевич у «Думі над Галичем» сум за давніми часами також трансформує в поетичний образ плачу землі Руської: «Затужила лебедиця, / Руськая земля, / Все загибло, но недоля / Лишилась одна» [Українські поети-романтики, 1987, с. 495].

Панорамність топосу творів, позачасовість простору у «Треносі» Смотрицького та романтиків також не можна оминати увагою. Оригінальним є і часопростір багатьох творів романтиків. Взяти до уваги хоча б простір оповідань Олекси Стороженка, де

протиставлене минуле й сучасне: в оповіданні «Закоханий чорт» дід козак-оповідач подає картини старожитні після короткого опису своєї гіркої долі. У творах Тараса Шевченка, зокрема, у вірші «Сон» («Гори мої високії»), теж постає позачасова Україна, де простір реальний переплетений із простором історичним, насичений локусами, що розбудовують простір не лише площинно, але й вертикально (локус саду, локус могили тощо).

Традиції жанрів барокової літератури часто проникали в літературу романтизму завдяки опосередкованому впливу текстів, що публікували письменники, які досліджували пам'ятки старовини. Так, у травневому номері журналу «Основа» за 1861 рік Пантелеймон Куліш публікує «Плач російській» з передмовою: «Стихотвореніє под этим заглавиєм найдено мною в рукописи, принадлежащей библиотекарю С.-Петербургской Публичной Библиотеки, А.Ф. Бычкову, писанной в полулист и оправленной в кожу. Это сборник, составленный в начале XVIII века на польском, латинском и церковно-славянском языках. По содержанию статей видно, что он принадлежал когда-то духовному лицу. На предпоследнем листе рукописи (которых всего 29) обозначен 1718 год, в который сделана копия. За тем следует предлагаемое стихотворение» [Кулиш, 1861, с. 46]. Час створення вірша Куліш відносить до доби «колебанія України между Московским государством и Польшею». Подаючи характеристику художньої вартості тексту, письменник-романтик висловлює поширений на той час погляд на барокову книжну літературу: «Не могу не указать мимоходом на бессилие выражения и отсутствие поэзии в этом произведении подавленной схоластикой семинарской музыки, сверстницы свободной музыки народной, которая и до, и во времена, и после Богдана Хмельницкаго приводила столько песен и дум, дышащих вечною свежестью и красотой» [Кулиш, 1861, с. 46]. Ця передмова до пам'ятки барокової доби унаочнює суперечливе ставлення романтиків до письменства попередніх епох,— прагнення ввести в науковий обіг твори давньої літератури і водночас виокремлення в бароковій літературі книжного і народного пластів. Заслуговує уваги висловлена з цього приводу думка Олекси Мишанича, який свого часу писав: «Старі традиції та естетичні системи продовжували жити, трансформувалися в нових умовах. Про стиль барокко є всі підстави говорити і в літературі XIX—XX ст., просвітительство пройшло через класицизм і реалізм теж чи не до кінця XIX ст. Нова, світська

українська література активно шукала нових шляхів розвитку. Та вона не могла відірватися й відразу відкинути давні традиції, які жили в різних формах і виявах нового письменства» [Мишанич, 1993, с. 218].

Інтерес до тексту «Плач російській» вочевидь зумовлений зацікавленістю Пантелеймона Куліша постаттю Богдана Хмельницького й подіями його доби. Загалом же опублікований твір пронизаний мотивами, що лунають в тексті «Треносу» Мелетія Смотрицького, а образ української землі співвідноситься з образом матері-церкви: «О Боже мой милостивий! / возри на плачь мой ревнивий. / Где бѣдница есть такая, / ак я россия малая?! Всѣ маткою называют, / а не всѣ за матку мають: / Другій хочет загубити, / в ложцѣ води утопити. / Бо чи треба горшой муки, / як подати ляхом в руки?» [Плач російській, 1861, с. 47]. Винними в такому становищі матері-землі постають її нерозумні діти, як і в «Треносі»: «А ви, дѣтки, як чужіи, / садите їх мнѣ на ши. / От як скоро все забули, / что видѣли и что чули, / Як под тими ворогами / стогнала я тяжко з вами! / Стогнала я, ни отради/ не мѣючи, ни поради, / Коли жиди проклятіє / держали церкви святыє, / А от святой креста банѣ / витягали у нас данѣ» [Плач російській, 1861, с. 47]. Оскільки автор цього плачу невідомий, можемо тільки здогадуватися про те, чи був йому відомим «Тренос» Мелетія Смотрицького, проте узагальнений образ матері-землі-церкви є таким, що постає в жанрових різновидах плачу в українській літературі протягом кількох століть. Отже можемо говорити про існування традиції як на рівні жанру, так і на об'язковому рівні текстів барокової доби і романтизму.

У хрестоматії давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) [Хрестоматія давньої української літератури, 1967] твір вміщено в розділі «Історичні вірші» як «Плач Російській» з приміткою: «Текст друкується за виданням: П. Кулиш, Плач Російській, «Основа», 1861, V». В іншій книзі [Українська література XVII ст., 1987, с. 289—291] цей твір подається як анонімний [Плач Малої Росії] («О боже мой милостивий!»). Примітки до тексту свідчать, що він подається за публікацією: «Петров Н. Школьный стихотворный опыт в Киевской Академии времен 1719—20 гг.— «Киевские епархиальные ведомости», 1865, № 18, отдел 2, с. 704—711. Рукопис зберігається у ЦНБ, шифр: Петров (Сем) № 252 (VIII. I. 96), арк. 246—249». Упорядник наводить і важливі дані стосовно датування й атрибуції твору, цитуючи М.О. Максимовича:

«Пан Петров, знайшовши ці вірші в зшитку, писаним протягом 1719—20 рр. учнем піітики Андрієм Герасимовичем, сприйняв їх за “його шкільну вправу”. Але з цим погодитися не можна. Таких віршів не створити б в Києві ані учневі, ані вчителеві піітики близько 1720 року. Герасимович тільки переписав їх у свій зшиток із помилками супроти віршування, чого вже аж ніяк не сталося б, якби він був їх автором. Не знаю, який там латинський переклад цих віршів; якщо учнівський, то можна з певністю сказати, що вони списані у Герасимовича як “тема” для вправи в перекладі на латинську мову». І далі: наприкінці 10-х і на початку 20-х років XVIII ст., «під кінець гетьманства Скоропадського», «ляхолюбців не примітко в Малоросії... Цей віршований “Плач” стосується того сумного стану суспільного малоросійського життя, який був за часів “виговщини”, що настала по смерті Богдана Хмельницького... Іван Виговський і однодумні з ним старшини — Гуляницький, Лісницький, Тетеря, Груша та інші потягли в бік Польщі... До цих-то ляхолюбців і звертається сучасний їм поет...». На підставі таких міркувань М.О. Максимович робить висновок: «Отож цей “Плач Малої Росії” слід віднести до 1658 року. В невеликому ряду віршів, писаних в XVII столітті народною мовою Малоросії, він займе почесне місце» (Максимович М. О двух стихотворениях: «Плач Малой России» и «Милость Божия». — «Киевские епархиальные ведомости», 1865, № 22, отд. 2, с. 837—842) [Українська література XVII ст., 1987, с. 565].

Характерно, що цей твір у перекладі Валерія Шевчука подано все ж під авторством Андрія Герасимовича з покликанням на М. Петрова. Видається така гіпотеза необґрунтованою, як і роки життя гіпотетичного автора. М. Максимович пише, що учень піітики Андрій Герасимович вірші в зшиток писав протягом 1719—20 рр., а Валерій Шевчук подає, що Андрій Герасимович жив в другій половині XVII ст. Перекладено текст із книжної української мови за виданням: *Труды Киевской духовной академии.* — № 6, 1872. — С. 531—535. Між текстом віднайденим і опублікованим Пантелеймоном Кулішем і текстом, який розглянули М. Максимович і М. Петров, є досить багато розбіжностей. Можливо, це варіанти одного й того ж тексту, що побутував у рукописних збірниках, які свого часу вивчали різні вчені XIX століття. Попри такі розбіжності у розгляді тексту письменниками-романтиками, незаперечним залишається їх інтерес до

барокової літератури, зокрема до тих творів, що містили матеріал з історії України.

Ще один із текстів барокових плачів можна порівняти з творами романтиків: М.Н. «Лямент о пригодѣ нещасной...» [М.Н., 1992]. Перша частина «Ту ся починает лямент о утрапеню мешчан остроzkих и о зневазѣ шляхты преднѣйшей от люду посполитого» містить опис кривд, яких завдано православним острожанами. Унаочнюється оповідь згадкою про давніх красномовців: «Цицерона, Ясона, Марцера давного», епізодами з Біблії (сміливець, що хотів стати на захист Христа) тощо. На протигагу цьому згадується вчинок доньки Олександра Костянтиновича Острозького — Анни-Алоізи, католицької фанатички: «...Жесте к тому прывелы поцтивую матрону, / Же есть тѣло порушеное отца еи з гробу!» [М.Н., 1992, с. 192]. Підкреслюючи безглуздість вчинку княгині, яка наказала витягти тіло батька з гробу й перехрестити його, автор так згадує про Олександра Острозького: «Любо то был за живота челоуѣк справедливый, / Хвалца Божый, милосник отчизны правдивый» [М.Н., 1992, с. 192].

У другій частині тексту «Придаток: замкнення той же матерѣи» розповідь про остроzkі події автор розпочинає не зразу, а тільки після згадки про біблійного Давида. Потому бачимо і введення в текст матерії з Біблії про пророка Самуїла та Саула-царя, оживленого. Покара Божа не забарилася, і в тексті бачимо паралель до остроzkької історії. Висновки досить далекоглядні й пророчі, містять застереження від братовбивчих релігійних війн. Письменник засуджує ворожнечу релігійну і впертість обох сторін, що не змогли співіснувати у мирі та злагоді. У картину страшного побоїща вклинаються деталі, які надають змальованим подіям ще більшої трагічності й вказують на гріховність учасників. Люди, в найсвітліше свято Воскресіння топтали знаки віри того, хто за них прийняв смерть: «Хто ж що несл в руках, того не жаловали, / Яйца фарбованые тым шаты сма ровали...» [М.Н., 1992, с. 196]. Страшні картини страчування невинних перемижуються змальованням озвірілого натовпу й окремих індивідуалізованих персонажів: «Наконец там же паня[н]ка поцтивая, / Цорка мешанская донька, в цнотѣ особливая, / Хотячи ся вывилати с тумулту оного / До дому свого...», яку було по-звірячому вбито. Змальовано й картини стаждання за віру — розправи з непоступливими міщанами, що не дали дороги пані: «Под час юрмарку нѣкгды-с славного, / А тепер, реку,

ож занедбалого, / На самую взгарду звести их казано, / Жебы стинано. / Там килку мецан прикрито стято, / Четвертому ушы и носа утято, / А оные трупы ховат заказалы, Псом торгати дали» [М. Н., 1992, с. 199]. Такий лямент має досить багато типологічних збігів із текстом Тараса Шевченка «Гайдамаки» і з поемою Данила Мордовця «Козаки і море». Змалювання повстання з релігійним підґрунтям автори різних епох намагаються перетворити більше на історичне тло задля викладу власних міркувань. Філософські розуми, ускладнена структура, співучасть автора в долі своїх персонажів, опис страждання за віру також єднає твори.

Простежене нами проявлення традицій треносів барокової доби в українському романтизмі на рівні трансформації жанру плачу, обробки образу матері-церкви, матері-вітчизни, пов'язаної з цим проблеми зради, дає підстави погодитися з Дмитром Чижевським, що епохи, схарактеризовані за стилем, є не хронологічно обмеженими урізками часу, а «надчасовими» цілостями [Чижевський, 2003, с. 345—347]. Ми виокремили лише кілька точок перетину двох епох, проявлення традицій ранньобарокового автора у поетів-романтиків, яке відбувається на різних рівнях (підсвідомому і свідомому), проте очевидним є продовження існування елементів жанру плачу в українській літературі романтизму, використання елементів полемічного письма у романтиків.

Окрім віршованих молитов, плачів, у творчості поетів-романтиків розвиваються жанри історичної та любовної лірики, продовжують своє існування елементи курйозної поезії.

Розвиток української любовної пісні під впливом естетики бароко, як слушно зауважує Л.М. Копаниця [Копаниця, 2010], не є випадковістю, що вкладалася б чи пояснювалася би хронологічним протіканням стилю в період XVII—XVIII ст. Характеризуючи українське літературне бароко XVIII ст., вчена пише [Копаниця, 2010, с. 259], що воно розвивалося переважно на «середньому» стильовому рівні, у шкільному середовищі, і в більшості своїх виявів не доходило до формалістичних крайнощів, характерних для «високого» бароко, не втрачало зв'язків із реальним життєвим змістом історичної дійсності. Все зазначене слугує підставою до висновку про те, що «інтимна лірика рукописних збірників несе в собі ті риси літератури, що обумовлюють органічне входження подібних культурних явищ у контекст бароко, який визначається дослідниками як чуттєвий тип куль-

тури з відчутним тяжінням його до натуралістичності, цікавості та розважальності, емоційного впливу на читача» [Копаниця, 2010, с. 259].

Пишучи про канон як певну естетичну норму, систему правил, яка виступає одним із критеріїв традиції, вчена завважує, що давня українська поезія не просто була пов'язана з літературним каноном, а часом навіть називалася «поезією кліше». «Дарма, що традиція літературного канону передбачала існування певного реєстру поетичних місць, заданість теми художнього твору, але вона не виключала при цьому неоднозначність у виборі тих чи інших стилістичних і тематичних фігур, творчу фантазію і свободу автора у виборі сюжетів, мотивів, художніх засобів, на що власне і націлював «риторичний ліризм» мистецтва канонічного типу. Це давало те, що кожний ліричний твір, наприклад, у рукописних збірниках XVIII століття, попри всю традиційність тематичну, постійність і навіть деяку безликість героїв творів, запас постійних формул, слів, має свою оригінальність залежно, правда, від таланту і майстерності автора, ту художню форму, яка як поняття історично змінне, виникає лише з появою авторства» [Копаниця, 2010, с. 262—263]. Наведена теза є дещо суперечливою, оскільки в бароковій літературі автор і авторська майстерність вже яскраво виражена.

Ерос природний та Ерос духовний в бароковому письменстві, а також про своєрідне явище, котре фіксується оксюмороном «духовний природний Ерос» — «складне переплетіння різноманітних духовних, душевних та тілесних інтенцій»,— пише й Л. Ушкалов [Ушкалов, 1994, с. 83—84]. Книга любовних пісень Симона Зиморовича «Роксоланки, або руські панни» (Краків, 1654 р.) є красномовним свідченням взаємодії літератури й фольклору вже у творах XVII—XVIII ст., а не тільки в українському романтизмі. Образи роси, весни, вінка, соловейка, зозулі, зорі, численні образи квітів є спільними для цієї книги і для текстів поетів-романтиків. Доречним тут буде згадати вислів Дмитра Чижевського, який вказував на спроби барокових авторів зорієнтувати штучну поезію на народну пісню: «Це вже не питання мови, про яке ми говорили раніше. Це питання використання форм народної поезії. Ми вже згадували про штучні пісні, що виглядають як «монтажі» з уривків народних пісень. Не менш цікавий вжиток прислів'їв» [Чижевський, 2003, с. 260]. Як приклад, автор наводить творчість Климентія Зиновієва, який і сам був збирачем

фольклору, збірки прислів'їв в рукописних підручниках риторики. Отже, романтики, збираючи фольклор, упорядковуючи його для видання і вводячи в свої тексти, продовжували справу, почату ще письменниками попередньої доби.

Різноманітні жанрові різновиди поетичних творів романтиків часто були закорінені у барокову епоху. В «ремеслових поезіях» (термін М. Сумцова) Якова Щоголева, бачимо, як він, по суті, намагається подати «світ розглянутий по частинах», якомога повніше відобразити своє бачення навколишнього, як то було раніше в Касіяна Саковича, Данила Братковського та інших барокових авторів. Доречним видається й зіставлення зазначеної групи творів Якова Щоголева з текстами Климентія Зиновієва. М. Сумцов виділяє групу поезій, яку означає як «побутові малюнки». Понад те, вчений прокладає місточок від віршів Щоголева до барокової епохи, а саме, до Климентія Зиновієва [Щоголів, 2007, с. 149]. Поезії Щоголева, де йдеться про ремісників, містять багато професіоналізмів, наприклад, «Ткач»: верстак, основа, берди, цівки, човник, ляда; «Пряха»: мичка, веретенце, починок, нитки тощо. Це дало підставу А. Погрібному завважити, що в українській поезії 70—80-х років Щоголев — один з оригінальних співців праці людини, який продовжує традиції свого далекого попередника, «змальовує не труд взагалі, а конкретний виробничий процес з найважливішими його подробицями та особливостями» [Погрібний, 1986, с. 95].

Ще один момент, який дозволяє говорити про існування барокової традиції в українському романтизмі — введення в поетичні твори елементів текстів попередніх епох. Так, М. Сумцов зауважує, що вставна пісня про пугача з твору «Золота бандура» Якова Щоголева, можливо, взята зі збірника Закревського: «Коли Щоголів узяв пісню у Закревського, то віднісся до неї самостійно. Він в увазі помітив: “народная пѣсня”, а Закревський навпаки в 1861 р. висловив, що ця пісня не є народня, а вважаючи на розмір і форму, складена якимсь то грамотієм з запорожцем, що після турецької війни 1774 р., нудився миром». Може початку ця пісня була штучна, але з протягом часу вона зробилась народною, пристосованою до неолі чумака» [Щоголів, 2007, с. 87].

Метричні форми поезії романтиків часто теж є даниною традиції, про що пишуть вітчизняні віршознавці. Так, Ніна Чамата в дослідженні про особливості раннього українського гекзамет-

ра [Чамата, 2010] пише про вплив засад поетики Феофана Прокоповича на використання гекзаметра в українській літературі. Зокрема вчена наголосила на тому, що попри ретельне вивчення віршових розмірів бароковими поетиками, гекзаметр використовували в середині XIX століття (Микола Костомаров, Костянтин Думитрашко).

О. Камінчук у праці «Поетика української романтичної лірики», розглядає метрику романтичної лірики, аналізуючи ритмо-мелодичну організацію віршів [Камінчук, 1998, с. 18—33], пише про поліметрію у поезії романтиків [Камінчук, 1998, с. 31—33], а Ніна Чамата розглядає поліметрію у творах Тараса Шевченка [Чамата, 2007]. Ці дослідження підтверджують існування віршових розмірів, характерних для барокової поезії у віршуванні українських романтиків. Поліметрія є і в поемах Юрія Федьковича у поєднанні із драматизованими елементами (поема «Пуга») [Федькович, 1984, Т. 1, с. 115—123].

Н. Костенко, слідом за Ігорем Качуровським, говорить про бароковість Шевченкової строфи у ранній ліриці поета. Зокрема, досліджуючи «Думки» поета, створені у 1834 році, завважує, що усі ці твори скомпоновано 14-складовиком, ритмічно поділені на катрени з неповним римуванням за схемою ХАХА. «І. Качуровський називає таку строфу «бароковою», наголошуючи на тому, що Шевченко є «прямим продовжувачем барокової силабіки». Барокова строфа, зазначає він, становить собою «дистих, що його кожен вірш розбито на три ритмічні відрізки — «коло-ни». Водночас оскільки така строфа з'являється внаслідок поділу рядка на піввірші, то, на думку, вченого, «це вже не дистих, але ще не катрен». Походження барокової строфи пов'язується з леоніном — «довгим віршем з внутрішніми римами», яких у Шевченка справді чимало, та все ж вони — не обов'язкова прикмета його силабічного вірша» [Костенко, 2011, с. 25]. Н. Костенко пише про те, що Іван Котляревський все ж не став реформатором рими, а саме Шевченко творить новий версифікаційний стиль: «Масштабність поетичних задумів поєдналася з розкріпаченою, вільною формотворчістю. Джерелом цієї свободи для нього був, як відомо, український пісенний фольклор із його унікальним звуковим і смисловим багатством та почасти традиції барокової поезії» [Костенко, 2011, с. 25].

Тим часом Микола Сулима ж слушно пише, що негативні висловлювання деяких науковців про силабічну систему віршування

не мають під собою жодних підстав, оскільки «немає застарілих систем віршування — мало поетів, здатних вдихнути в будь-яку систему нове життя» [Сулима, 2006, с. 85—91].

Структура поетичних збірок романтиків взаємопов'язана з ліричними мотивами віршів і загалом з пошуками митцями власного я. Показовою в цьому плані є збірка Бодлера «Квіти зла», яку Дмитро Наливайко слушно порівнює з «Кобзарем» Тараса Шевченка, «Листям трави» Уйтмена, що також створювалися протягом усього життя поетів. Мотив гріха і гріховності, навіть поетизація зла, переплетена з мрією про білосніжні вершини, стає не просто провідним ліричним мотивом, це «організуюча модель його поетичного світу, пов'язана з глибинною традицією європейської поезії, представленою Данте, поетами барокко, почасти романтиками. Поет у гріховному світі, в земному падолі, його марення про «білосніжні вершини» чистоти й святості, його палкий, нерідко розпачливо-трагічний порив до цих вершин,— ось головні структурні компоненти й зв'язки цієї традиційної моделі, що виразно проступають у віршах Бодлера» [Наливайко (ел. ресурс)]. Таке накопичення образків гріховного світу, де страждає людина, стає структурною основою збірок українських барокових авторів, що містять спробу подати модель світу, розглянутого по частинах (Данило Братковський), і зазвичай «минути» нещастя у цій земній юдолі плачу домінують над годинами радості, але з вірою у вічність (Іван Величковський). Українські романтики, увібравши традиції попередніх епох і водночас філософію «світової скорботи» з неприйняттям дійсності, водночас перенесли таке протиставлення життя і мрії на структуру поезій, збірок.

Домінантами, що організують образно-поетичну структуру збірки, постають контраст і символіка, які Д. Наливайко, поруч із метафорою, вважає характерними для романтизму засобами [Наливайко (ел. ресурс)].

Риторична традиція барокової епохи виявлялася в романтизмі і у написанні курйозних віршів, нехай і в невеликій кількості, але така практика існувала. Жанри курйозної поезії барокової доби досліджували такі науковці, як Дмитро Чижевський (у працях «Історія української літератури», «Поza межами краси»), Григорій Сивокінь («Давні українські поетики») та В. Маслюк («Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні»),

Анатолій Мойсієнко, Катерина Борисенко, Микола Сорока, Олена Ткаченко та інші українські літературознавці.

Интерес до жанру акровірша в українському письменстві зростає час від часу, незалежно від того, який напрям був домінуючим у мистецтві. Автори підручника «Версифікація: Теорія і практика віршування», здійснюючи огляд історії існування українського акровірша, не оминають увагою і такі імена, як Григорій Чуй, Іван Величковський, називають продовжувачами їхніх традицій Миколу Гоголя, Аркадія Казку, Леоніда Глібова та інших письменників [Семенюк, 2003, с. 222—223]. Л. Ушкалов теж простежує рефлексії барокової літератури в творчості письменників XIX — початку XX століття [Ушкалов, 2006].

Олена Ткаченко, досліджуючи історію виникнення таких жанрів курйозної поезії, як акровірш, хроновірш, кабалістичний вірш, арифметичний вірш, анаграма, протей, вірш-перетворення та ін., вважає, що цей процес є пов'язаним із езотеричними методами оперування текстами: нотариконом, гематрією та темурою. Зокрема метод нотарикон представлений у двох варіантах: «за допомогою першого з них початкові чи останні літери певного виразу складаються в нове слово; за другим варіантом будь-яке слово вважається скороченою фразою». Очевидним є те, що цей метод представляє собою творення й розшифрування акровірша. Дослідниця наголошує й на тому, що нотарикон як засіб розкриття таємних сутностей слів широко використовувався в середньовіччі християнськими екзегетами, зокрема, у творах Св. Августина. Середньовічні та барокові акровірші були відгомонам давніх спроб зазирнути в приховану сутність слова і цей давній сенс подекуди зберігся в українських акростихах, наприклад, у численних акровіршах, присвячених Діві Марії [Ткаченко, 1999]. Іван Величковський намагається розкрити образ Богородиці за допомогою «розширення» літер її імені — спочатку як абеткових назв, а потім і цілих речень [Величковський, 1972, с. 76—85].

Версія про походження акровіршів іще з античної поезії та взаємопов'язаність із фольклором збігається із гіпотезою міфологічної школи про те, що спільність фольклорних та літературних образів і сюжетів пояснюється єдиним джерелом, з якого вони походять. Звідси дослідниця припускає, що курйозна поезія теж мала єдине джерело виникнення, а барокове її побутування було продовженням спільної традиції. Ця гіпотеза, на

думку О. Ткаченко, прояснює питання, чому жанри курйозної поезії (зокрема раковий вірш, акровірш, фігурна поезія) наявні в таких різних щодо художніх систем літературах, як, наприклад, європейські та східні. Водночас можна припустити й те, що акровірші письменників ХІХ століття, де поєднується фольклорний вплив, оригінальний сюжет та прагнення використати незвичну форму, є своєрідним продовженням традиції курйозного віршування у наступні після бароко епохи.

Дмитро Чижевський у дослідженнях «Історія української літератури», «Поза межами краси» та ін. закликає до естетичного поцінування курйозних віршів. Науковець, стверджуючи водночас думку про високу поетичну майстерність барокових письменників, звертає увагу насамперед на формальний бік курйозної поезії й наголошує, що зміст не відіграє в ній великої ролі [Чижевський, 2003]. Те, що поетичне штукарство продовжувало своє життя і в післябарокову епоху, підтверджується, зокрема, публікацією такого плану текстів на сторінках періодичних видань початку ХІХ століття. Наприклад, в «Украинском журнале» поезія «Признаніє» (автор Дм. Дунін-Берковський) вміщена з приміткою: «Сія бездѣлка составлена мною для доказательства гибкости Россійскаго языка одному иностранцу, знающему его довольно хорошо и утверждавшему, что ни на каком языкѣ не возможно написать одностопныхъ стиховъ съ одними мужескими рифмами» [Дунин-Берковский, 1825, с. 87]. Дослідники творчості Василя Наріжного основну увагу звертають на прозу письменника, а поезія цього автора часто залишається в тіні. Митець створив низку віршів, які публікувалися в періодиці початку ХІХ століття під псевдонімами «Улан-Поселянин», «В.Н.» [Масанов, 1956—1960, Т. 1, с. 198; Т. 3, с. 184; Т. 4, с. 331]. В контексті нашого дослідження викликають особливий інтерес ті поезії, що написані як данина традиції. До вірша «Той, которую люблю» автор подає примітку, оскільки, як і в бароковій поезії, тут присутні гра, загадка: «Эта піеса есть родъ стихотворной игрушки: прочитавъ всѣ стихи по порядку, надобно потом черезъ стихъ, т. е. одни мужескіе, и тогда откроется совсемъ другой смыслъ») [Улан-Поселянин, 1825, с. 115]. Автор майстерно використовує матеріал для складання поетичної «штуки», характерної для барокового мистецтва. І хоча вірш далекий змістом від релігійної тематики, але формально наближається до барокової поезії такого ґатунку.

Серед ранніх творів Миколи Гоголя також є акровірш, причому такий жанр автор обирає для помсти гімназисту Бороздіну, який свого часу його ображав. Юний поет дає прізвисько «Спиридон-разстрига», малює портрет, на якому хлопця стриже чорт, і пише вірш:

«Се образъ жизни нечестивой,
Пугалище монаховъ всѣхъ,
Инокъ строптивый,
Разстрига, совершившій грѣхъ.
И за сіе-то преступленье
Досталъ онъ титуль сей.
О, чтець! имѣй терпѣнье,
Начальныя слова въ устахъ запечатлѣй»
[Сочиненія Н.В. Гоголя, 1900, Т. 9, с. 5].

Закономірна поява мистецтва «штуки» в поезії, як у барокову добу, так і в іншу епоху, коли зароджуються нові стилі, відроджується прагнення поетів втілити свою майстерність у довшену форму вірша. Леонід Глібов пише акровірші у 90-х роках ХІХ століття. Автор у формі акростиха складає загадки, в яких початкові букви кожного рядка, прочитані згори вниз, давали відгадку, у заголовок винесене питання, на яке необхідно знайти відповідь під час прочитання твору («Кому привіт?», «Хто баба?», «Хто вона?», «Що за птиця?» тощо), виняток становить лише акровірш, який має назву «Декому на догад», присвячений Тетяні, дружині сина поета. Вочевидь, спрощена конструкція акростиха зумовлюється адресатом, до якого скеровані поезії,— читачами дитячого журналу «Дзвінок».

Жанр акровірша у Леоніда Глібова, змінюючи свого потенційного читача, зазнає якісних змін порівняно з акровіршем ХVІІІ, навіть початку ХІХ століть. Спрямованість на дитячу аудиторію не є ознакою спрощеності, навпаки, збереження уваги такого адресата вимагає ще більшої майстерності. Згадаймо хоча б настанови Корнія Чуковського молодим дитячим поетам у книзі «От двух до пяти» [Чуковский, 1990, Т. 1, с. 383—401] або ж праці Івана Франка про лектуру для дітей. Акровірші Леоніда Глібова, як і його віршовані загадки для дітей, сполучають у собі традиції й оригінальність, дозволяють творити в уяві яскраві картини зображуваного словесно і дають матеріал для ілюстратора, чим підтверджують майстерність автора.

Барокові письменники дуже часто на початку книги перед текстом твору у передмові або у зверненні до читача подавали зашифрованим своє ім'я, або ж ім'я якоїсь особи, що їй присвячувалася праця, виділяючи шрифтом у рядку чи подаючи у вигляді акровірша. Леонід Глібов на початку циклу акровіршів для дитячого читання не просто подає акростих із зашифрованою назвою журналу, де друкувалися ці поезії, автор зашифровує цю назву у формі присвяти:

«Добрая Муза у мене одна.
Знаєте, діти, що шепче вона,
Вірна, прихильна і давня дружина?
«Отчину жалуй, вважай на добро;
На тобі друже, орлине перо;
Крий тебе в світі щаслива година!
От і пиши ти, що буду літати
Всюди за ним я, і ласки бажать,
І доглядати, як рідного сина» [Глібов, 1974, Т. 1, с. 307].

Акровірш є шрифтовим курйозним віршем і закономірно, що автор такого твору намагається якомога ефективніше використати можливості шрифту: виділення написаного (кольором, розміром чи жирністю) на початку тексту, комбінування літер, вертикальне розміщення, створення візерунків тощо. Таке виділення не є просто грою з текстом, воно дозволяє поетові використати шрифт для акценту на чомусь важливому, створити додатковий смисловий рівень у тексті, в разі створення загадки у формі акростиха, як то є у Леоніда Глібова, — подається розгадка.

Характерним для майстрів курйозної поезії, попри акцент на формі, є прагнення зберегти зміст та естетичний вплив на читача. Глібов досить майстерно використовує форму акростиха, вкладаючи у обмежений кількістю рядків простір максимально насичений і логічно побудований текст, вдало послуговуючись різними тропами, а не лише перераховуючи ті чи інші риси предмета, про який іде мова в тексті. Лаконічні замальовки з яскравими художніми образами є ілюстрацією до акровіршевої форми відгадки. Більшості акростихів авторові вдається надати повчального змісту, і це досягається не відвертими дидактичними настановами, а подекуди легкою іронією («Хто вони?», «Хто хвастає?», «Що зашкварчить?» та ін.), в іншому випадку, — за допомогою ліризму («Хто вона?»).

Безумовно, що акростихи Леоніда Глібова можна порівнювати з курйозною поезією барокових авторів лише на формальному рівні та через використання засобів емоційного впливу на читача, але не на рівні змістовому, оскільки відрізняється не тільки читач творів, але й власне світобачення письменників. Автори зашифровують зовсім різні поняття та образи: барокова курйозна поезія наповнена релігійними образами й іменами історичних видатних осіб, акростихи Леоніда Глібова характеризують явища та предмети буденні, звичні для розуміння сучасного йому читача (сова, яблуко та груша, ластівка тощо). Навіть побіжний огляд поетичної спадщини письменника XIX століття свідчить про тяглість та закоріненість традицій нової літератури в спадщину давньої літератури.

3.4.2. Елементи барокової риторики в романтичній прозі та драматургії

Традиції барокової літератури знайшли відображення не тільки у поетичному мистецтві романтизму, а й у прозі, в драматургії письменників. Нарація, жанрові модифікації проповідей XVII—XVIII століть продукують численні форми, які згодом використовують і митці XIX століття.

Епічні твори українського романтичного письменства генетично пов'язані з оповідними елементами текстів барокової епохи. Проповідники початку XIX століття часто використовують художню образність, властиву для барокової ораторської прози. Один із жанрів, який набуває розвитку в творчому спадку Маркіяна Шашкевича, — це проповіді. Важливо, що тексти ораторської прози прагнуть складати українською мовою. Ірина Фаріон пише, що проповіді західноукраїнського романтика — це «зразок богословсько-філософської гомілетики, що є традиційною за тематичним спрямуванням, але цілком несподіваною й новаторською не лише за лінгвістичною формою викладу, а й за характером інтерпретації християнських догм» [Фаріон, 2007, с. 44]. Загалом зазначена оцінка є правильною, проте характер інтерпретації християнських догм не виходить за межі традиційного їх трактування. Тарас Шевченко, як вже було зазначено вище, не просто знайомився з творчістю проповідників барокової епохи і XIX століття, але й дбав про їх публікацію для сучасників. Вплив традицій ораторського мистецтва на творчість

романтиків відбувався і безпосередньо (письменники, що мали духовну освіту, уклали показники творів давньої літератури, писали праці з історії українського письменства), і опосередковано (використання легенд і переказів, що перейшли в народну творчість із промов і проповідей).

Поміж творів Антона Могильницького барокові вітальні промови й панегірики нагадує «Піснь радісна по причині поставлення Василя Поповича, катедральної церкви Пряшівської крилошанина, на єпископа Мукачівської єпархії» [Руська письменність. III, 1906, с. 611—612]. Особливу увагу привертає образ руської матері, побудова тексту у формі величальної пісні.

Риторичні настанови курсів братських шкіл закладали підвалини не тільки ораторського мистецтва, але й світських жанрів нової літератури. Жанр байки в творчості Маркіяна Шашкевича розвинувся як продовження традиції українського байкарства. М. Ткачук пише про цикл байок письменника як про першу спробу запровадити байку в новій літературі на західноукраїнських землях [Ткачук, 2009, с. 74]. При цьому науковець слушно зауважує, що ще в братських школах студентів навчали, як потрібно писати байки: «У поетиках XVII—XVIII століття Митрофана Довгалевського, Теофана Прокоповича, Георгія Кониського знаходимо визначення байки і її шкільні зразки. Як засіб увиразнення думки байку використовували у своїх проповідях Іоаникій Галятівський, Антоній Радивилівський. Слави набули «Байки Харківські» Григорія Сковороди. Але вони написані старою українською книжною мовою. <...> У Галичині до байки, написаної народною мовою, звернувся Маркіян Шашкевич, хоча й мав на увазі її шкільний варіант» [Ткачук, 2009, с. 74—75]. Звісно ж, що традиційними сюжетами для написання байок послуговувалися відомі українські байкарі початку XIX ст., і П. Білецький-Носенко, і Є. Гребінка й інші. Так і байки Леоніда Глібова містять матеріал зазначеного типологічного зв'язку (згадаймо хоча б відому байку Глібова «Коник-стрибунець» і байку із «Поетики» 1735 року, написаної Варлаамом Новицьким, «Про коника та мурашу») [Слово многоцінне, кн. 4, с. 9—11].

В епічних жанрах романтики також зверталися до традицій попередників. Твори Пантелеймона Куліша «Орися» і «Дівоче серце» за авторським визначенням належать до жанру ідилії [Куліш, 1990, с. 204]. Хоча текст «Орисі» пов'язаний із античністю, так само щільно поданий він із добою української історії,

коли панувала барокова культура. О. Єременко простежує витоки романтичної ідилії з часів бароко [Єременко, 2008, с. 201]. Дослідниця пише про співвіднесеність цього жанру з системами жанрів бароко та сентименталізму, і про введення ідилії до нової української літератури Левком Боровиковським, який вписує її у романтизм.

Низка текстів української літератури першої половини XIX ст. відтворювали події вітчизняної історії і тематично наближалися до літописів. Зіна Генік-Березовська стосовно домінування тематичних вузлів, що були пов'язані з українським тереном та українською історією, і яким російські автори віддавали перевагу в першій половині XIX століття, вичленовує два найбільш виразні. «Це передусім романи, присвячені добі Київської Русі. До другої групи належать твори, де оживають буремні події української історії XVII—XVIII ст.» [Генік-Березовська, 2000, с. 107]. Першу групу творів, на думку дослідниці, навряд чи можна назвати історичними романами в повному розумінні: «скоріше це легенди, перекази, казки, де переважає фантазія і вимисел, натомість майже немає відтворення історичних подій» [Генік-Березовська, 2000, с. 107]. Найважливішими та найпопулярнішими жанрами зазначеного періоду, які розвивали інтерес до історії України, Зіна Генік-Березовська називає романи, думи або поеми на зразок байронівських. Важливим є зауваження вченої, що українські й російські письменники українського походження, звертаючись до історичних фактів, «не забували скористатись «Історією» Бантиш-Каменського, анонімним трактатом «Історія Русів», збірниками Цертелєва і Срезневського, а також такими іноземними джерелами, як «Опис України» (1850) Боплана. З погляду літературного це була продукція, орієнтована на європейську романтичну традицію, передусім вальтерскоттівську» [Генік-Березовська, 2000, с. 108]. Серед таких творів авторка зазначає романи й повісті Євгена Гребінки, Скальковського, Булгаріна, Основ'яненка, Сементовського, тексти Василя Нарезного та Миколи Гоголя, романи Пантелеймона Куліша «Михайло Чарнишенко» та «Чорна рада», думи та поеми Рилєєва.

Різномірно розглянула, з яких жанрів давнього письменства формується проза нового українського письменства, Н. Бернадська у праці «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція». Зокрема вчена залучає матеріал літописів, житій, проповідей, ходінь [Бернадська, 2004, с. 13—37]. Н. Бернадська

вважає, що формування передумов виникнення жанрової форми роману в українській літературі відбувається такими шляхами: «засвоєнням досягнень європейського духовного, лицарського роману, адаптованого до естетичних вимог і суспільних реалій українства; появою передновели у складі казань, ходінь, у питому національному жанрі літопису; спробами зображення психології приватної людини в житіях, а також у перекладних авантюрно-лицарських та «ідеологічних» повістях; першими суто романтичними сюжетами (у Києво-Печерському патерику, «Повісті про Валаама та Йоасафа»)» [Бернадська, 2004, с. 36],

Ще один жанр у творчості Пантелеймона Куліша є успадкованим із барокової епохи, — хроніка, трансформована в жанр історичного роману, — «Чорна рада». Письменник, який у 40-х роках ХІХ століття починає активно вивчати пам'ятки письменства та історіографії, згодом використовує це знання для відображення історичних подій у власних художніх текстах. Як співробітник Археографічної комісії розшукує в Київській губернії історичні рукописи в архівах державних установ, монастирів та приватних осіб, у бібліотеках київських храмів, духовної академії та семінарії. І. Дзира зазначив літописні джерела творчості письменника: «З двох списків ХVІІІ століття він переписав для себе одне із найдостовірніших історичних джерел ХVІІ ст., самобутню й оригінальну пам'ятку української літератури і мови — літопис Самовидця, а потім допоміг професору О.Бодянському видрукувати цю пам'ятку 1846 р. у московських “Чтениях”. Куліш використовував літопис як історичне джерело, працюючи над першим історичним романом українською мовою “Чорна рада”. “Пока еще моя «Черная рада» лежит у меня в брульоне: иногда понадобится заглянуть в этот источник”, пише він у листі до Бодянського. Він збирався ретельно дослідити літопис Самовидця, але за браком необхідних матеріалів і часу йому не вдалося виконати задум. Куліш погодився з думкою колишнього однокласника П. Сердюкова, що автором твору був очевидець описаних подій Роман Ракушка-Романовський (прибл. 1622—1703), який обіймав кілька високих адміністративних посад у козацькому війську, а під кінець життя став священником у Стародубі. На цій підставі Куліш запропонував назву твору, що закріпилася за пам'яткою в науці» [Дзира, 1995, с. 119]. Сам автор у літературно-критичній статті «Об отношении малороссийской словестности к общерусской» наголошує, що історичний роман ство-

ривався українською мовою для «художественного воссоздания летописных наших преданий» [Куліш, 1996, с. 239]. Здійснивши текстуальний аналіз «Чорної ради», І. Дзира переконливо довів, що Пантелеймон Куліш запозичив із козацьких літописів не тільки тему, характеристики героїв, а й вплітав літописний матеріал Самовидця, Граб'янки, Самійла Величка, «Історії Русів», в художню тканину роману: «Впадає в око подібність окремих уривків «Чорної ради» з відповідними рядками літописів Самовидця і Граб'янки. Найбільше таких запозичень там, де йдеться про певні історичні події. Прикладом можуть бути ті сторінки «Чорної ради», де Шрам довідується від божого чоловіка про політичну ситуацію, яка склалася в Гетьманщині на початок 1663 року» [Дзира, 1995, с. 125]. Історичні дослідження Пантелеймона Куліша охоплюють не тільки події Гетьманщини, але й відтворюють міжконфесійний розбрат, що супроводжував польсько-українську руїну. Такою працею є розвідка «Vergewaltigung der Basilianer in Galizien durch Jesuiten» («Наруга єзуїтів над василіанами в Галичині») [Kulisch, 2000].

С. Аверінцев вважав, що «центральною «персонажем» літературного процесу став не твір, підпорядкований заданому канону, а його творець, «центральною категорією поетики — не *стиль* або *жанр*, а *автор*. Традиційна система жанрів була зруйнована і на перше місце висувається роман, свого роду «антижанр», що скасовує звичні жанрові вимоги. Поняття стилю переосмислюється: воно перестає бути нормативним і робиться індивідуальним, причому індивідуальний стиль саме і протистоїть нормі. Окремі прийоми і правила поступаються місцем підкресленому устремлінню до само- і світопізнання, синтезованому в широкому художньому образі. Поетику — у вузькому розумінні сенсі цього слова — витісняє естетика: якщо в попередню, риторичну, епоху ми вичленовуємо естетику із «поетичних мистецтв» і установок літературного канону, то тепер повинні здійснити зворотну операцію: щоб вичленувати загальні константи поетики, потрібно звернутися до естетики епохи й обумовленому нею творчому досвіду письменників» [Аверінцев, 1994].

Українська романтична драма формувалася під безпосереднім впливом вітчизняної та європейської літературної традиції, причому відображалася це як на тематичному, так і на формальному рівнях.

Тарас Шевченко цінував твори англійського письменника В. Шекспіра. Як зауважує В. Матвіїшин, український митець за шекспірівською традицією використав чергування вірша і прози у драмі «Никита Гайдай» [Матвіїшин, 2009, с. 28]. За спогадами Пантелеймона Куліша, Тарас Шевченко возив із собою твори Шекспіра й просив при нагоді надсилати йому нові переклади у виконанні Миколи Кетчера. Тарас Шевченко особисто був знайомим із російськими перекладачами Шекспіра — М. Кетчером та В. Лазаревським, захоплено сприймав п'єси Шекспіра, ролі в яких виконували М. Щепкін та темношкірий актор А. Олдрідж. Велике враження справило на нього виконання образу Отелло в однойменній п'єсі Вільяма Шекспіра.

М. Драгоманов, схвально відгукнувшись про переклади Пантелеймоном Кулішем п'єс Шекспіра «Отелло», «Троїл і Крессіда» тощо, стверджував, що «вони доведуть життєздатність і літературні властивості української мови, яка є мовою нації, політичне майбутнє якої ще попереду» [Драгоманов, 1970, Т. 2, с. 145]. У творах Пантелеймона Куліша бачимо не тільки переклади Вільяма Шекспіра, але й безпосередні звертання автора до свого геніального попередника, зокрема у творі «До Шекспіра» зі збірки «Хуторна поезія»: «Шекспіре, батьку наш, усім народам рідний! / Чи чуєш, як зове тебе народ незгідний, / Приблуда степовий, наслідник розбишацький, / Що й досі чествує свій путь і дух козацький? / Світило творчества, Гомере ново світу! / Прийми нас під свою опіку знакомиту: / Дай у твоїм храму нам варварства позбутись, / На кращі почуття і задуми здобутись...» [Куліш, 1989, с. 187]. Поєднуючи у поезії звернення до європейського митця, вплив якого на творчість Куліша та інших українських письменників є беззаперечним на формальному й змістовому рівнях текстів, зі своєю «хутірською філософією», автор підтверджує приналежність і до вітчизняної, і до зарубіжної літературної традиції.

Переклади драм Вільяма Шекспіра Пантелеймоном Кулішем увійшли в збірку «Шекспірові твори», і в деякі пізніші видання. Зокрема було перекладено такі тексти: «Отелло», «Троїл та Крессіда», «Комедія помилок», «Гамлет, принц данський», «Приборкання гоструха», «Макбет», «Коріюлан», «Юлій Цезар», «Ромео та Джульєтта», «Багато галасу знічев'я», «Антоній і Клеопатра», «Міра за міру», «Король Лір». Окремі з них вийшли з передмовою Івана Франка, який дав високу оцінку перекла-

дам Пантелеймона Куліша: «Він узявся перекладати Шекспіра не для проби, а певний свого панування над рідною мовою... і дав нам переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті перекладів великого британця. Держачися оригіналу далеко докладніше, ніж його попередники, Куліш уміє при тім надати своєму перекладові свій індивідуальний колорит, щось таке, що дозволяє відразу пізнати в нім працю Куліша, а не жодного іншого українського поета» [цит. за Матвіїшин, 2009].

Оригінальний твір Пантелеймона Куліша «Драмована трилогія» також перебуває під впливом традиційного шекспірівського жанру історичної драми-хроніки, як почасти й «Чорна рада. Хроніка 1663 року». Це переконливо доведено в працях вітчизняних науковців Л. Закалюжного, В. Івашківа, Н. Малютіної, Л. Ромащенко та інших [Закалюжний, 2008; Івашків, 1990, с. 108; Малютіна, 2006, с. 98; Ромащенко, 2003, с. 319]. Микола Сулима говорить про існування певних типологічних збігів, що поєднують два драматургічних явища (шекспірівська світська історична драма й українська релігійна історична драма), про окремі ознаки шекспірівської драматургії, які заклали підвалини української історичної драми нових часів [Сулима, 2005, с. 201].

В. Івашків слушно зауважує, що Юрій Федькович, перебуваючи під безпосереднім впливом німецьких романтиків, не міг оминати впливу творчості Кальдерона, популярного поміж німецького письменства [Івашків, 1987, с. 62]. Особливо яскраво такий опосередкований вплив творчості іспанського барокового письменника виявився в драматургії українського митця: «Відомо, що Федьковичу добре була знайома літературна теорія німецьких романтиків, серед яких великою популярністю користувалася трагедія П. Кальдерона «Поклоніння хресту» (1630—1632). Спостерігається певна подібність «Довбуша» до цього твору, що вважався найдовершенішим зразком романтичної трагедії. Так, у зав'язці трагедії «Поклоніння хресту» Еусебіо й Юлія завдяки хрестам на шиї впізнають один одного як брат і сестра. У «Довбуші» дружина Василя Довбуша знаходить двох покинутих дітей, які також завдяки хрестикам дізнаються, що вони брат і сестра. Така типологічна і, думається, певною мірою генетина близькість «Довбуша» до Кальдерона є не випадковістю, а закономірним моментом у творчій історії драми Федьковича» [Івашків, 1987, с. 62]. Вчений відзначив, що мелодрама «Керманич» Юрія Федьковича також пов'язана з трагедією

Кальдерона «Поклоніння хресту» [Кальдерон, 1989], оскільки є спільний для обох творів образ «стріляного хреста»: «Як для Еусебіо та Юлії, так і для деяких героїв “Керманіча” образ хреста набуває магічного значення: він стає своєрідним “суддею” в поєдинку між Марком і Семеном, котрі уособлюють добро і зло, чесність і підступність [Івашків, 1987, с. 64]. Вочевидь цей образ певним чином є і сюжетотворчим у тексті мелодрами Юрія Федьковича.

Н. Малютіна, характеризуючи одноактну фрашку в одній відслоні «Як козам роги виправляють» Юрія Федьковича (переробку комедії В. Шекспіра «Приборкання норовливої») [Федькович, 1984, Т. 2, с. 297—319], визначає спільні риси і своєрідність твору українського письменника [Малютіна, 2005, с. 88]. При цьому дослідниця слушно вважає, що комедійні звертання до української дійсності надають п'єсі властивостей інтермедійного шаржу. Н. Малютіна на підтвердження цієї думки наводить фрагменти з тексту, зокрема, висловлювання дружок, що такої комедії, мабуть, і «у Львові на театрі» немає: «Таких весіль хіба лиш у божевільних шпитали або у Львові на театрі відгрівають, а ни у розумних людей на Буковині, та ще й у таких заможних газдів, як оці всі чудасії начисто списав та в яку-небудь газету подав, на втіху всім добрим людям письменним!» [Малютіна, 2005, с. 88]. Жанр фрашки, що надавав мелодрамам письменника комедійної акцентуації [Малютіна, 2005, с. 89], пов'язаний із бароковими іграшками.

Про традицієтворчу роль барокових інтермедій Дмитро Чижевський пише, що інтермедії вплинули на ляльковий український театр, «вертеп». Говорить вчений і про подальший вплив інтермедій: «В пізніший період — вже поза межами барока — наслідником інтермедій був Некрашевич; сліди впливу інтермедій або залежного від них вертепу помітимо в гумористичнім українським оповіданні 19-го віку та в «українській школі» в російській літературі (Тоголь та ін.)» [Чижевський, 2003, с. 304]. Класицизм в українському письменстві не протистояв бароковій поезії повною мірою, багато жанрів, на думку Дмитра Чижевського, продовжують розвиток в українській літературі класицизму. Зокрема йдеться про драматичні твори українського класицизму, що належать, як вважає вчений, до нетипового жанру — «це «комічні опери» в тодішньому розумінні цього слова, тобто легкі комедії з окремими співами. Вони тяжіють до

традиції інтермедій та інтерлюдій барокової драми та до «комічної опери» західної, а почасти російської, з її найбільше званою представницею «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. Аблесімова (1748—1783), «Мельника» виставлено вперше 1779 р. Але за часів бароко комічні сценки були лише заповненням пауз у поважних драматичних виставах, російські «опери» з'явилися побіч серйозних трагедій та комедій, а українська драматична література і в сфері драми виявила ту ж основну рису українського класицизму, що й інші гатунки: «неповна нація» мала лише «неповну літературу». В кожному разі, і драматична література сприяла національному пробудженню тією самою своєю стороною, що й інші гатунки: народною мовою» [Чижевський, 1994, с. 339—340]. Вважаючи найсильнішим боком п'єс Івана Котляревського пісенні номери, Дмитро Чижевський зазначив, що в творах «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» письменник «вжив тієї методи, яка була відома вже й віршописцям бароко — монтаж штучної пісні з окремих уривків, запозичених з народних, а найкращі з них і стали пізніше народними піснями» [Чижевський, 1994, с. 340]. Драматург залучає й слов'янські вірші, які, на думку вченого, нагадують вертепні: «Ой, горе мні грішнику сушу», барокову «пісню світову» — «Ой доля людська — доля єсть сліпая», що її приписували Св. Дмитрові Тупталові, іншу пісню починає зі сквородинського рядка «Всякому городу нрав і права» [Чижевський, 1994, с. 341]. Таким чином, драматичні твори класицизму все ж зберігали традиції барокової драматургії, які перенесли до романтизму початку ХІХ століття.

Стосовно ж української драматургії початку ХІХ століття вчені завважують, що в ній простежуються і сентименталізм, і преромантизм, і романтичні елементи: «відтворення місцевого колориту як запорука збереження етнічного середовища героїв, звернення до народних звичаїв, міфів, введення елементів фантастики (чаклунство), іноді з сатиричною метою, а також детальне змалювання реалій побуту героїв» [Лімборський, 2010, с. 73].

Дослідники творчості Миколи Гоголя вказують на продовження традицій барокової драматургії в текстах романтика. Зокрема К. Мочульський пише, що «Вечори» Миколи Гоголя та низка пізніших його творів перебувають під впливом вертепу, про що свідчать посилання на сценки з вертепу у повісті «Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Образи запорожця, чорта, польського шляхтича, цигана, комічні ефекти «Вечорів»

теж продовжують фарсові традиції вертепу та інтерлюдій, на думку вченого [Мочульський, 1995, с. 88]. Микола Сулима, розглянувши роль вертепу у стильових шуканнях української драми на зламних етапах її розвитку, переконливо довів, що вертеп «...став своєрідним міфом, який кожне покоління могло переказувати по-своєму...» [Сулима, 1997, с. 153]. Підтвердженням цього є «Иродова морока (Народня вертепня дивовижа)» Пантелеймона Куліша, що виникла, як стверджує сам автор, внаслідок дитячих вражень від п'єс сліпого дяка Якіма [Куліш, 2005, с. 157—162]. «Вертепна дивовижа», яку показував Яким на різдвяних святках, для письменника є і усним побутуванням вертепного сюжету, і втіленням проблем сучасного йому суспільства: «Пам'ятаю тільки, що театральний персонал складався з таких дійових осіб: *Ирод*, у вигляді турецького султана; *Кривда*, у вигляді його дружини й порадиці; *Правда*, у вигляді гнаної нами жертви; *Жид*, що грав роль муфтія чи великого візиря; *Чорт* — щось подібне до канцлера нечестивої імперії; *Смерть* — уособлення виконавчої влади; і, нарешті, *Запорожець* — визволитель запротореної у тюрму Правди й переможець усіх її гонителів. Пам'ятаю також, що в п'єсі було два хори: один, що складався з незримих ангелів, а другий — з незримих чортів» [Куліш, 2005, с. 161]. Про літературну традицію середньовіччя та бароко в драматургії слов'ян-романтиків (зокрема драма-містеріях) зазначав і Д. Чижевський [Чижевський, 2005, № 8, с. 58—59].

Людмила Софронова слушно пише про те, що барокову риторичну культуру було знижено й засвоєно всією Україною завдяки школярам, які рознесли її повсюди: «Сигнал з високих рівнів культури, що давало дозвіл на усне слово, було почуто завдяки їх специфічній субкультурі. Її відгомін позначився й на українській літературі першої половини XIX ст., коли перевага віддавалася художньо зафіксованому усному слову, коли переповідання чужого слова, розповідь від імені іншої особи, детальна характеристика постаті оповідача, введення її в сюжет ставали провідними художніми прийомами. Так створювався дуже цікавий симбіоз різних форм мистецтва, де завжди було чути людський голос. В цьому полягає найважливіша специфіка української культури, давно помічена І. Франком» [Софронова, 1999, с. 16].

Імена в романах Василя Наріжного несуть в собі велике смислове навантаження, нагадують сценічних персонажів дра-

матичних творів XVII—XVIII століть. Багато з імен персонажів романів ріжуть слух своєю невідповідністю до мови країни, де відбувається дія твору. Значущим в цьому контексті видається той факт, що багато з імен співзвучні з Біблією, з іменами святих, а інші в перекладі означають основну рису характеру героя, його життєве кредо. Наприклад, Деомид (з давньогрецької «порада Зевса») в романі «Бурсак» виконує саме роль порадики, наставника Неона («нового»). Еварест (благоугодний), Никодим (той, що перемагає народ) — імена не просто козацьких ватажків-атаманів, але й людей, які мають багато достоїнств, вміють покаятися в своїх гріхах і визнати свої помилки. Сарвіл (шаровари) — в романі «Бурсак» — ім'я розбійника. Не випадково про всі події його життя за межами бурси читач дізнається з вуст самого персонажа, що дало можливість письменнику показати складний шлях людини від падіння до покаяння, розкрити внутрішню боротьбу, що відбувалася в серці грішника: «Мне случилось стать у тарелки, на коей лежали деньги, принесенные правоверными в дар господу. Лукавый как раз предстал ко мне, шепча на ухо: “Глупец! Почему ты не пользуешься? Не упускай случая, какого, вероятно, не скоро найти можешь!” Так шептал мне бес, и я послушался льстивого гласа его. Пользуясь случаем, что пономарь ушел в придел, я опустил обе руки в тарелку, захватил по полной горсти денег и, смиренно вышел из церкви, спрятал в карманы. Сошед с паперти, я бросился бежать со всех ног. Колени подгибались, в ушах мерещилось; мне казалось, что преподобный Вавила гонится за мною. Таково мучит совесть при соделании первого преступления; при втором разе она вопиет менее внятно, при третьем еще менее, а там мало-помалу совсем замолкает» [Нарежный, 1983, Т. 2, с. 97].

Можна пов'язати вибір імен автором і з дидактизмом романів Василя Наріжного, що ймовірно бере початок від дидактизму барокового, зв'язаного з вірою. На відміну від М. Степанова, який визначає творчий метод письменника як «дидактичний реалізм», П. Михед відносить дидактизм творів письменника до барокового мистецтва [Михед, 2002, с. 12]. Те, що дидактизм Василя Наріжного знаходить адекватну жанрову структуру в формі крутійського роману, свідчить про прив'язаність до барокової літератури, оскільки витoki традицій крутійського роману сягають барокового мистецтва [Михед, 2002, с. 13]. Стосовно складної композиції оповіді П. Михед також слушно зазначає,

що це химерний ансамбль складних і різноманітних барокових комбінацій, мотивів [Михед, 2002, с. 14], а роль монологу в тексті має й барокову традицію.

У дослідженнях текстів Миколи Гоголя лунає думка, що новаторство письменника в періоді російського романтизму полягає саме в тому, що Гоголь прищепив російській прозі українську мовленнєву чутливість [Пересунько, 2000, с. 34]. Традиції української культури в російську словесність привносили і барокові автори, які отримали освіту в Києво-Могилянській академії, і російські письменники початку XIX століття, які перебували під впливом української барокової літератури, зокрема й Василь Наріжний. Очевидним є не тільки зв'язок творів Василя Наріжного та Миколи Гоголя з традиціями барокової культури, але й взаємозв'язок українського елемента в російськомовних текстах письменників.

Література першої половини XIX століття містить велику кількість російськомовних творів авторів-вихідців із України. Хоча історики літератури багатьох із таких письменників вважають російськими літераторами, проте частина їх творів несе в собі яскраві риси української літературної традиції. Спробуймо розглянути, як виявляються традиції барокової літератури в творах Василя Наріжного, котрого багато критиків вважають попередником Миколи Гоголя.

Біографи Василя Наріжного стверджують, що ранні враження хлопця від українського села поблизу Гадяча в подальшому зайняли значне місце в творах письменника [Степанов, 1941, с. 275]. Понад те, наповненість українським матеріалом прози автора літературознавство пов'язує ще і з загальною для того часу тенденцією загострення інтересу до всього малоросійського. Так, Ю. Манн вбачає в цьому явищі додатковий поштовх до розвитку роману і покликається на слова В'яземського, який, говорячи про складність написання російського роману, додавав: «...щоправда, автор наш спостерігач не суто російський, а малоросійський» [Манн, 1983, с. 32]. Цитують також і М.І. Надеждіна, який зауважував, що для російських письменників «Малоросія природно повинна була стати заповітним ковчегом, в якому зберігаються найживіші риси слов'янської фізіономії і кращі спогади слов'янського життя» [цит. за: Манн, 1983, с. 32].

Стосовно приналежності письменника до національної літературної традиції Павло Михед [Михед, 2002, с. 11] писав, що

в творах Василя Наріжного можемо знайти стильові елементи українського й російського билинного епосу, «Слова» й «Оссіана», «східної повісті», крутійського та готичного роману. Та все ж стильовою домінантою, яка найбільш органічно відповідає творчій обдарованості письменника, на думку вченого, є передусім орієнтація на українську літературну традицію пізнього «низового бароко», на народну сміхову культуру, яка багато в чому визначила творчі принципи Василя Наріжного. Риторизм прози автора йде від знання барокових поетик та риторик, які вивчав, навчаючись у Переяславській бурсі. Дослідники творчості Миколи Гоголя також відзначають прив'язаність стилю письменника до барокової поетики [Барабаш, 1992; Барабаш, 1996; Белый, 1934; Вайскопф, 1990; Житецкий, 1909; Михед, 2002; Михед, 1979; Пересунько, 2000; Ушкалов, 2007; Čyževskýj, 1941; Tschyžewskyj, 1968 та ін.]. П. Михед, покликаючись на роботи В. Белінського, В. Данилова, Ю. Соколова, А. Кадлубовського та інших вчених, говорить про безпосередній вплив Василя Наріжного на Миколу Гоголя в засвоєнні барокової літературної традиції. Вчений пише, що близькість між творчими манерами авторів була настільки очевидною, що дала критикам підставу говорити про наслідування Гоголем Наріжного, але це було не наслідування, а творче використання досягнень літературної традиції «народного» бароко, першовідкривачем якого був Наріжний [Михед, 2002, с. 55].

Початок XIX століття позначений впливом новолатинського письменства, яке мало як класицистичні риси, так і барокові. Зокрема, це виявилось у використанні латинської мови Петром Лодієм, Андрієм Гавеличем, Василем Довговичем. І хоча таке явище, як слушно зазначає Ольга Циганок, мало рудиментарний характер, бо латина вже не була інтегральною частиною освіти, проте «спадщина закарпатських авторів є цікавим історико-літературним матеріалом. Василь Довгович розмірковував у латинських віршах над швидкоплинністю часу і короткочасністю людського існування, з легкою іронією відгукувався про вади деяких із своїх наставників — викладачів гімназії, сумував, що сучасники віддають перевагу грошам, а не доброчесності і що філософія протягом століть свого існування так і не навчилася відвертати кровопролиття. У рукописах збереглися латиномовні нотатки та роздуми Василя Довговича та Олекси Духновича» [Циганок, 1999, с. 21].

У творах письменників «Руської трійці» відчутний вплив риторичного мистецтва попередніх епох. В «Оді по поводу святкування уродин цісаря Франца І в духовній семінарії у Львові» Маркіяна Шашкевича [Русалка Дністрова, 1950, с. 18] бачимо і доведення від протилежного, і органічне застосування до змалювання романтичних образів традиційних засобів риторики у поєднанні із фольклорною поетикою: «Що то за краса всім світом зацвіла? / Чи сонце ясне з-під небес ступило? / Чи небо зв'язди на землю спустило? / Чи зоря ранком землев ся розплила? / Не сонце, не зв'язди, не ясна зоря то, / Народи велике днесъ святкують съвето» [Русалка Дністрова, 1950, с. 18—19]. Промовистими є біблійні образи: труби ангелів, страшний суд, які постають поруч із образом Бояна: «Не ангел, не птиця піснь чудную творят, / Народи усердну молитву говорят» [Русалка Дністрова, 1950, с. 19]. Традиційними для усної народної творчості і для української літератури є образи козака, битви, рути, калини, які ми бачимо і в поезії «Руської трійці», і в творах інших українських романтиків.

І. Даниленко називає твір Маркіяна Шашкевича «Псалми Русланові» першим відомим випадком художнього освоєння сакральних пісень українським митцем, оскільки, як вважає вчена: «Креативна сміливість та розкутість автора псаломних стилізацій проявилась у несподіваному використанні регіонально-просторічного типу мовлення, об'єднанні (поки що стихійному) на змістовому та мовностилістичному рівнях двох начал — біблійного та національно-українського» [Даниленко, 2009, с. 24]. О. Петраш також говорить про новий жанр, про новаторські тенденції у сфері художнього вираження, вважає, що ці твори Маркіяна Шашкевича — «найбільш ранній в новій українській літературі зразок поезії в прозі» [Петраш, 1996, с. 44]. Вочевидь таке визначення не є цілком беззаперечним, оскільки поєднання біблійного й національно українського є і в текстах барокових авторів, тож можемо говорити про продовження традиції побутування псалмів, а не про започаткування нового жанру. Органічне поєднання поетичного й прозового тексту також є в бароковому письменстві, ритмізована проза, що наближається до поезії в прозі (в сучасному розумінні цього літературознавчого поняття), є в багатьох творах давньої літератури. Український патріотизм, який вбачають літературознавці у «Русланових псалмах» також не є суто новаторським явищем, слід згадати хоча б

«Тренос» Мелетія Смотрицького або ж тексти Лазаря Барановича чи Антонія Радивиловського, у яких відстоюється і віра, і рідна земля. Численні риторичні звороти й метафоричність стилю «Русланових псалмів» також тяжіють до риторичної барокової традиції [Петраш, 1996, с. 45]: «Гордишся, чоловіче, умом твоїм і розумом твоїм, як день світлом, забувши на сонце, як в подобі ворона павляним пір'єм; гордишся і кажеш: ніт Бога! — то й тебе ніт; сон єсть і мара, а твоє імя — вітер на степах України, а мисль твоя — дим і заворот, а жите твоє — жите каміня у землі глибоко, а надія твоя — як піна на водах, і не лишиться по днях твоїх слід». Низка образів, використаних письменником, притаманні бароковому письменству — павич, сон, мара, камінь, піна морська тощо, вписують тексти в контекст традиційної поетики. Загалом західноукраїнські романтики провадили активну наукову діяльність, наприклад, Іван Вагилевич працював над бібліографією стародруків [див. про це: Радишевський, 2008]. Тарас Шевченко, який був не тільки митцем, а й науковцем, згадує в Археологічних нотатках і Лазаря Барановича, і Феодосія Углицького: «Повідомивши про поховання архієпископа Лазаря Барановича в чернігівському Борисоглібському соборі, він зазначає: «Феодосій Углицкий, почитаемый святым тоже, архие[рей] Черни[говский] погребен 1695, в этой же церкви» [Росовецький, 2008, с. 324]. Юрій Барабаш, досліджуючи концепцію України й низку пов'язаних з нею мотивів у творах Тараса Шевченка, пише, що вирішальним чинником досягнення синтетичного образу-концепту України є трансформована містеріальна традиція [Барабаш, 2008, с. 21]. Окремої уваги заслуговує питання впливу на романтиків барокової літератури через видавничу, історіографічну та бібліографічну діяльність письменників ХІХ століття.

Структура романтичного тексту є відображенням романтичного світогляду з його суперечливістю, пошуками гармонії зі світом, двійництвом і трагічністю світосприймання. Хронотоп творів часто стає змішуванням і нашаруванням різночасових пластів і поєднанням різних топосів, що було характерним і для барокових проповідей. Історична ретроспектива подій барокової епохи слугує романтикам для увиразнення власних історіософських ідей, і водночас поєднує в їх текстах сучасні час і місце з добою козаччини.

Романтики ставляться з пієтетом до людини творчої, освіченої, оцінюють роль поета й поезії, прагнуть наповнити свої

тексти ремінісценціями літературного й фольклорного походження, часто використовують «текст у тексті» при написанні різножанрових творів, сполучають віршований і прозовий тексти воедино, виносять епіграфи з різноманітних джерел сучасності й минулого.

Продовження барокових традицій у текстах романтиків виявляється і на генетичному рівні, оскільки бачимо низку жанрів, що побутують у XIX столітті: містерія, ідилія, акростих, пісня, байка, проповідь, хроніка тощо. Структура поетичних збірок, поліметрія у віршах авторів-романтиків також слугує цьому підтвердженню. Водночас риторичні традиції барокового письменства також виявляються і в текстах XIX сторіччя, закладають підвалини теорії нової української літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ ДО 3 РОЗДІЛУ

- Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. сб. статей.— М. : Наследие, 1994.— С. 3—38.
- Английская лирика первой половины XVII века / под ред. А.Н. Горбунова.— М. : Изд-во МГУ, 1989.— 347 с.
- Антологія української поезії: [в 6-ти т.].— Т. 1. Українська дожовтнева поезія. Твори поетів XI—XVIII ст. / упоряд. В. Шевчук.— К. : Дніпро, 1984.— 454 с.
- Антофійчук В. «Молитва, як сонце, вічна...». Жанр молитви в українській літературі / В. Антофійчук // «Святі чуття закладені в молитву». Антологія української молитви.— Кн. 1.— Чернівці, 1996.— С. 3—10.
- Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика) / Ірина Арендаренко.— К. : ПЦ «Фоліант», 2004.— 216 с
- Бабич С.В. Творчість Мелетія Смотрицького у контексті раннього українського бароко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С.В. Бабич.— К., 2002.— 20 с.
- Бабич Сергій. Творчість Мелетія Смотрицького у контексті раннього українського бароко: монографія [у надзаг : Львівська медієвістика.— Вип. 2] / за редакцією проф. Богдани Криси / Сергій Бабич.— Львів : Свічадо, 2008.— 180 с.
- Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Д.І. Багалій [передмова, коментар В.В. Кравченка; художник, упоряд. іл. В.О. Ріяка].— Х. : Дельта, 1993.— 256 с.: іл. (Пам'ятки історичної думки України)
- Балушок В. Архаїчні витоки образу Марка Проклятого / В. Балушок // Слово і час.— 1996.— № 11—12.— С. 173—180.
- Барабаш Ю. Причинки до теми «Гоголь і українське літературне барокко (Генезис і типологія)» / Юрій Барабаш // Слово і час.— 1992.— № 9.— С. 19—29.
- Барабаш Ю.Я. «Знаю человека...» Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь / Ю.Я. Барабаш.— М. : Художественная литература, 1989.— 335 с.
- Барабаш Ю. Україна / Юрій Барабаш // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]; НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка.— К. : Наук. думка, 2008.— С. 11—50.
- Барабаш Ю. Г. С. Сковорода и Н. В. Гоголь. К вопросу о путях и судьбах украинского барокко (век XVIII — век XX) / Юрий Барабаш // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая.— Москва, 1996.— Вып. II.— С. 73—99.
- Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров и В. Кожин / М.М. Бахтин.— М. : Худож. лит., 1986.— С. 501—508.
- Башиляр Г. Презы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башиляр.— М. : Изд. гуманитарной литературы, 1999.— 344 с.
- Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый.— Москва—Ленинград : ОГИЗ, 1934.— 353 с.
- Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Ніна Іванівна Бернадська.— К. : «Академвидав», 2004.— 368 с. [1 б.п.].
- Білецький О. Образи Києва в художній літературі // Білецький Олександр. Зібрання праць у п'яти томах.— Том 4. Російська література та російсько-українські літературні зв'язки / упорядкування та примітки О.О. Білявської; ред. тому Н.Є. Крутікова / Олександр Білецький.— К. : Вид-во «Наукова думка», 1966.— С. 539—572.
- Бовсунівська Т. Двійництво в українському романтизмі / Т. Бовсунівська // Українська мова і література.— 1997.— № 36 (52).— С. 6.
- Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії / Тетяна Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Ви-

- пуск І. Онірична парадигма світової літератури: збірник наукових праць / гол. ред. В.І. Фесенко.— К. : Вид.центр КНЛУ, 2004.— С. 14—22.
- Бовсунівська Т. Молитва як літературний жанр. Роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні / Тетяна Бовсунівська // Дивослово.— 2003.— № 7.— С. 3—8.
- Бовсунівська Т. Онірична поетика «Дневника» Тараса Шевченка / Тетяна Бовсунівська // Дивослово.— 2003.— № 3.— С. 3—6.
- Бондар М. Леонід Глібов / М. Бондар // Історія української літератури ХІХ ст. : [у 3 кн].— Кн. 2 / за ред. М. Яценка.— К. : Либідь, 1996.— С. 144—164.
- Бондар М.П. Поезія пошевенківської епохи. Система жанрів / М.П. Бондар.— К. : Наук. думка, 1986.— 327 с.
- Боплан Г.Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / Гійом Левассер де Боплан [пер з француз. Я.І. Кравця, З.П. Борисюк; передм. Я.Д. Ісаєвича; відп. ред. В.А. Смолій].— К. : Наук. думка; Кембрідж (Мас.): Укр. наук. ін.-т, 1990.— 256 с.
- Борецький М. Дон Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681). Віхи життя і творчості / М. Борецький // Зарубіжна література.— 2000.— № 9.— С. 6
- Борисенко К. «Мандровані» образи / Катерина Борисенко // Квітка-Основ'яненко Григорій. Конопотська відьма / упорядкув. текстів, передм., підготов. комент., прим. та навч.-метод. матеріалів К.Г. Борисенко.— К. : Школа, 2006.— С. 3—8: іл.— (Б-ка шкіль. класики).
- Борисенко К.Г. Барокові рефлексії у творах Григорія Квітки-Основ'яненка / К.Г. Борисенко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: збірник наукових праць (філолог.: науки): № 1—2 / ред. колегія О.Є. Бондарєва, О.В.Єременко, Н.П. Неборсіна та ін.— К. : Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2010.— С. 27—29.
- Борисенко К.Г. Prosimetrit в українській літературі барокової доби: [монографія] / К.Г. Борисенко.— Донецьк : Норд-Прес, 2008.— 124 с.
- Борисенко К.Г. Образ Церкви в передмовах до трактатів «Тренос» Мелетія Смотрицького та «Знаменія пришествія антихристового...» Стефана Яворського в контексті української полемічної літератури / К.Г. Борисенко // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна.— № 910. Серія: Філологія. Вип. 60. Ч. II.— Х., 2010.— С. 278—283.
- Боровиковський Л. Повне зібрання творів. Балади. Пісні. Думи. Байки й прибаютки. Приказки та загадки. Твори й переклади російською мовою. Листи. / Левко Іванович Боровиковський / впорядкування і примітки С.А. Крижанівського і П. Ротача, редактор С.А. Крижанівський.— К. : Наукова думка, 1967.— 280 с.
- Боронь О. Мотив шляху / Олександр Боронь // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.].— К. : Наукова думка, 2008.— С. 149—161.
- Боронь О. Поетика «снів» у творчості Шевченка / Олександр Боронь // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. Збірник праць Всеукраїнської (36-ї) наукової шевченківської конференції. (Черкаси, 18—19 квітня, 2006 р.) / редкол. : Смілянська В.Л. (відп. ред.) та ін.— Черкаси : Брама-Україна, 2007.— С. 273—280.
- Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О.В. Боронь.— К.: Агентство «Україна», 2005 — 149 с.
- Боронь О. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка як претекст Шевченкових повістей / Олександр Боронь // Слово і Час.— 2011.— № 5.— С. 55—64.
- Бугрова Лариса Васильевна. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х — 30-х годов XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01.— Тверь, 2004.
- Вайскопф М. Гоголь и Скворода: Проблема «внешнего человека» / М. Вайскопф // Советское славяноведение.— 1990.— № 4.— С. 36—45.
- Васильев Н.Л. Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии XVIII — начала XX века / Н.Л. Васильев // Литературный текст: проблемы и методы исследования «свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сборник научных трудов. Выпуск 5.— Тверь, 1999.— С. 14—21.
- Величко С. В. Літопис. Т. 1. / Самійло Величко / [пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В.О. Шевчука; відп. ред. О.В. Мишанич].— К. : Дніпро, 1991.— 371с.
- Величко С.В. Літопис. Т. 2. / Самійло Величко / [пер. з книжної української мови, комент. В.О. Шевчука; відп. ред. О.В. Мишанич].— К. : Дніпро, 1991.— 642 с.
- Величковський Іван. Твори / Іван Величковський / вступні статті С.І. Маслової, В.П. Колосової та В.І. Креконя, підготовка тексту та коментарі В.П. Колосової та В.І. Крекотня, відп. ред. Л.Є. Махновець.— К. : Наукова думка, 1972.— 191 с. [Пам'ятки давньої української літератури].
- Виноградов В.В. Избранные труды: Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя / Виктор Владимирович Виноградов [отв. ред. Д.С. Лихачев, А.П. Чудаков; АН СССР. Отд.-ние лит. и языка].— М. : Наука, 1990.— 388 с.

- Виппер Ю.Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю.Б. *Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века)* / Ю.Б. Виппер. — М., 1990. — С. 147—158.
- Вірні Лазаря Барановича. Из збірки «Книга смерті» // Чернігівські Афіни / передм., упоряд. текст. матеріалу, комент. до нього А. Макарова. — К. : Мистецтво, 2002. — С. 219.
- Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології / Х.К. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
- Войтак М. В кругу парадоксов (Заметки о стиле бытовых текстов) // Режим доступу: www.psu.ru/psu/files/0549/17_Vojtak.doc
- Войтак М. Проявление стандартизации в высказываниях религиозного стиля (на материале литургической молитвы) // Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Article/Voitak_StandMolity.php
- Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / З. Геник-Березовська; [пер. з чес. Г. Сиваченко; вступ. ст. М. Коцюбинської]. — К. : Гелікон, 2000. — 368 с.
- Герасименко В.Я. Степан Руданський. Життя і творчість / В.Я. Герасименко. — К. : Наукова думка, 1985. — 200 с.
- Гетьман С. Традиції англійського роману виховання у прозі Т. Шевченка / Світлана Гетьман // Слово і Час. — 2003. — № 7. — С. 14—21.
- Глібов Л. Твори: [у 2 т.] / Ред. кол. : Є. Кирилюк (голова) та ін.; упорядк. та приміт. О. Мишанича, В. Смілянської, Н. Клименко; Вступ. ст. П. Колесника. — К.: Наук. думка, 1974. — Т. 1 : Байки. Поезії. Твори для дітей. Російська поезія.
- Гоголь М. Роздумування про Божественну Літургію / Микола Гоголь; [пер. з рос. М. Комара]. — Львів : Свічадо, 2003. — 172 с.
- Гребінка Є.П. Двойник // Гребінка Є.П. Твори: у 3 т. — Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті / Ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 203—218.
- Гребінка Є.П. Мачеха и панночка (Малороссийское предание) // Гребінка Є.П. Твори: [у 3 т.] — Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 311—323.
- Гребінка Є.П. Путевые записки зайца // Гребінка Є.П. Твори: [у 3 т.] — Т. 2. Прозові твори 1841—1845 [ред. тому С.Д. Зубков, упорядкування та примітки А.М. Полотай, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 7—50.
- Гребінка Є.П. Сон // Гребінка Є.П. Твори : [у 3 т.] — Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 94—95.
- Гребінка Є.П. Твори : [у 3 т.] — Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. — К. : Наукова думка, 1980. — 558, [2] с.
- Грицюта Наталя. Структурні особливості бінарного образу в повісті «Близнець» // Слово і час. — 1991. — № 12.
- Грицюта Н.М. Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.02 / Наталя Миколаївна Грицюта. — К., 1993. — 194 с., Бібліогр. С. 182—194.
- Гудзь О. Творчість Шевченка і стильова система бароко: ідеологічний та міфологічний рівні / О. Гудзь // Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). — К. : «Альтерпрес», 2002. — С. 174—228.
- Гулак-Артемівський П. Поетичні твори. Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання / Петро Гулак-Артемівський, Євген Гребінка / упорядк. і прим. М.М. Павлюка; вступ. ст. П.М. Федченка; ред. тому П.М. Федченка. — К. : Наукова думка, 1984. — 606 с.
- Гур'єв Б. Леонід Іванович Глібов / Б. Гур'єв // Глібов Л.І. Вибрані твори. — К. : Держ. видавництво худ. літ., 1955. — С. 3—26.
- Данилевський Г.П. Григорий Савич Сковорода // Данилевський Г.П. Украинская старина. Материалы для истории украинской литературы и народного образования / Г.П. Данилевский. — Харьков : Издательство Заленского и Любарского, 1866. — С. 1—96.
- Даниленко І. Індивідуально-авторська молитва в українській поезії XIX століття / Ірина Даниленко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. — 2008. — № 19 (158). — С. 33—38.
- Даниленко І. Молитва в ліриці Тараса Шевченка / І.І. Даниленко // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. — С. 16—19.
- Даниленко І. Молитва в поетичному дискурсі Тараса Шевченка / Ірина Даниленко // Слово і час. — 2006. — № 6. — С. 15—20.
- Даниленко І. Молитва Господня в українській та російській поетичній традиції / Ірина Даниленко // Філологічні семінари : Національні моделі порівняльного літературознавства. — Вип. 9. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2006. — С. 162—171.

- Даниленко І. Шевченків «молитовний» триптих 1860 року / Ірина Даниленко // Дивослово.— 2007.— № 3.— С. 43—47.
- Даниленко І.І. Жанрова модифікація канону молитви в ліриці XVII—XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.І. Даниленко.— К., 2009.— 40 с.
- Даниленко І.І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція: монографія / І.І. Даниленко.— Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008.— 304 с.
- Демчук Н. Пейзаж у прозі Тараса Шевченка: (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу).— Л. : Літопис, 1999.— 46 с.
- Денисюк І.О. Розвиток мови української прози XIX — поч. XX ст. / І.О. Денисюк.— Львів : Каменярь, 1999.— 276 с.
- Деркач Б. Леонід Глібов. Життя і творчість / Б. Деркач.— К. : Дніпро, 1982.— 252 с.
- Дзира І. Пантелеймон Куліш і козацьке літописання / Іван Дзира // Неопалима купина.— К. : «Генеза», 1995.— С. 117—130.
- Дзюба О. Образ Гетьманщини в культурі повсякдення в повісті Т. Шевченка «Близнець» / О. Дзюба // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції (Черкаси, 22—24 квітня 2009 р.) / редкол.: Поліщук В.Т. (відп.ред.), Жулинський М.Г. та ін.— Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009.— С. 427—432.
- Дзядевич Т.М. Формування національної ідентичності в літературі слов'янського романтизму: на матеріалі творчості Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна та Тараса Шевченка: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук за спец.: 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Т.М. Дзядевич.— К., 2004.— Рукопис.— 198 арк.
- Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський : [переклад, прим. та словник імен і назв В.П. Маслюка].— К. : Мистецтво, 1973.— 434 [1] (Пам'ятки естетичної думки).
- Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: [у 2-х т.] / упоряд. І.С. Романченко; гол. ред. О.Є. Засенко / М.П. Драгоманов.— К. : Наукова думка, 1970.— Т. 2.— 595 с.
- Дунин-Берковський Дм. Признання / Дм. Дунин-Берковський // Український журнал.— 1825.— Ч.5.— № 2.— С.87—88.
- Єременко О.В. Літературний образ у силовому полі синкретизму: на матеріалі української прози другої половини XIX — початку XX ст.) / Олена Єременко.— К. : Вид. «Євшан-зілля», 2008.— 320 с.
- Житецький П.И. Гоголь — проповідник и писатель. Главы IV—VII / П.И. Житецкий // Журнал Министерства народного просвещения.— 1909.— Ч. XXIII.— Сентябрь.— С. 24—78.
- Жуковский В.А. Избранные сочинения / Вступ. статья, сост. и примеч. И. Семенко / В.А. Жуковский.— М. : Худож. лит-ра, 1982.— 431 с.
- Жулинская А.С. Жанровое пространство религиозных текстов / А.С. Жулинская // Ученые записки ТНУ им. В.И. Вернадского. Серия «Филология».— 2005.— Симферополь.— Т.18 (57).— № 2.— С. 198—203.
- Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко.— 3-є вид.— К. : Факт, 2006.— 148 с.— (Сер. «Висока полиція»).
- Задорожна Л.М. Євген Гребінка: Літ. постать / худож. оформ. Н.Я. Кочережка / Л.М. Задорожна.— К. : Твім інтер, 2000.— 160 с.
- Закалюжний Л. «Драмована трилогія» Пантелеймона Куліша як спроба реконструкції жанру історичної драми-хроніки в українській літературі / Леонід Закалюжний // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. праць. Вип. 6.— [у 2-х ч.].— Ч. II / упоряд. Л.К. Оляндер.— Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2008.— С. 193—198.
- Зарва В. «Близнюки», «Художник» Т. Шевченка як версія просвітницького роману виховання / Вікторія Зарва // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції (Черкаси, 22—24 квітня 2009 р.) / редкол. : Поліщук В.Т. (відп.ред.), Жулинський М.Г. та ін.— Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009.— С. 63—71.
- Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.М. Зварич.— К., 2003.— 36 с.
- Зосимова Оксана. Культ Марії в українській поезії барокової доби / Оксана Зосимова // Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби бароко.— Том VI.— Київ, 2004.— С. 213—222.
- Зосімова Оксана. Мотив «марнота марнот» у поетичних епітафіях Лазаря Барановича: особливості жанрового втілення / Оксана Зосімова // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : збірник наукових статей. Випуск XIV / ред. кол. Поліщук Я.О. та ін.— Рівне : Перспектива, 2005.— Вип. XIV.— С. 34—45.
- Зубков С. Видатний байкар / С. Зубков // Глібов Л. Байки. Поезії / авт. передм. С. Зубков.— К. : Дніпро, 1991.— С. 5—24.
- Иванов В.И. Родное и вселенское / В.И. Иванов / сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева; худож. ред. О.Н. Зайцева.— М. : Республика, 1994.— 428 с.— (Мыслители XX века). Примеч.: с. 402—417; Указ. имен. : с. 417—425.

- Івашиків В. Романтичні драми Юрія Федьковича / В.М. Івашиків // *Радянське літературознавство*.— 1987.— № 1.— С. 60—67.
- Івашиків В.М. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. / В.М. Івашиків.— К. : Наук. думка, 1990.— 142 с.
- Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю).— К. : «Альтерпрес», 2002.— 232 с.
- Кальдерон Педро. Драми: [в 2 кн.] / Педро Кальдерон де ла Барка: [пер. К. Бальмонта; изд. подгот. Н.И. Балашов, Д.Г. Макогоненко, [АН СССР].— М. : Наука.— Кн. 1.— 1989.— 858 [3] с.
- Камінчук О. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту) / Ольга Камінчук.— Київ : ТОВ «ЛДЛ», 1998.— 160 с.
- Карасик В.И. Религиозный дискурс / В.И. Карасик // *Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: Сб. научных трудов* — Волгоград: Перемена, 1999.— С. 5—9.
- Кастевич Федір. Піснь о світі марном / Федір Кастевич // *Українська література XVIII століття. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вступ. ст., упорядк. і прим. О.В. Мишанича; ред. тому В. Крекотень* — К. : Наукова думка.— 1983.— С. 73.
- Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / І. Качуровський // *Сучасність*.— 1983.— № 3.— С. 18—30.
- Качуровський І. Готична література та її жанри / Ігор Качуровський // *Сучасність*.— 2002.— № 5.— С. 59—67.
- Коваль В.М. Засоби емоційності в давній українській публіцистиці / В.М. Коваль // *Наукові записки Інституту журналістики (Том 20) [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1408>*
- Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / Микола Кодак.— К. : ПЦ «Фоліант», 2006.— 336 с.
- Козлов И.В. Стихотворная молитва в творчестве Ф.Н. Глинки 1820-х гг. / И.В. Козлов // *Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 12.*— 2006.— № 47.— С. 236—242.
- Колесник П.И. Творчість Леоніда Глібова // Глібов Л. Твори: [в 2 т.] — К., 1974.— Т. 1.— С. 5—24.
- Копаниця Л.М. Поетичний текст в усній і книжній традиції: Питання поетики та художньої семантики: навчальний посібник / Л.М. Копаниця.— К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010.— 397 с.
- Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Копистянська // *Радянське літературознавство*.— 1988.— № 6.— С. 11—19.
- Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська.— Львів : ПАІС, 2005.— 368 с.
- Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Н. Копистянська // *Слов'янські літератури*.— К. : Наук. думка, 1993.— С. 184—200.
- Костенко Н. Про риму і строфіку Шевченка / Наталія Костенко // *Слово і час*.— 2011.— № 3.— С. 23—41.
- Костомаров М.І. Тайновидец (Рассказ из русского быта XVIII столетия) // Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— С. 488—505.
- Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 1 : Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— 538 с.
- Костомаров М.І. Твори: [у 2 т.] / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 2: Повісті / упоряд., автор передм. та прим. В.Л. Смілянська.— 780 с.
- Костомаров М.І. Фаина // Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров.— К. : Дніпро, 1990.— Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання. / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська.— С. 435—505.
- Котляревський І.П. Енеїда: поема. Наталка Полтавка: н'єса / передм. та приміт. О.І. Гончара; післямова В.О. Шевчука / І.П. Котляревський.— К. : Веселка, 2000.— 327 с.
- Кралуок Петро. Духові пошуки Мелетія Смотрицького / Петро Крачулюк.— К. : Український Центр духовної культури.— 1997.— 192 с.
- Криса Б. Інтертекстуальність у вимірах українського бароко / Богдана Криса // *Вісник Львівського університету. Серія філол.*— 2004.— Вип. 35.— С. 3—6.
- Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII—XVIII століть / Богдана Криса.— Львів : Свічадо, 1997.— 214 с.
- Криса Б. Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції / Богдана Криса // *Вісник НТШ.*— число 41.— 2009.— С. 9—10.
- Крохмальний Р. «Шукаю шляхових на небі я зірок...» (Буря і тиша в поетичних візіях Левка Боровиковського) / Роман Крохмальний // *Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму: зб. наук. пр.*— Вип. 2 / упоряд. О.В. Яблонська.— Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.— С. 75—89.

- Кузьменко Д.Ф. Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальності» // Літературознавчі студії.— Випуск 21.— Ч. 1.— К.: ВПЦ «Київський університет», 2008.— С. 347—351.
- Кулиш П. Плач російській / П. Кулиш // Основа.— 1861.— май.— С. 46.
- Куліш Пантелеймон. Об отношении малороссийской словесности к общерусской / Пантелеймон Куліш // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. [у трьох книгах].— Книга перша: навч. посібник / упоряд. П.М. Федченко, М.М. Павлюк, Т.В. Бовсунівська; за ред. П.М. Федченка.— К.: Либідь, 1996.— С. 238—255.
- Куліш П. Повість про український народ: Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / упорядкув., передм., пер., прим. О. Шокало / Пантелеймон Куліш.— К.: Ред. журн. «Український Світ», 2005.— 384 с.: портр., іл.
- Куліш П. Твори. [у 2 т.] / Пантелеймон Олександрович Куліш.— Т. 1. Поетичні твори / підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. М. Гончарук; авт. передмови М. Жулинський.— К.: Дніпро, 1989.— 654 с.
- Куліш П.О. Чорна рада: Хроніка 1663 року. Оповідання; [післямова Л.Г. Бикової; худож. В.О. Ріяка] / Пантелеймон Олександрович Куліш.— Х.: Вид-во «Основа» при Харк. ун-ті, 1990.— 272 с.
- [Курганов] Письмовникъ, Содержацій в себѣ Науку Россійскаго языка со многимъ присовокупленіемъ разнаго учебнаго и полезнозабавнаго вещесловія. Осьмое изданіе вновь выправленное, приумноженное и разделенное на двѣ части, Профессоромъ и Кавалеромъ НИКОЛАЕМЪ КУРГАНОВЫМЪ. С присовокупленіемъ книги: Неустрашимость духа, Геройскія подвиги и примерныя Анекдоты Русскихъ.— Санкт-петербург: Типография Ив. Глазунова, 1809.— 342 [3] с.
- Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література / Ігор Лімборський // Всесвіт.— 1998.— № 8.— С. 23—27.
- Лімборський І.В. Творчість Івана Котляревського: Авторська індивідуальність, європейські паралелі, порівняльна поетика / І.В. Лімборський.— Черкаси: Брама-Україна, 2010.— 96 с.
- Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрій Лотман.— С.-Пб, 2000.— 704 с.
- Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман.— М.: Просвещение, 1988.— С. 251—292.
- Лотман Ю. Текст как смылосодержащее устройство / Ю. Лотман // Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семиосфера — История.— М.: Языки русской культуры, 1996.— С. 11—146.
- М. Н. Лямент о пригодѣ нещасной о зелживости и мордовствѣ мешчан острожных, що ся им власне прыдало на день урочьстаго свята з мертвых востаннѣя пана спасителя нашего в понеделок в процесси идущим под приизд еи милости паней воеводиной виленской, которая-то з обох сторон жалованая пригода в тых ритмох нижней достатечне ся окажет // Українська поезія. Середина XVII ст. / відп. ред. О.В. Мишанич; упорядк., вступні статті та примітки В.І. Кречотня, М.М. Сулими.— К.: Наукова думка, 1992.— С. 189—198.
- Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія / Н.П. Малютіна.— О.: Астропринт, 2006.— 352 с.
- Малютіна Наталя. Трансформація комедійного начала у мелодрамах Ю. Федьковича (рух жанрових форм від іграшки-фрашки до пасторальної трагікомедії) // Науковий вісник Чернівецького університету. Випуск 274—275. Слов'янська філологія / наук.ред. Б.І. Бунчук та ін.— Чернівці: Рута, 2005.— С. 88—94.
- Мамаев С.Г. Михаил Булгаков и украинское барокко / С. Мамаев // Русский язык, литература, культура в школе и вузе.— 2008.— № 1.— С. 9—12.
- Мамонова Ольга Вячеславовна. Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В.А. Жуковский. М.Ю. Лермонтов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Мамонова.— Москва, 2004.— 131 с.
- Манн Ю. У истоков русского романа / Ю.Манн // Нарезный В.Т. Собрание сочинений в 2 томах.— М.: Худ. лит., 1983.— Т. 1.— С. 5—44.
- Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: [в 4 т.] / И.В. Масанов.— М., 1956—1960.
- Матушек О. Ю. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Ю. Матушек.— Харків, 1999.— 19 с.
- Матвіїшин В. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин.— К.: ВЦ «Академія», 2009.— 264 с. (Серія «Монограф»).
- Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры.— Вып. 4.— М.: РГГУ, 1994.— С. 5—68.
- Мельников Г.П. Украина XVII в. как центр культурного диалога в Европе / Г.П. Мельников // Электронное издание. Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции.— М., Институт философии РАН, 2006 — Режим доступа: <http://barocco2006.narod.ru/melnikov.htm>].

- Мисюров Н.Н. Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом) / Н. Н. Мисюров, Н. Н. Глonti // Вестник Омского университета, 1997.— Вып. 2.— С. 55—59.
- Михед П.В. В.Т. Наріжний і барокко (до питання про стиль письменника) // Михед П.В. Кризь призму барокко / Павло Михед.— К. : Ніка-Центр, 2002.— С. 9—24.
- Михед П.В. Кризь призму барокко / Павло Михед.— К. : Ніка-Центр, 2002.— 328 с.
- Михед П.В. Об истоках художественного мира Н.В. Гоголя (Н.В. Гоголь и В.Т. Нарезный) // Михед П.В. Кризь призму барокко / Павло Михед.— К. : Ніка-Центр, 2002.— С. 51—59.
- Михед П. Изображение личности Г.С. Сковороды в романе В.Т. Нарезного «Российский Жилбаз» / П. Михед // Вопросы русской литературы.— Львов, 1979.— Вып. 1.— С. 124—130.
- Мишанич Олекса. Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX ст. / Олекса Мишанич // Європейське Відродження та українська література XIV—XVIII ст.— К. : Наукова думка, 1993.— С. 215—236.
- Мовчун Антоніна. Леонід Глібов та його твори у шкільному вивченні / Антоніна Мовчун // Дивослово.— 2000.— № 2.— С. 44—50.
- Могила П. Сказання. Про чудесні і визначні явища в православній церкві / Петро Могила // Слово многоцінне. В 4 кн.— К. : Видавництво «Аконіт», 2006.— Кн. 2.— С. 79—136.
- Моклиця М. Особистість Л. Боровиковського в аспекті концепту «геній» / М. Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму: зб. наук. праць.— Вип. 2 / упор. О.В. Яблонська.— Луцьк, 2006.— С. 5—13.
- Мордовцев Д. Видение в публичной библиотеке // Мордовцев Д.Л. Державний плотник: Роман и повести / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Н. Сенчурова / Даниил Лукич Мордовцев.— М. : Сов. Россия, 1990.— С. 451—463.
- Мочернюк Н.Д. Сновидіння в поезиї романтизму: часо-просторова специфіка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури»/ Н.Д. Мочернюк.— Тернопіль, 2005.— 20 с.
- Мочульський К. Н.В. Гоголь // Мочульський К.В. Гоголь. Солов'єв. Достоевський / сост. и послесловие В.М. Толмачева; примеч. К.А. Александровой / К. Мочульський.— М. : Изд-во «Республика», 1995.— С. 85—112.
- Набитович Ігор. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє // Набитович Ігор. Універсум sacrum у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): [монографія] / Ігор Набитович.— Дрогобич—Люблін : Посвіт, 2008.— С. 90—101.
- Наливайко Д. Барокко і драма Кальдерона «Життя — це сон» / Д. Наливайко // Тема.— 2000.— № 1.— С. 5—17.
- Наливайко Д. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко / Д. Наливайко // Українське барокко: Матеріали I конгресу МАУ (Київ. 27 серпня — 3 вересня 1990 р.).— К. : Інститут археографії, 1993.— С. 12—21.
- Наливайко Дмитро. Жах і екстаз життя / Дмитро Наливайко. Електронний документ. Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/minerva/bodler.htm>
- Нарезный В.Т. Бурсак // Нарезный В.Т. Собрание сочинений в 2 томах / В.Т. Нарезный.— М. : Художественная литература, 1983.— Т. 2.— С. 7—283.
- Новик О.П. Епістолярій Івана Леванди : українсько-російські зв'язки / О.П. Новик // Філологічні науки. Збірник наукових праць : Частина 2.— Суми : Сумський ДПУ ім. А.С. Макаренка, 2007.— С. 192—198.
- Новик О.П. Іван Леванда: Літературний портрет: монографія / Ольга Новик.— К. : Знання України, 2004.— 180 с.
- Новикова Марина. В поисках утраченной сказки: украинские романтики и Пушкин // Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова.— К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005.— С. 12—26.
- Оганисян М.Ю. Творчество Бальтасара Грасиана в контексте барочной риторической традиции / М.Ю. Оганисян // Сервантесовские чтения. 1988.— Ленинград : Наука, 1988.— С. 221—228.
- Опыт риторики, сокращенный большею частию из наставлений докт. Блером в сѣй наукѣ преподаваемых. С аглинскаго языка на російскій переложен А.К. и В.С.— СПб. : При Императорской Академии наук.— 1791.— 5 + IV + 302 с.
- Орновський І. Із книги «Скарбниця дорогого каміння» / І. Орновський // Слово многоцінне. В 4 кн.— К. : Видавництво «Аконіт», 2006.— Кн. 3.— С. 648—650.
- Осадча О. Християнські засади «Букваря южноруського» Шевченка / Оксана Осадча // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. Збірник праць Всеукраїнської (36-ї) наукової шевченківської конференції. (Черкаси, 18—19 квітня, 2006). / редкол. : Смілянська В.Л. (відп. ред.) та ін.— Черкаси : Брама-Україна, 2007.— С. 248—252.
- Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР, Інститут філософії, Ін-т сусп.

- наук; редкол. : В.І. Шинкарук та ін.— К. : Наук.думка, 1988.— 568 с. (Пам'ятки філос. думки укр. народу).
- Пелешенко Наталія. До питання про барокові (романтичні) типи культури / Наталія Пелешенко // *Медієвістика*. Вип.1.— Одеса : Астропринт, 1998.— С. 117—122.
- Пелешенко Ю. «Плач Богородиці» в українській літературі / Юрій Пелешенко // *Медієвістика*.— Одеса : Астропринт, 1998.— Вип. I.— С. 30—40.
- Пелешенко Ю.В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII — XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Юрій Володимирович Пелешенко.— К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2004.— 423 с.
- Пересунько С. В. Традиції українського бароко у творчості М. Гоголя / С.В. Пересунько // *Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка.— Вип. 9.— К. : ВПЦ «Київський університет», 2000.— С. 34—36.
- Петраш Осип. Подвижники української ідеї. Маркіян Шашкевич та його побратими. Літературознавче дослідження. Посібник для вищих і середніх навчальних закладів / Осип Петраш.— Тернопіль : Книжково-журнальне видавництво «Тернопіль», 1996.— 158 с.
- Петров Н.И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия / Н.И. Петров; передмова і примітки Г.А. Александрової.— К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2008.— 479 с.
- Петрухін Л. Слов'янська балада епохи романтизму: генеза і проблема жанру / Людмила Петрухін // *Проблеми слов'янознавства*.— 2005.— Вип. 55.— С. 79—90.
- Пехник Галина. Особливості сюжетів Різдва та Воскресіння українського низового бароко / Галина Пехник // *Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби бароко*.— Том VI.— Київ, 2004.— С. 203—213.
- Плач російській // *Основа*.— 1861.— май.— С. 46—48.
- Погребенник В. Традиційна українська культура у творчості Олекси Стороженка / Володимир Погребенник // *Українська література в загальноосвітній школі*.— 2008.— № 4.— С. 2—7.
- Погребенник В.Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX — перші десятиліття XX століття) / Володимир Погребенник.— К. : Юніверс, 2002.— 160 с.
- Погрібний А. Яків Щоголев: нарис життя і творчості / Анатолій Погрібний.— К. : Дніпро, 1986.— 166 с.
- Пойда О.А. Роман «Марко Проклятий» / О.А. Пойда // *Слово і час*.— 1995.— № 11—12.— С. 23—27.
- Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX века / вступ. ст., подгот. текста и прим. Г.В. Ермаково-Битнер.— Ленинград : Сов. писатель, ЛО., 1959.— 754 с.— (Б-ка поэта. Большая сер. 2 изд.).
- Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях // Пушкин А.С. Собрание сочинений в одном томе. / сост. А.А. Саакянц.— М. : Худож. лит., 1984.— С. 293—297.
- Радивилівський А. Огородок Маріи Богородиці / Антоній Радивилівський.— К., 1676.— 1131 с.
- Радивилівський А. В'їнец Христов / Антоній Радивилівський.— К., 1688.— [20] + 543 с.
- Радишевський Ростислав. Питання Берестейської унії та праця Івана Вагилевича «Pisarze polscy rusini» // *Радишевський Р.П. Українсько-польське пограниччя: сарматизм — постаті — діалог культур: збірник статей / Р.П. Радишевський*.— Київ : «МП Леся», 2008.— Т. XIII.— С. 229—291 (У надзаголовку: Київські полоністичні студії).
- Ранчин А.М. Из наблюдений над пространственной структурой Киево-Печерского патерика // Ранчин А.М. Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях / А.М. Ранчин.— М. : Новое литературное обозрение, 2007.— С. 194—201.
- Ранчин А.М. Творчество Н.В. Гоголя и древнерусская словесность / А.М. Ранчин.— Режим доступу <http://www.portal-slovo.ru/philology/41450.php>.
- Решетуха С. «Химерні» оповідання О. Стороженка: жанрово-стильові особливості / С. Решетуха // *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Зб. наук. праць факультету лінгвістики Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету*.— К. : ІВЦ Держкомстату України.— 2006.— Вип. 13.— С. 96—106.
- Решетуха С. Готика як принцип самоорганізації тексту в оповіданні «Примари Несвізького замку» О. Стороженка / С. Решетуха // *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*.— Вип. 33.— Львів, 2004.— С. 113—118.
- Розозинський В.В. «Нам долю не перемогти несправедливістю й помстою...» / В.В. Розозинський // *Зарубіжна література в навчальних закладах*.— 1999.— № 2.— С. 39—45.
- Ромашенко Л.І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози: Основні напрямки художнього руху / Л.І. Ромашенко.— Черкаси : Вид-во Черкас. держ. ун-ту ім. Богдана Хмельницького, 2003.— 388 с.

- Росовецький С. Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка / Станіслав Росовецький // *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка* [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.].— К. : Наукова думка, 2008.— С. 321—343.
- Росовецький С. Біблійні мотиви у творчості Шевченка / Станіслав Росовецький // *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка* [Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.].— К. : Наукова думка, 2008-а.— С. 344—372.
- Руданський С. Усі твори в одному томі [передм. Г. Латника] / Степан Руданський.— К. ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007.— 520 с.
- Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.) / вступ. ст. О. І. Білецького.— К. : Держ. вид-во худ. літ., 1950.— 133, [2] с.
- Руська письменність. III. Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького.— Львів : НТШ, Тов «Просвіта», 1906.— 623 с.
- Рязанцева Тетяна. Алегорія подорожі у метафізичній поезії XVII століття / Тетяна Рязанцева // *Сучасні літературознавчі студії: зб. наук. статей / гол.ред. В.І. Фесенко*.— К. : Київський лінгвістичний університет, 2009.— Вип.6.
- [Сакович К.]. Арістотелівські проблеми або питання про природу людини з додатком передмов весільних і похоронних обрядів, складених Каллістом Саковичем / Касіян Сакович // *Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI — початок XVIII ст.): Тексти і дослідження / АН УРСР, Інститут філософії, Ін-т сусп. наук; редкол. : В.І. Шинкарук та ін.*— К. : Наук.думка, 1988.— С. 337—442 (Пам'ятки філос. думки укр. народу).
- Сакович Касіян. Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного... / Касіян Сакович // *Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. / упорядники В.П. Колосова, В.І. Крекотень*.— К. : «Наукова думка», 1978.— С. 322—338 [Пам'ятки давньої української літератури].
- Сакович Касіян. Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного... / Касіян Сакович // *Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / упоряд., приміт. і вступ. стаття В.І. Крекотня; ред. тому О.В. Мишанич*.— К. : Наук. думка, 1987.— 608 с.— (Б-ка укр. літ. дожовт. укр. літ.).
- Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. Версифікація: Теорія і практика віршування / Г. Семенюк, А. Гуляк, О. Бондарева.— К. : Вид. поліграф. центр «Київський університет», 2003.
- Сиваченко М., Деко О. Леонід Глібов: Дослідження і матеріали / М. Сиваченко, О. Деко.— К. : Дніпро, 1969.— 287 с.
- Сивокінь Г. «Вибухи індивідуального обдарування» у видозмінах культурно-історичної епохи // Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г.М. Сивокінь.— К. : Фенікс, 2006.— С. 124—128.
- Сидоренко О. Повість «Близнець» в контексті духовних пошуків поета / Олексій Сидоренко // *Слово і час*.— 1991.— № 12.— С. 68—72.
- Синева Е. К вопросу о термине двойничество / Е. Синева // *Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы. Материалы 13-й международной конференции молодых ученых, 26—30 декабря 2002 г.*— СПб., 2002.— 271 Режим доступу : <http://sovtni.spbu.ru/main/conf/man-nat-soc/2002/4-29.htm>.
- Скільський Д. Проблема освітньо-виховного ідеалу в Шевченковій прозі / Д. Скільський // *Українська література в ЗОШ*.— 2000.— № 4.— С. 15—18.
- Слова и рѣчи Іоанна Леванды, протоієрея Кієво-Софійського собора: В 3 ч.— СПб. : Тип. Імператорських театров, 1821.— Ч. 1.— 5 + 344 с.
- Слова и рѣчи Іоанна Леванды, протоієрея Кієво-Софійського собора: В 3- ч.— СПб.: Тип. Імператорських театров, 1821.— Ч. 1—3
- Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV — XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XV — XVIII століття): [в 4 книгах].— К.: «Аконіт», 2006.— кн. 4.— 798, [1] с.
- Смирнов Т. Психология сновидений / Т. Смирнов.— М. : КСП, 2001.— 192 с.
- Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті / В. Смілянська // *Слово і час*.— 2003.— № 3.— С. 18—23.
- Сочиненія Н.В. Гоголя. Изд. 15 / ред. Н.С. Тихонравова. С біографією Н.В. Гоголя, составленной В.И. Шенроком, двумя портретами Гоголя, гравированными на стали Ф.А. Брокгаузом в Лейпциг, двумя автографами и тремя собственноручными рисунками.— С.-Петербург: Издание А.Ф. Маркса, 1900.— Том 9.— 264 с.
- Софронова Л. Взаємодія «вченої» і «народної» культур / Людмила Софронова // *Людина і світ*.— 1999.— № 7.— С. 14—20.
- Софронова Л.А. Культура сквозь призму поезики / Л.А. Софронова.— М. : Язyki славянских культур, 2006.— 832 с.— (Studia philologica)
- Степанов Н.Л. Нарезный / Н.Л. Степанов // *История русской литературы. В 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом)*.— М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1941—1956.— Т. V.— Ч. 1 — 1941.— С. 275—292.
- Стороженко О. Листи до В.І. Білого // Стороженко О. Твори. [в 4-х т.]. Том четвертий. [ред. і вступні статті А. Шамрая]. Видання друге. Праці інституту Тараса Шевченка.— *Повісті, оповідання і біографічні та бібліографічні матеріали*.— Харків : Література і мистецтво, 1931.— [VII] + 290 + 2 б.п. с.— С. 210—237.

- Стороженко О. Матусине благословення // Твори Олексі Стороженка.— Львов, 1911, з друкарні Наукового Товариства імені Шевченка.— С. 192—206.
- Стороженко Олекса. Примари Несвізького замку / О. Стороженко // Стороженко Олекса. Твори: [у 4 т.].— Т.4 [ред. і вступні статті А. Шамрая]. Видання друге. Праці інституту Тараса Шевченка.— Повісті, оповідання і біографічні та бібліографічні матеріали.— Харків: Література і мистецтво, 1931.— С. 181—189.
- Стороженко Олекса. Твори [в 2-х томах] / Олексій Петрович Стороженко / вступ. стаття і впорядкування А.О. Іщука.— К: Держвидав худ. літ., 1957.— Том 1.— 438 с.
- Стороженко Олекса. Твори [в 2-х томах] / Олексій Петрович Стороженко / упорядк А.О. Іщука.— К: Держвидав худ. літ., 1957.— Том 2.— 422, [3] с.
- Срезневский И.И. Запорожская старина.— Х., 1833., ч. 1, кн. 1.— 132 с.; 1833., ч. 1, кн. 2.— 140 с.; 1834, ч. 1, кн. 3.— 168 с.; 1834., ч. 2, кн. 1 — 82 с.; 1835., ч. 2, кн. 2.— 184 с.; 1838, ч. 2, кн. 3.— 164 с.
- Сулима В. Морфологія «снів» Тараса Шевченка в контексті біблійних оніричних пророцтв/ Віра Сулима // Слово і Час.— 2011.— № 3.— С. 12—20.
- Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку / Микола Сулима // Проблеми літературознавства і художнього перекладу.— Львів, 1997.— С. 147—154.
- Сулима М. Українська драматургія XVII—XVIII ст. / Микола Сулима.— К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005.— 368 с.
- Сулима М. Ще раз про силабічну систему віршування // Сулима М.М. Книжниця у семи розділах: Літературно-критичні статті й дослідження / Микола Сулима.— К.: Фенікс, 2006.— С. 85—91.
- Терновский Ф., Голубев С. Киево-Софийский протоиерей Иоанн Васильевич Леванда / Ф. Терновский, С. Голубев // Киевские епархиальные ведомости.— 1878.— № 19.— Отд. второй — С. 524—578.
- Ткаченко О.П. Курйозна поезія в українській бароковій літературі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. П. Ткаченко.— К., 1999.— 20 с.
- Ткачук М. Інтертекстуальне поле образу мандрівника в романтичних творах Левка Боровиковського / Микола Ткачук // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму: зб. наук. пр.— Вип. 2 / Упоряд. О.В. Яблонська.— Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.— С. 64—75.
- Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук.— Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007.— 464 с.
- Ткачук М.П., Ткачук О.М. Маркіян Шашкевич. Дослідження / М.П. Ткачук, О.М. Ткачук.— Тернопіль: Медобори, 2009.— 248 с.
- Тхорук Р. Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків / Раїса Тхорук // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр.— Вип. 2 / упор. О.В. Яблонська.— Луцьк, 2006.— С. 39—53.
- Ужанков А.Н. О специфике развития русской литературы XI — первой трети XVIII века: Стадии и формации / Александр Николаевич Ужанков.— М.: Языки славянской культуры, 2009.— 254 с.— (Studia philologica).
- Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / упоряд., приміт. В.І. Кречотня.— Київ: «Наукова думка», 1987.— 608 с.
- Українська література XVIII століття. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вступ. ст., упорядк. і прим. О.В. Мишанича; ред. тому В. Кречотень — К.: Наукова думка.— 1983.— 894 с.
- Українські поети-романтики: Поетичні твори / упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука; вступ. ст. М.Т. Яценка; ред. тому М.Т. Яценко.— К.: Наук. думка, 1987.— 592 с.
- Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст.— К.: Вид. худ. літ. «Дніпро», 1968.— 635 с.
- Улан-Поселянин. Той, котрою люблю // Українській журнал.— 1825.— Ч. 7.— № 14.— С. 115.
- Ученые записки Тартуского государственного университета.— Тарту, 1988.— Вып. 831 (Труды по знаковым системам. Т. 22: Зеркало: Семиотика зеркальности)
- Ушкалов Л. Барокові джерела нового українського письменства // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов.— К.: Факт — Наш час, 2006.— С. 162—212: іл.— (Сер. «Висока поліція»).
- Ушкалов Л. Григорій Сковорода: літературний портрет // Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури / Леонід Ушкалов.— К.: Факт, 2007.— С. 8—73 (Сер. «Висока поліція»).
- Ушкалов Л. Гуманізм Тараса Шевченка // Ушкалов Леонід. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури/ Леонід Ушкалов.— К.: Факт, 2007.— С. 312—350.
- Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. Ушкалов.— Харків: Акта, 2001.— 221 с.
- Ушкалов Л.В. Бароко та творчість Шевченка / Л.В. Ушкалов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіах.— 1999.— № 1.— С. 51—56.

- Ушкалов Л.В. З історії української літератури XVII—XVIII століть / Л.В. Ушкалов.— Х. : Харківська шк., 1999.— 216 с.
- Ушкалов Л.В. Світ українського барокко. Філологічні етюди / Л.В. Ушкалов.— Х. : Око, 1994.— 112 с.
- Ушкалов Л.В. Сенс «дзеркальної діалектики» самопізнання Г. Сковороди / Л.В. Ушкалов // Філософська і соціологічна думка.— 1992.— № 5.— С. 128—137.
- Ушкалов Леонід. Есеї про українське бароко.— К. : Факт-Наш час, 2006.— 284 с. : іл.— (Сер. «Висока полиця»).
- Ушкалов Леонід. Мелетій Смотрицький: релігійна полеміка як чин себепізнання // Біля джерел українського бароко: збірник наукових праць [У надзаголовку Львівська медієвістика.— Вип. : 3] / за редакцією проф. Богдани Криси.— Львів: Свічадо, 2010.— С. 7—23.
- Фаріон І. Отець Маркіян Шашкевич — український мовотворець: Лінгвістичний феномен на тлі світового романтизму / Ірина Фаріон.— Львів. : Свічадо, 2007.— 136 с.
- Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. Федоров.— Рига : Зинатне, 1988.— 456 с.
- Федькович Ю.А. Твори: В 2 т. / Ю.А. Федькович.— Т. 1 : Поезії / упоряд., передм. і приміт М.Ф. Нечиталюк.— К. : Дніпро, 1984.— 462, [1] с.
- Федькович Ю.А. Твори: В 2 т. / Ю.А. Федькович.— Т. 2: Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи / Упоряд. М.Ф. Нечиталюк.— К. : Дніпро, 1984.— 425, [1] с.
- Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів : [у 50 т.].— Т. 40. Літературно-критичні праці / Іван Франко.— К. : Наукова думка, 1983.— С. 7—370.
- Ходанич Л. Феномен Леоніда Глібова / Л. Ходанич // Українська література в загальноосвітній школі.— 2002.— № 1.— С. 48—50.
- Хрестоматія давньої української літератури: (до кінця XVIII ст.) / упоряд. О.І. Білецький. 3-є вид., доп.— К. : Рад. шк., 1967.— 784 с.
- Циганок О.М. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI—XVIII ст. / НАН України. Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка / Ольга Циганок.— К. : Пед.преса, 1999.— 104 с.
- Чамата Н. Поліметрія у творах Шевченка / Ніна Чамата // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. Збірник праць Всеукраїнської (36-ї) наукової шевченківської конференції. (Черкаси, 18—19 квітня, 2006). / редкол. : Смілянська В.Л. (відп. ред.) та ін.— Черкаси : Брама-Україна, 2007.— С. 174—178.
- Чамата Н. Про особливості раннього українського гекзаметра / Ніна Чамата // Слово і час.— 2010.— № 6.— С. 105—116.
- Черемська О.В. Особливості динаміки жанру балади : від фольклору до другої половини XX століття (на матеріалі поезії В. Стуса) / О.В. Черемська // Традиція і національно-культурний поступ: Збірник наукових праць. Укладачі П.Г. Черемський, О.Г. Романовський.— Х. : НТУ «ХП», 2005.— 336 с.
- Чижевський Д. Історія української літератури (Від початків до доби реалізму) / Д.І. Чижевський.— Тернопіль: Феміна, 1994.— 480 с.
- Чижевський Д. Слов'янський романтизм / Дмитро Чижевський // Слово і час.— 2005.— № 8.— С. 51—65; № 9.— С. 65—78.
- Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський / передм., підгот. тексту О. Мишанич.— К. : Обереги, 2003.— 576 с. (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т.4).
- Чуковский Корней. Сочинения [в двух томах] / Корней Иванович Чуковский / сост. Е.Ц. Чуковская.— М. : Изд-во «Правда», Том 1 : Сказки; От двух до пяти; Живой как жизнь.— 1990.— 654 с.
- Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал.— К. : Авторграф, 2009.— 352 с.
- Шафарик П. О Русалкахъ. / переводъ Ивана Кр. Здерковского // Зоря галицка.— 1851.— ч. 99.— дня 5 (17) грудня; ч. 100.— дня 8 (20) грудня.
- Шевченківський словник: [у 2-х т.] — Т. 1. (А — Мол.).— К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1978.— 415 с.
- Шевченко Т. Близнята // Шевченко Т.Г. Повісті / Тарас Шевченко.— К., 1964.— С. 321—437.
- Шевченко Т. Повісті / Тарас Шевченко.— К. : Держ. видав. худ. літ., 1964.— 688 с.
- Шевченко Т. Буквар південноруський 1861 року: для мол. та серед. шк. віку / упоряд. М. Ілляша; вступ. слово О. Гончара; післямова В. Яцюка.— К. : Веселка, 1991.— 63 с.
- Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: [у 12 т.] / редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. / Тарас Григорович Шевченко.— К. : Наукова думка, 1989.— Т. 2. Поезія. 1847-1861 рр. / упоряд. та комент. В.С. Бородіна та ін.; ред. тому В.С. Бородін.— 1990.— 592 с.
- Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех.— К. : Дніпро, 1993.— 590 с.
- Широнин И. «Риторическое слово» в эстетике и литературной практике русского романтизма / И. Широнин // Режим доступу : <http://www.sujet.ru/publications/philology/ritslovo.html>
- Шманько Тарас. Традиція і літургія // Режим доступу : http://www.liturgia.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=43&Itemid=101

- Щоголів Я. І. Твори / Яків Щоголев.— Х. : Видавництво САГА, 2007.— 342 с.
- Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет / Вступит. ст. и комментарии М. Чудаковой, Е. Тоддес, А. Чудакова.— М., 1987.— 541 с.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Т.С. Элиот.— К. : Airland, 1996.— 350 с.
- Яблонська О. Левко Боровиковський — класик / Ольга Яблонська // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. пр.— Вип. 2 / упор. О.В. Яблонська.— Луцьк, 2006.— С. 19—23.
- Яременко Василь. «Добрі жнива колись-то будуть...» (Християнська неповненість Шевченкового «Букваря») / Василь Яременко // Слово і час.— 2004.— № 4.— С. 7—12.
- Яременко П.К. Мелетій Смотрицький. Життя і творчість / П.К. Яременко.— К. : Наукова думка, 1986.— 160 с.
- Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20-60 рр. XIX ст. / М.Т. Яценко // Українські поети-романтики: Поет. твори.— К. : Наукова думка, 1987.— С. 5—36.
- [Studzinski Cyryl]. Charakterystyka i geneza poetyznych utworów Ambrożego Metlińskiego. Napisał Cyryl Studziński [Osobne odbicie s Tomu XXVI. Rozpraw Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie] / Cyryl Studzinski.— Krakow, 1897.— 51 s
- Čyževskýj D. Literarische Lesefrüchte. Skovoroda bei Narižnyj / D. Čyževskýj. // Zeitschrift für slavische Philologie.— 1941.— Bd. XVII.— S. 110—112.
- Eco U. Mirrors / U. Eco // U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press, 1983.— P. 202—226.
- Kulisch P.A. Vergewaltigung der Basilianer in Galizien durch Jesuiten // Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження / ред. кол. М.Г. Жулинський (відп. ред.) та ін.— Львів — Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 2000.— С. 157—170.
- Rousset J. L'Interieur et l'exterieur.— P., Corti, 1968.
- Rousset J. La literature de l'Age baroque en France. Circe el le paon.— P., 1954.
- Skrine P. The Baroque Literature and Culture in Seventeenth Century.— L., Methuen, 1978.
- Tschyżewskij D. Skovoroda — Gogol' (Y.G. Shevelov zum Geburtstag) / D. Tschyżewskij // Die Welt der Slaven. Vierteljahrsschrift für Slavistik.— Wiesbaden, 1968.— Jg. XIII.— Hft. 1.— S. 318—325.
- Warnke F. Versions of Baroque; European Literature in the 17-th Century.— New Haven, 1972.

Висновки

Українська романтична література була свого роду віддзеркаленням культурного розвитку України в XIX столітті. Процеси змішування рис різних напрямів і стилів під впливом європейського письменства і водночас прагнення зберегти національну культуру, а разом з нею, — вітчизняну літературну традицію, — таке поєднання уможливило розгляд традицій попередніх епох в українському романтизмі. Тяглість історії української літератури підтверджують ті процеси, що обумовили складне поєднання в текстах першої половини XIX століття з домінуючим романтичним стилем і сентиментальних, і класицистичних, і реалістичних, і барокових впливів.

Традиції барокової епохи були потужними найперше завдяки могутньому впливові літератури цієї доби, закладали підвалини нового українського письменства. Курси поетик і риторик Києво-Могилянської академії, де бачимо барокові й класицистичні риси, перекладна література барокової епохи, поєднання книжної та народної культур, творчість мандрівних дяків, козацьке літописання, шкільна драматургія, — ці та інші чинники формували засади для розвитку національної культури. Барокова доба стала знаковою для романтиків і завдяки накладанню державницьких поривань українців XIX сторіччя, оскільки саме історична епоха розквіту не тільки національних інтересів, але й української державності, була наочним прикладом можливості реалізації ідеї національної ідентичності й концепції романтичного історизму.

Пошуки романтичного героя, прагнення духовної самореалізації в українському романтизмі поєднувалися з християнською доктриною, яка, в свою чергу, була домінантою барокового світогляду. Тому закономірним видається послуговування романтиками низкою барокових мотивів, що уможливають підкреслення трагічного світосприймання, ворожість земного світу. Мотив швидкоплинності й марності людського буття, мотив смерті, мотив гріха й покари постають органічною складовою текстів романтиків, розпадаючись на низку споріднених мотивів.

Однією з головних проблем вивчення літературної традиції є дослідження функції, яку виконує елемент, запозичений з минулого у новій системі. Вивчаючи побутування барокової літературної традиції в романтизмі, ми спробували виокремити ознаки цієї традиції, шляхи засвоєння, і простежити, як трансформувалися виявлені елементи в нову епоху.

Засвоєнню барокової традиції в українській культурі XIX століття сприяли ідеологічне підґрунтя українського романтизму, зокрема настанова на національні пріоритети, вивчення фольклору та історії українського народу. При цьому християнські мотиви в текстах барокових письменників здебільшого унаочнювалися прикладами з Біблії, богослужбних книг, писань Отців церкви, із античної літератури та збірок афоризмів, а також прикладами із життя. У романтичному письменстві зазвичай ці мотиви обігруються завдяки поєднанню книжних прикладів і народної творчості, завдяки бажанню долучитися до народної культури, що характеризувалася поєднанням і поганства, і християнства, надто ж, якщо взяти до уваги духовну освіту багатьох українських письменників першої половини XIX століття, досконалим знанням Святого Письма, християнської богослужбової літератури.

З-поміж численного кола мотивів, якими послуговувалися українські романтики, є й такі, що були характерними для барокового письменства. Мотив швидкоплинності й марності людського буття реалізовується в сюжетах творів романтиків завдяки використанню мариністичних мотивів та образів. Мотив смерті, туги й низка пов'язаних з цим мотивів та образів також є продовженням барокової естетики в романтичному письменстві. «Чотири останні речі», про які повинна була пам'ятати барокова людина, завдяки посередництву фольклору та літературних текстів поступово приживаються й у романтичному світі. З бароковим мотивом марноти марнот пов'язані мотиви ярмарку, світу-торжища, світу-театру, якими жваво послуговуються письменники XIX століття. Характерно, що шляхи проникнення зазначених мотивів у тексти українських романтиків досить різні, — як через читання текстів українського письменства, через вітчизняний фольклор, так і через сприймання оригінальних і перекладних творів зарубіжного письменства (як-то Кальдерона, В. Шекспіра та інших).

Мотив гріха й покари за нього також є одним із домінуючих у текстах українських романтиків. Пов'язані з ним мотиви зради,

братовбивства, тощо у творах романтиків набувають узагальнення, виходять за межі побутового вирішення конфлікту, ґрунтуються на проблемах національного державотворення.

Мотив чуда в романтичній літературі переплітається і з мотивами чудесного й фантастичного з усної народної творчості, і з мотивами чуда, пов'язаного з вірою і молитвою, видіннями і пророцтвами. Великий реєстр таких чудес містили барокові книги. Речі, які є втіленням чудодійної сили віри й молитви (хрест, ладанка), в бароко й у романтизмі повторюються. Мотив чуда молитви, материнського благословення романтики також успадкували з літератури попередніх епох.

Образна система творчості романтиків обумовлена особливостями української естетики першої половини XIX століття, історико-філософськими ідеями українського романтизму. Кордоцентризм вважають питомою рисою української філософії, а романтична кордоцентричність і барокова філософія серця є органічними складовими християнської традиції в українській культурі.

Образи барокової епохи — постаті історичних діячів, козацтва, кобзарів, мандрівних дяків — увійшли в романтичне письменство як втілення українського, підтвердження можливості національної державності, стали ще однією ланкою, яка єднала вітчизняний романтизм із західноєвропейським (Дж. Г. Байрон, А. Міцкевич), російським (О. Пушкін, К. Рилєєв) і водночас із усною народною творчістю. Постаті історичних діячів барокової епохи у художній та науковій творчості українських романтиків відтворено за численними текстами XVII—XVIII ст. Низка тем і образів фольклору тієї епохи й низового бароко продовжували побутувати й у творчості романтиків другої половини XIX ст., зокрема Олекси Стороженка, Пантелеймона Куліша, Якова Щоголева, Данила Мордовця та інших письменників.

Двійництво у романтизмі українському ґрунтується як на впливі європейських романтичних літератур, так і на бароковій антитетиці. Двосвіття, мотив дзеркала, що постають у багатьох текстах барокової епохи, заново розквітають в баладах першої половини XIX століття на потужному підлозжі української усної народної творчості.

Хронотоп текстів романтиків часто є ускладненим, химерним, із переплетінням різних часових пластів, поєднанням реального й ірреального світів, що було характерним і для мистецтва

барокової епохи. Такий хронотоп ускладнює композицію тексту, виступає сюжетотворчим чинником. Сон і видіння в структурі романтичного твору виконують кілька функцій, як і в бароковому письменстві, можуть поставати і мотивом, і образом. Дім також виступає і мотивом, і топосом, і образом, залежно від авторського задуму.

Письменник барокової епохи був людиною книжною, і ця книжність у романтизмі трансформувалася зокрема в численні ремінісценції, алюзії, виявлялася в обізнаності в різних сферах культури й мистецтва та науки. Епіграфи («слово на текст» у бароковій ораторській прозі) видозмінилися в епіграфи та посвяти романтичних текстів. Історична панорама прозових текстів романтиків також безпосередньо виникає на ґрунті подій барокової доби. Численні цитати з Біблії поєднують романтичне письменство з християнською традицією в українській літературі, а заодно й із європейською культурною традицією використання Святого Письма як тексту в тексті. Питомою рисою українського бароко є взаємодія вченої і книжної культур, що відтворюється й у романтичному письменстві не тільки на рівні змісту, але й у структурі тексту.

Жанрова система романтичної літератури виходить за рамці приписів поетик XVII—XVIII ст. Саме в цей період українська література збагачується новими жанровими модифікаціями, проте багато жанрів давнього письменства продовжують існувати в літературі XIX ст. Частково це зумовлено християнською традицією, що зокрема виявляється у численності творів, що відтворюють жанри молитви, псалма, колядки, акафісту тощо, а частково,— поєднанням книжної і фольклорної традиції в поетичних текстах романтиків (любовна лірика, історичні пісні, елементи курйозного віршування). Проявляються сліди впливу барокового письменства й у поліметрії вірша, зокрема у Тараса Шевченка, й у структурі збірок. Продовжує своє існування ораторська проза, що зберігає мистецтво барокового дотепу, метафоричність і водночас почасти є предтечею епічних жанрів нової літератури. Перекладні тексти зарубіжних письменників (зокрема П. Кальдерона), шекспірівська традиція разом із вітчизняною бароковою драматургією сприяли побутуванню в романтичному письменстві інтермедійної, містеріальної, вертепної традиції. Вплив барокової риторичної традиції виявився в творах і україномовних, і російськомовних письменників XIX століття на різних рівнях тексту.

Окрім обумовленості циклічністю розвитку літературного процесу, існує низка значущих факторів, які сприяли впливу літературної традиції на творчість романтиків. Багато українських романтиків, що вивчали історію свого народу, намагаючись знайти героїв у минулих часах, послуговувалися як джерелами для досліджень літописами, і зокрема, козацькими літописами XVII—XVIII ст.

Всебічне вивчення явищ традиції в романтизмі дає ще й можливість виявити схожість і повторюваність принципів побудови тексту, що домінують в різні історико-культурні епохи, виявити подібність культурних феноменів, що розділені в часі, їхні різноспрямовані зв'язки.

Узагальнивши сучасні підходи до дослідження літературної традиції в творчості письменників-романтиків, можна виокремити фактори, які так чи інакше впливали на становлення й розвиток романтизму: фольклорна традиція, барокова традиція вітчизняної літератури, християнська традиція, опосередкований вплив європейської барокової традиції через перекладні тексти та дослідження творчості зарубіжних авторів, біблійна традиція, схожість і повторюваність принципів будови тексту в різні історико-культурні епохи.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аблесімов А. 319
Абушенко В.Л. 13, 69
Авдиківський Захар 163
Авель (бібл.) 128, 129, 136, 139
Авер'янов В.В. 11
Аверінцев С.С. 34, 35, 69, 315, 326
Агасфер 131, 139, 232
Адам (бібл.) 172, 235
Адріанова-Перетц В.П. 90, 195
Александров В.Б. 11
Александрова Г.А. 340
Александрова К.А. 338
Александрович Митрофан 124, 125, 207
Андреев М.Л. 34, 69, 326
Андрій Первозванний 227
Андрусів С. 230
Андрюсяк І.М. 214
Анна-Алоїза Острозька 301
Антисери Дарио 79
Антонов А.Н. 11
Антофійчук В. 128, 326
Аполлон 38, 234
Арендаренко Ірина 282, 326
Аристотель 142
Армашенко Петро 170
Арутюнов С.А. 23, 69
Аскольд 94
Афанасій Миславський, архімандрит печерський 96, 201
Афанасьєв-Чужбинський Олександр 60, 143—147, 149, 150, 247, 259
- Бабич С.В. 293, 326
Багалій Д.І. 62, 274, 275, 327
Багрянний Івван 128
Бадік М. 75
Бажан М.П. 195
Байда 179
Байрон Джордж Гордон 53, 179, 191, 277, 313, 351
- Баландье Ж. 40
Балашов Н.И. 334
Балушок В. 234, 327
Бальмен Яков де 109
Бальмонт К. 334
Бантиш-Каменський Д. 44, 220, 313
Бантиш-Каменський Микола 293
Барабаш Ю.Я. 51, 68, 79, 171, 195, 207, 219, 222, 223, 323, 325, 327, 329, 342
Баранник Д.Х. 76
Баранович Лазар 9, 49, 103, 105, 138, 143, 152, 160, 169, 174, 195, 204, 208, 239, 263, 325, 330, 333
Барсеґян І.А. 16, 69
Бахтін М.М. 15, 69, 102, 107, 195, 274, 327
Башляр Г. 250, 327
Белінський В.Г. 323
Белый Андрей 323, 327
Беме Яков 6
Беньямін Вальтер 37
Береза І.Ю. 58, 69
Бержерак Сірано де 38
Берисфорд Б. 193
Бернадська Н.І. 173, 195, 313, 314, 327
Бернштейн Б.М. 31, 69
Бетко І. 128
Бетховен Людвіг Ван 192, 193
Бикова Л.Г. 336
Биченкова І.А. 11, 15
Бичков А.Ф. 298
Білецький Олександр Іванович 196, 209, 228, 327, 342, 346
Білецький-Носенко Павло 44, 76, 106, 107, 136, 195, 263, 264, 267, 312
Білій В.І. 232, 343
Білиловський К. 8
Білиловський Цезар 89
Білоус О.П. 69
Білоус Петро Васильович 58, 68—70
- Білоусенко П.І. 76
Білявська О.О. 197, 327
Благой Д.Д. 11
Блер 339
Блум Гаролд 19, 25, 26, 55, 70, 83, 155, 195
Блуме Ф. 39, 83
Бовсунівська Т.В. 6, 7, 9, 56, 57, 65, 70, 86—87, 93, 139, 146, 172, 189, 195, 196, 250, 260, 261, 283, 285, 286, 327, 328, 336
Богачевська І.В. 41, 70
Богородиця 151—154, 173, 209, 235, 257, 266, 286, 289, 290, 292, 307
Богун 138
Богуславка Маруся 180
Бодлер Шарль 306
Бодряр Ж. 40
Бодянский Осип 130, 166, 176, 196, 314
Бойко В. 62, 275
Бондар Л. 128
Бондар М.П. 145, 283, 287, 288, 328
Бондаревська І. 6
Бондарева О.Є. 328, 342
Боннфуа Ів 37
Боплан Г.Л. де 313, 328
Бордукова Н.В. 64, 70, 140, 196
Борецький М. 252, 328
Борис, князь 133, 134
Борисенко К.Г. 106, 196, 240, 275, 293, 307, 328
Боровиковський Левко Іванович 50, 52, 80, 99, 100, 146, 156, 189, 191, 196, 245—250, 256, 263—265, 267—269, 277, 296, 297, 313, 328, 329, 335, 338, 344, 345, 348
Бородін В.С. 216, 347
Бородін С.Т. 11
Бороздін 309
Боронь О.В. 79, 149, 195, 196, 207, 219, 229, 260, 275, 276, 327, 329, 342
Бочаров С. 327
Боян 54, 324
Брагинская Н.В. 214
брати Грімм 243
Братковський Данило 45, 304, 306
Брентано Клеменс 6
- Бродель Ф. 102
Бромлей Ю.В. 11
Брюлов Карл 265
Брюховецький, гетьман 169
Бугрова Л.В. 245, 329
Будний В. 25, 30, 32, 70
Булгаков Михайло 337
Булгарін 313
Бунчук Б.І. 337
Буркхардт Яков 36, 83
Бусел В.Т. 70
Бучиліна Ю.М. 86, 196
Бучинський-Яскольд Олександр 151, 162, 196
Бушмін О.С. 25, 70
Бюргер Готфрід 264
- В.Н. (див. Наріжний Василь)
В'яземський П. 291, 322
Вавжинська Ю.М. 159, 160, 196
Вагилевич Іван 116, 120, 163, 164, 191, 196, 197, 259, 325, 341
Вагнер Ріхард 254
Вайскопф М.Я. 132, 197, 323, 329
Вакуленко Сергій 72
Валаам (бібл.) 129
Валівко Ірина 140, 197
Варзин Н.С. 277
Васильєв М.Л. 270, 329
Вашкевич В.М. 11, 14, 70
Вебер М. 18
Вейман Р. 18
Величко Самійло 9, 55, 169, 174, 197, 296, 315, 329
Величковський Іван 97, 113, 197, 285, 306, 307, 329
Вельфлін Генріх (див. Вольфлін Генріх)
Венера (ант.) 27
Вергілій 277, 281
Верстовський О. 193
Веселовський О.М. 14, 15, 34, 71, 86, 197
Виговський Іван 300
Виноградов В.В. 272, 329
Виходцев П. 25
Виходцев П.С. 71
Вишенський Іван 295

- Вишневецький 173, 235, 236
 Вишневецький-Корибут Яремія 227
 Відаль Кармен 40
 Віко Дж. 13
 Вільна Я.В. 208
 Віо Теофіль де 38
 Віппер Ю.Б. 39, 54, 71, 253, 330
 Владимірова В. 65, 71
 Власов В.Г. 33, 71
 Власова В.Б. 11, 16
 Вовк Х.К. 233, 330
 Возняк М.С. 96, 146, 197
 Войнаровський А.І. 167
 Войтак М. 283, 284, 330
 Волинський О.Л. 71
 Волков І.Ф. 159, 197
 Воловик В.І. 23
 Володимир Святославович, князь 134
 Володимир, князь 161—163, 167, 207, 235
 Вольфлін Генріх 6, 22, 36, 37, 43, 71

 Гаватович Якуб 45, 109, 197
 Гавелич Андрій 323
 Гавришків У. 75
 Гадамер Ганс-Георг 17, 18, 71, 78, 177
 Гайдегер М. 176
 Галахов А. 185, 198
 Галета О.І. 23, 24, 71
 Галка Ієремія
 (див. Костомаров Микола)
 Галятовський Іоанікій 9, 49, 97, 125, 126, 152, 153, 158, 162, 198, 212, 215, 282, 312
 Гамлет 287
 Гаспаров М.Л. 34, 69, 326
 Гауптман Гергарт 75
 Гегель Г.В.Ф. 13, 71
 Гейне Генріх 290
 Генік-Березовська Зіна 68, 72, 139, 160, 167, 198, 313, 330
 Герасименко В.Я. 170, 198, 268, 330
 Герасимович Андрій 300
 Герберт Джордж 143
 Герберт Едвард 114
 Гердер Й.Г. 13, 49, 72, 161
 Геркулес 162
 Германов Бенес 98, 99

 Геродот 164
 Гете Й. 22, 73, 273, 334
 Гетьман С. 219, 320
 Гізель Інокентій 126, 160, 198
 Гіпіус В. 64
 Гліб, князь 133, 134, 225, 226
 Глібов Леонід Іванович 63, 102, 285, 307, 309, 310, 311, 312, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 338, 342
 Глінка Федір Миколайович 291, 334
 Гловінський Міхал 20, 32
 Глонти Н.Н. 338
 Гнатюк Л.П. 64, 72, 140
 Гнатюк О. 6
 Гнатюк Я.С. 141, 198
 Гоголь Микола Васильович 42, 52, 59, 61, 63, 64, 76, 102, 107, 132, 133, 135, 140, 185, 197, 198, 209, 230, 231, 242, 246, 272, 280, 288, 307, 309, 313, 318, 319, 323, 327, 329, 330, 332, 338, 340, 341, 343, 348
 Головатий 227
 Головацький Д.І. 164
 Головацький Яков 148, 164, 210, 213, 247, 294, 342
 Голуб Л. 128
 Голубев С. 344
 Гомер 164, 281
 Гончар О.І. 182, 198, 335, 347
 Гончарук М.Л. 213, 216, 336, 345
 Горацій 207
 Горбунов А.М. 143, 195, 198, 326
 Горецька 236
 Гориня-богатир 227
 Гофман А.Б. 16
 Гоцци Карло 214
 Гошинський Северин 173
 Граб'янка Григорій 9, 42, 55, 75, 169, 171, 174, 315
 Грабович Григорій 27, 28, 72
 Грамматін М.Ф. 193
 Грасіан Бальгасар 339
 Гребінка Євген Павлович 44, 49, 50, 95, 107, 108, 130, 131, 136, 157, 166, 173, 191, 198, 199, 228, 243—245, 252, 253, 265, 267, 276, 277, 289, 312, 313, 330, 331, 333, 346
 Греч М.І. 191

 Гречина Степан 222
 Гречка Григорій 222, 223, 280, 281
 Григорович-Барський Василь 174
 Гринцер П.А. 34, 69, 326
 Грицак Я. 75
 Грицанов А.А. 69
 Грицюк В. 215
 Грицята Н. 219, 331
 Грінченко Б. 8, 127
 Громов М. 140, 199
 Гроф Станіслав 250
 Грушевський М. 45, 52, 203
 Гудзь О. 220, 331
 Гулак-Артемівський Григорій 62
 Гулак-Артемівський Петро 50, 60, 199, 281, 286, 287, 289, 331
 Гулевич Л.О. 133, 134, 199
 Гуляк А.Б. 342
 Гуляницький Григорій 300
 Гунашевський Михайло 174
 Гундорова Тамара 25, 26, 72
 Гуня Дмитро 236
 Гур'єв Б. 331
 Гурлітт Корнеліус 37
 Гусев В. 209
 Гушалеви Іван 90, 249, 297

 д'Орс Ежен 37, 38, 39, 83
 Давид (бібл.) 281, 287, 301
 Давидов Ю.В. 11
 Даль В.І. 224
 Дандес А. 86
 Данилевський Г.П. 44, 62, 222, 331
 Даниленко І.І. 283, 286, 287, 324, 331, 332
 Данило, князь 277
 Данилов В. 323
 Данилова І.В. 11
 Данте Аліг'єрі 306
 Дебор Г. 40
 Деко О. 342
 Делорм Маріон 38
 Демчук Н. 219, 332
 Денисюк І.О. 182, 231, 332
 Деріда Ж. 31
 Деркач Б. 195, 332
 Дешиця А. 75
 Джонсон Бен 198

 Дзевєрін І. 199
 Дзера О. 128
 Дзира Іван 170, 171, 199, 314, 315, 332
 Дзюба І. 79, 172, 173, 195, 199, 206, 207, 327, 329, 342
 Дзюба О. 219, 224, 279, 332
 Дзюбаревич Захар 144, 146
 Дзядевич Т.М. 290, 332
 Діва Марія 91, 153, 154, 289, 290, 307
 Дівович Семен 129, 199
 Дідушицький, граф 163
 Дільтей В. 13, 230
 Діоніс 38
 Дір 94
 Добржанський О.В. 204
 Довбуш 317
 Довгалевський Митрофан 86, 258, 312
 Довгович Василь 323
 Довженко Олександр 60
 Долгорукий І. 223, 224
 Донець-Захаржевський Федір, полковник 172
 Донн Джон 198
 Донцов Дмитро 22, 72, 74
 Дорошенко Петро, гетьман 167, 169, 174
 Досіфей 274
 Достоевський Ф.М. 246, 338
 Драгоманов М.П. 220, 221, 316, 332
 Думитрашко Костянтин 44, 305
 Дунін-Берковський Дм. 308, 332
 Духнович Олекса 323
 Дюркгейм Е. 18

 Еврідіка 234
 Едіп 132
 Ейхенбаум Б.М. 272, 348
 Еклезіаст 118
 Еко Умберто 262, 348
 Елеонская А.С. 105, 200
 Еліот Т.С. 18, 19, 23, 24, 83, 269, 270, 348
 Емін Ф. 185
 Ермаково-Битнер Г.В. 341

 Єва (бібл.) 235
 Євтушенко Алла 72
 Єленевський Костянтин 293

- Еременко О.В. 118, 200, 225, 226, 229, 239, 256, 313, 332
 Еремія (див. Вишневецький)
 Єрмак 249
 Єфименкова О. 62
 Єфремов С.О. 6, 27, 57, 62, 63, 72, 106
- Женетт Жерар 39, 72, 270
 Жирмунська Н.О. 54, 72
 Житецький П.І. 45, 62, 323, 332
 Жоравницька Олена 26
 Жуковський В.А. 263, 264, 265, 273, 287, 291, 333, 337, 348
 Жулинська А.С. 284, 333
 Жулинський М.Г. 198, 201, 205, 332, 333, 336
 Журавльова С.С. 153, 154, 200
- Забіла Віктор 146
 Забужко Оксана 128, 234, 333
 Задорожна Л.М. 7, 260, 276, 333
 Задорожна С.В. 216
 Закалюжний Л. 317, 333
 Закидальський Т. 140—142, 200
 Закревський М.В. 304
 Залізник 173
 Запаско Я. 7
 Заратустра 18
 Зарва Вікторія Анатоліївна 200, 219, 333
- Засенко О.Є. 181, 182, 197, 200, 332
 Захаржевський 172
 Захарченко М.В. 12, 72
 Захарчук В. 128, 130, 200
 Заярна І.С. 7, 29, 30, 54, 73
 Зварич І.М. 28, 29, 73, 255, 333
 Зевс (ант.) 321
 Зелинский 236
 Зеров Микола 6, 8, 10, 49, 50, 57, 73, 176—178, 181, 185, 200
 Зиморович Симон 303
 Зиновій Кліментій 303, 304
 Зіммель Г. 13
 Зосімова Оксана 153, 200, 290, 294, 333
 Зубков С.Д. 330, 333
 Зубрицький Денис 163
- Иванова Т.Ф. 193, 201
 Ильин И.П. 73
 Иоанн Максимович (Максимович Иоан)
- Іаков (бібл.) 129
 Івакін Ю.О. 137, 201
 Івана Купала 107
 Іванек Мирослав 201
 Іванов В.І. 254, 333
 Іванов Дмитро 190, 191, 200
 Іванченко Р.Г. 75
 Іваньо І. 6
 Івашків В.М. 317, 318, 334
 Ізмайлов В. 224
 Ізраїль (бібл.) 129
 Ілляш М. 347
 Ільїн В.В. 11, 40
 Ільницький Микола 25, 70, 73, 128
 Ірод (бібл.) 257
 Ісав (бібл.) 128
 Ісаєвич Я. 7, 328
 Ісіченко Ю.А. 153, 201
 Іскра 169
 Іуда (бібл.) 133, 136
 Ішина Н.О. 201
 Ішук А.О. 212, 344
- Йоасаф 265, 314
- Каган М.С. 39, 40, 73
 Кадлубовський А. 323
 Казанжи О. В. 56, 73
 Казанський А.А. 11
 Казка Аркадій 307
 Каїн (бібл.) 128—130, 132, 136, 138, 139, 200, 233, 267
 Калабресе Омар 40
 Кальдерон де ла Барка Педро 43, 104, 252, 317, 318, 328, 334, 339, 350, 352
 Кальнаш 192
 Калюжний А.Е. 140, 201
 Каміллус 172
 Камінчук Ольга 7, 8, 10, 118, 147, 148, 201, 305, 334
 Канєвська О.Б. 76
 Кантемир А. 47
- Капніст В. 73, 225
 Капніст О.В. 221, 225
 Карамзін М. 186, 187, 201
 Карасик В.І. 284, 334
 Карпушин В.А. 80
 Кастевич Федір 289, 334
 Катаєва О.Г. 29, 73
 Катенін Петро 264
 Катерина II 227
 Качуровський Ігор 32, 73, 232, 270, 305, 334
 Кашей Безсмертний 232
 Квітка-Основ'яненко Григорій 106, 107, 189, 196, 201, 220, 275, 313, 328, 329
 Кернер Т. 192
 Кетчер Микола 316
 Киван Г. 75
 Кирилюк Є.П. 55, 73, 74, 214, 215, 216, 330, 347
 Кінг Генрі 114
 Кіраль С.С. 214
 Клен Юрій 73, 334
 Клим'юк Ю. 128
 Клименко Н. 330
 Климовський Семен 9, 42, 115, 127, 146, 165, 174, 186—194, 201, 216, 272
 Кобзар (див. Шевченко Тарас)
 Кобилянська Ольга 26, 127, 128
 Кобринський Йосафат 117
 Ковалець Л.М. 119, 202, 204
 Ковалинський М. 65
 Ковалів Ю. 151, 204
 Коваль В.М. 293, 294, 296, 334
 Кодак М.П. 32, 74, 156, 202, 247, 334
 Кожинів В. 327
 Козак С. 54, 55, 74
 Козачковський Андрій Осипович 44
 Козлов І.В. 334
 Колесник П.Й. 209, 330, 334
 Колкутіна В.В. 22, 74
 Колодний А. 7
 Колоїз Ж.В. 76
 Колосова В.П. 6, 197, 210, 213, 329
 Комар М. 330
 Комаринець Т.І. 6, 10, 46, 56, 57, 74, 85, 139, 152, 202
- Конашевич Сагайдачний Петро 87, 168, 252, 342
 Кониський Георгій 73, 74, 225, 280, 281, 312
 Кониський О. 8, 66
 Коновалова М.М. 168, 170, 202
 Кононович-Горбацький Йосиф 140, 160, 202
 Конт О. 18
 Коньо Ж. 261
 Копаниця Л.М. 42, 44, 74, 302, 303, 334
 Копинський І. 140
 Копистянська Н. 220, 221, 231, 233, 239, 240, 335
 Коптілов Віктор 38, 44
 Корж Микита Леонтійович 240
 Корпанюк М.П. 56, 78, 168, 171, 202, 208
 Корсун Олександр 146, 261
 Костенко Н. 305, 335
 Костомаров Микола Іванович 8, 28, 44, 49, 60, 66, 67, 74, 86, 122, 124, 127, 135, 136, 146, 154, 155, 165—170, 176, 178—180, 189, 202, 205, 211, 212, 215, 242, 255—258, 261, 262, 264, 265, 267, 273—275, 277, 305, 335
 Котенко Я. 11, 18, 74
 Котляревський Іван Петрович 6, 27, 42, 44, 50, 98, 106, 107, 165, 190, 203, 206, 220, 228, 234, 235, 277, 305, 319, 335, 336, 346
 Кохановський Ян 287
 Коцюбинська М. 72, 198, 330
 Коцюбинський Михайло 63
 Кочережка Н.Я. 333
 Кочубей 169
 Кочубей Мотря 189
 Коялович М. 293
 Кравченко В.В. 327
 Кралюк П. 293, 295, 335
 Красильніков Р.Л. 112, 203
 Красильнікова М.Б. 41, 75
 Краус В. 20
 Крєкотень В.І. 6, 49, 75, 128, 152, 153, 196, 197, 201, 203, 205, 209, 210, 213, 329, 334, 337, 342, 345
 Крємуций Корд 127

- Крестовський Всеволод 66, 74
Креховецький Я. 7
Кривоніс 235, 236
Крижанівський С.А. 196, 329
Криса Б.С. 6, 58, 75, 87, 91, 113, 124, 127, 139, 186, 187, 188, 203, 220, 247, 248, 270, 271, 278—280, 282, 327, 335, 346
Крістева Ю. 273
Крохмальний Р. 246, 335
Кроче Бенедетто 37
Крутікова Н.Є. 327
Кудеяр 124, 178
Кузьменко Д.Ф. 270, 336
Кулжинський І. 50, 189, 203
Кулик В. 60
Куліш Микола 294
Куліш Пантелеймон Олександрович 8, 42, 44, 60, 65, 71, 77, 118, 138—141, 148, 149, 156, 157, 161, 165—167, 171, 176, 177, 180, 199, 203, 206, 216, 230, 246, 256, 273, 275, 285, 293, 298—300, 312—317, 320, 332, 333, 336, 348, 351
Купідон (ант. міф.) 265
Курганов Николай 279, 336
Курціус Ернст Роберт 37, 104, 203
Кухаренко Я. 44
Кюхельбекер В.К. 193
Кюхельгартен Ганц 198
- Лазар (бібл.) 127, 212
Лазаревський В. 316
Лазаревський Олександр 275
Ламех (бібл.) 128
Лапко О.А. 117, 118, 203
Ласло-Куцюк Магдалена 30, 75
Латник Г. 342
Лебединцев Ф.Г. 110, 207
Левада Ю. 16
Леванда Іван 9, 92, 94, 95, 103, 105, 126, 127, 143, 152, 174, 204, 207, 208, 211, 221—225, 252, 256, 279, 339, 343, 344
Левицький Микола 187
Лермонтов Михайло 287, 291, 337
Лесаж Ален-Рене 166
Лесевич В. 140
- Леся Українка 8, 10, 26, 75, 82
Лєпахін Валерій 285
Липатов А.В. 141, 211
Липинський В. 43
Липовецький Жиль 40
Лисяк-Рудницький І. 42—44, 75
Литвин Т.М. 40, 75
Лихачов Д.С. 21, 22, 33, 34, 48, 54, 75, 329
Лімборський І.В. 7, 56, 58, 75, 168, 204, 232, 319, 336
Лісницький Григорій 300
Ліствичник Іоанн 280
Лодій Петро 323
Лозинський Йосиф 163, 294
Ломоносов М.В. 47, 190
Лотман Ю.М. 165, 167, 204, 231, 239, 242, 245, 250, 257, 262, 271, 336
Лук'янюк К.М. 204
Лука, євангеліст 257
Лундберг Е. 71
Луніна Г. 102, 204
Лучник І.О. 198, 199, 330, 331
Люципер 235
- М.Н. 301, 302, 336
Мадей 196
Мазєпа Іван 167, 168, 170, 172, 179, 189, 191, 202, 209, 225, 226, 227
Мазний В.І. 209
Майборода Н.В. 7, 10
Майков Аполлон 178
Макаров А.М. 6, 38, 86, 97, 98, 138, 204, 330
Маковей Осип 204
Макогоненко Г. 201
Макогоненко Д.Г. 334
Максимович Іоанн 9, 97, 153—154, 200, 201, 204, 205, 263, 280
Максимович М.О. 49, 170, 176, 224, 299, 300
Макферсон Джеймс 49
Малер Гюстав 5
Малинська Н.А. 165, 205
Мальцева С.А. 79
Малюга Н.М. 76
Малютіна Н.П. 317, 318, 337
Мамаєв С.Г. 219, 337
- Мамай 177
Мамардашвілі Мераб 13, 75
Мамонова О.В. 245, 337
Манн Ю. 166, 205, 223, 224, 322, 337
Марго, королева 38
Маркарян Е.С. 11, 15, 16
Маркевич М. 44, 66, 146, 167, 256, 297
Марко Вовчок 26, 63, 99, 100, 111, 157, 180—184, 197, 198, 200
Марко Печерник 154
Маркс К. 18
Марс (ант.) 172
Маруся Чураївна (див. Чурай Маруся)
Марцер 301
Масанов І.Ф. 308, 337
Маслов С.І. 92, 205, 329
Маслюк В.П. 195, 306, 332
Матвіїшин В. 316, 337
Матвій (бібл.) 256, 257
Матушек О.Ю. 290, 337
Махновець Л.Є. 197, 329
Меженко Юрій 23, 24, 71
Мелетинський Є.М. 261, 337
Мельмот 232
Мельничук Б.І. 204
Мельніков Г.П. 44, 45, 75, 337
Меззяков А.Ф. 193
Метлинський Амвросій 28, 65, 79, 98, 121, 124, 146, 157, 176, 185, 215, 247, 262, 277, 296, 297, 348
Микитась В.Л. 198, 199, 213, 330, 331
Миславський Афанасій 96, 201
Місюров Н.Н. 264, 338
Митуса 54, 277
Михайлов А.В. 34, 38, 41, 69, 76, 326
Михальченко Т.В. 37, 38, 39, 76
Михед П.В. 60, 61, 76, 242, 321—323, 338
Мишанич О.В. 6, 10, 44, 49, 65, 66, 76, 79, 128, 139, 161, 189, 197, 203, 205, 209, 298, 299, 329, 330, 334, 338, 342, 345, 347
Мілтон Джон 43
Мілюгіна О.Г. 61, 62, 76, 151, 205
Мінц З. 218
Міцкевич Адам 100, 173, 273, 277, 290, 292, 332, 351
Мішуков О.В. 58, 76
- Міщук Р. 214
Многогрішний Дем'ян 169
Мовчанок В.П. 146, 147, 205, 216
Мовчун Антоніна 338
Могила Амвросій (Метлинський Амросій)
Могила Петро 9, 46, 49, 152, 153, 174, 255, 338
Могилинецький Антон 117, 164, 210, 213, 262, 312, 342
Могилянський М. 62
Мойсієнко Анастолій 307
Моклиця М. 268, 269, 338
Мокрий В. 128
Мокровольський О. 71
Монтень Мішель 251
Мордовець Данило (Мордовцев Даниил Лукич) 28, 165, 166, 170, 178, 237, 302, 338, 351
Моренець В.П. 31, 76
Морозова В. 201
Мочернюк Н.Д. 255, 338
Мочульський К.В. 319, 320, 338
Мочульський Феоктист 222
Музичка І. 7
Мусоргський М.Г. 204
- Набитович Ігор 15, 16, 20, 32, 76, 242, 273, 274, 338, 339
Навроцький А. 60
Надеждін М.І. 322
Наєнко М.К. 6, 7, 10, 152, 189, 205
Наливайко Д.С. 6, 7, 10, 35, 36, 51, 56, 77, 192, 193, 205, 231, 251, 252, 306, 339
Наливайко Дем'ян 50, 138, 164, 167, 247
Наполеон 190, 192
Наріжний Василь 28, 42, 61, 76—78, 105, 106, 134, 165, 166, 184, 185, 206, 208, 223, 224, 242, 245, 308, 313, 320—323, 337—339, 343, 345, 348
Нарцис (ант. міф.) 267
Настояща К.В. 11, 12, 77
Нахлік Євген Казимирович 56, 65, 77, 106, 140, 141, 149, 163, 177, 178, 182, 206

- Неборсіна Н.П. 328
 Неврлий М. 136—138, 206
 Некрашевич Іван 102, 103, 318
 Некрилова А.Ф. 102, 206
 Нестор-літописець 134
 Нечиталюк М.Ф. 214, 346
 Никитин С.А. 70
 Ничай 192
 Німчук В.В. 198
 Ніцше Ф. 13, 18, 34, 77
 Новалис 6, 167, 264
 Новик О.П. 128, 206, 223, 279, 339
 Новикова М. 246, 339
 Новицький Варлаам 312
 Новиченко Л. 25
 Нога Г.М. 6, 49, 57, 58, 77, 184, 206
 Нудьга Григорій 186, 187, 189, 206
 Нямцу А.Є. 24, 25, 77, 128, 131, 205, 206
- Оганіссян М.Ю. 339
 Одін 227
 Ожегов С.И. 12, 77
 Ознобішин Дмитро 193, 201, 251
 Олдрідж А. 316
 Олексій Михайлович, цар 225, 226
 Омелькович Митро
 (див. Александрович Митрофан)
 Олена Пчілка 8
 Ольга, княгиня 207
 Ольховик М.В. 53, 78, 84, 85, 207
 Оляндер Л.К. 333
 Онишко Анатолій 203
 Онуфрієнко О.П. 161, 207
 Орлик Пилип 167, 170
 Орновський Іван 97, 167, 170, 172, 216, 258, 259, 339
 Орфей (ант. міф.) 234
 Осадча О. 290, 339
 Оссіан 49, 166
 Острозький Клірик 295, 296
 Острозький
 Олександр Костянтинович 301
 Остриця 138, 167
 Осьмачка Тодось 128
 отець Онуфрій 89
- Павленко Г.І. 161, 207
- Павличко Соломія 165, 171, 172, 207
 Павлюга 236
 Павлюк М.М. 192, 199, 331, 336
 Падальський О. 146
 Падура Тимко 174, 179
 Палій 167, 169, 249
 Палітур (ант. міф.) 86
 Панкеева Е. 75
 Панченко Володимир 186, 207
 Пархоменко М.М. 25, 78
 Паскаль Б. 97
 Пастух Т. 13, 27, 78
 Патер Вальтер (Walter Pater) 55
 Пахаренко В. 137, 207
 Пашковський Василь 146
 Пашковський І. 146
 Пелешенко Н. 292, 340
 Пелешенко Юрій Володимирович 137, 207, 290, 295, 340
 Пересунько С.В. 322, 323, 340
 Перетц В. 45, 161, 207
 Петрарка Франческо 277
 Петраш Осип 164, 207, 324, 325, 340
 Петренко Михайло 146, 156, 157, 189, 259
 Петро I 168, 170, 186, 225
 Петров М. 6, 57, 273
 Петров Н.И. 78, 299, 300, 340
 Петров О. 137
 Петровне Петар 277
 Петрухіна Л. 263, 340
 Пехник Г. 286, 340
 Писаревський Степан 189, 191
 Підгорбунський М.А. 174, 208
 Підкова Іван 167
 Пільгук І. 197, 208
 Платон 60
 Плахов В.Д. 11, 14, 15, 16, 78
 Плевако М. 62, 63, 78, 106, 208
 Плотніков М. 17, 78
 Плющ Л. 48, 78
 Погребенник В.Ф. 214, 230, 240, 278, 340
 Погрібний Анатолій 304, 341
 Подрига Володимир 28, 78, 134, 165, 208
 Пойда О.А. 232, 340
 Поліщук В.Т. 205, 332, 333
- Поліщук Н.Ю. 128, 208
 Поліщук Я.О. 333
 Полотай А.М. 330
 Полоцький Симеон 149
 Полуботок Павло 167, 170
 Попов П. 222
 Попович Василій 312
 Попович Іван 171
 Попович М.В. 20, 78
 Портогезі Паоло 37
 Потапенко Я. 137, 138, 208
 Потебня О. 65
 Прийма Федор 192, 208
 Прокопович Феодан 9, 46, 140, 162, 167, 168, 209, 305, 312
 Пропп В.Я. 86
 Проскурякова О.С. 11, 78
 Прусова М.О. 90, 209
 Псьол Олександра 285
 Пузина К. 44
 Пушкін Олександр Сергійович 53, 174, 193, 209, 243, 246, 272, 277, 281, 287, 332, 339, 341, 351
 Пшеничний Є. 77
- Рабле Франсуа 102
 Радзивіли, князі 237
 Радивилівський Антоній 49, 75, 92, 113, 114, 122, 143, 152, 153, 162, 203, 209, 263, 266, 296, 312, 325, 341
 Радивівський Р.П. 170, 172, 209, 216, 325, 341
 Ракушка-Романовський Роман 171, 314
 Рамахандан В. 261
 Ранчин А.М. 30, 132, 209, 239, 242, 341
 Расін Жан 22
 Реале Дж. 17, 78
 Реймон М. 37
 Рейфман Павел Семенович 200
 Решетуа С. 232, 236, 237, 241, 341
 Рилеев Костянтин 313, 451
 Рогов А.И. 113, 209
 Рогович М.Д. 202
 Рогозинський В.В. 252, 341
 Родько М. 214
 Розумний Ярослав 67, 79, 128
- Розумовський Андрій 192
 Роман, князь 133
 Романовський Григорій 204
 Романовський О.Г. 347
 Романченко І.С. 332
 Романченко Т. 8
 Ромащенко Л.І. 317, 341
 Ронсар П'єр де 38, 104
 Росовецький С. 59, 79, 221, 281, 287, 325, 342
 Ростовський Дмитро
 (див. Туптало Дмитро)
 Ротач П. 196, 329
 Руданський Степан 120, 136, 165, 170, 209, 267, 268, 330, 342
 Рудницький Михайло 50, 51, 79
 Руссе Ж. 254, 348
 Рязанцева Тетяна 6, 103, 210, 240, 342
- Саакянц А.А. 209
 Савинський Іоанн, протоієрей 222
 Савченко І.В. 214
 Саєнко В. 128
 Сазонова Л.І. 6, 47, 142, 149, 210
 Сакович Калліст (Сакович Касіян)
 Сакович Касіян 87, 103, 142, 210, 251, 252, 304, 342
 Самовидець 9, 55, 169, 171, 174, 314, 315
 Самойленко Г.В. 210
 Самойлович 168, 169
 Самуїл 301
 Сантенер 232
 Саул (бібл.) 128, 301
 св. Августин 307
 св. Афанасій 227
 св. Василій (Володимир, князь)
 св. Дмитро Туптало
 (Туптало Дмитро)
 св. Іов 143
 св. Петро 136, 237, 238, 263
 Свасьян К.А. 82
 Сверстюк Євген 41, 60, 63, 64, 79
 Свириденко О. 65, 79
 Світ 236
 Святополк Окаянний, князь 132, 133, 134, 225
 Святослав, князь 132, 133

- Семенко И. 333
 Сементовський М.М. 313
 Семенчук Дар'я 210
 Семенюк Г.Ф. 208, 307, 342
 Семержинський Я. 146
 Семків Р. 195
 Сенік Любомир 206, 214
 Сенокосов Ю.П. 75
 Сент-Аман 38
 Сенчуров Ю.Н. 338
 Сервантес Мігель Сааведра де 43, 104, 166, 210
 Сердюков П. 314
 Секарева К.М. 198, 199, 330, 331
 Сиваченко Г. 72, 198, 199, 330
 Сиваченко М. 342
 Сивокінь Г.М. 6, 31, 32, 79, 128, 292, 306, 342, 343
 Сидоренко О. 219, 343
 Сидоренко Т.О. 129, 210
 Симонід Симон 155, 267
 Симоновський Петро 55
 Синьова Є. 261, 343
 Сичова Л.С. 11, 15
 Сізіф (ант. міф.) 233
 Сізова Ксенія 180, 210
 Сікачка Іван Васильович
 (див. Леванда Іван)
 Сілезій Ангел 6
 Сірін Єфрем 281
 Сірко Іван Дмитрович 129, 172
 Скальковський
 Аполлон Олександрович 313
 Скарга Петро 104
 Скільський Д. 219, 343
 Сковорода Григорій Савич 7, 9, 10, 44, 48, 53, 62—68, 74, 76, 77, 79, 81, 93, 103, 110, 118, 120, 128, 129, 140, 142, 146—149, 151, 160, 165, 174, 188, 190, 191, 195, 196, 201, 208, 211, 214, 221—224, 262, 263, 265, 287, 312, 327, 329, 331, 338, 345, 346, 348
 Скоропадський Іван 170, 300
 Скотт Вальтер 313
 Скрайна П. 254, 348
 Скринник Михайло Антонович 23, 31, 59, 61, 79, 87, 176, 211
 Скупейко Лукаш Іванович 8, 10, 30, 79
 Славинецький Єпіфаній 46
 Славінський Я. 54
 Словацький Юліуш 53
 Сметанін О. 215
 Смирнов Т. 250, 343
 Смілянська В.Л. 202, 219, 329, 330, 335, 339, 343, 346
 Смолій В.А. 328
 Смотрицький Герасим 295
 Смотрицький Мелетій 45, 103, 105, 292—297, 299, 325, 326, 328, 335, 346, 348
 Соболь В.О. 40, 72, 79, 161, 211
 Соколов В.В. 71
 Соколов Е.В. 11
 Соколов Ю. 323
 Соловей Елеонора 32, 80
 Соловьев 338
 Соломон Премудрий 235
 Сомко 169, 171, 192
 Сомов Орест 28, 42, 78, 124, 171, 208, 211
 Сондерс Девід 169, 211
 Сопов В.В. 14, 80
 Сорока Микола 307
 Сосюра Володимир 128
 Софокл 22
 Софронова Л.А. 6, 15, 46, 51, 52, 53, 80, 90, 97, 105, 115, 121, 141, 211, 218, 269, 278, 283, 320, 343
 Сошенко І. 229
 Спенсер Г. 18
 Спіркін А.Г. 11, 12, 80
 Срезневський Ізмаїл 8, 66, 74, 80, 146, 167, 175, 176, 211, 247, 264, 296, 313, 344
 Сріблянський М. 119
 Старицький Михайло 8
 Старовойт Ірина 81
 Стебельський В. 287
 Степанов М. 321, 322
 Степанов Н.Л. 343
 Степовик Дмитро 7
 Стогній І.П. 71, 195
 Стороженко Олекса Петрович 50, 51, 79, 109, 127—132, 136, 149, 150, 157, 165, 180, 211, 212, 230—242, 245, 245, 257, 278—280, 297, 340, 341, 343, 344, 351
 Студинський Кирило 296, 348
 Стус В. 196, 347
 Сулима Віра 128, 260, 344
 Сулима Микола Матвійович 6, 126, 127, 139, 212, 213, 305, 306, 317, 320, 337, 344
 Сумароков Олександр 291
 Сумцов Микола Федорович 6, 114, 142, 158, 176, 178, 179, 186, 208, 212, 304
 Суханов І.В. 11, 15, 16
 Тантал (ант. міф.) 233
 Таран (Майданович) Т.В. 140, 212
 Тарновський Ян 163
 Тацит 277
 Текелій П., генерал 227
 Теккерей Вільям Мейкпіс 102
 Теліга Іван 203
 Терновський Ф. 222, 344
 Тертерян І.О. 54,
 Тетеря П. 168, 300
 Тимківський Ілля Федорович 224, 279
 Тинянов Ю.М. 21, 80
 Тихонравов Н.С. 343
 Тідге Х. 192
 Тік, Йоганн Людвіг 6
 Тіфій-керманіч судна 86
 Ткаченко Олена 307, 308, 344
 Ткачук Микола Платонович 67, 80, 163, 166, 170, 191, 212, 247, 285, 312, 344, 345
 Ткачук О.М. 67, 80, 163, 212, 345
 Тоддес Е. 348
 Тодоров Цветан 20, 80
 Токмань Г.Л. 78, 208
 Толмачев В.М. 333, 338
 Топоров В.М. 93, 212
 Транквіліон-Ставровецький
 Кирило 92, 97, 103, 113, 119, 120, 124, 155, 205, 213, 248
 Тредіаковський
 Василь Кирилович 47, 291
 Третяк Юзеф 294
 Тржмецький Б. 209
 Туптало Дмитро 9, 48, 49, 93, 152, 153, 174, 278, 280, 319
 Тургенев Іван Сергійович 117
 Тхорук Раїса 52, 80, 269, 345
 Углицький Феодосій 325
 Ужанков О. 48, 80, 274, 345
 Уйтмен Уолт 306
 Уланд Людвіг 296
 Улан-Поселянин
 (див. Наріжний Василь)
 Унамуно Мігель де 18, 80
 Уорнке Ф. 254, 348
 Устиянович Микола 94, 95, 116, 134, 148, 163, 199, 210, 213, 262, 342
 Ушкалов Леонід Володимирович 6, 10, 47, 49, 68, 72, 81, 91, 103, 110, 115, 139, 167, 174, 186—189, 192, 195, 202, 211, 213, 214, 220, 222, 224, 260, 262, 263, 275, 278, 289, 290, 294, 297, 303, 307, 323, 345, 346
 Фавст 287
 Фаріон Ірина 311, 346
 Фарнгаген 6
 Феб (див. Аполлон)
 Федоров А.А. 81
 Федоров О.О. 16
 Федоров Ф.П. 21, 22, 81, 217, 218, 346
 Федченко П.М. 331, 336
 Федькович Осип Юрій 8, 100, 115—120, 134, 135, 148, 158, 173, 180, 202, 214, 228, 240, 253, 259, 266, 267, 285, 287, 288, 290, 291, 294, 305, 317, 318, 334, 337, 346
 Фейгина Е.В. 156, 214
 Фернандес 37
 Фесенко В.І. 328, 342
 Филипович Павло 50, 81,
 фон Аахен Ганс 266
 фон Шпее Фрідріх 6
 Фрай Герман Норттроп 15, 20, 27, 41, 81
 Франко Іван Якович 6, 30, 45, 49, 81, 116, 128, 173, 174, 214, 279, 293, 309, 316, 320, 346
 Франц І, цісар 324
 Фрейденберг О.М. 86, 102, 214

- Харитонов В. 214
Харон (ант. міф.) 95
Хвильовий Микола 60, 128
Херасков П. 291
Хмельницький Зіновій-Богдан 137, 138, 163, 164—170, 174, 205, 225, 226, 236, 281, 298—300
Хмельниченко Юрій 137
Ходанич Л. 346
Храпченко М. 25
Христос (бібл.) 115, 117, 129, 143, 235, 286, 289, 291, 297, 301,
Хропко П.П. 164, 214
- Церера (ант. міф.) 106
Пертелев М.А. 313
Циганок О.М. 160, 215, 323, 346
Цицерон Марк Тулій 253, 301
Цігенаус А. 112, 215
- Чалий Д.В. 201
Чалий Сава 124
Чаликов В.А. 82
Чамата Ніна 304, 305, 346
Чарнишенко Михайло 313
Чепіга І.П. 198
Червінська О.В. 211
Черемська О.В. 263, 347
Черемський П.Г. 347
Чернов І.А. 39, 81
Чернявская Ю.В. 12, 81
Четвертинский 236
Чечель Н.П. 35, 81
Чижевський Дмитро Іванович 6, 7, 10, 15, 22, 23, 38—42, 44, 47, 48, 51, 64, 82, 84, 90, 93, 94, 98, 103, 113, 121, 140, 155, 197, 206, 215, 219, 240, 271, 274, 292, 302, 303, 306, 308, 318—320, 323, 347, 348,
Чистов К.В. 14, 15, 82
Чорнописький М. 197, 208
Чудаков А. 329, 348
Чудакова М. 348
Чуй Григорій 307
Чуковская Е.Ц. 347
Чуковский К.І. 309, 347
Чурай Маруся 26, 42, 267
- Шақун Н.В. 160, 215
Шалата М. 163
Шамрай Агапій 161, 211, 215, 343, 344
Шаповал Мар'яна 273, 347
Шафарик П. 248, 347
Шаховський Олександр 190, 191, 193, 200, 215, 281
Шацький Єжи 14, 82
Шашкевич Маркіян 28, 67, 79, 80, 95, 96, 146, 148, 163, 164, 166, 210, 212, 213, 259, 285, 297, 311, 312, 324, 340, 342, 345, 346
Шведова Н.Ю. 77
Шевельов Юрій (див. Шерех Юрій)
Шевченко С.Ф. 158, 215
Шевченко Тарас Григорович 25, 28, 35, 36, 42, 44, 48, 52, 54, 58—63, 68, 78, 79, 81, 95, 98, 99, 109, 110, 118, 127, 129, 137, 138, 144, 146—149, 152, 156, 157, 166, 167, 170—174, 176, 179, 185, 190, 191, 196, 201, 203, 205, 207, 208, 215, 216, 219—230, 234, 247, 255, 256, 259, 260, 262, 265, 275, 276, 278—290, 297, 298, 302, 305, 306, 311, 316, 325, 327, 328, 329, 331—335, 339, 342, 343, 345—348, 352
Шевчук В.О. 6, 60, 82, 186, 188, 195, 197, 216, 300, 326, 329, 335
Шевчук М.В. 26—29, 82, 129, 216
Шейко О.С. 23, 82
Шекспір Вільям 22, 28, 38, 43, 104, 216, 277, 316, 317, 318, 350, 352
Шеллінг Фрідріх Вільгельм 34
Шенрок В.І. 343
Шерех Юрій 5, 10, 51, 78, 254, 347, 348
Шилз Е. 14
Шиллер Фрідріх 166, 277
Шинкарук В.І. 81, 207, 210, 213
Шинкарук І.В. 340, 342
Широнін І. 272, 347
Шишков А.С. 193, 200
Шманько Тарас 290, 347
Шокало О. 148, 149, 216, 336
Шпак О. 7
Шпенглер Освальд 13, 37, 82
Шпигоцький Опанас 146, 262
Шубравський В.Є. 216
- Шумило Н.М. 25, 51, 82, 83
- Щепкін М. 316
Щоголев Яків 8, 60, 114, 115, 118, 165, 176—180, 183, 185, 186, 189, 192, 203, 216, 266, 267, 271, 297, 304, 340, 348, 351
Щурат С. 214
- Эткінд Е. 72
- Юркевич Памфіл 140, 141, 199, 216
- Яблонська О.В. 80, 212, 265, 335, 338, 344, 345, 348
Яворницький Дмитро 178
Яворський Стефан 9, 46, 93—95, 167, 170, 263, 274, 328
Язиков М. 291
Яким, дяк 320
Якобсон Р.О. 41
Яременко В. 6, 290, 293, 348
- Яременко П.К. 293, 348
Ярмусь С. 140, 216
Ярополк Святославович, князь 133
Ярослав Мудрий 134
Ярошевицький Іларіон 265
Ясон (ант. міф.) 300
Яценко М.Т. 10, 176, 201, 213, 214, 216, 247, 328, 345, 348
Яцюк В. 347
- Bloom, Harold (див. Блум Г.)
Blume Fr. (див. Блуме Ф.)
Burckhardt, Jacob (див. Бургардт Якоб)
Čuževskýj D. (див. Чижевський Д.І.)
d'Ors E. (див. д'Орс)
Eco U. (див. Еко Умберто)
Levillfin 37

Наукове видання

НОВИК
Ольга Петрівна

**НЕПОВТОРНІСТЬ ПОВТОРНОГО.
БАРОКОВІ ТРАДИЦІЇ
В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ**

Монографія

Технічний редактор *Є.В. Онишко*

Підписано до друку 12.10.2011. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 23. Наклад 300 прим. Зам. № 11-75.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 1002 від 31.07.2002 р.

Видання і друк ТОВ «Майдан»
61002, Харків, вул. Чернишевська, 59
Тел.: (057) 700-37-30
E-mail: maydan.stozhuk@gmail.com