

**СЕРІЯ НАУКОВА — Ч. 2.**

---

**ПРОФ. Д. ЧИЖЕВСЬКИЙ**

# **ПОЗА МЕЖАМИ КРАСИ**



**НЬЮ-НОРК 1952**

SCHOLARSHIP — VOL. 2

PROF. D. CIZEVSKY

## Beyond the Bounds of Beauty



*Published for*  
THE UKRAINIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES IN THE U. S., Inc.  
*by*  
UKRAINIAN-AMERICAN PUBLISHING CO., Inc.

Керівник Видавництва Юрій Тищенко

---

Printed in USA. "Svoboda", 81-83 Grand St., Jersey City, N. J.

**СЕРІЯ НАУКОВА — Ч. 2.**

**ПРОФ. ДМИТРО ЧИЖЕВСЬКИЙ**

# ПОЗА МЕЖАМИ КРАСИ

**(ДО ЕСТЕТИКИ БАРОККОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ)**

**diasporiana.org.ua**

**НЬЮ-НОРК**

**1952**

---

**УКРАЇНСЬКО - АМЕРИКАНСЬКЕ ВИДАВНИЧЕ ТОВАРИСТВО, ІНК.**

## 1.

Те, що не викликає ніяких питань при зустрічі з ним в звичайному житті, часто при „теоретичному” розгляді виявляється надзвичайно складним, та наші звичайні „категорії” думання в застосуванні до цих ніби повсякденних речей виявляються помилковими... Безумовно, до таких „повсякденних” річей, теоретичне зрозуміння яких зовсім не так просте, належить мистецтво, зокрема мистецтво слова. Кожна людина легко зрозуміє в більшості випадків, що певний писаний або усний твір належить до „літератури”, до мистецтва слова. Але теоретики й досі сперечаються про те, які ознаки треба визнати основними, „конститутивними”, „константами” в мистецькому творі, зокрема в творі літературному. При ближчому розгляді відпадають майже усі ознаки, що їх з першого погляду кожен готов визнати основними та необхідними „константами” літературного твору. Навіть ляк легко зрозуміє, що ані симетрія, ані гармонійна співладженість, ані „патетичність”, ані емоційний, чутливий характер, ані „цікавість” не є такими „константами”. Їх бракує не лише в окремих творах, а і в цілих великих групах творів, що безсумнівно є „літературними”. Бракує деяких з цих ознак у творах певних напрямів, а іноді й протягом довгих епох.

Як виявляється, так є і з основним, здавалося б, елементом мистецького твору — з к р а с о ю . Про красу, як основну ознаку мистецького твору, говорять різні естетики та критики. Літературі нерідко надається назва „красне” або „гарне” письменство. Але ані малярство, ані скульптура не обмежуються на змалюванні лише гарних, красних постатей або облич, лише на зображенні лише гарних об'єктів. Це може найліпше бачити на багатьох творах нашої сучасності. Вже старовина поставила поруч з красою „в е л и ч ”, як одну з тих рис, що можуть характеризувати твори, як мистецькі (приписуваний Лонгїну трактат). Кант в 18. в. послідовно розробив у своїй естетиці („Критика здібности суду”) це питання, довівши, що поруч з насолодою від краси мож-

на поставити естетичну насолоду, що її переживає людина при сприйманні таких об'єктів, що розмірами або силою (кажучи популярно) перевищує межі всякого звичайного буття, об'єктів, що їх неможливо назвати „красними” в звичайному сенсі слова. Таке вражіння роблять на людину, напр., море, буря та гроза тощо. В тому самому 18. в. призабутий історик літератури, полігістор Флегель звернув увагу на деякі галузі літератури, в яких головну або виключну роллю грає зовсім не краса, а зовсім інші якості творів, — напр., „гротескне”, „бурлескне”, або й „незугарне”, „негарне”, відворотне. На жаль, Флегель так, як інші „історики літератури” старого часу, бачив своє завдання майже виключно в бібліографічному вичисленні назв творів, та іноді переказі їх змісту.

Що правда, саме 18. в., вік „клясичного стилю” не так то вже прихильно ставився до всяких „збочень”, до ухилу від принципу краси мистецьких творів! Але все ж існування таких форм мистецтва, що стоять „поза межами краси” було констатовано, а в естетиці Канта деякі з них знайшли своє освітлення.

Та приклади з минулого можна було зібрати в великій кількості. До творів, що безумовно стоять „поза межами краси” належать, наприклад, усі ті химерні постаті фантастичних тварин, що прикрашають середньовічні готичні собори, ті жахливі зображення смерті, розкладу людського тіла, переповненого хробаками, зміями, жабами та усякою нечистю, що іноді „прикрашали” середньовічні та бароккові надгробки, щоб нагадувати глядачам — „пам'ятай про смерть!”. Але й з ближчих епох було зібрано чимало прикладів, починаючи з того руху проти трохи солодкавого ідеалу краси, що була питома творам доби ренесансу, — цей рух привів в першу чергу до тих зображень людей та світу в перебільшених, перенапружених формах, що характерні для т. зв. „маніризму”, та що їх бачимо, напр., у творах Микель Анджело. Цей рух ще загострився, досягнувши вершка власне в 17. в. Вказано було й на ту „бурлескну поезію” (травестії тощо), яка, маючи ще античні зразки, розвинулася в добу ренесансу та барокко, що її вже в середньовіччя плекали на різних мовах та (нелітературних) діалектах, звеселяючись тим „опрощенням” божественного або героїчного, що їх подавали такі „перелицьовані” поеми . . .

Навіть і теорія поезики клясицизму знайшла місце для таких напівпародійних, напівбурлескних творів: і сам законодавець французького клясицизму, Боало, написав бурлескну поему „Налой”, так саме, як і англійський клясицист Поп „Крадіж локона”; в такому самому стилі писали й інші поети клясицизму, аж до Вольтера, з напівнепристойною поемою про Орлеанську Діву (в якій,

що правда, не бракувало й серйозних, а саме антиклерикальних, тенденцій). До цієї саме течії належать і початки української літератури в народній мові у Некрашевича, Котляревського та Гулак-Артемовського, — на те, що їх поезія належить до класицизму, вказав уже досить давно Микола Зеров, але наша історія літератури чомусь майже не бере цього на увагу.

Але може ні один мистецький, зокрема літературний стиль не надав такої ваги в мистецькому творі елементам, що стоять „поза межами краси”, як барокко, той стиль, про який в першу чергу доводиться згадати, говорячи про український 17. та 18. віки.

## 2.

На питання, чому саме барокко пройшов до такої тенденції, що на перший погляд здається „антиестетичною”, відповісти можна досить легко: з одного боку, вихід поза межі краси був певною опозицією до попереднього мистецького стилю, — ренесансу, який вже занадто велику вагу надавав красі, зовнішній, як згадано, нерідко солодкавій „красивості”, а, з другого боку — зворот до інших естетичних вартостей поруч з красою був зв'язаний з загальним прагненням барокко до сильного вражіння, себто до того, щоб захопити людину, повести її за собою за всяку ціну... В першу чергу це стосувалось саме споживача тих мистецьких творів, що мають наочний, наглядний зміст (малярство та скульптура). Естетичний вплив краси значною мірою спокійний, ба навіть заспокоює, згашує, заслаблює інтенсивні бурхливі почуття, це той тип естетичної насолоди, над яким найбільш зупиняється естетична теорія, починаючи ще з Аристотеля. Щоб розбурхати людину, мистецький твір мусить посідати ще якісь інші якості, крім красивості. А розбурхати, зворушити людину доби барокко, цієї неспокійної, змінливої бурхливої, часто катастрофічної доби, було не легко: музичні композиції мусіли, так би мовити, „витримати конкуренцію” з ревом гармат, театр — військовими вправами, боями, пожежами...

Цікаво було б придивитися до ролі тих елементів, що стоять поза межами краси, напр., у Шекспіра, який, що правда, жив саме на окраї барокко, на самих початках англійського барокко... Значність таких елементів у драматичних творах Шекспіра і зумовила собою довге нехтування Шекспіром, як „диким генієм” саме в країнах панування класицизму (зокрема Франція 18-го віку); з цим зв'язане і нове „відкриття” Шекспіра в добу того нового стилю, що теж високо цінив поруч із красою інші вартості мистецького твору: в добу романтики...

Але подивимось на деякі приклади відходу від принципу самовлади краси в мистецтві, а саме в літературі, в мистецтві слова українського барокко.

### 3.

До найхарактерніших елементів бароккового мистецтва належить дотеп. Дотеп, себто „гострослів'я”, сам собою ще не виводить нас в кожному випадку поза межі краси. Але в кожному разі навряд чи цю рису можна вважати чистою красою. Зокрема такий дотеп, що зветься „оксюморон” (грецьке слово, що значить приблизно — „дотепна нісенітниця”). Висока оцінка дотепу з'ясовує численність епіграм серед творів української бароккової літератури. Це з'ясовує і популярність та славу такого поета, як Іван Величковський (раніше вважали його твори творами його брата Лаврентія Величковського, — питання про авторство трохи поплутане, — не будемо ним тут займатись). Величковський писав дійсно дотепні вірші різного змісту, почасти перекладав їх з класичного для тих часів латинського епіграмства Джона Овена. Літературна вартість цих епіграм — головню в тій інтелектуальній насолоді, яку вони дають (або давали) читачеві. Інтелектуальний зміст епіграм, несподіване зв'язування ніби незв'язаних між собою речей, незвичайні звороти та „вibriки” думки, що, правда, пов'язуються тут з тим, що можна вважати „красою” зовнішньої форми — добрий словесний вислів, розуміється, добра рима, правильний розмір тощо. Але не можна забувати, що до цих моментів приєднується тут, і то саме, як головний елемент епіграми, суто інтелектуальний елемент, що ми його не можемо з повним правом назвати „красою”.

Ось приклади епіграм Величковського:

#### СМЕРТЬ

Що є смерть? питаєш мя. Если би знав, уже  
быв би мертвим. Гди умру, прийди в той час друже.

\*\*

Гди плывуть, нерівні суть в смаку рікам ріки,  
за живота так люди — пани і каліки.  
Однакий зась смак стає рікам, впавшим в море:  
так всіх нас смерть рівняє, всім од неї горе.

\*\*

Щось бозького до себе пан Хмель закриває,  
бо смиренних возносить, винеслих смиряє.  
Вище суть голови над всі члонки тіла,  
а ноги теж в низькості смиренні до зіла.  
Леч пан Хміль, гди до кого в голову встпає,  
голову понижає, ноги задирає.

## Д Е Н Ь   С Т Р А Ш Н О Г О   С У Д А

На суд они, на котрім на все і всі люде  
Отвіт дадуть, чи досить одного дня буде?

або:

Чому суть мудрійшіє мужеві ніж жони?  
Бо з ребра безмозкого, не з голови (в)они.

Це „сміховинки”. Але дотепність епіграми не мусить полягати обов'язково в легковажній гумористиці. Численні серйозні вірші з релігійною тематикою теж належать до типу епіграми. З охотою писав такі вірші св. Дмитро Туптало (Ростовський).

Дотепність серйозних віршів теж полягає в несподіваних зворотах думки. Ось молитовні епіграми св. Дмитра, звернені до Христа та Богоматері.

В Єрусалим на царство вшедший на осляті,  
смирив плоть мою, вийди в душу царствовати.

\*\*

Зачатая без гріха, о Божія Мати,  
молю, даждь ми безгрішно житіє зачати.

Тут дотепність епіграм полягає в повторенні тих самих слів у різному значінні (царство — царствовати, зачатая — зачати). В інших випадках повторення слів та гра тими самими звуками ще більш, так би мовити, „згущена”. Ось приклад епіграми (ймовірно теж св. Дмитра), що звертається до „Властей” — себто до чину янгольського:

Власти, сподобіте мя над бісом побіди,  
да мною не владіють властей темних біди.

Тут в першому рядку автор повторяє склади: вла-по-бі-бі-по-бі-ди, в другому: вла-вла-те-те-бі-ди... На таких повтореннях будує свої віршики й Величковський. Ось приклад такої його епіграми:

Смерть яко тать, ба ще і гіршая татя.  
В тім яко тать, же нагла, чловіче, на тя.  
Гіршая зась, бо злодій крадіж часом зверне,  
а смерть не ворочає, що к собі заверне.

Тут Величковський „грає” словами: смерть, тать (злодій), вернути, гірший. Це відомий поетичний засіб, але важливе те, що бароккові поети вживають його зовсім не для „евфонічного” („милослухного”) вражіння, а головне, або й виключно, як засіб викликати інтелектуальне вражіння, вразити читача нечekanим та „дотепним” вибором співзвучних слів. Характеристичне для поезики барокко, що автори для таких іграшок не обходили навіть при-



крих тем. Невідомий автор епіграм, що їх виписує під 1659 р. Самійло Величко в своєму літописі („Сказанії”) „грає” іменами забитих:

Згаснув там Іскра, імівший світити,  
а не хотівший будучих смотріти...

\*\*

Убит і Обід, козак знаменитий,  
в снідь червом в піску наг вержен не вкритий...

Тут автор не соромиться пожартувати навіть з приводу імен воjakів, що трагічно загинули (Іскра-світити, Обід-снідь, себто страва). Але барокковий автор не зупиняється і перед дотепом „на власний кошт”. Так Величковський писав:

Книжка сія єсть то світ, вірші зась в ній люде.  
Мало тут, чаю, добрих як на світі буде.

Протиславлення понять та образів, короткі формуловки думок та моральних норм, прості вислови складного теж належать до „дотепного” в словесному творі. Такі короткі епіграми нагадують народні прислів'я (з яких чимало повстало саме в часи барокко та тоді ж поширилось). Їх пізніше писав епігон бароккового стилю, Сковорода:

Лечче мні сухар з водою,  
нежелі сахар з бідою.

В часи барокко поширились на Україні і старі епіграми з улюбленої збірки повчальних текстів „Діоптра”, яку й перевидано в ці часи. Епіграми з „Діоптри” зустрічаємо як цитати в окремих письменників (напр., „козацьких літописців”) і в рукописних збірках що їх складали любителі літератури для власного вжитку; одна з епіграм „Діоптри” попала навіть помилково поміж вірші Величковського. Їх мова, правда, досить густо слов'янська, але це не перешкоджало тодішньому читачеві цінити їх. Ось приклади:

Сей мир скоро ся скончає,  
Бог же во віки перебуває.

\*\*

Многая мир всім щедро обіцяє,  
і обіти своя неісповняє.

\*\*

Не слухай плоти, мира, диявола, зовущих  
і в бездну адову тя мучити ведущих,  
но Христа слухай, Бога і Спаса твого,  
любезно прийми його до дому свого.

В епіграмах та епіграматично загострених прислів'ях та сентенціях сполучаються елементи певної інтелектуальної досконалості: дотепність, стислість, влучність, ясність думки — з елементами літературної краси. Останні, однак, не грають вирішальної ролі і можуть взагалі відходити на задній план або й взагалі не грати ніякої ролі... Такі дотепи були, очевидно, завше улюблені на Україні: вже старий літопис приписує кн. Святославу таку сентенцію „Мертві не мають сорому”; а тим, хто був незадоволений його далекими військовими виправами: „чужої землі шукає, а своєю нехтує”; ще й „Слово о полку Ігореві” згадує таку ж сентенцію на ту саму тему далеких виправ Святослава: „лихо голові без плечей, зле тілу без голови”... Таких дотепів не лише в найстаршому літописі 11. в., але й у Київському та Галицько-Волинському — сила...

Звернемось тепер до таких елементів бароккової поетики, що вже цілком виходять поза межі краси, а іноді і не можуть бути з нею поєднані суттю.

#### 4.

Зовсім далеко від якої-будь краси заводить нас захоплення барокко в зображеннях страхіть, жорстокости, трупів, смерті тощо. Сам час сприяв цьому напрямку виходу поза межі краси в мистецтві. Сам час підготовував 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. Не дурно сама епоха дістала назву „великої руїни”...

Картини мук Христових або „умученій” святих ніколи ще не посідали такої досконалості, як у цей час; композиції спокус святих та пекельних мук — так само. Описи пекельних мук вирости в окремий літературний гатунок — „О чотирьох послідніх річах чоловіка” — себто зображення смерті, Страшного Суду, пекла та раю, — і чи не найдетальніше описуване було саме пекло: цими описами пізніше користався Котляревський, як джерелом до свого зображення пекла, — в тих чужих зразках, якими користався він, пишучи свою „Перелицьовану Еніїду”, такого детального опису пекла немає.

Малюнки та описи смерті і пекельних мук мають часто морально-повчальну мету:

Смотри, чоловіче, і ужасайся,  
кожоді години смерті сподівайся.  
Ходить бо тайно, наглядає,

і діл твоїх розсмотряє,  
 как би ти жив.  
 Не зрить на прозьбу, ані на дари,  
 як тя, чоловіче, візьмуть на мари,  
 Минуть мислі і розкоші,  
 має носить многіє гроші,  
 що еси збирав...

Такі міркування бароккові автори не залишають на боці, навіть присвячуючи серію віршів пам'яті гетьмана Сагайдачного:

По прожну фрасує ся всяк живий чоловік,  
 поневаж короткий єсть його на світі вік.  
 Богацтво, мудрість, слава, сила, все преходить,  
 нічого тривалого в мирі не находить.  
 . . . . .  
 Чоловік як тїнь, сон, трава, як цвіт уядає.  
 Наг ся родить, наг сходить, вся ся тут зостає.

Та навіть в уста самого Сагайдачного вкладають „лямент”:

Того ж всього на собі дізнав — ох! — мій пане,  
 же вітром було моє на світі мешкання.  
 . . . . .  
 Ледве мя по смерті і приятель мій милий  
 може стерпіти в дому до малої хвилі.  
 А если мя доткне своєю рукою,  
 внет ся мис, як од смертного гною...  
 . . . . .  
 Тїло зась в землі буде од червій точене,  
 которе розкошне тут було тучнене.

І до морально-повчальних міркувань звичайно приєднується, як в цьому „ляменті” Сагайдачного, жажливо-натуралістичне зображення людського трупу, гнилизни, хробаків, смороду тощо... Ці малюнки вражають ще яскравіше поруч з зображенням „розкошів цього світу”, які споживав померлий за життя: це одна з найулюбленіших тем антитез бароккового мистецтва та бароккової поезії.

На такій антитезі збудовано образ смерті в „Перлі Многоцінному” (1646 р.) Кирила Транквіліона Ставровецького:

З одного боку:

Де мої нині замки коштовне муровані  
 і палаци світне і слічне мальовані,  
 а шкатули золотом нафасовані,  
 візники під золотом цуговані?  
 Де мої пресвітлі златоткані шати,  
 рисі, соболі сличні, кармазини і дороги шкарлати?  
 . . . . .

Вчора в дому моім було гойне весілля, музиків грання,  
 а співаків веселое співання,  
 скоки, танці, веселое плясанья;  
 вина наливай,  
 випивай, проливай!  
 Столи мої коштовними, сладкими покарми покриті,  
 гости мої і приятелі персони знамениті,  
 а нині мене все доброе і веселое минуло,  
 слава і багатство навіки уплинуло...

Цій світській розкоші протиставляється картина смерти:

О смерте страшливая  
 і нежалосливая!  
 Ти, яко косар нині нерозсудний,  
 під ноги свої кладеш цвіт барзо чудний,  
 молодости і красоти жаловати не знаєш  
 ані на єдинім з тих милости не маєш...

Наслідують огидливі малюнки розпаду і гнилизни:

Несподіванне зо всего съ м'я обнажила,  
 і межі смродливий трупи положила,  
 приятелі мої далеко од мене стали  
 і носи свої пред смрадом моім позатикали...  
 . . . . .  
 Приятелі лобимий по мні плачуть,  
 а врази мої нині од радости скачуть.  
 Вчора слуги мої ордами за мною,  
 а нині ні єдиного з мною.  
 Всі стали і носи свої позатикали.  
 Власній слуги мої, тії ся мною гнушають  
 і за смродливого і згнилого трупа мене мають.  
 Тільки ми в тім нині послужили,  
 же м'я в темний гріб положили  
 і землю тяжкою мене покрили,  
 аби м'я прудко робаці ядовиті розточили...

І після згадок про „сильних та славних світу цього” знову ті самі образи — усі вони

несподіване смертним мечем посічені  
 і без пам'яті в тім нині заключені,  
 і знагла ядовитим червієм розточені...

Так само й філософи:

У главі Іх, де світлая премудрость  
 столицю своєю мала і в ній почивала,  
 там нині тільки смродливая пустка зістала  
 і червій много в себе през тебе набрала...  
 . . . . .

Ти многим сміхотворцям огноїла незаперті губи,  
 тільки ся zostали згнилі при них зуби.  
 Ти в товстім тілі черви ховаєш,  
 а вмісто перфум сирад виливаєш...

Ти моцарів мира сего під ноги свої положила,  
 і всіх тих червієм ядовитим покрила...

Всіх нині зарівно береш  
 і до темного гробу ведеш  
 і на покарм робацтву кладеш,  
 О смерте гнівливая,  
 сила твоя страшливая!

Так саме і в збірці епіграм відомого єромонаха Клементія почальна тема — „О вчащихся умирати прежде смерти” знаходиться поруч шерегу віршів про різні випадки людської смерти — про тих, хто тоне, хто „вмирає на путях”, „о вмираючих багатих людях”, навіть о „з’їдаємих звірми”... Так само в „Книзі о смерті” (друкованій 1626 р., але друк страчений, заховався лише відпис) тема „Чотирьох останніх річей людини” надзвичайно детально розвиває саме мотиви смерти та мук пекельних. Наприклад, янгол мовить до людини:

„Твоє тіло, которое съ так роскошне і кошовне кохав, вже тепер, бідний чоловіче, слабіє, а помалої хвилі і одерев’яніє; що за сила твоє буде, вбогий чоловіче, іж дрижання серця наступе, перси задмуться, пульси встануть, очи мглою зайдуть, язик умовкне, горло охрипіє, зуби почорніють і всі члени як камінь зтвердіють і побліднуть. Доктори (від) тебе одступ’ять, лікарства не допомогуть, отець, і мати, і братія, і приятелі вже тебе не порятують, отрави жадніє і пива добрії коштувати не будеш, з місця на місце, з ліжка на ліжко переносити тебе будуть, будеш хотіти що мовити, але язик служити не буде, схочеш вздіхнути, але перси не допустять, будеш хотіти з приятелями розмовитися, але не можеш; внутрєности буде гарячка пекти, а звні жлад і піт зимний, знак дефектів тілесних, на тоб’я ся покаже; приятелі при тобі будуть стоїти, а ти їх видіти не будеш, будуть з тобою мовити, а ти їх слишати не будеш, будуть над тобою плакати, але тобі нічого не допомогуть, будуть тя напминати, а ти того розуміти не будеш; а потім, когда од тебе смрод заходити буде, ніж прежде умреш, всі тебе оставлять”.

Найдалі йдуть ті автори (як автор епіграми, здається, знову св. Дмитро), що звертають увагу лише на трупи: душа „вопить” —

О горе, горе мні, люте мні! Гаду есьм оддана.

Зверху же черві адські по главі обвити,  
гризуть, січуть, тшяться ю в кінець істребити...

Но грудь, руці і носі змії ссуть сурові...

Тут — вже перехід до картин пекла, досить відомих зі згаданого наслідування бароккової традиції в „Енеїді” Котляревського. Лише невеликий уривок з „Книги о смерті”:

Душу „порвуть... страшній пекельній дивовиска... і ввергнуть ю на місце... мук і страждання, на місце, повное страху і скрежета зубовного, на місце нужное і нещасливое, на місце, повное вогня без світлости, на місце мук безконечних, в нім же вогонь палить, а не зпалить, мраз стужає, а не зморозить, черв гризе, а не з'їдає, де плач і скрежет зубів, де алкання, проклинання, страшное блюзнірство на Создателя своего”...

Не мало уваги присвячують жорстоким сценам бароккові українські літописці. Величко поміркованіший: але вже вступ до його твору підкреслює мотиви жаху, розпаду та руїни: „видіх пространній тогобічної Україно-малоросійської поля і розлеглії долини, ліси і обширній садове, і красній дубрави, ріки, стави, озера запустилиї, мхом, тростієм і непотрібною лядиною заросші... Видіх же к тому на різних там місцях много костей чоловічеських, сухих і нагих, тільки небо (як) покров собі імущих і рекох в умі — хто суть сія”. Далі він постійно згадує про „беззаконіє і злодіяніє преврати сильних; при сильних же і славних немощній і безславній, при кріпких і багатих убогій і безпомічній, при винних і невинній рівно приняли плягу і гніва Божого іспили чашу...”. Розуміється, це на думку автора — опис дійсного стану річей. Але він кохається в картинах смерті: „Хмельницький... на самих (польських) гетьманів... кріпко вдаривши, зтер і поламав їх шики весьма, приложивши нещадно остріє оружія свої на їх шляхетський голови, де множайшая часть війська польского паде трупом, смертного не ухививши терміну...”. Описує він і як накупчується стільки трупу, що лише частину вдається поховати, „прочіє оставивши верхоземному істлінію”, як „городки... некріпки і безборонні до щенту вирубили і в нівець обернули”, як „рубаяють в пень, хто тільки не навинувся”, як Сірко „велів... всіх (українців, що хотіли повернутись до Криму) на голову вибити і вирубити”...

Ширше описує такі сцени Граб'янка. Він оповідає, як „многих козаків храбрех і славних розличними муками погубіша: ових на

четверо розсікаюче, інших на палі ізбиваюче, других на залізні гаки за ребра вішаюче". Він знає численні варіанти опису смерті від мечу, вогня, води і т. д.: „потопе много в річную глибину", „многоє множество потопе козаків во блаті"; в нього „мечем... пожиноють" ворогів „яко класіє", або „яко снопи", трупу накупчується стільки, що „побієними й змерзлыми тілеси людськими, яко валом обоз свій обложиша"...

Так само описує події свого часу і еромонах видубецький Леон Бобелинський: „стріли православних воїнів ізобільно упишася от крове бусурманськія, а меч без числа сніде мяс їх паганських, ... а утікаючи на своїх же мостах... от всякого страху і тісноти, многоє множество подавися, і з мостів спадаюче без числа потопишася".

Розуміється факти тут здебільша відповідають історичній дійсності, іноді лише переборщені в описі, — але сама кількість та обробленість таких описів жажливих сцен (а є й гірші — у Граб'янки „дітей в котлах варяху" і т. д.) характеризує літературний стиль... Не обходиться і без гарних епізодів та описів, але дуже часто перед нами в творі „гарного мистецтва" — так би мовити, „кактус замість троянди". Ці описи відповідають і фольклорній традиції тих часів, що заховала силу жажливих та неісторичних епізодів з доби руїни, напр., відоме оповідання про гетьмана, спаленого в Варшаві в „мідному бику".

## 5.

Знову інший напрям виходу „поза межі краси" в сфері „гри". Мистецтво завше має в собі елемент „гри". На понятті гри цілком вибудована естетична впливова теорія німецького поета Фридриха Шіллера; є й новіші прибічники її. Інша форма її у Г. Спенсера... В кожному разі естетичні вартости гри лише в невеликій мірі спільні з красою: у грі сутні певна легкість, елегантність поруч з досягненням певної собі наперед поставленої мети. Літературні грашки зустрічаємо в різні доби історії літератури. Але іноді на них дивляться лише як на „безділки", що власне зовсім не належать до серйозної літератури. В добу барокко вони — один з поважних жанрів, ґатунків літератури, і пишуть їх цілком поважні автори.

Іграшки за старовинною традицією зовсім не мусять бути „красно", „гарні", принадні. Дуже часто в них значний елемент карикатури або гротеску, — як це бачимо вже в старовинних єгипетських або античних ляльок та інших дитячих іграшок, а почасти і в модерних іграшках.

Саме за ці літературні грашки на поетів барокко дуже напалися історики літератури 19-20. в., що брали на себе роль трохи запізвених критиків. Бо гра, розуміється — щось „несерйозне”, вона немає ніякої ідеології, „далека від народніх інтересів” тощо. Але в часи барокко грашки в мистецтві, зокрема в літературі належали до найулюбленіших гатунків. Дотепна, легка елегантна словесна грашка так само здібна притягнути до себе увагу людини, — змученої, стомленої усіма подіями часу, постійною потребою „вирішувати” свою особисту долю та долю свого колективу, тими „страхіттями” часу, — як і зображення саме цих актуальних проблем та ще з присиленням, з перебільшенням.

Грашки, як було вже у середньовіччі, пробиваються навіть у церкву: відомі дотепні проповіді, спеціального типу „кончетто”, — в цьому стилі часто проповідував та писав проповіді Стефан Яворський, але маємо і твори цього типу від таких „серйозних” проповідників, як Антоній Радивиловський або св. Дмитро Туптало. Засудження цього типу проповідей веде свою історію від противників барокового стилю, до яких належав уже Феофан Прокопович; але в історію літератури таке загальне засудження увійшло з часу відомої праці Ю. Самаріна про Стефана Яворського та Ф. Прокоповича, яко проповідників (1814). Розгляд українських проповідей в стилі „кончетто” вимагав би занадто багато місця. Тому нагадаю лише, що таке загальне засудження певного літературного стилю, що в минулому грав велику роль і мав великий успіх, розуміється, можливе лише при цілком неісторичному підході до минулого. Нагадаю також, що й на Заході були славетні проповідники цього типу — як віденський Абрагам від св. Клари (він походив з Швабії) або Прокоп Темплинський тощо. В цьому стилі малювались і картини на священні сюжети ні навіть ікони. Дотеп захопив і конструкцію амвонів католицьких та навіть протестантських проповідників; у слов'янському світі, напр., амвон-корабель у Кракові: проповідник був ніби капітаном корабля, на якому пливе його церковна громада; в моравському Брні завався амвон, над яким згори спускається в білих хмарах архистратиг Михаїл з янголами, а під амвоном проти янголів піднімають свої мечі та списи чорти, — проповідник стоїть, так би мовити, поміж пеклом та раєм.

Але, залишивши церковне життя, вернемося до грашок у сфері літератури. До грашок належать, напр., так звані „фігурні вірші”, писані або друковані в формі якоїсь речі: яйця, хреста, чаші, трикутника тощо. Присвячуючи свій рукописний збірничок епіграм якійсь панні Февронії, Іван Величковський виписує вірш



присвяти в формі восьмиконечного православного хреста; здається, Захарія Кописенський, присвячує пам'яті Елисея Плетенецького віршика, що видруковано в формі складного „гербовного” хреста, з одною двобічною та трьома однобічними перекладинами.

Великим майстром віршів-грашок був Величковський. Не можемо тут подати приклади усіх тих типів грашок, в яких він дав досконалі зразки. Відомі були його славетні „раки”, вірші, рядки яких можна читати в обох напрямках, — зліва направо і справа наліво. Св. Діва говорить про себе:

Анна пита мя, я мати панна.  
Анна дар, і мні сінь мира данна.  
Анна ми мати і та ми манна.

Значно ефектовніший „Азбучний вірш” Величковського, присвячений знову св. Діві Марії, яку він дуже почитав і якій присвятив цілі збірки віршів. Матір Божа знову говорить про себе; кожне слово починається з іншої літери слов'янської абетки за їх порядком (через це в вірші два „з” — це церковнослов'янські „зіло” й „земля”, два „о” — „он” і „от”, два „у”, бо й їх було дві різних форми):

Аз благ всіх глyбина,  
дiва єдина,  
Живот зачах званим,  
Ісуса избраним,  
котрий люде мною  
на обiд покою  
райська собирає,  
туне учреждає.  
Умне фенікс Христе,  
отче царю чисте,  
шествуй щедротами,  
матери мольбами.

Як бачимо, Величковському вдалося дати розумний текст, може де в чому вже не зразу зрозумілий для нас, бо він є чисто церковно-слов'янський, — але він його умістив в рамки цієї незвичайної форми, та вичерпав весь алфавіт, за винятком „ы”, „ю”, „я”...

Так само пише він загадковий „гріфічний вірш”, про який навіть його видавець акад. В. Перетц міг лише написати: „відмовляємось розгадати цей двовірш”. Цей вірш виглядає так:

Со см бгомъ дежл  
ноц насъ ст блюсти буде.

Мені вдалося його розшифрувати при допомозі бароккової поезики. Треба деякі літери вважати скороченнями та читати їх, як церковнослов'янські назви цих літер. Пишу ці літери великим шрифтом:

со Смъ бгомъ ДЕЖЛ  
НОП насъ СТ блюсти буде.

В першому рядку „Смъ” та „бгомъ” є скороченнями „під титлами”. Читалочи тепер все, як треба, дістанемо зрозумілий віршик:

Со словом Богом добро есть живот, люде,  
наш Он покой, нас Слово твердо блюсти буде.

Звернемо увагу ще на те, що, крім першого „С” останні літери стоять в порядку алфавіту: „Д-Е-Ж-Л-Н-О-П-С-Т”.

Величковський зумів повставляти своє ім'я в двовіршики різноманітного змісту; (великі літери треба читати разом, тоді дістанемо „Іоан Величковский” або „І. Величковський”):

І О смерти пам'ятай, і На суд будь чуткий,  
ВЕЛЬМИ Час біжить сКОро В бігу Своім прудКИЙ.

або:

Ісуса христа ВЕЛИЧаємо,  
яКО Весь есть сладКИЙ, знаймо.

або:

Із несОздАНна отца, возсіявий чисте,  
ВЕЛИЧаю з матКОю тя, ВСесладКИЙ, Христе.

Нарешті він навіть ухитрився вмістити своє ім'я навпаки — ззаду наперед у двовіршику, в якому літери свого імени написав червоною циноброю:

НАстрОИ на вспак цинобру: если угадаеш,  
горший Кто з Сих: ВовК ЧИ ЛЕВ, то мене пізнаеш.

Не треба думати, що так „бавився” лише полтавський протопоп. Грашки вважали серйозним гатунком, вони „важили” в поетичній діяльності стільки, що й св. Дмитро Туптало теж дав кілька грашкокових віршів, наприклад, віршовану присвяту до своєї збірки оповідань про чудеса Діви Марії — „Руно Орошенно”:

ІжЕ в Руні іноГда преобразованна,  
Мати сотворшего НАс всіХ зді написанна.  
Душевно І МИслЮ Ту книжку ПРИМіте,  
САмі є Внимающе І другим проЧтіте.

Зібравши великі літери до купи, дістанемо: „ІЕРОМОНАХ ДІМІТРИІ САВІЧ”. До речі, тут св. Дмитро досягнув також успіху в тім сенсі, що всі рядки віршу можна було видрукувати з початкових

великих літер, як звичайно друкувалися вірші, а крім того і 7 дальших великих літер стоять на початку слів.

Так само „грає” віршом і єромонах Клементій, — досить згадати його „Рахубу деревам розним”, що в трьох строфах, писаних різними розмірами, вичисляє українські дерева. Ось перша строфа, український варіант т. зв. „сапфінової строфи”:

Дубина, Грабина, Рябина, Вербина,  
Соснина, Кленина, Тернина, Вишнина,  
Ялина, Малина, Калина, В'язина,  
Лозина, Бузина, Бзина.

Чомусь цей вірш теж, як і інші грашки, надзвичайно обурював істориків української літератури, — очевидно, почували, що він „далекій від народніх інтересів”.

До улюблених грашок належать і „акростики”, головню такі, в яких з перших літер кожного рядка або кожної строфи за порядком дістанемо ймення автора, особи, якій вірш присвячено, або ім'я святого або ікони, яку цей вірш прославляє. Такими віршами повний збірник уніятських українських церковних пісень „Богогласник”, — один з акростихів заховав нам ім'я діда Достоевського, що був уніятським священиком та поетом. Такі вірші писав і св. Дмитро. До речі — крім віршів, акростики входили і в склад церковних православних акафістів (але тут традиція, здається, значно старша).

Цими типами не обмежується кількість „грашкових” віршів. Але й цих прикладів досить, щоб бачити, що поруч з ідеалом краси в літературних творах барокко стояли й зовсім інші мистецькі цінності.

## 6.

До тієї самої групи вартостей, що й дотепність, елегантність, цікавість і т. д. належать або наближаються до неї і вартості українського бароккового театрального мистецтва. На жаль, лише детальне дослідження текстів „драм” та інтермедій, що заховались до наших часів, а почасти знайомство з барокковим театром інших народів дозволяють нам зробити певні висновки про зовнішність театральних вистав у старій Україні.

Вже Кость Шероцький звернув колись увагу на цей зовнішній бік бароккового театру. А подружжя Перетців (акад. В. Перетц та В. Адріанова Перетц) детально дослідили весь матеріал. Навряд чи в якусь іншу добу історії театру, зокрема українського, як в барокко, зовнішня „обстановка” грала таку визначну ролю. Знову: тут йшло не лише про красу сценічної постановки, а в пер-

шу чергу про „ефектовність”, вразливість, оригінальність та грандіозність вражіння. Зустріваємо тут і досить елементів, що стоять у такому самому відпорному відношенні до зовнішньої красивости, як і певні риси в барокковій „чистій літературі”.

Ще може зв'язана з принципом краси сама будова сцени українського бароккового театру: двоповерхова, — вгорі небо, долі — „земля”, по обох її боках „пекло” та „рай”. Зрідка, здається, пекло чи „преісподня” бувала і попід „землею”, так що сцена мала три поверхи. До принципу зовнішньої красивости вели, очевидно, почасти й „алегорії”, усі ті аксесуари вбрання акторів і впорядження сцени, що барвами (зелена барва ап. Юди, тощо) та різними предметами (котва — надія, хрест — віра, палаюче серце — любов, але поруч з цим часто численні складні гербовні „емблеми”, в одній п'єсі, здається — фігура слона, тощо) вводили від видимого до невидимого світу, від землі до неба, від осіб та подій на сцені до їх „внутрішнього сенсу” (бо й згаданий слон був символом — побожності). Хоч сама основна функція алегоричного впорядження сцени і вводила глядачів від літературного боку твору до „невидного”, від зовнішнього до „внутрішнього”, хоч це таким чином і була певна „раціоналізація” театральної дії, але тут можна було дбати про красу алегоричних образів на сцені...

Але, знайомлячись ближче з упорядженням сцени, з костюмами дієвих осіб, бачимо, як тут в протилежність до красивости виступали зовсім інші вартості: жах, бруд, жорстокість належали до тих елементів, що, в контрасті з красою та величю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені, — мали викликати зворушення в глядачах, струсити їх, привести їх до того „афективного” стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія.

Ж а х викликали і такі зовнішні ефекти, як грім та блискавка, що супроводили нап'яті сцени, і такі з'явища, як мерці або привиди, що з'являлись, наприклад, при воскресенні Христовому, яке відбувається, як зазначає ремарка п'єси, „з mnogим ужасом”, — при погляді на воскреслих мерців „смятенні воїни, яко мертві” падають на землю. До таких самих жажливих з'явищ належала і буря на морі, і полум'я, що виривалось із землі та „пожирало” грішників, і з'явища змії (навіть „седмиголових”) або чортів та навіть самого диявола, або таких алегоричних постатів, як Помста „з вогненим оружжєм”.

Натуралістична жорстокість трохи зм'якшувалась тим, що, наприклад, вбивство „отрочат” у Вифліємі відбувалось лише

на тіневій картині (що звалась „умбра”), але Іродові приносили потім одрізані „голови отрочат” на сцену; на сцені карали на смерть св. Дмитра Солунського (в п'єсі, написаній на пошану „свого святого” св. Дмитром Тупталом), карали на смерть Гамана (в п'єсі „Стефантокос”) разом з усіма його родичами:

Самого повісьте Гамана на дереві,  
сему ж руці і нозі люте преломіте,  
а сему главу мерзку отсічіте;  
приймайтесь, бийте, мучьте, не щадя німало,  
щоб Гаманове вже й ім'я пропало...

Не бракувало й інших кар на смерть, навіть апостола Іакова всупереч церковній традиції „усікали мечем” на сцені. Ірод умирає на сцені, „падаючи в пропасть”, тощо.

Поруч з чистотою та сяянням сакральної сфери, янголів, святих в апотеозах, не бракує й б р у д у, та „низької природи”, знов досить натуралістично зображеної: на сцені показувало „Лазаря на гноїщі”, двох жебраків — кульгавого та безногого, що повзає по сцені, постатей, вдягнених у „шкаредні рубища”; після гріхопадіння з Людини (символічної постаті) стягають світле вбрання та вдягають її в такий самий „шкаредний” одяг („Власнотворний образ” Довгалевського).

Сила „сенсацій” на сцені теж значною мірою не мала характеру спокійних, приємних для споглядання картин. Переодягання було часто зв'язане з приниженням, деградацією дієвої особи: як з Людиною по гріхопадінні, так було і з св. Олексієм, який під час власного весілля втікає з дому, переодягаючись зі „світлого вбрання” в чернецьке скромненьке... Танки або танкові сцени часто теж — зовсім не урочистий балет, а, поскільки ми про них довідуємось з ремарок п'єс, здебільша були гротескні або жажливі, — щось зовсім інакше, аніж двірський барокковий або клясичний балет з шеретами гарних жінок, — та жінки, як відомо, й не грали на сцені. На українській барокковій сцені „пляшуть” „по обичаю своєму” „сатири лісні” при звуках труб Нерона, або (в п'єсі „Іосиф патріярха”) „младенці аравистції” „поють і пляшуть”, — в останньому разі, можливо, що це була й екзотика, можливо мальовнича та гарна. Але в іншій сцені „Смерть, Ад (символічні постаті — Д. Ч.) і його друз'я” співають танкову пісню та, мабуть, і танцюють, — але, розуміється, якийсь жажливо-гротескний танок (в п'єсі „Мудрість предвічна”), або „смерть з дияволом пляшуть, поя”... Нарешті так само не лише гарні, а й гротескні або жажливі пантоміми: в одній п'єсі з'являється Вулкан з помічниками, що кують знаряддя, або „Цикльопи”, що всі

б'ють молотами та „всі змісті говорять”, — себто говорять хором,  
— цілком модерна сценічна техніка:

Се огонь возжигасм, /в млати ударяем.  
Копія і узи/ для тебе, Медузи,  
і мечі і стріли/ в юдейські преділи,  
гартуєм, готуєм,/ тобі підметуєм.  
Приймайся, Циклопе!/ Вій кріпко, Стероне!  
Бронте, не лінися,/ Вражді прислужися...

## 7.

До елементів поза межами краси належить і мова барокових п'єс, — по меншій мірі, почасти. Бо поруч з величною, патетичною мовою церковно-слов'янською, якою писались твори „високого штилю”, зустрічаємо в „інтерлюдіях” чи „інтермедіях” і народню „просту” або „препросту” мову, що іноді приємно-народня, а іноді гротескно-вульгарна. Ідилічні „пастирі” в Різдваній драмі св. Дмитра Туптала і говорять мовою ідилії. Зовсім інакше, почасти дуже вульгарне, а то й непристойне зафарблення мови дієвих осіб інтермедій, та й дія інтермедій — часто теж вульгарна „кльовнада”. Це, як і в середньовіччя, було можливе, бо вся дійсність вважалась якось належною до „божественного буття” і через це, як можливі були химерні або й непристойні постатті на середньовічних соборах, як, правда — лише почасти, залишилися елементи вульгарних, непристойних або й блюзнірських жанрів у барокковій літературі релігійного зафарблення, так можливі були такі елементи і на сцені. Та це було не лише в інтемедіях, — серйозна п'єса „Слово о збуренню пекла” малювала навіть самого Диявола в пеклі карикатурними рисами.

Здається, що це допущення та навіть нахил до естетичних вартостей, що далеко виходять поза межі врівноваженої, гармонійної краси в барокковій літературі, чимало спричинилися і до просякнення в літературну мову, себто „церковнослов'янську мову української редакції” елементів мови народньої. А це просякання досить сильне. Це читач міг бачити з багатьох наведених вище текстів з барокових літературних творів\*). Якщо шукати, то мож-

\*) Я переписував тексти з церковно-слов'янської орфографії на фонетичну. Керувався я принципами, про які згадував принагідно в своїй „Історії української літератури. II”, а детально маю обговорити деінде. Думаю, що я не перегнув терезів занадто в бік народньої мови, та що так, як я пишу, українці, дійсно говорили в 17. в. та, наприклад, вимовляли тексти на сцені. Є, щоправда, й трохи сумнівні пункти: напр. чи говорили „знає”, „закриває” чи „знаєть”, „закриваєть” ітд. Та про це писатиму іншим разом.

на знайти чимало і ще значно більш народньо-зафарблених. Знаємо їх уже з старої літератури 17. в. а також і з молодшої традиції. Але це вже інша тема, про яку треба говорити на іншому місці.

Треба гадати, що знародовлення нашої літературної мови пішло б за часів барокко ще скоршим темпом, якби представники літератури не були так „однобічно” переважно з одної суспільної класи: з духовенства. Що правда, українське духовенство стояло близько до народу і вже через це мало безумовний нахил до вжитку народньої мови. Але, з другого боку, саме в духовенства були чинні й інші ідеологічні фактори, що значно стримували духовних авторів у тих випадках, коли їм „бажалося” писати народньою мовою, та й взагалі в усіх випадках, коли йшла мова про якісь радикальні культурні „новини”. Це був не лише певний загальний нахил духовенства до певної консервативної стриманості (яку зовсім не мусимо вважати „реакційною”). В справах мовних церковна традиція та спроби „єретиків” (протестантів) радикально змінити мову св. Письма в бік народньої мови, привела православне духовенство до менш радикального поступування, та навіть до прагнення затримати вже перестарілу мовну традицію.

Як ми бачили, значно свободніше поводитись ті самі духовні автори в питаннях стилістики: вони без великих застережень та обмежень прийняли до української літератури майже всі елементи нового барокового стилю. Вони цим рішуче стали на бік тодішньої „модерни”, цілком відмовились від підтримування застарілих стилістичних традицій.

Отже, освітлюючи цю добу, не треба забувати того, що було зроблене. А зроблено було чимало. Зокрема ті елементи барокового стилю, що виводили „поза межі краси”, чимало сприяли впливу нової літератури на широкі кола, бо посилювали її вразливість, її здатність захопити людину того часу, зацікавити її ідеологічно і перещепити їй повагу до питань літературної форми... В справі літературної мови лише романтика 19-го віку (що, до речі, була в багатьох пунктах духово споріднена з барокко) змогла радикальніше розв'язати ті питання, що стояли власне вже перед бароковою літературою, але які вона не змогла або не встигла розв'язати, зокрема питання про літературну мову українського народу.

---

**ЦІНА \$0.50**

**UKRAINIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES in U. S., Inc.**  
**11½ W 26th Street — NEW YORK 1, N. Y.**