

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПРАВИЛОВА ОКСАНА ІГОРІВНА**

*УДК 821.162.1:7.035. Норвѣд*

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ДРАМАТУРГІЯ ЦИПРІАНА КАМІЛЯ НОРВІДА: АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

10.01.03 – література слов'янських народів

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. І. Правилова

Науковий керівник Радишевський Ростислав Петрович, член–кореспондент  
НАН України, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2019

## АНОТАЦІЯ

*Правилова О.І. Драматургія Ципріана Каміля Норвіда: аксіологічний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.03 – «Література слов'янських народів». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України. – Київ, 2019.

У дисертації розкрито специфічні риси драматургії Ц.-К Норвіда в аксіологічному аспекті на основі дослідження естетико-художніх, драматичних творів автора, таких як «Зволон», «Кракус», «Ванда». «Гіртеї», «За кулісами», «Перстень Великої-Дами» з урахуванням теоретико-філософських творів самого автора про драму.

У першому розділі центром дослідницької уваги стала низка теоретико-романтичних проблем історіософії. Зокрема, розглянуто розвиток драматургії в польському і європейському контексті; визначено суть національної драми, «драми совісті», що стали провідними темами літератури Романтизму; обґрунтовано роль аксіологеми «правда» у творчості Ц.-К. Норвіда і вплив її на теорію драми письменника. Досліджено, що арбітрові мотиви цінностей, такі як праця, добро, краса є наднаціональними моделями. У Норвіда названі моделі не використовувалися для ідеї відродження Польщі за допомогою збройного повстання (Міцкевич). Автор «Прометідіона» закликав прийняти ствердження, що у кожній людині присутня «внутрішня правда» розуміння історисного значення вітчизни. Категоріальним аналізом визначено, що аксіологему «правда» Ц.-К. Норвіда можна поділити на три функціональні напрями: метафізичних, епістемологічний, етичний.

Проаналізувавши три вектори вивчення творчості письменника на українському ґрунті (художньо-традиційна інтерпретація творчості Норвіда українськими літературознавцями, особливість українських перекладів збірки

віршів «Vade-mecum», ідейно-ціннісний вплив концептів Норвіда на українську художню свідомість), можемо зазначити, що аксіологія Ц.-К. Норвіда є об'єктом польсько-українського компаративістичного дослідження.

Другий розділ присвячений поетиці тиші, краси і «драмі життя» в критичних прозових творах «Лекції про Юліуша Словацького», «Чорні квіти», «Білі квіти», «Мовчання». Визначено модифіковані риси романтичної драми та охарактеризовано принципи функціонування «вічної», «християнської», «правдивої» драми письменника з урахуванням ціннісного навантаження ознак істинного поета: пророка-*quidam*, «тихого апостола». Детально розкрито суть характеру правдивого пророка-співця, який, на думку Норвіда, найкраще представлений поетом Байроном. Додатково висвітленні і проаналізовані окремі історичні, ситуативні моменти з життя Словацького, Міцкевича та Шопена і їхній взаємозв'язок на метафізичному, сакральному рівні. Визначено, що антициніст «смерть» також є свідченням правдивого іронічного фатуму та християнської правди.

Стикло окреслено оригінальний метод дагеротипії, що розробив поет для кореляції семантико-синтаксичних неологізмів з усталеною мовою кліше, яка веде до відмирання і стагнації культур.

Театральність прийому «замовчування» описана Норвідом у специфічному багатоплановому дискурсивному творі «Мовчання», де автор звернувся до класичної античної думки про позалінгвістичні засоби передачі сенсів. Норвід стверджував, що пауза й «мовчання» несуть у собі правду, а тексти лише слугують доцільним оточенням, формальним її обрамленням. Проаналізовано філософсько-дидактичний трактат «Прометідіон» та прояснено, чому його часто номінують «Євангелієм мистецтва» і джерелом вивчення класичної платонівської тріади цінностей «Правда, Добро, Краса».

Окреслено палітру нової системи комунікації через оригінальні, авторські мовні засоби, визначено, що драматична правда здатна прояснитися у алегоричній персоніфікації творів. Драма з позатекстуальними алегоріями –

головна концепція Норвіда творення оригінального твору, що здатна наблизитися до тлумачення християнських аксіологем.

Третій розділ присвячений ідейно-тематичним, художньо-образним, міфологічним і християнським проявам цінностей у драмах «Зволон», «Кракус», «Ванда» та у диптиху «За кулісами. Тіртеї». Досліджено, що автор язичних, державотворчих польських мотивів намагається уписати ідейно-ціннісну спрямованість у християнський, тобто європейський дискурс, використовуючи спектр символів Оксиденту та Орієнту.

Автор широко використовує прийоми творення паралельної реальності – візійних, ірреальних світів, уводячи у драматичний сюжет сцени сну, марення, видіння. На підставі цього розглянуто поняття драматургічної аксіології як тип авторської ідейно-естетичної свідомості, з'ясовано її суть та основні ознаки. Проаналізовано специфіку польського і світового драматургічного символізму, а саме: наявність у багатьох драмах стійкого романтичного струменя поряд із домінантним аксіологічним, модифікація головного героя-воїна у героя-апостола, нашарування світових символів з питомими польськими, християнської релігії з поганством.

Проаналізовано структурні та змістові особливості драматургічних творів. Внаслідок детального розгляду особливостей будови кожного з творів, якісної кореляції ліричних, епічних та власне драматичних складників у їхній художній структурі з'ясовано, що філософське підґрунтя цілком відповідає предтечі символізму і містить нові концептуальні мотиви модернізму, серед яких новітній, оригінальний мотив «живої», реальної жінки. Жіноча індивідуальність вперше в польській літературі набуває теоретико-реального характеру, Норвід розкриває внутрішній складний набір особливостей жінки, цим самим прирівнює її до чоловічого багатозарового, дуального світогляду.

Встановлено, що драма Норвіда «Кракус» – багатовимірною, відкритою просторовості з скульптурною архітектонікою, монументальна та одночасно полісемічна, що цілком вписується в характеристику сакральних драм-містерій європейської середньовічної традиції, адже кодифікує (згідно з дослідженнями

Мірча Еліаде) символи «сферичного театру», «космічної гори», «символіку середини» та мотив «порогу». Основний конфлікт «Тіртея» та «За кулісами» відбувається на площинах ідеї і цінностей. Це конфлікт індивідуального епосу з принципами, якими керується натовп, маса, стадо, «мотлох», також це конфлікт культури в найбільш піднесених виявах поезії з матеріальною, мілітарною та аморальною цивілізацією. Драми висвітлюють антицінності, якими є ненависть, самолюбство, ксенофобія, зневага артистів, неувага до мудреців, презирство до каліцтва.

Четвертий розділ є синтезованим і застосовує аксіологічно-етичні доктрини Ц.-К. Норвіда для практичної ілюстрації функціонування теорії драми у творі «Перстень Великої-Драми». Особливо виразно у творі «Перстень Великої Дами» окреслюються концепції драми як експериментально-художнього дослідження буденності. Драма білої комедії є способом декларації оновленої форми і змісту мистецтва, про що alter ego письменника – Веслав засвідчує у «Прометідіоні». Перед театралізованою дійсністю Норвід ставив завдання: заявити про «serio» трагедії (специфічний прийом Норвіда висвітлення трагічного у буденному); показати не гіперболізовані ролі-маски людей, а реальні, невід’ємні, життєві; зрозуміти аксіологічний порятунок через призму «цивілізаційної-суспільної-цілості»; типізувати персонажів для універсальної репрезентації характерів; застосувати у творі «об’єктивні правди у мистецтві»; якнайкраще розкрити багатовекторність позамовних засобів експресії для увиразнення християнської аксіології.

Доведено, що «Перстень Великої Дами» займає особливу нішу у творчості Норвіда, навіть через те, що у вступі поет помістив власну теорію драми, а сам твір став реалізацією нового жанру, «для назви якого не маємо польського слова (бо явища ще немає)». Новизна доробку полягає на тому, що цей жанр повинен допомагати для «періоду споглядання всього суспільства на самих себе з тої найбільш підходящої вершини», для осмислення свого призначення і селекції цінностей сакрум від профанум. Норвід теж намагався висвітлити різних представників різних прошарків суспільства у реалістичних ситуаціях.

На прикладі поведінки своїх героїв, Норвід прагнув постатям та ситуаціям надати глибший сенс, так, ніби «світ у драмі мав модусний характер сучасного покоління, щоби цінність стала метафорою, синтезом людської долі в неавтентичному і оманливому суспільстві». Реалізм «білої трагедії» є реалізмом «для виду», який служить для екземпліфікації прихованих цінностей у подіях, в «мовчанні», притчах.

Драма Норвіда не тільки свідчить про валентність соціального життя, але й чудово репрезентує вагання соціуму за допомогою іншого методу – методу гри. У своїх роздумах про драму Норвід особливо звертав увагу на роль маски в мистецтві. Яскраво у творчості мислителя простежуються дві інтерпретації поняття маски: традиційна, маска як інструмент характеристики героя, його прихованих намірів та інтенцій; умовна, коли герой твору приховує за маскою власні думки, наміри, аби відчувати себе «нормальним», «таким, як усі», зрозумілим.

Досліджено ідейно-ціннісне значення «alter ego» письменника (Мак-Ікса) та філософські доктрини головного героя завдяки інтерпретаційним моделям самого Ц.-К. Норвіда. Мак-Ікс – це молодий поет, тихий, несміливий, навіть трохи нездара, однак має велику любов до книжок. Герой обдарований інтуїцією, добре знається на людській натурі. Світогляд автора-героя, репрезентує орієнтири ціннісних варіацій правди. Вразливість головного Мак-Ікса, який не здатен знайти своє місце в дворянських правилах – є рисою творчого інтелігента.

Якщо погодитись із провідними дослідниками драми, що Мак-Ікс є еквівалентом загальнолюдської совісті («Прометідіон») і «спостереженням суспільства самого себе» («Перстень Великої-Дами»), то інші герої служать негативним тлом для підкреслення Норвідової ідеї правди. Мак-Ікс порівнює себе із пророком Єзекіїлем, його називають «мало-дієвим», однак він заперечував таку образу словами із Біблії: «Ще не підрахували роботи!».

Символіка перстня є багат шаровою, адже окрім загубленої реліквії Великої-Дами, якій надають родові, владне, сакральне значення – є знецінена неухважністю самої графині і ситуативним абсурдом.

Отже, аксіологія Норвіда, у драматичному контексті, багатоплощинна. Драматургія письменника була звільнена від обмежень філософії Романтизму та випереджала літературно-аксіологічні модуси ХІХ століття, часто пересікалася з дисциплінами наступної епохи, такими як психологія, культурознавство, соціологія. Драматургічне мистецтво дозволило Норвіду показати на «сцені життя» ідею правди та створити власну, оригінальну концептуально-світоглядну теорію драми. Ціннісні орієнтири мислителя є універсальними і можуть слугувати за зразок міжнаціонального діалогу європейських культур.

Таким чином, глибокий науково-критичний огляд драм Ц.-К. Норвіда, під аксіологічним кутом вивчення, ілюструє низку теоретико-концептуальних систем для польської філософської драми. Заангажованість українського читача в драматургію письменника тісно зав'яже міжкультурний діалог на духовно-біблійному рівні, перекриваючи фізичні гранці держав.

**Ключові слова:** християнська драма, театр, аксіологія, Краса, Правда, Праця, містерія, «біла комедія», драматичність мовчання, іронія фатуму.

## SUMMARY

*Pravylova O.I. Dramaturgy by Cyprian Kamil Norwid: axiological approach. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript. Manuscript.*

The thesis for obtaining a scholarly degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.03 - Literature of Slavic nations. – Institute of Philology Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2019.

The dissertation reveals specific features of the C.-K. Norwid's drama in the axiological aspect based on the research of author's philosophical, aesthetical, and dramatic works, such as «Zvolon», «Krakus», «Vanda». «Tyrtaeus», «Behind the Scenes», «The Ring of the Great Lady» in consideration of theoretical and philosophical works about theater and drama.

In the first chapter research's attention is focused on the range of theoretical and romantic problems of historiosophy. In particular, the development of drama in the Polish and European context was considered. It was determined why the national

drama, «drama of conscience» became the center of interest in the literature of Romanticism period. The leading role of the «truth» axiom in the C.-K. Norwid's works and its influence on writer's drama was substantiated. It was observed that arbiter motives of values, such as labor, goodness, beauty, are the supranational models. In Norwid's work this models were not used as a goal for the rebirth of Poland via armed uprising (Mickiewicz). The author of «Promethidion» calls to accept the fact that inside every person is «internal truth» of its own fatherland in heart. The categorical analysis has determined that the axiom «truth» can be divided into the three functional directions: metaphysical, epistemological, ethical.

After the analysis of three vectors of development of studies of writer's works in the Ukrainian field (the traditional-artistic interpretation of Norwid's works by Ukrainian literary scientists, the peculiarities of the Norwid's Ukrainian translations, the Norwid's concept's ideological-value influence on the Ukrainian art consciousness), we can note that the axiology of C.-K. Norwid is the subject of humanitarian study and the comparative synthesis of Ukrainian erudites.

The second chapter of the dissertation is devoted to poetry of silence, beauty and to «drama of life» in the polemical works «Lectures on Juliusz Slowacki», «Black Flowers», «White Flowers», and «Silence». The modified features of the romantic drama are defined and the principles of the «eternal», «Christian», «true» drama of the writer are described considering the values of the characteristics of the true poet: the prophet-quidam, the «quiet apostle». The essence of the characteristics of a true prophet-singer is described in detail, which, according to Norwid, is best represented by the Byron's biographical figure. Also some historical, situational moments from the life of Slovacki, Mickiewicz and Chopin and their interconnections at the transcendental level were analyzed. It has been determined that the antithesis «death» is also the evidence of true ironic fate and metaphysical truth.

The original method of daguerreotype, that poet developed for the correlation of semantic-syntactic neologisms for the cliches's stable language, which is leading to the dying and stagnation of cultures, is briefly outlined.



The artistic technique of «silencing» as a sign of symbolist drama is considered in the functional models of the work «Silence», which reviews the transcendental understanding of «eternal minutes of silence» through manifestations of dramatic tension. Also, the philosophical and didactic treatise «Promethidion» was analyzed and it was clarified why it is often proclaimed «the Gospel of Art» and a source of study of the classical Platonic triad of values «Truth, Good, Beauty».

The palette of the new communication system is also outlined through the original, author's meaning of language. It is determined that the dramatic truth can be clarified in the allegorical personification of the works. Drama with non-textual allegories is the main Norwid's concept of creating an original work that is able to bring nearer the essence of truth.

The third chapter is devoted to the ideological, thematic, artistic-figurative, mythological and Christian manifestations of values in the dramas «Zvolon», «Krakus», «Vanda» and in the diptych «Behind the backstage. Tyrtaeus». It is researched that the author of nation-building Polish motives tries to write the ideological value orientation into Christian European discourse, using a spectrum of Oxident and Oriente symbols.

Author widely uses techniques of a parallel reality creation – visionary, unreal worlds, introducing scenes of sleep, delirium, and vision into dramatic plot. Based on that the notion of dramatic axiology as a type of the author's ideological-aesthetical consciousness is examined, its essence and principal attributes are revealed. The peculiarities of the Polish and world's dramatic symbolism are analyzed. Namely, the presence of a stable romantic stream alongside an axiological dominant, the modification of the main hero-warrior into hero-apostle, the layering of world symbols with the Polish, the Christian religion with paganism.

Structural and content features of dramatic works were also analyzed. Due to the detailed consideration of the structure peculiarities of each works, and qualitative correlation between lyrical, epic and actually dramatic components in their artistic structure, it was found that the philosophical background completely corresponds to the forerunner of symbolism and contains new conceptual ideas of modernism,

including the latest original motive of real «alive» woman. Women for the first time in Polish literature reached theoretical-real character, Norwid revealed the internal complex set of woman's features, thereby equating it to a man's multilayered, dual outlook.

It has been established that the Norwid's drama «Krakus» is a multidimensional, opened with sculptural architectonics, monumental and also polysemic. It completely fits into the sacred drama-mysteries characterization of the European medieval tradition, because it codifies itself (according to the of Mircea Eliade's research) with the symbols of «the controversial theater», «Cosmic Mountain», «symbolism of the middle» and «the threshold» motive. The main conflict in the «Tyrtaeus» and «Behind the scenes» occurs on the ideas and values fields. This is the conflict of the individual epos with principles that govern people, mass, herd, «rubbish». It is also the conflict of culture in the most exalted manifestations of poetry with material, militaristic and immoral civilization. The drama clarified the anti-values (hatred, selfishness, xenophobia, neglect of artists, inattention to men of wise, and contempt to mutilation).

The fourth chapter is synthesized and applies the axiological and ethical doctrines of C.-K. Norwid to the practical and functional illustration of the drama's theory in the work «The Ring of the Great Lady». Particularly distinctly the work «The Ring of the Great Lady» outlines the concept of drama as an experimental and artistic study of everyday life. The «white comedy» drama is a way of declaring an updated art's new forms and contents. Norwid had been putting the task before theatrical reality: to declare «serio» of tragedy (a specific author's method for illuminating tragic in ordinary); to show not hyperbolized roles-masks of people, but real, inalienable, vital; to understand axiological salvation through the prism of «civilization-public-integrity»; typificate characters for a universal character representation; apply in the work «objective truths in art»; to discover the multi-vector non-language means of expression to accentuate Christian axiology.

It is proved that the «Ring of the Great Lady» occupies a special niche in Norwid's works, because poet placed his own theory of drama in the introduction, and the work itself was started to be the implementation of a new genre, that does not have

an equivalent Polish word (there is no occurrence yet). The novelty of author's work lies in the fact that this genre has to help for the «period of contemplation of the whole society on themselves from the most appropriate summit or top», to reflect on his life purpose and to select the profanum from sacrum values. Norwid also tried to highlight various representatives of different layers of society in realistic situations. According to the behavioral examples of author's heroes, Norwid wanted to give a deeper meaning to his figures and situations, as if the world in the drama had modular character for the current generation, so that it became a metaphor, a synthesis of human destiny in not genuine and misleading society. Realism of «white tragedy» is ostentatious realism that serves to highlight hidden values in events, in «silence», and in the parabola.

Norwid's drama did not only prove the valence of social life, but also perfectly reflects the hesitation of society by using the another method – method of the game. Norwid in his theatrical thoughts paid particular attention to the role of mask in the art. In Norwid's work can be clearly traced two values of the mask's concept: the traditional, when a mask is a tool to characterize the hero, his hidden intentions and intentions of action; and conditional, when hero needs a mask to conceal his own thoughts, intentions, to feel himself like «normal», «like all».

The research material demonstrates that the author's protagonist Mac-Ix reminds the artists character from the «Lectures on Juliusz Slowacki». In fact, Norwid's hero expresses the author's vision, represents the reference points of the truth's variations. The impressibility of principal character's, who is not able to find place for himself in the artistic salon, is a feature of the creative intellectual artist. Mac-Ix belongs to another world than his cousin Countess.

The symbol of the ring is multilayered. The lost relic of the Great-Lady was given the generic, dominant, sacred significance, but it is devalued by the carelessness of the Countess, by Mac-Ix and by the situational absurdity.

Therefore, the Norwid's axiology in a dramatic context is multidimensional. The writer's drama was freed from the limits of the Romanticism philosophy and was ahead the literary-axiological modes in the nineteenth century, often crossed the disciplines of the next era, such as psychology, cultural studies, and sociology. Theatrical art

allowed Norwid to show the idea of truth at the «scene of life» and create his own, original conceptual-ideological theory of theater. Valuable guidelines of the thinker are universal and can serve as a model of interethnic dialogue between European cultures.

Thus, a deep scientific and critical review from an axiological point of view of С.-К. Norwid's dramas illustrates a number of theoretical and conceptual systems for the Polish philosophy of theatre. The engagement of Ukrainian reader in the Norwid's drama is closely linked to the intercultural dialogue on the spiritual-biblical level, crossing all the physical borders of the state.

**Key words:** Christian drama, theater, axiology, Beauty, Truth, Labor, genre mystery, «white comedy», dramatic silence, irony of fatum.

#### *Список публікацій за темою дисертації*

1. Ориняк О. Ц.К. Норвід і Ю.І. Крашевський – Епістолярний діалог митців. *Літературознавчі студії*. Випуск 37. Частина друга. К: Київський університет, 2013. С. 123-126.
2. Ориняк О. Релігійний вияв істини Ц.-К. Норвіда у поемі «Promethidion». *Київські полоністичні студії*. Випуск XXII. Київ: Вид. «Кафедра», 2013. С. 309-312.
3. Ориняк О. Religia prawdy według С.К. Norwida. *Київські полоністичні студії*. Випуск XXIV. Київ: Вид. «Кафедра», 2014. С. 539-547.
4. Правилова О. Aksjologia teatru Cypriana Kamila Norwida w dramacie «Pierścień Wielkiej-Damy». *Волинь філологічна: текст і контекст. Література non-fiction*. / упоряд. Н. Г. Колошук, Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 25. С. 155-164.

#### **Міжнародні публікації:**

5. Prawyłowa O. Cyprian Kamil Norwid w tradycji ukraińskiej literatury. *Bibliotekarz Podlaski*. NR 2. (XXXV). Białystok: KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego, 2017. С. 9-22.

**Додаткові публікації:**

6. Правилова О. UKRYTY «LECHITA» (Norwid przemawia w Miłoszu). *Київські полоністичні студії*. Випуск XXVI. Київ: Вид. «Кафедра», 2015. С. 259-263.
7. Правилова О. Аксиомат жінки у містерії «Ванда» Ципріана Каміля Норвіда. *Київські полоністичні студії*. 2016. Випуск XXVII. Київ: Вид. «Кафедра», 2016. С. 100-107.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА АКСІОЛОГІЧНИХ ПОШУКІВ Ц.-К. НОРВІДА.....	26
1.1. Смыслові метаморфози романтичної аксіології Норвіда.....	26
1.2. Генеза та цілісність аксіологеми «правда» у ліриці Норвіда.....	42
1.3. Творчість Норвіда в українських перекладах і критичній рецепції.....	53
Висновки до першого розділу.....	65
РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЯ ДРАМАТУРГІЇ В ТЕОРЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ ТВОРАХ Ц.-К. НОРВІДА.....	69
2.1. Аксіологія «драми життя» у «Лекціях про Юліуша Словацького».....	69
2.2. Поетика тиші, смерті і краси у «Чорних квітах», «Білих квітах».....	80
2.3. Монолог «замовчування» та функція алегорії у «Мовчанні».....	91
2.4. Функціональне вираження аксіологем «правда, добро, краса» у поемі «Прометідіон».....	96
Висновки до другого розділу.....	110
РОЗДІЛ 3. ХРИСТІЯНСЬКА МІФОПОЕТИКА Й АКСІОЛОГІЯ РАННІХ ДРАМ Ц.-К. НОРВІДА.....	114
3.1. Тип тихого апостола у драмі «Зволон».....	114
3.2. Державотворчі міфи Речі Посполитої у «Кракусі» та «Ванді».....	120

3.3. Риторика цінностей «театру в театрі» у диптиху «Тіртеї» та «За кулісами».....	136
Висновки до третього розділу.....	146
РОЗДІЛ 4. ФУНКЦІОНАЛЬНІ МОДЕЛІ АКСІОЛОГЕМ Ц.-К. НОРВІДА	
В «БІЛІЙ КОМЕДІЇ» «ПЕРСТЕНЬ ВЕЛИКОЇ-ДАМИ».....	150
4.1. Метафізика правди в «білій трагедії» Норвіда.....	150
4.2. Аксиологія пересічного апостола.....	158
4.3. Іронія циклічного фатуму.....	171
4.4. Феномен «легкої» та «живої» краси «Великої-Дами».....	174
Висновок до четвертого розділу.....	179
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	189

## ВСТУП

Ципріана Каміля Норвіда (1821-1883) традиційно розглядають як поета «темного», незрозумілого, адже його творчість насичена метафорикою, інакомовленням, а слова містять у собі множинні аксіологічні сенси та ілюструють, насамперед, загальнолюдські етичні сфери життя.

Творчість письменника була наповнена проголошенням «філософських правд» [1, с.78]. У Польщі прийнято вважати Ц.-К. Норвіда представником предтечі вчення про цінності, що набуло свого наукового оформлення у працях Романа Інгардена. Він не лише змінив філософську палітру польської літератури, але й збагатив її новими формами висловлювання, які набули широкого розвитку в наступному ХХ столітті.

Література для поета-мислителя відображала платонівські аксіологеми «правди», «добра», «краси», тобто зверталася до філософської традиції недосяжного ідеалу. Вслід за Платоном у ХVІІІ столітті Баумгартен проголосив множинність «вищих цінностей» відомої тріади, яка, перебуваючи в межах «духовного пізнання», практично незмінно домінувала у ХІХ столітті та знайшла своє вираження в працях Макса Шелера і Ніколая Гартмана [2, с.182].

Аксіологія – це вчення про цінності як елементи культури та метафізики. Аксіологія є міждисциплінарною частиною знання, виокремилось в самостійний науковий напрямок у 1950-тих роках ХХ століття, несе в собі риси естетики й етики літературного твору. Звертаючись до автора твору та наявних цінностей у творі, передовсім падає акцент на емоційну значимість, інтерес до предмета чи явища описаного письменником. Цінності, які науково називають аксіологемами, нестійкі та невизначені, проте їх розмита характеристика не заперечує наявності аксіології як науки, адже в аксіології проявляються специфічні для неї закони та власне аксіологічний тезаурус: методи, поняття, принципи. Важливим елементом в аксіології стали етичні засоби, що вимагають від свого суб'єкта, аби він стояв на відповідній висоті моральних вимог. Аналіз цінності доступний лише для того, хто сам обізнаний в духовній темі.



Ієрархію цінностей, що орієнтована на возвеличення одних цінностей над іншими, називають аксіометрією. Якщо в Біблії апостол Павло свободу і благодать ставив вище закону, а любов вище усіх цінностей, то Ц.-К. Норвід на чолі християнських цінностей ставив правду. Феноменологічний метод допомагає розкрити сутність ціннісної ієрархії Ц.-К. Норвіда, яка була побудована як замкнута система, зі зверненням до однієї «вищої цінності» – правди.

Ц.-К. Норвід не обмежувався єдиною поезією для розкриття багатогранності аксіологічних моделей і популяризації їх серед читачів. Драма, зокрема модифікована романтична драма, стала ареною репрезентації аксіологем письменника. Дослідники неодноразово підкреслювали, що мова поета в більшості творів є драматичною й діалогічною, а повторювана цитата Ц.-К. Норвіда «драма життя, що творить правду» засвідчувала глибоку єдність жанру драми з аксіологемою платонівської «правди».

Власну онтологію драми Ц.-К. Норвід виклав у прозових трактатах, серед яких найбільш вагомі «Чорні квіти», «Білі квіти», «Мовчання» та «Лекції про Юліуша Словацького». Письменник зосереджував свою увагу на історіософських та християнських цінностях у діахронічному їх зіставленні, реалізуючи власні теоретичні моделі для «живого» втілення їх у драмах. Ідейно-естетична свідомість Норвіда на аксіологічному рівні висвітлювалася через основні конфлікти п'єс та змалювання головних персонажів, їхніх думок і вчинків. У кожному окремому творі ціннісні концепти вдало поєднуються з елементами романтизму, символізму, модернізму. Драматургія Ц.-К. Норвіда була неодмінним об'єктом вивчення художньо-аксіологічної концепції його творчості та безперечно заслуговує ґрунтовного прочитання із врахуванням оригінальної театральної теорії «живої» драми самого письменника.

Поодинокі драми письменника були об'єктом наукових студій не лише польських, але й українських літературознавців, проте його драматургія залишається мало вивченою в контексті особливостей аксіологічного драматичного мислення й художньо-ціннісних засобів вираження, які творять

цілісну структуру специфічної драми автора. Крім того, названі твори досі мало аналізувалися з погляду амбівалентної природи драми (ідейний зміст твору та його драматургічно-сценічна спрямованість) [2, с.45].

Отже, **актуальність дослідження** полягає в окресленні особливостей драматургії Ц.-К. Норвіда через висвітлення аксіологічного навантаження теоретико-прозових творів та аналіз реалізації авторських філософсько-етичних доктрин у драмах, які найповніше віддзеркалюють аксіологічно-християнське ідеологічне спрямування творчості письменника.

Головним об'єктом вивчення художньої концепції творчості Ципріана Каміля Норвіда є його драматургія, якраз вона однозначно заслуговує старанного прочитання із врахуванням оригінальної театральної теорії драми самого автора. Експансія драми, її проникнення в усі сфери й види літератури пояснюється характерним для романтичного поетичного мовлення синкретизмом, коли театральність трактується як іманентна риса світу – *theatrum mundi*. Кожна дія пізнання позначена драматизмом, який спрямований на наближення людини й цивілізації до правди (звідси відомі слова про «драму життя, що правду творить» [3, с.49]).

Мова всіх творів Норвіда мусить бути «конче драматичною» [4, с.141]. Його лірика, про яку у праці «Норвід – поет діалогу» писав Юзеф Ферт, була діалогічною й драматизованою. Епіка також перебувала під впливом драми. Ірена Славінська простежила присутність автора-драматурга в наративній прозі («Режисерська рука Норвіда»). Теоретичні трактати, що розкривають основні положення, функціональне навантаження мистецтва загалом («Мовчання», «Чорні...Білі квіти», «Лекції про Юліуша Словацького»), свою увагу зосереджують на ролі антропологічного, історіософського, релігійного, генеалогічного аспектів універсальних цінностей через драматургічні засоби. Як писав Славомир Свйонек, теорія драми Норвіда стає «в певному сенсі теорією реальності, виявленням світогляду письменника, його – якщо можна сказати – філософією життя і також методом опису розуміння світу, своєрідною артистичною онтологією й епістемологією водночас» [3, с.50].

Драматична творчість Норвіда охоплює декілька десятків текстів, чотири з них призначені для повноцінного використання в спектаклях, наближених до класичного розуміння: «Актор», «За кулісами», «Клеопатра і Цесар», а також «Перстень Великої-Дами», що є своєрідною кульмінацією його драматургії. Несценічні речі, або, як їх називають, драматичні мініатюри – «Ванда», «Кракус», «Слодич», також однодієві «Ніч тисячна друга» і «Любов-чиста в морській купелі» – відрізняються від першої групи лише обсягом і меншою кількістю висвітлених тем. Однак усі згадані твори перебувають у певній опозиції до романтичної традиції. Поет творить світ драми, що «виражений реалістичними засобами» [5, с.183], стверджує Казимир Браун, хоча досить складно довести наведену формулу у містеріях Норвіда. Захоплення теорією літератури і мистецтва у нього розвивається водночас із цікавістю до механізму драми, про це свідчать кореспонденція письменника й численні зауваження у вступі до драм, наприклад, праця з 1851 року «Вистави загальні» (*Widowiska w ogóle uważane*) у вступі до «Кракуса».

Норвід відмінний від головних тенденцій польської романтичної традиції: якщо інші письменники обожнювали креси, землі давньої Речі Посполитої, охоче посилалися на Середньовіччя і зверталися до народних фольклорних традицій, що базувалися на усному переказі, то він був поетом для читання. Письменник мав неабиякі претензії до романтичної літератури, вважаючи її вичерпаною. Стверджував, що потрібно знайти нові художні шляхи вираження для польського мистецтва, зробити «необхідний поворот» в етичному світогляді Польщі.

Драматургічна творчість Ципріана Каміля Норвіда потребує глибокого й ґрунтовного осмислення. Вона належить до малодосліджених явищ доби романтизму, тому насамперед варто схарактеризувати проблематику світоглядних концептів, які, власне, є нетиповими для визначення епохи. Ціннісне навантаження його творчості актуалізоване в другій половині ХХ століття: письменникові сьогодні приписують роль першого інтелектуала Польщі.

Контексту європейської драматургії Норвіда в історії літературного процесу не існує, адже він залишався важким і неприйнятним до початку ХХ століття. Норвід пропонує новітню схему пізнання, яка не лише враховує перманентність діалогу, але й долучає поетику питання й активну заангажованість читача, що стає співтворцем літературного твору. У своєму баченні краси в літературному творі він випередив Артура Шопенгауера.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах наукової теми 16БФ044-01 «Україна і сучасний світ: міжмовний та міжкультурний діалог», науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 8 від 29 лютого 2016 року).

**Мета дослідження** – системно проаналізувати специфіку аксіосфери драматургії Ц.-К. Норвіда в історико-мистецькому контексті польського і світового літературознавства, висвітлити перспективи дослідження художніх елементів та ідейно-тематичного ціннісного наповнення теорії драми письменника.

Для реалізації мети передбачено розв'язання таких завдань:

- окреслити роль художньо-естетичних цінностей у творчому процесі ХІХ століття та їх значення в аксіології драматичного твору;
- охарактеризувати ціннісне наповнення романтичної драми, її смислові метаморфози у творчості Ц.-К. Норвіда;
- простежити розвиток аксіологем у ліричних творах Ц.-К. Норвіда, особливо в збірці «Vade-mecum»;
- з'ясувати рецепцію творчості Ц.-К. Норвіда в українських перекладах і літературознавстві та охарактеризувати вектори тематичних зіставлень;
- дати визначення поняття аксіологеми «драма життя» у студіях Ц.-К. Норвіда «Лекції про Юліуша Словацького»;

- з'ясувати функціональні межі цінностей «смерті» та «тиші» у «Чорних квітах», «Білих квітах»;
- означити місце аксіологічної поетики «краси» у драматургії Ц.-К. Норвіда;
- охарактеризувати монолог «замовчування» та функцію «мовчання» у прозовому додатку до драм «Мовчання»;
- визначити епістемологічні цінності дидактичного трактату «Прометідіон»;
- проаналізувати християнський тип апостола-героя у драмі «Зволон»;
- окреслити вплив християнської аксіології на державотворчі міфи Речі Посполитої у ранніх драмах Ц.-К. Норвіда «Кракус» і «Ванда»;
- розглянути цінність героїзму у диптиху «Тіртеї – За кулісами»;
- проілюструвати теоретичні засади аксіологеми «правда» на основі детального розгляду «білої трагедії» «Перстень Великої-Дами».
- узагальнити у драмах феномен символічної аксіології як вияв авторської ідейно-естетичної свідомості.

**Об'єкт дослідження** – драматургія Ц.-К. Норвіда («Перстень Великої-Дами», «Кракус», «Ванда», «Зволон», «За кулісами», «Тіртеї»), полемічні твори «Лекції про Юліуша Словацького», «Білі квіти», «Чорні квіти», поема «Прометідіон».

Вибір драм зумовлений їхнім змістом, зокрема, що репрезентують генезу розвитку аксіологічної переконань Норвіда та цілісну панораму новаторської теорії драми письменника загалом. Вибір теоретико-філософських творів зумовлений полемікою Норвіда з романтичною драмою, насамперед Адама Міцкевича та Юліуша Словацького та широкою актуалізацією християнської аксіології в літературі.

**Предмет дослідження** – оригінальна художньо-естетична теорія драми Ц.-К. Норвіда, аксіологеми «правда», «краса», «добро», «праця», християнська поетика цінностей у драматургії письменника.

**Теоретико-методологічну основу дисертації** становлять фундаментальні праці з історії літератури таких учених, як: А. Компаньон, Е. Касперський, Я. Пузиніна, С. Савіцький, К. Свегоцький, Д. Пневський, М. Пехал. Підґрунтям дисертаційного дослідження в історико-літературознавчій, літературно-критичній, а також мистецько-театрознавчій площинах стали драматургічні дослідження таких вчених, як: Л. Софронової, З. Шмиблова, Ю. В. Гомулицький, І. Славінська, С. Свійонек, Е. Жвірковська, Й. Зах-Блонська, В. Боровий, К. Вика, А. Зьолович, А. Ковальчикова, С. Жепчинський, Г. Халкевич-Соаяк, Б. Кучера-Хахульська, К. Браун, Р. Таборський, М. Яструн, З. Лібера, Е. Феліксяк, Ю. Маслянка та ін. З вітчизняної літературознавчої критики теоретико-філологічна основа почерпнута з праць Р. Радишевського, О. Астаф'єва, Ю. Коваліва, І. Юдкіна-Ріпуна, М. Бажана, Г. Кочура, М. Брацкої, О. Сухомлинова.

**Методи дослідження.** Серед спеціальних літературознавчих методів застосовані *порівняльно-історичний* (при дослідженні впливу традиції романтичної драми на творчість письменника), *структурний* (при зіставленню аксіологічних систем з авторським ціннісним навантаженням), *біографічний* (простежено засадничі принципи світосприйняття драматурга і теоретика драми), *інтерпретаційний* (при глибокому аналізі драм Ц.-К. Норвіда), а також *філологічний* метод (був використаний для виявлення художньо-образних, сюжетно-композиційних, мовностилістичних особливостей тощо) [6, с. 92], *герменевтичний* (при інтерпретації художніх текстів як знаково-символічних систем, виокремлення ключових символів, які лежать в основі художнього світу аналізованих драматичних творів), *культурно-історичний* (для осмислення суспільно-історичних чинників, які багато в чому визначали специфіку художнього світу драматичних творів письменника), метод *міфологічного аналізу* (під час дослідження міфопоетичних елементів образотворення у драмах) [7, с. 8-25].

Аксіологічна методологія базована на структурно-функціональному напрямку (Талкотт Парсонс), розглядається в межах соціології культури (Реймонд Вільямс), передусім культурної антропології (Клайд Клакхтон).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено поглиблене наукове вивчення драматургії Ц.-К. Норвіда в аксіологічному вимірі, з урахуванням естетико-художніх мотивів правди в оригінальній рецепції вітчизняної критики. Для виявлення загального бачення концепцій побудови драми та визначення міри застосування діалектичних роздумів Ц.-К. Норвіда вперше для аналізу аксіології драм використана авторська теорія з наступних творів: «Лекції про Юліуша Словацького», «Білі квіти», «Чорні квіти», «Мовчання», поема «Прометідіон». Драми «Зволон», «Кракус», «Ванда», «Перстень Великої-Дами», «Тіртеї», «За кулісами», які аналізуються одразу в трьох аспектах: типологічно-концептуальному, історико-логічного запозичення та з урахуванням специфіки тлумачення моральних і релігійних цінностей в особистому світогляді поета. У дисертації драми Норвіда вперше розглядаються в аксіологічному вимірі.

**Теоретичне значення дисертації** поглиблює традицію українських дослідників у вивченні творчості Ц.-К. Норвіда й доповнює здобутки польських учених у галузі драматургічної спадщини письменника, служить базою для подальшого осмислення впливу аксіологічних концептів драми на рецепцію його вибраних драм.

**Практичне значення роботи** визначається тим, що матеріали дисертації можуть лягти в основу читання лекцій з історії світової літератури ХІХ століття та історії польської літератури ХІХ століття, проведення спецкурсів, практичних занять, присвячених вивченню творчості польських письменників періоду романтизму і Норвіда зокрема.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною працею, в якій викладено авторське розуміння окремих категорій аксіологічного функціонування драми в літературознавчій теорії, а також функціонування

авторської ідейно-естетичної свідомості драматичного мислення у програмних прозових творах та показових драмах Ц.-К. Норвіда.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення та результати дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри полоністики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

«Універсум Юзефа Ігнація Крашевського» (Київ-Житомир, 12-15 жовтня 2012 р.);

Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція «Religijność Czesława Miłosza» (Релігійність Чеслава Мілоша), (23-24 жовтня 2014, Гданський університет, філологічний факультет);

Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція з нагоди 15-річчя кафедри полоністики «Традиція — сучасність пограниччя: письменство, освіта, історія» (21-24 вересня 2015 року, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка);

Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція «Іван Франко і польська культура» (3-15 жовтня 2016 року, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка);

Міжнародна науково-практична конференція до 202-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка, «Всесвіт Тараса Шевченка» (10 березня 2016 року, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка);

Міжнародна інтердисциплінарна наукова конференція «Emigracja niepodległościowa ukraińska i polska w wieku XX: Tradycje – Osobowości – idee – retoryka» ( Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, травень 2018 року.).

**Публікації.** Основні теоретичні та практичні результати викладені в таких публікаціях автора: ключові положення й результати дослідження висвітлено в сімох основних публікаціях (із них чотири [1, 2, 3, 4,] – у наукових фахових виданнях України, одна [5] – у закордонному збірнику і дві [6, 7] у інших виданнях).



**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновку та списку використаних джерел, викладених на 202 сторінках, з яких 188 сторінки основного тексту і 14 – бібліографії.

## РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА АКСІОЛОГІЧНИХ ПОШУКІВ Ц.-К. НОРВІДА

### 1.1. Смыслові метаморфози романтичної аксіології Норвіда

Романтичний інтелектуалізм заявив про себе у ХІХ столітті по-різному: у світогляді письменника і в його концепції літератури. Митців цієї епохи непрофесійно відносити до конкретних філософських напрямків епохи. Творчість Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зигмунда Красінського і Ципріана Каміля Норвіда становила польську спробу створення романтичної інтелектуальної драми. Потрібно наголосити, що потенціал інтелектуальності, можливість формування літературного інформативного переказу думки – не здатен рівнозначно проявитися в одному жанрі. Нерідко набагато краще поетові служили синкретизовані жанри: поема дигресивна або дигресивна проза, драма, аніж, наприклад, класична поетична повість (за винятком «Марії» Антонія Мальчевського). Дигресії інтелектуального характеру з екзистенціальним, ерудованим, автотематичним відтінком, що ставлять перед собою питання не лише про природу літератури, але й про кшталт життя, долю, людський час в історії, про Бога, народи, навіть про схеми обрамлення творів – залишились представлені в Романтизмі і в романтичних творах «Подорож до Святої Землі Неаполя» Ю.Словацького «Три по три» Александра Фредри. Власне Словацький був натхнений поемою Байрона «Дон Жуан», Фредро наслідував приклад Лоренса Стерна («Життя й думки Тристрама Шенди»). Інтелектуальна основа драми Словацького легким іронічним забарвленням подібна до творів Шекспіра («Лілія Венеда»). До наслідування романтичної опери в своїх драмах вдався Красінський («Іридйон», «Не-Божественна комедія») [8, с.178-187]. Ці твори взували літературні моделі ХVІІІ і ХІХ століть польської літератури.

Маніфест, поетичний трактат і лекція в Романтизмі стали особливими жанрами, де письменники-романтики ґрунтовно описували ідеологічні засади нової епохи. Зміст зазначених жанрів, частіше прозової форми, надзвичайно скомпресований, адже так автор міг підібрати прецизійне, лапідарне слово, не замислюючись про поетичне римування. Яскравими прикладами вказаних

жанрів є чотири курси лекцій Міцкевича про слов'янську літературу, месіанський трактат Красінського «Про становлення Польщі з Божого і людського погляду» [9, с.130], а також Норвідіві «Лекції про Юліуша Словацького» і великий трактат Мавриція Мохнацького «Про польську літературу в дев'ятнадцятому столітті, у вигнанні після повстання польського народу» [10, с.95]. Варто зазначити, що в романтичному літературному просторі існували й антагоністичні твори, які заперечували ідеї іншого письменника, наприклад, Юліана Клачка «Мистецтво Польщі» [11, с.48] й полемічний твір Ципріана Норвіда «Прометідіон».

Наукова й публіцистична літературна рефлексія над Ципріаном Камілем Норвідом і його творчою спадщиною вже здобула широку й інтенсивну дослідницьку історію. Письменника часто називають поняттями-ключами, які використовують критики та часто уміщують їх у назвах власних статей: «поет польської державності», «віщ вільної Польщі», «поет культури», «поет дефініції», «поет іронії», «геніальний скупий слова», «поет хатньої атмосфери», «поет людства», «поет атому», «поет думки», «поет історії», «поет діалогу», «поет совісті», «поет зусилля», «поет мовчання», «поет руїни», «поет Біблії», «майстер недомовок» [12, с.8].

У науковому критичному просторі Ципріана Каміля Норвіда (1921 – 1883) прийнято вважати письменником, якого практично неможливо помістити в рамки одного філософського напрямку, звідси походять й різні критичні маркери – «окремий поет» або «інший поет». У поняттєвій критиці також часто можна натрапити на означення: «міжепоховий поет». Письменник починає як романтик, про що свідчать мотиви його творчості і саме історичне тло, однак реалізує себе в тенденціях Позитивізму, возвеличує, наприклад, категорію дії і практики, певні об'яви матеріалізму і доходить до порогу Модернізму, тим самим вписуючись у широкі поняття поета двадцятого століття. Норвід знав польських пророків, однак був молодшим від них. З Міцкевичем зустрічався у Парижі в польській бібліотеці, відвідував Словацького, коли той був дуже хворим, і свої спогади про зустрічі залишив в есе «Чорні квіти». Із Зигмундом Красінським завдяки Весні

Народів, він мав можливість товаришувати ближче. Із третім пророком Норвід мав затяжні дискусії, часто суперечні, диктовані відмінностями у світосприйнятті і в розумінні призначення літератури загалом.

Норвід відрізняється від головних тенденцій польської романтичної традиції: якщо інші письменники обожнювали креси, землі давньої Речі Посполитої, охоче посилалися на Середньовіччя і зверталися до народних фольклорних традицій, що базувалися на усному переказі, то він був поетом лише для читання і думання. Письменник мав неабиякі претензії до романтичної літератури, вважав її вичерпаною та наголошував на потребі знайти для польського мистецтва нові шляхи, щоб здійснити «необхідний поворот». Йому не подобалось, що тогочасні інтелектуали плекали розповсюджені забобони в період народного анальфабетизму, також світові конфлікти гальмували цивілізаційний розвиток та публічну освіту. У Норвіда творчість пронизана раціональністю, яка підкріплена історизмом. Поет акцентував, що сучасний світ потрібно пізнавати всіма чуттями відразу і всіма можливостями розуму. До раціонального розумового чинника Норвід додав пізнання за посередництвом краси. Через певний час таку думку про аксіологію краси популізував Артур Шопенгауер, яка широко розповсюдилась у світовій філософії. Для краси, за Норвідом, важливою є моральність і ширше – етика. Автор пропонує нову схему пізнання, що не лише враховує перманентність діалогу, але й долучає поетику запитання і наполягає на активній заангажованості читача, який є співтворцем літературного твору.

Творці романтичної драми відкинули строгість засад класицизму, посилаючись на середньовічну драму, трагедію Шекспіра та іспанську барокову драму (Педро Кальдерон де ла Барка, Лопе де Вега), а також на жанр трагікомедії й мелодраму. Правилom тривимірності часу, місця і дії романтики нехтують. Події часто відбуваються в різних місцях та в різні історичні проміжки, цим самим вказуючи на категоріальну схоластику та казкову форму жанру. Композиція твору характеризується відкритою конструкцією. Події часто не зв'язані між собою тематикою і настроєм, однак мотиви алюзійно поєднують

епізоди в ціле. Часто з'являється дуальна, метафізична й реалістична, вмотивованість подій. У романтичній драмі не використовуються відповідність і стилістична єдність сюжету, на сцені одночасно з'являються фантастичні, історичні та реальні персонажі, комізм змішується з трагізмом, висока мова – з гротеском і колоквиалізмами. Синкретизм реалізував себе також у жанровому вияві. У типових для драми елементах (сцени, дидаксалія, діалоги) з'являються епічні й ліричні відступи (монологи, пісні, оповідання головних героїв), що перевантажують твір та обмежують його сценічну функцію, прирікаючи драму на «лише прочитання». Хоча сценографічні можливості (відмова від семеричної перспективи декорацій, оптичні ефекти, нові механізми), особливо у Франції, досягли високого рівня і діяли за принципом «натури і правди» Гюго, однак не завжди вони могли впоратись з фантазією автора романтичної драми.

Романтизм драми, або «пізній романтизм» жанру драми у Норвіда, з чим погоджуються учені багаторічних досліджень його творчості, проявився на ранньому етапі його становлення як письменника. До головних творців цієї традиції належать Віктор Гюго («Фауст»), Джордж Байрон («Манфред» і «Каїн»), Фрідріх Шиллер і Людвіг Тік. Програмним маніфестом, що спричинив виокремлення жанру драми, стала передмова до «Кромвеля» Гюго [13, с.221]. Своєрідну концепцію власної інтерпретації жанру драми представив Адам Міцкевич у XVI розділі «Лекцій про слов'янську літературу». До найважливіших романтичних драматургів належать також вже згадані Юліуш Словацький і Зигмунд Красінський.

Ідея «вічної драми» у розумінні Норвіда є основою більшого, європейського синтезу: драм Добра (Кальдерон), Зла (Шекспір) й Історії (Красінський). «Шекспір може сказати: Я знаю Зло, а Кальдерон: Я знаю Добро, Зигмунд: Я знаю історію» [14, с.122]. Однак поєднання їх у єдину ідейну площину одного твору може свідчити про створення нової вічної драми [14, с.123].

У польській історії та науковій традиції драму й театр прийнято розглядати окремо, адже романтичний театр у Польщі не існував, хоча твори польських авторів широко представлені у загальноєвропейській романтичній драматургії.

Театр, що створювався в країні, в умовах розділення між трьома державами, був віддалений від драматургії еміграції, такий театр мав суперечливий характер: з одного боку, опирався окупаційним режимам, тяжів до збереження національних цінностей і до художнього розвитку, з іншого, намагаючись пристосуватися до панівної ситуації, йшов на компроміс. Від початку тридцятих років XIX століття до початку XX домінували обидві тенденції. Загалом польський театр тогочасного періоду виконував у національній культурі формувальну роль, здобув світове визнання, прославився талановитими акторами, створив широке середовище польських театрофілів.

Драма XIX століття, передусім, зберігла та збагатила польську мову. На австрійських землях цьому сприяла політика багатонародності, щоправда, обмеженої. Натомість на російській і пруській територіях скоріш за все це був жест супротиву: як відповідь на політику русифікації й германізації. Навіть коли від 1867 року впроваджено до адміністрації театрів у Варшаві російську мову і вимагалось афіші подавати двома мовами, на сцені з питомим відривом домінування утримувалась польська мова [15, 228]. На пруській та російській окупаційних територіях театр залишався єдиною публічною інституцією, де голосно й патетично звучала польська мова. Окрім театру, польську також використовували в католицьких костьолах, тому релігійність і театр закарбувались в колективній пам'яті як прояв збереження ціннісного світу самоідентифікації. Театр набув рис захисника національних цінностей і сторожа традиції: «театр став національним *sanktuarium*» [16, с.74].

Еміграційна польська драма – це Міцкевич, Словацький, Красінський, вже потім дещо модерний Норвід. Всі вони черпали з християнських джерел правди («Дзяди», «Іридйон»), проникали у її класичне («За кулісами») й народне коріння («II Дзяди», «Баладина»), черпали з історії Польщі – легендарної («Лілія Венета», «Кракус», «Ванда») і сучасної («III Дзяди», «Кордіан», «За кулісами»),

окреслювали багаточислові звичаєві образи («Фантази», «Перстень Великої-Дами»), писали поетичні, космогонічні, пророчі мораліте, в яких затиралася межа між земним і небесним («Дзяди», «Не-Божественна комедія»). Міцкевич у своїй відомій «Лекції 16» в Коледж де Франс (1843 р.), Словацький у низці листів, Норвід в «Акторі» та «Персні Великої-Дами» – вивчали сам театр, загалом драму, їх сучасний стан та перспективу, проголошували реформаторські та сміливі ідеї [17, с.144]. Правда стала в центрі ціннісного навантаження польської драми. Пізнати істину в недержавному часі задля визволення з-під окупаційного ярма – ціль польських пророків. Правда – одночасно засіб і вища ідея, абсолют, моральний кодекс, що мотивує народ до самостановлення та державності. У ХІХ столітті правда стає мірилом польської драматургії.

У світовій романтичній драматургії неможливо розділити драму-твір і театр (Англія, Франція, Німеччина), адже поняття романтичний театр детермінувало єдність вербальних і невербальних засобів. Незважаючи на це, польський театр так само, як і кожен, жив у численних полеміках, в критиці, в листуванні, в розмовах і т. п., бо естетика й ціннісне навантаження творів нероздільно пов'язані з «театральною свідомістю» людини. В епоху ХІХ століття польські драматурги були найбільш «європейськими» і, на думку Аліни Ковальчикової, «польська романтична драма своїми досягненнями перевищує Байрона, Віктора Гюго та будь-яких інших поетів, про це свідчить випробування часом і театром. У жодній країні романтична драма не була так успішна на сцені, як, власне, в Польщі»[18, с.8]. Отож, у театральних творах кристалізується тогочасна, виражена жанром драма, національна свідомість, вона до сьогодні зберігає великий вплив через питому роль символів, які заклали зразок національної ідентичності, однак створили також низку ідолів.

Театр, у якому люди й ідеї репрезентовані в діалектичному протистоянні, а не замкнуті в системній формі, став улюбленим місцем романтичного ораторства. «Навіть тоді, коли сценічні реалізації не були можливими, а постановка основних творів відбулася шістдесят років після»[19, с.9]. Три драми з Романтизму, написані польськими письменниками, вважаються показовими й

характерними для польського театру. Низка спільних рис об'єднує на ідеологічному та структурному ґрунті «Дзяди» Міцкевича, «Кордіана» Словацького, «Не-Божественну комедію» Красінського. На основі цих творів опрацьовано шкільний, тобто базовий, національний канон польської театральної традиції, який в наступних інсценізаціях сформував драматургічну та сценічну єдність і вплинув на естетику сучасного театру. Три драми також можна об'єднати під назвою «фантастичної драми», «метафізичної драми», про які говорила й писала Жорж Санд.

На ґрунті романтичної епістемології межа між фікцією й реальністю – іманентною правдою мистецтва і правдою людської екзистенції – затирається, адже романтична доба витворює нову онтологічну систему, де широко проявляє себе міфотворча складова. За такого бачення, акт креації мистецького твору нагадує божественний акт створення світу й людини. «Естетика» Георга Гегеля та «Філософія мистецтва» Фрідріха Вільгельма Шеллінга приносять у романтизм теорію символізації світу, здатність представляти «реальне з ідеальним» [20, с.24], адже «символ – це образ, що виражає сенс» [20, с.78], далі філософ наводить приклад «правдивого» у невід'ємності символу від християнства і говорить про створення мистецтвом цілої міфології «прапоезії людського роду». Натомість некомпетентно говорити про творчість романтизму як вияв символізму. На думку Шеллінга, античне мистецтво є в основі своїй символічним, натомість романтичне мистецтво – алегоричне, про яке трохи згодом. Радикальних поглядів не боявся й Новаліс, що говорив про вплив міфу на реальність і свідомо наголошував, що «божество проявилось в мистецтві» [21, с.351], таким чином затерши в свідомості поділ *sacrum* і *profanum*. Гегель стверджував, що мистецтво є активним посередником й основною можливістю поєднатися з Богом через звитягу над діалектичними суперечностями, що детермінуються самим буттям. Життя-страждання-смерть-воскресіння – етапи абсолютної історії духу. В історії драми ми спостерігаємо цей перехід від літургічно-театральних форм до драматичних форм історіографії й мартирології [22, с.170]. Отже, у творців філософії Романтизму концепція християнського



бачення історії, через символ і алегорію, боротьбу фатуму і свободи, імплікувала також концепцію релігійної, духовної драми.

Щоб відшукати місце романтичної драми Норвіда у тенденціях XIX століття, потрібно чітко окреслити тло політичних та соціальних настроїв у тогочасному театрі. Про художні мотиви письменника на фоні літературно-культурної драматургії епохи Романтизму побіжно писали Владислав Гомулицький, Софія Стефановська, Ірена Славінська, Софія Троянович, Мачей Журовський, однак про детальні театральні паралелі зі сценічним життям згадує лише Казимир Браун, котрий заохочує майбутніх дослідників до подальшого дослідження маловивченої драматургічної проблематики Норвіда у зіставленні з епохою. Норвід був добре знайомий зі спадщиною польської і французької культур, вибірково (що дозволяли обмежені кошти) на італійській і французькій сценах дивився та вивчав спектаклі – літературні постановки драм. «Театр Розмаїтості у Варшаві в роках еміграції Норвіда ніяк не міг вплинути на його творчість. Адже зовсім поет не чув про нього» [1, с.75].

Романтична антропологія тяжіє або до непереможного конфлікту між духом і тілом, посилаючись на динамічні, напружені структури, такі, як діалектика чи парадокс, або ж до дії як синтезу (філософія чину). Пошук єдності *sacrum* і *profanum* децентралізує міфічну Середину, яким уже не є Ватикан чи трон, але зосереджується на внутрішньому процесі, динамізмі духовного розвитку світу [19, с.30]. Децентралізація Середини переносить його до морального консенсусу загалу й окремої особи, як про це говорив Норвід у «*Promethidion*», називаючи консенсус «думкою»:

*Bo ona (opinia...) jest promieniem*

*Ostatnim proroctw...*

*Bo ona – głosem Ludu! – głosem Boga!*

*Ta cała krata*

*Promieni w formę strzelających przedział*

*To są prorocze wnętrzości narodu –  
 A wieszczów wieniec to linia obwodu,  
 A wewnętrzny koła astr, skąd są promienie,  
 To przenajczystsze narodu sumienie [23, с.229]*

Тут мова не йде про інтерсуб'єктивність, а лише про консенсус цінностей. Центр знаходиться всередині людини, але це «всередині» знаходиться ззовні – характеризує реальність, підпорядковуючи волю особи переконанням загалу. Таким чином формується новий парадокс, який далі назвемо «горизонтальна трансценденція» [19, с.31]. За аналогією до догми «святого спілкування», всі покликані до участі в ціннісному вимірі, до «спільного звучання».

Поняття універсальності також у Романтизмі підлягає переробці. Замість раціональної, абстрактної і статичної універсальності просвітництва, для якого найкращим порядком є порядок правний, протиставляється романтична універсальність індивіда й народу. «В ієрархії цінностей те, що національне, підпорядковане було тому, що загальнолюдське, однак реалізація конкретних національних завдань визнані за єдиний шлях поширення загального прогресу» [24, с.287].

Новий центр – моральний консенсус людей – встановив межі романтизму. Аби реалізуватися у світі, індивід був приречений на подолання внутрішніх конфліктів, історичної і структуральної неєдності світу, роздвоєння між порядком «духу» й «тіла». Тому цілком очевидним стає факт, що драма – драма історії і людської совісті, національна драма і драма індивідуального становлення –була визнаною провідним жанром романтизму [25, с.42].

Декларативний характер драми «Зволон», монолог з індивідуальною детермінацією ввічливості та гарячковістю (романтичний реквізит), також постійне цитування, «містерійність» «Кракуса» та «Ванди», де герої страждають задля спасіння людства, культ таємничості, казковість, середньовічність – це все вказує на глибоку прихильність (і певною мірою епігонство) Норвіда до романтичної літературної моди. Для Брауна три ранні драми Норвіда є

своєрідним епігонством великих романтиків, а «у театральній площині вони невеликі, манірні, символічні, із надуманими героями. Їх композиція не лише вільна, а й довільна, з оперною постановкою, натовпом, хорами, кінсьми, битвами, пожежами, дивами. І все це для антуражу, а не за потребою» [1, с.78]. Норвіда не прийняли спочатку через банальне епігонство, зазначає Браун, а вже потім інертно відкинули його як новатора. І саме «Ванда», «Кракус» і «Зволон» були тими його помилками, що вартували йому прижиттєвого визнання.

«Філософія цінностей Норвіда не є (...) легкою аксіологією. Норвід цілком усвідомлює складний характер людської натури, з її внутрішньою боротьбою, з особливою діалектикою цінностей, яка у ній відбувається...» [26, с.20].

Аксіологія письменника останніми роками активно набуває рис окремого філософського вчення. До цього причетні різні історичні та ідеологічні впливи. По-перше, цінності, про які пише Норвід, класичні (добро, краса, правда, праця), вони декларують у творах складну відмінність між проголошенням і втіленням, звершенням у житті згаданих аксіологем. Плюралізм і динамізм цінностей Норвіда невіддільно поєднуються в одну розлогу філософську систему.

«Групи цінностей, вписані в літературні твори, зазвичай не переказуються за допомогою окремо сформульованих тверджень, що становлять складову частину художньої структури (хоч у польській літературі ХІХ ст. можна знайти приклади безпосередньо висловлених аксіологічних переконань), а втілюються через використання різноманітних властивостей мови з її можливостями передачі відповідних конотацій і побудови висловлювань так, аби позиція суб'єкта мовлення, хоч і не вербалізована, була цілком зрозумілою» [27, с.73]. Ципріан Норвід був одним із тих, хто безпосередньо звертався до цінностей як до цілісної конструктивної філософської системи, що дало нам змогу простежити авторське наближення до знаходження сенсів життя. Навіть якщо письменник безпосередньо не увиразнював аксіологічні поняття (далі аксіологеми) у творах, то в теоретичних поясненнях стверджував, що зміст поезії, драм, оповідань детермінований католицькими цінностями.

Монолітного підходу до визначення ціннісних орієнтирів літературного твору не існує, як не існує критеріїв визначення базисних понять аксіології у межах філософської дисципліни. Однак є ціла низка наукових праць, статей присвячених питанням виявлення історичного розвитку та пошуку абсолютних значеннєвих векторів щодо впровадження єдиної системи цінностей [28 с.152].

Із більшим розмахом та об'ємним баченням Е.Ф. Серебреннікова у колективній монографії «Лингвистика и аксиология: этносемиометрия ценностных смыслов» розглянула питання визначення методик аналізу аксіосфери і лінгвістичної структури з ціннісним компонентом. В онтологічній парадигмі «Людина-Мова-Культура-Світ» дослідниця виділяє глибокі оцінювальні виміри, які є епістемологічно усвідомленими в колі таких інтегрованих понять: картина світу, життєвий світ людини, дискурс, суб'єктивність, ціннісна археологія знання. Велику увагу лінгвіст приділяє об'єктивним і суб'єктивним цінностям та їхнім межовим формам. Актуальним для соціально орієнтованих досліджень стає аналіз співвідношення національних й індивідуально-особистісних цінностей, які визначають розв'язання проблем і перспектив міжкультурного діалогу. Лінгвістична аксіологія досліджує способи знаходження в світі даного типу переживань, рефлексій, їхніх контекстуальних виражень та вказує на ефективність цінностей в міжособово-соціальной, культурній, часовій, просторовій площинах [29, с.352].

Сучасні українські аксіологічні дослідження спрямовані на виявлення типологічних концепцій розвитку цієї науки. Зокрема, В.А. Сіверс займається проблематикою аксіології в системі художньої культури. Вказує не тільки на варіативність ціннісних векторів, а й на нетипове сприйняття цінності, яка може набувати негативних ознак у тій чи іншій історичній площині, чи одразу, через індивідуальні рецепції, виступати в несприятливих варіантах. Наприклад, страх, біль, страждання, вони також є ціннісними орієнтирами [30, с.128].

Важливою частиною теорії цінностей є розвиток польської аксіологічної думки в межах дисципліни. Наприклад, В. Татаркевич, автор книги «Історія філософії», вказує на необхідність визначення об'єктивних цінностей, які мають

вагу не лише в гуманітарних науках. Ключовим поняттям для нього є дух, що протиставляється поняттям тіла і душі: не є матеріальним, психічним, індивідуальним, проте є об'єктивним духом [31, с.324]. Такий дух уособлює джерело головних цінностей: ідейних і духовних. Хто не зможе знайти в культурній сфері, зокрема в мистецтві (в літературному творі), конкретизації форми духа, наприклад, ідею краси, добра, правди, – той не здатний зрозуміти саме мистецтво.

Найбільш відомі й вагомі для сфери культури, а особливо естетики, є праці Романа Інгардена. Через призму феноменології він стверджує, що цінність належить до пізнавальної суті буття. Відповідно до концепції Платона, констатує, що краса є незалежним і об'єктивним відношенням, яке поєднує погляди більшості на мистецтво і не залежить від досвіду й психологічних особливостей реципієнта. Згідно з цим принципом Інгарден так класифікує цінності:

Життєві цінності: корисні і для задоволення;

Культурні: пізнавальні, етичні, громадянські;

Моральні (у більш вузькому значенні) [31, с.243].

Серед польських філософів, що звертаються до проблеми цінностей та їх інтерпретацій, варто згадати також Г. Ельзенберга і М. Валіса [33, с.204]. У їхніх працях можна знайти цікаві додатки, сучасні трактування як синхронічного, так і діахронічного вивчення аксіології.

Аксіологема «правда», як зазначають більшість дослідників, є провідною у ціннісній шкалі Норвіда, її найчастіше вивчають, що засвідчує, зокрема, остання праця Станіслава Фалковського. Посилаючись на підпис письменника в листах «Той, хто йде на смерть, вітає тебе, Правдо», дослідник називає його «гладіатором правди» [34, с.5], тобто людиною, що обороняє правду, На думку критика, Норвідова правда переплітається з глибоким традиційним трактуванням аксіологеми у християнській традиції.

Від часів постання християнського світу в європейській культурі функціонують пліч-о-пліч, нерідко перетинаючись одне з одним, два основних

тлумачення правди. Перше бере початок від грецьких філософів, в той час як друге – з Біблії. Норвід вживає слово «правда» як у розумінні грецькому, так і в біблійному. Проте особливо важливе значення має для нього правда в біблійному тлумаченні, зі Старого та Нового Завіту. Воно є виразно домінуючим і без особливого усвідомлення такого стану речей дослідникові творчості поета легко потрапити в інтерпретаційні пастки. Отже, варто перш за все зрозуміти основні відмінності цих понять.

Від греків походить поняття правди в логічному значенні. Так, зрозуміла правда належить винятково судовим інституціям. Тільки тому, що в судах щось стверджують або щось заперечують. Із середньовічних і схоластичних часів класична дефініція правди у відомому логіко-етичному сенсі, за латинською версією, звучить так: «*veritas est adequatio rei et intellectus*» (правда є відповідністю думки і речі). Вона проголошує, що істина думки полягає в її сумісності з реальністю, не вказуючи точніше, в чому ця сумісність повинна виявлятися. Її грецький відповідник «*aletheia*» означає відкриту реальність, існуюче саме по собі буття, можливе для пізнання. Тож і тут, хоч основний акцент і падає на буття, а не на думку, йдеться про конкретні кореляції між мисленням (що репрезентоване судженням) і пізнаваною реальністю. Як грецьке «*aletheia*», так і латинське «*veritas*» у своєму основному значенні однаково стосуються функції інтелекту. Сенс цього поняття вичерпує себе в пізнавальній сфері, особливо в сфері раціонального пізнання, що торкається об'єктивної реальності.

У той час як у біблійній традиції все по-іншому, як у Старому, так і в Новому Завітах. Про це можна прочитати в «Католицизмі А-Я» під заголовком «правда»:

*«Івритське etem у Старому Завіті виражає ідеї сталості, нерухомості, вірності. Як релігійне поняття уживається на окреслення вірності Бога, а також людської справедливості – в обох випадках у посиланні до усталеного між Богом і людьми завіту. Бог завжди має рацію, адже завжди вірний Завіту [...]. Також людина „створює істину”, „діє в правді”, коли вірна Закону. Сенс*

правди Старого Завіту (*eternum*) також був застосований у Новому Завіті, де правда (*gr. aletheia*) також означала вірність Бога чи людська вірність. Такому значенню надано все ж глибшого, духовнішого змісту, а вірність Бога і людини відносять до Нового Завіту, що міститься в Христі. Разом із таким значенням, що перейняте з єврейської традиції, автори Нового Завіту, особливо Іван, розвинули нову й оригінальну концепцію божої правди: *Правда Божжа – це об’ява Божого Слова, повністю завершена в житті та навчанні Ісуса Христа, який є експозицією Божих Таємниць*» [35, с.223].

У «Словнику Нового Завіту» Xavier-Leon Dufour’a під цим заголовком пропонується таке:

*«Для Біблії правда є Бог, Ісус Христос; це є правда, що не підлягає жодним деформаціям, попри плин часу.»* [35, с.224].

Основна відмінність між грецьким і семітським розумінням правди, яка випливає з вищесказаного, полягає в тому, що, за грецьким тлумаченням, правда – це відношення між людською думкою і об’єктивно існуючою поза нею реальністю або ж також є тією самою реальністю. Зокрема в тому випадку, коли названа реальність відкрита для того, хто пізнає думку, тобто так класифікована, щоб думка могла її асимілювати.

У семітському значенні правда виявляється у специфічних міжособистісних стосунках, в особливому зв’язку між людиною і Богом. Такий зв’язок може являти собою подальший аналогічний взірець для персональних взаємин між людьми, стаючи в такий спосіб етичною цінністю. У семітському сенсі правда міцно усталена в часі, в той час як у грецькому античне «*aletheia*» набуває характеру вічних взаємин. Протилежністю грецькій правді перш за все є помилка, а в семітів – розрив зв’язку між людьми, що виражається у всіх можливих видах брехні, моральній байдужості, браку відповідальності й тому подібне.

У філософській традиції сформувалися ще й інші способи розуміння правди, не тільки в логіко-етичному значенні. Вирізняють також онтологічну правду, тобто правду буття. Вона полягає в здатності буття існувати самому по

собі, разом із своєю природою [36, с.344]. Тут питання про правду розглядається як питання про буття, про те, що справді існує. Наприклад, як зазначалося вище, для Платона правда в такому значенні – це ідеальне буття, незмінні позачасові ідеї, а не матеріальні, змінні, речі. Якщо через буття пізнавати цілісність усіх речей, то ототожнена з нею правда повинна би залишитися для людини таємницею.

Одним із видів онтологічної правди є екзистенціальна правда, правда конкретного людського буття, яку в середовищі філософів-екзистенціалістів часто називають автентичністю. Така правда діє в умовах свободи й часу, вона слугує людському буттю (екзистенції) і полягає у вірності самій собі, своєму вибору. Оскільки правда визначається через вірність, то в ній можна побачити спільність із біблійною концепцією. Однак це вірність не Богові, а самому собі, тобто людині, що надала їй іншого відмінного від релігійного значення. При певному її трактуванні вона не суперечить релігійному розумінню правди, скоріш за все доповнює та збагачує його. Так, наприклад, прочитуємо у К'єркегора – мислителя, що в деяких поглядах дуже нагадує Норвіда [37, с.223].

У певному зв'язку з екзистенціальною правдою перебуває етична правда, для якої важливим елементом є виголошення правди і всілякої активності, що спричинена внутрішнім моральним імперативом. Етична правда полягає так чи інакше у здатності людини до прогресу, за своєю природою і з власною ціллю. Таке твердження є в класичній християнській антропології і також так є, як можна простежити далі в інших розділах нашого дослідження, у Ципріана Норвіда.

Норвід вживає поняття правди – на це вказувалося раніше –однаково як у філософському (гр. «aletheia» лат. «veritas»), так і в релігійному, біблійному, («emet») значенні [38, с.179]. До останнього, особливо релігійного поняття, наближаються, та навіть становлять його суть, поняття екзистенціальної та етичної правди, обидва застосовуються поетом настільки, наскільки тісно між собою поєднуються з релігійним, біблійним її розумінням як у теологічно-натуральному, так і в теологічно-моральному аспекті.



Релігія у письменника не хоче бути романтично-казковою, а проголошує естетичні цінності католицького християнства: наприклад, пишучи лист з Америки до своїх духовних наставників – ксьондза Олександра Єловіцького та Петра Семененки – Норвід називає католицький Костел «Свята і Старша Матір наша» [39, с.219]. Лірика Норвіда також вплинула на формування поглядів Яна Павла II, на польське місіонерство, знову ж таки без нагромадження романтичного містицизму Міцкевича та Словацького. Ідеї розлогого гуманізму перегукуються з формуванням аксіологічної свідомості сучасного століття, про що свідчить надуживаність цитування Норвіда в теперішніх політиків. Однак сам автор у «Прометідіоні» сумнівається на рахунок провідної ролі цінності правди, зокрема пише:

*O Polsko! – twoim proroctwo wyznaniem,  
Bo jednaś dzisiaj na puszczy wołaniem...  
Tak wierzę – tak jest – ile człowiek może,  
Ze jest, powiedzieć – [49, с.459]*

Наближатися до ціннісних абсолютів, постійно працювати над пізнанням – ціль і автоціль Норвіда як письменника та людини. На місце укоріненого романтиками та ідеалістами суб'єктивізму Норвід передусім ставив філософію неупередженості і безсторонності, тобто культ правди, який «проявляється не лише думкою», але й усім життям людини. «Правду не лише обдумуємо, але й проживаємо» [41, с.25-36].

Платонівський постулат недосяжності правди – чужий німецькій філософії, на чому наголошував Норвід у «Лекціях про Юліуша Словацького». Наближатися до правди через дії, часто повторює письменник у творі «Мовчання», де вміщує роздуми Діогена, який висміює і звинувачує академічних працівників, «шукачів правди», що не залишають студентам часу, аби вони знайдені правди практикували й поглиблювали.

У пізній фазі романтизму Ц.-К. Норвід розширював і доповнював постулати нового мистецтва та літератури поетичною програмою творення «літератури чину». Ростислав Радишевський зазначив, що у своєму поетичному новаторському трактаті про мистецтво («Прометідіон») Норвід осмислив роль поета, який є «шукачем правди, який перебуває у постійному наближенні до неї. Таку програму він реалізовував і сам, творячи універсальну поезію, базовану на поєднанні національних елементів із загальнолюдськими» [42, с.274-275].

Отже, у творчості Норвіда легко помітити, як одна цінність детермінує всі інші. Аксиологема правди є тим центром і мірилом, згаданою вище загальною «совістю», через які проявляються всі інші аксіологічні структури та «ідея дії» самого Норвіда. Простежити, чим для нього є правда та як вона формувалася в його творах, спочатку ліричних, і є завданням наступного підрозділу.

## **1.2. Генеза та цілісність аксіологеми правда у ліриці Норвіда**

У даному підрозділі ставимо мету окреслити характеристику основної у творчості Норвіда цінності – правди. Глибокий аналіз суті універсального поняття допоможе полегшити з'ясування конкретних літературознавчих проблем в аксіологічному навантаженні драм.

Слово «правда» належить до найбільш уживаного Норвідом слова, серед яких також «історія», «людина», «кохання», «Бог», «совість» і т.п. При цьому правда найбільш навантажена авторською емоційною філософією, з'являється зазвичай у контексті пафосу, у сенсі піднесення. Щоб встановити детально, які саме концепції правди проявляються в його творах, розглянемо спочатку етапи становлення та впливи формування ідеї правди у письменника, а вже потім перейдемо до семантичного та категоріального аналізу.

Метою Норвіда був пошук правди, «яка, хоч незрозуміла, але, може, найбільш правдива правда людини нової епохи, нової цивілізації. Обов'язок людини – виявити правду. Життя і творчість письменника є свідченням цієї мети» [43, с.18].

На перший погляд, його поезія цілісна, сумна і зріла ще у ранньому періоді творчості. Однак, слово правда у цьому періоді вживається досить рідко, лише в трьох віршах («Сироти», «Письмо», «Думання (II)»). «Сироти» – це «найбільш ранній приклад поезії з двома площинами правди Норвіда, який граючись словом «сироти» показав у своєму вірші дітей, покинутих своїми батьками, та дітей «інших» (початок і кінець вірша), які відчують себе сиротами своєї батьківщини» [44, с.290]. Сироти, приречені на самотність, є жертвами Долі-ворога, яка «вириває надію» й «ошукує» нещасливих. Єдиною розрадою, потіхою для страдників-сиріт є спостереження за небом і зірками. Правда – це ремедіум, або їжа, для цнотливої духовності:

*Teraz zaś, widząc, słysząc tyle rzeczy nowych,  
Do was biegnę, wam prawdy przynoszę kaganiec,  
Wam, biednym bladym dzieciom z nabrzmiałą powieką,  
Co samotne jesteście w tłumach pogrzebowych, [...] [45, с.5]*

Інші люди, «похоронний натовп» є мертвими, нездатними відчувати правди, усвідомити жорстокість цього світу. Норвід демонструє зневагу до людей. Такий самий мотив простежується у вірші «Самотність». Як молодий дев'ятнадцятилітній чоловік, який дуже занурений у проблематику власного «я» та протиставляння його «іншим», зі зневагою описує «сміхи, пісні, бесіди» людей, називаючи забави неробством, що приводять ні до чого і нічого не вирішують. Норвід не може зрозуміти марноту снування серед людства. Краще залишатися самотнім: «красу і грацію мовчання» відчувати. Його власна правда стає відчутною під час усамітнення з природою:

*Och! jak lekko, słodko marzyć duszy -  
Tu mi gwar, to mi uśmiech myśli nie krępuje... [45, с.3]*

Норвід хоч і не вживав у цьому вірші слова правда, але з контексту вона впливає замаскованою у мовчазному спостереженні за природою.

Природа та сільські краєвиди також знайшли місце в аксіології Норвіда. Павук, жайворонок з вірша «Вспомини села» і місяць з «Ночі» є символами втілення правдивості, які протиставляються фальші міста – «позолоченого краю прірви».

Поет, натхнений піснями Кохановського про ідилію села і зв'язок людини з природою, у 1941 року пише два вірші «Думання (I)», «Думання (II)». Ці поезії підкреслюють потребу світу у його підпорядкованості вічним ідеалам. Загалом «Думання (I)» повідомляє про «народження поезії пошуку, поезії допитливості, що заохочує до дослідження правди» [46, с.38]:

*Idźmy, cierpmy, dopokąd nam wystarczą siły,  
Idźmy i stawmy czoło szalonej zawiei;  
A każdy niechaj głosem duszy swojej śpiewa  
Pieśń o Miłości, Wierze i Nadziei [45, с.17]*

Страдницька атмосфера цих творів асоціюється з біблійним призначенням людини. Пальма, символ справжньої краси й достатку, повинна замінити панування лавра – правителя брехливого Сатани:

*Nie z płonącą chorągwią, nie z wściekłym obrazem,  
Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni  
Lub z palmą, iść, nie ufać ni trwodze, ni słowu,  
Nie starać się, by wawrzyn zalechtał po skroni,  
Lecz pragnąć, by cierpiący rozśmieli się znowu [45, с.17]*

Рання поезія Норвіда мала вплив на демократично зорієнтовану молодь королівства Польща. Про це неодноразово говорив один із її представників – Роман Зморський:

„Після поразки повстання 1830 року [...] почалася в Польщі друга хвиля суцільного мовчання – і оніміння. Серед цієї тиші думка, що лише в духу народу є спасіння, витворювалась таємно, однак постійно плекалась у бідних, але численних колах, де й широко розпустила своє коріння...» [46, с.47].

До грона молодого покоління можна зарахувати близьких друзів Норвіда: Владислава Венжика, з яким подорожував Польщею, і Шелігу Потоцького.

Іполіт Скімборович, редактор декількох періодик, на питання про ставлення до варшавських поетів, відзначив трьох «найкращих»: Антонія Чайковського, Ципріана Норвіда й Романа Зморського. Через те, що в країні панувала атмосфера безнадії, політичної поразки, молодь повинна була шукати нові засоби вираження правди. Навантаження символами, «езопівська мова» – не завжди були зрозумілі з першого прочитання. *Nolens volens*, такі твори потребували обізнаності з відомими літературними творами, історією філософської думки, із схемами створення символів, які дуже часто приховували різні цінності та зміст. Одне слово, поет – натхнений гарними відгуками про свою творчість, опираючись на підтримку нової генерації письменників другого покоління романтиків та на підтримку варшавської періодики – залишив свій край. На прикладі великих віщів – з почуттям месіанства й відповідальності – хотів донести еміграції комунікат про нові настрої батьківщини й тим самим змінити образ польської літератури.

Перший етап становлення на дорозі правди був пов'язаний із подорожами Норвіда по Європі, контактами зі знаменитостями: Каролем Красінським, Зигмунтом Красінським, Богданом Залеським, Адамом Чарториським, Олександром Нєвяровським. Мав нагоду відвідувати пам'ятки давньої цивілізації, навчався у Флоренції та в інших містах Центральної Європи. Все це пророкувало йому чудові перспективи.

«Правда, хоч як по-різному її розуміли, для всіх була цінністю непередаваною. Для Норвіда була цінністю найвищою» [47, с.95]. Це судження тягне за собою наступне запитання: чи протягом всієї Норвідової творчості головним поняттям його складної й дуалістичної філософії є правда? На це

запитання знаходимо досить очевидну відповідь, тільки порівнявши фреквенцію слова правда у його ранній і пізній творчості. З цього, зрозуміло, випливає, що його зріла поезія повністю була занурена в роздуми над цим аксіологічним поняттям. Практично в кожному вірші, листі, драмі письменник використовує слово правда як найвище поняття-цінність. А його філософські відступи на тему мистецтва («Мовчання», «Про Юліуша Словацького») є апофеозом правди. Чи може це означати, що рання поезія не вміщувала в собі «поняття-ключа» – правди? На це запитання можна відповісти, лише детально проаналізувавши деякі вірші.

*O, dzięki Tobie za państwo — boleści,  
I za męczeńskich — koron rozmnożenie,  
I za wylaną czarę szlachetności  
Na lud, któremu imię jest — cierpienie —  
I za otwarcie bram... nieskończoności [45, с.90]*

Поезія репрезентує Буття, яке перенасичене стражданням. Досить типово тут простежується романтична категорія: конфлікт поета зі світом, ідеалу з реальністю. У наступному вірші «В щоденнику Л.А. Імпровізація» поет впроваджує арбітровий мотив: дія, праця, які повинні наближувати до реальності «фатально далекий ідеал» [48, с.45], тобто правду:

*Przyszłość wieczna! Na niewiecznym polu  
Do ułomnego śmiejąc się człowieka,  
Tylko tu jeden cel otwierasz – bolu...  
I tylko jedną prawdę – że jej czeka... [45, с.73]*

Як би дивно це не звучало, «темна» поезія Норвіда в зіставленні з «Імпровізаціями» Міцкевича орієнтована на майбутнє більш позитивно. Прірва і біль лише до приходу Ісуса є значними [49, с.158-179]. Страдник, який вибрав

дорогу уявлення Божих правил, зобов'язаний нести свій хрест із метою дати свідчення правди. Цей мотив Норвід зробив етичним імперативом у вірші «Маріє, Пані Ангелів!»:

*Maryjo, Pani Aniołów, u Ciebie  
O Twej Korony prosim zmartwychwstanie -  
  
A niech się wola Syna Twego stanie  
Na ziemi-naszej, tak, jako jest w Niebie...  
Amen. [45, с.75]*

Не можна ідею дії письменника утотожнювати з тов'янізмом, прагненням до битви задля визволення. За Норвідом, людина повинна «тягнути хрест по світу», діяти задля християнської правди, щоб повернути любов Бога. Поет, у стосунку до революційних подій (Весна народів), обирає рішучу позицію неприйняття воєнного перебігу історії:

*O! – nie tak, nie tak dni oczekiwania  
Po smutnym świecie winny by rozwiość;  
I nie tak wolność a bratnie kochania,  
I nie tak różność – innych musisz dość... [45, с.105]*

Один вірш раннього періоду вирізняється на тлі інших. На перший погляд, він меланхолійний і бунтівний, спрямований до васалів країни, однак варто детально обговорити його суть.

«Моральні категорії і політичне засудження сучасної цивілізації Європи є ніби передвісниками до формування – *pars pro toto* – позитивного народного програмування. У чотирьох риторичних питаннях другої частини вірша Норвід відчуває „безвладність покори”, утопію „виснаження”, пише про самопізнання, яке веде до перемоги над стражданням. Іншими словами, умовою пізнання себе,

без якого не можна бути вільним, є спалення в стражданні» [50, с.33]. Добута в такий спосіб – самостійно, власними силами – свобода є цінністю, що містить у собі совість і правду.

У прочитанні Пьотра Жеромського цей вірш набуває ностальгічного настрою. Однак Євген Малачевський в оповіданні «Я, дурний слов'янин» глибше відчув значення вірша:

*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica,*

*Tam jest mój środek dziś - tam ma stolica,*

*Tam jest mój gród* [45, с.123]

Таким чином, кожне місце, де поляки вмирають за Польщу, є їх батьківщиною. «Шибениця» тут є метонімією смерті за країну. До розуміння цієї правди доходимо лише через страждання. Інший поціновувач творчості Норвіда Малашевський, письменник міжвоєнного покоління, який на власному досвіді зазнав жорстокості війни та таборів, саме в такі критичні моменти повноцінно відчув грані його творчості. Можливо, через це Норвід став патроном письменників Другої світової війни (Бачинський і Гайцего), адже досвід «чуми війни», найкритичнішого періоду жорстокості людей, викликав розуміння складної, «темної», поезії Норвіда [51, с.453]. Однак повертаючись доромантизму, можна зазначити, що цей вірш для тогочасних читачів був ще одним черговим віршем про страждання батьківщини з типовим ангажуванням «темних місць», що перенасичені символікою і які часто втрачають зміст [52, с.167].

Тогочасна публіка розуміла цей вірш через призму ідей Міцкевича: Польща відродиться за допомогою війни, проте якщо врахувати факт, що «вітчизна» ховається у кожній людині (за Норвідом), яка належить до польської нації, то окресленого вище страждання повинен зазнати кожен Поляк, досягнувши власну моральну цінність. Лише тоді можна очікувати на зміни. Норвідіві рефлексії у цьому вірші є лише початком високого періоду творчості: іманентна



правда «Пісні від нашої землі» є багатосмисловою і щоразу набуває більш етичного виміру.

Пейоратив старшого покоління романтиків, а саме, критика Міцкевича, залишила негативне клеймо на інтерпретаціях Норвіда, а потім спричинила відповідний відгук у поета: збільшення енігматичності в його поезії. «Норвіда засудив Міцкевич через ідею «страждання», якого Костел має право вимагати від своїх вірних» [48, с.128].

Поетичною збіркою, що складається зі 100 віршів, про яку потрібно говорити окремо, є «Vade-mecum» («Слідуй за мною»). Така назва збірки – це своєрідний віршований кодекс звичаєвого права в культурній ситуації європейського простору (адже рідко Норвід звертався до особливостей традиції Орієнту, як це робили романтики, захоплюючись природою). Поет шкодує, що світ не має законів краси, відсутність яких найбільше відчувається у великих містах, і так само, як Збігнев Херберт, сканує реальність в естетичних та етичних категоріях. На жаль, збірка «Vade-mecum» не вийшла друком за життя письменника: цикл готувався до друку з 1860-63-65, але ця поезія була передчасною, занадто радикальною й прогресивною.

Отже, детальний розгляд ранніх віршів, таких, як «Сироти», «Письмо», «Думання» та інші, окрім романтичних ідей відновлення батьківщини, містять глибші смисли, пов'язані з «фатально далекою правдою». Для поета правда є поживою цнотливої духовності, правда протиставляється пустим балачкам, розвагам людей, які автор називає неробством. Відчуття правди приходить завдяки усамітненню з природою. Подорожі Європою, знайомства з К. Красінським, Б. Залеським, А. Чарторийським, навчання у Флоренції, студіювання Біблії та відвідування історичних пам'яток надали поезії Норвіда елітарного характеру: для зрозуміння цих творів потрібен багаж знань символів, подій, кодів культури, однак напрямок творчості залишився тим самим. «Для Норвіда (правда) була цінністю найвищою». Недарма більшість дослідників його творчості – це люди християнської віри, а найбільше публікацій про нього виходять друком у Католицькому університеті (Люблін), адже мотиви

«спалення» кожної людини «в стражданні», не війна і революція, а молитви та покора в очікуванні Спасіння, якнайкраще репрезентують біблійні орієнтири. Ідеї милосердної правди не були прийнятними для бунтівної еміграції Польщі, і це був перший крок до Норвідової колізії із «загалом».

За категоріальним аналізом правду Норвіда можна поділити на три напрямки: метафізичний, епістемологічний, етичний.

У метафізичному сенсі його правда зазвичай є синонімом Бога, тобто істинного Буття. Метафізика поета, що закладена у векторах його ідейного мислення є релігійною, а саме, католицьки заангажованою, тому Бог не є синонімом Христа чи євангелічного Слова, він є Богом-індивідом, а не абстрактним явищем світу. В ліриці можна віднайти небагато прикладів метафізичного сенсу, зазвичай він проявляється у довгих сюжетних творах і в прозі. Однак у літанії «До Найсвятішої Панни Марії» знаходимо слова, де поет застосовує подібне за звучанням, але різне за значенням поняття «правда», що у вірші написане з великої букви і означає Бога-Христа:

*Czy prawda, że się Prawda urodziła*

*I że Stworzyciel stawa się stworzeniem?... [45, с.192]*

Інший фрагмент, мова якого відрізняється від попередніх тим, що характеристика правди не стосується безпосередньо релігії, виражає, однак, саме метафізичний сенс правди:

*Nie znam prawd dwóch: co? Prawda jest w ziarneczku piasku, i w obrocie słońca, na skroś bytów, tylko to Prawda! A co nie jest na skroś wszech bytów prawda – to CZAS, to BŁĄD... [106, с.212].*

Якби не останнє речення, можна було б інтерпретувати цитату в пантеїстичному дусі. За давніх часів правда дещо нагадувала Субстанцію – Бога (за Спінозою). Однак «помилка» («błąd») пов'язана з тим, що темпоральне,

часове, і є протиставленням правді. У такому розумінні правда є понадчасовою та належить до порядку вічних речей.

З метафізично-персоналістським значенням правди пов'язаний логіко-епістолярний сенс правди, що засвідчує користь цінності для людини, яка перебуває у пошуку найвищих цінностей і прагне виконати свою місію на землі. У листі з 1857 року до полковника Миколая Камінського дізнаємося, що «Правда не лише знанням є» [106, с.369]. У «Лекціях про Юліуша Словацького» є подібна думка: «Не можу змиритися, що правда є лише теорією» [78, с.449]. Епістемологічний сенс пов'язаний з кохеринською теорією, яка детермінує правдивість думки визначенням того, чи думка є частиною збірної і безперечної правди. У збірці «Vade-mecum» у вірші «Королівство» читаємо: «Правда? Не є мікстурою суперечностей» [45, с.61].

Правда екзистенціальна є способом існування цілісної людини. Прикладом може слугувати афоризм із «Суті про свободу слова»: «Той тільки має серце, хто його вживає» [45, с.105], автор мовить про відкриття людського буття для Бога або світу інших людей, про готовність прийняти ті страждання, які диктують нам власна доля або ж Бог.

Етичний сенс правди міститься в антонімічній парі до брехні, фальшу, удавання, підступу:

*Tobie – Umarły, te poświęcam pieśni,  
Bo cień gdy schyla się nad pergaminem,  
To prawdę czyta, o podstępach nie śni...* [45, с.343]

Величезний вплив на аксіологію в белеристиці мала феноменологія Інгардена, на базі якої Стефан Савіцький виробив засади розрізнення цінностей літературних творів [53, с.16]:

1.Цінності, які представлені за допомогою літератури, тобто іманентний світ цінностей у творі: аксіологічне навантаження окремих структуральних елементів, евокованих твором.

2.Цінності, які є зібранням роздумів і суджень. Говорять не про цінності самого твору, а про історію їх запозичення, про ціннісну оцінку літературного доробку і її відповідність критеріям літератури.

3.Література як цінність «для» суспільства, покоління, кожної людини, патріотичної свідомості і т.п.

Одне із завдань цієї роботи - висвітлити цінності (правди), що містяться у творах Норвіда, з урахуванням першої засади. Це означає якнайбільш об'єктивно окреслити індивідуальну специфіку його правди на основі дослідження конкретних творів [54, с.67].

Практично всі, хто займався вивченням творчості Норвіда, більшою чи меншою мірою торкалися питання цінностей. Досить популярним серед дослідників є складання класифікацій. Цікаво, що всі вони зосереджуються переважно на правді. Це завідчує особливу роль даної аксіологеми у творчості поета. У роботі наведені не всі класифікації, а лише ті, що здобули авторитет на літературних симпозиумах [55, с.64].

Наприклад, Маріан Пехаль намагається поділити цінності Норвіда на умовні і безумовні, підкреслюючи їхній тісний зв'язок у функціональній площині [56, с.338].

Ядвіга Пузиніна, підсумовуючи інтерпретаційні контексти, які містять слово правда, дійшла до висновку, що в Норвіда існує основних п'ять значень поняття правда [57, с.165]:

- 1) онтологічне значення: реальність, її елементи, а також вища реальність – нескінченне Буття, Бог;
- 2) аксіологічне значення: добро, Боже Царство, Божа правда;
- 3) епістемологічне значення: думки, переконання, роздуми над реальністю;
- 4) естетичне значення: взаємодія мистецького твору, того, що він має показувати, з якимсь аспектом реальності;
- 5) етичне значення: погляди чи поведінка, відповідна до того, що являє собою правда у значенні 2).

Крім цього, Пузиніна додає: правда в його текстах а є багатовекторною. У багатьох контекстах складність поняття виявляється в поєднанні в одному вживанні (фразі) декількох семантичних навантажень. Доробок Пузиніної займає цілісну нішу у вивченні цінностей Норвіда, а її «Словник Правди» – це велике досягнення, праця, яка стала зараз каноном у розумінні письменником цінностей.

Отже, подані вище класифікації візуалізують скрупульозність учених у питанні правди Норвіда. Загальна багатостороння критика його творчості відкидає розвиток філософської аксіологічної думки й репрезентує його як письменника зрілого, визначеного. Показують його як незмінного в своїх поглядах як у ранньому періоді творчості, так і в скромнішому пізньому. Проте це не відповідало б природному розвитку особистості, адже на сприйняття світу впливають різні обставини життя. Тому наступне завдання нашого дослідження – детальний розгляд творів, що стусуються драматургії Норвіда з урахуванням біографічного тла письменника.

### **1.3. Творчість Норвіда в українських перекладах і критичній реценції**

Предмет вивчення у цьому розділі зосереджується на трьох наукових колах: традиційна інтерпретація творчості Норвіда українськими літературознавцями; особливості українських перекладів збірки «Vade-mecum»; ідейно-ціннісний вплив його концептів на українську художню свідомість.

Досить легко пояснити третє коло ціннісного впливу: вивчення творчості письменника дотепер в Україні має характер «гетто», в якому його творчість оцінюється тими, хто професійно був і є пов'язаний з польською літературою. Проте переклади поезії Норвіда, що не може тішити, виконані відомими українськими поетами – Дмитром Павличком, Іваном Драчем, Миколою Бажаном. На жаль, твори доступною нам мовою не дали значного ефекту, а сучасне покоління українських літераторів не робить достатніх спроб продовжити переклад, трапляються лише поодинокі згадки в

загальнолітературному контексті (Оксана Забужко), які ще утримують Норвіда від цілковитого забуття на літературознавчому маргінесі.

Норвід, хоч і не був відомий у своєму столітті, проте його широке коло листування вражає. Деякі його листи зберігаються у Львові та Києві, у бібліотеці Вернадського АН України (що адресовані до Владислава Ходзькевича (1820-1896) та у Львівській бібліотеці імені Стефаника АН України (з архіву сім'ї Павліковських), в останній зберігається аж 18 листів, серед яких незакінчена драма «Тетр без театру» і довільний переклад Норвіда «Гамлета».

Перше коло вивчення зосереджується на тих інтерпретаціях поезії Норвіда в українській традиції, які за своєю формою нагадують часткові та непослідовні короткі нотатки. Іван Франко у своїй значній багатотомній праці Норвіда не називає, хоча там розглядаються різні польські письменники, про яких сьогодні вже й не почуєш. Цей факт не дивує, адже Норвід залишався в шухляді у власній країні аж до ХХ століття, до відкриття Міріамом, до повного видання його творчості за редакцією Віктора Гомулицького в 1951 році. Одна із перших в українській літературі згадок про нього з'являється в Миколи Євшана (1886-1919; це один із найвідоміших критиків-індивідуалістів, розсудливий і послідовний дослідник у галузі літератури й філософії, який належав до етичної та психологічної наукової традиції). У розділі «Сучасна література польська і її вплив на нашу» [58, с. 312-113] відчувається осуд українських «псевдопоетів», «адептів музи, які раптом стають рицарями, що готові покликати весь народ до боротьби», адже ті, що читають в книжках польських критиків «а la Бжозовський і Норвід, починають бути прихильниками соціалізму й економічного матеріалізму», тобто Євшан критикує «інтерпретовану інтерпретацію» польських письменників українськими «головами» і закликає до власного українського розуміння іноземної літератури. З наведеного вище контексту можна зробити висновок, що критик мав певні відомості про поезію автора «Vade-mesum», крім того, «псевдописьменники» (на жаль, Євшан не подає конкретних прізвищ) вже на початку ХХ століття теж чули про Норвіда. Ні модерні поети Молодої Музи, ані працелюбний перекладач польських пророків

Максим Рильський («останнім задумом Максима Рильського був переклад Норвіда. Цей замисел не дочекався реалізації») [59, с.890], ані інші критики й відомі перекладачі польської літератури не взяли на себе обов'язок реалізувати переклади Норвідових творів, доки у 1971 році не вийшла збірка поезій письменника за редакцією Миколи Бажана. До неї увійшли 70 творів Норвіда, перекладачами яких були Дмитро Павличко, Микола Бажан, Петро Тимочко, Григорій Кочур, Леонід Череватенко, Іван Драч, Володимир Лучук, Роман Лубківський, Віталій Коротич.

«Ім'я Норвіда, ім'я, з якого не так давно руки перших прихильників стирали порошок непам'яті, злий і холодний порошок, - поставив би поряд з великим Адамом Міцкевичем, великим Юліушом Словацьким» [60, с.5]. Так неухильно починає свій вступ про нього Бажан, акцентуючи увагу на недооціненій долі і на поневірянні «письменника-дії», на скитанні поміж романтичною «епатацією Франції» і «пруськими та царськими жовнірами». У першому випадку тогочасна публіка не могла усвідомити «думку про громадянську поезію Норвіда і її суспільний обов'язок» (адже в Парижі панувало на той час мистецтво декадансу). Натомість, у другому випадку письменника не допустили, щоб він повернувся «до розділеної вітчизни». Однак «не розпач його охоплює і не бездієва покора принижує його» [60, с.8], а фатум долі, з яким треба боротися, навіть якщо він є незрозумілим. Микола Бажан допомагав Гомулицькому на теренах України збирати листування та твори Норвіда, копіював твори з бібліотек як увійшли в популярну антологію.

«Думка, роздум, судження, передбачення, глибокий індивідуалізм поезії Норвіда вкладається в гнучку, ритмічно й образно багату поетичну форму. Від спроб відтворення античних стоп і метрів і до вільного, білого, неримованого, із силабічним рахунком, нестриманого вірша; від довгих, розтягнутих поетичних речень до вигуків, окликів, а то й просто пауз, синкоп, замовчань; від метафор до епітетів, здібуваних і у віршах попередників, до парадоксальних порівнянь, небувалих зіткнень тропів; від архаїчних мовних зворотів до найновіших наукових термінів, позначень і формувань – он який діапазон має Норвідова

поетика, Норвідове слово» [60, с.12]. Бажан цінує насичену його поетику, не критикує, а лише захоплюється красою художньої мови. Автор вступу зазначає, що Норвід постійно повертається до двох тем: до релігії й народу. Релігія у нього є реліквією тогочасного романтичного часу, яка підтримувала письменника в пошуку погодження суперечностей з реальністю. На жаль, Бажан не розвивав далі релігійної теми письменника, бо приречений був на трактування крізь призму ідеології комуністичного соціалізму. Лише згадка релігійної ідеї і суттєве її обмеження у всіх радянських книгах була невід'ємною умовою видання будь-якої наукової роботи. Праця Бажана не була винятком.

«Проте марним ділом було б зіставляти хитливий, двоїстий, розшарпаний світогляд Норвіда з цілеспрямованою, непримиренною, революційно-демократичною творчістю Шевченка» [60, с.18]. Як вважає Бажан, письменник був обізнаний з українськими темами, адже товаришував з Богданом Залеським, представником української школи в польській літературі. Свої знання про Україну міг черпати з сентиментальних віршів Залеського і не мав загального розуміння революційної іншої України Северина Гощинського.

Бажан, говорячи, що томик обмежується ліричною поезією і декількома фрагментами великих творів, не приховував, що загалом це не дуже багато, адже повне уявлення про Норвіда можуть дати читачам драми, новели й поеми. Вони ще чекають на українське опрацювання, особливо на переклади.

Один із поетових перекладачів, Григорій Кочур, виявив більшу цікавість до нього. Серед поезії польського романтизму він переклав два твори Міцкевича, два Словацького та аж шістнадцять Норвіда. Поясненням, чому Кочур приділив виразно більшу професійну увагу доробкові Норвіда, є те, що він «не хотів знову перекладати вірші, які вже мають українську версію» [61, с.192]. Іван Дзюба, однак, переконаний, що Кочура, який мав «талант від Бога», у Норвіда вабила «віртуозність і складна техніка, насичена грою фантазії».

1971 рік у Польщі був проголошений «роком Норвіда». На ювілей четвертого польського пророка Кочур відреагував статтею з двох причин: для роз'яснення українським читачам інтелектуальної складності письменника, а



також для донесення патріотичної ідеї Норвіда (цього нема в Бажана). Через глорифікацію цієї ідеї на переклади Кочура реагували не зовсім толерантно. Радянські цензори критикували перекладені ним художні твори, які часто сприймалися як акт відродження української мови. Свою літературну критику творчості поета Кочур базував на працях Мечислава Інглота та Вацлава Борового, проте також мав власну думку щодо потрактування місця і ролі письменника у літературному континуумі. Кочур не зіставляє його з американською письменницею Емілі Дікінсон, як це робить польська літературознавча традиція. На думку перекладача, «Дікінсон свідомо обрала позицію людини, що стоїть на схилі літературного життя» [59, с.899], Норвід між тим завжди прагнув активних спільних літературних дій, які повинні відігравати творчу роль у будованні свідомості людини-почтивої. «Поетичні медитації над самотністю – звична для неї (Дікінсон) форма. Більше того, не знаючи матеріальної скрути, вона навіть не думала розуміти поезію за спосіб утримування себе. Натомість Норвід розраховував на заробляння пером» [59, с.899].

Часто до Норвіда критики застосовують епітет «мислитель». У Кочуровому розумінні, Норвід-мислитель – це той, що піклується про ясність поетичної мови, прагне до максимальної відповідності слова і правди. «Інтелектуальний досвід людськості є улюбленою сферою поета, в якій із задоволенням він обертається» [59, с.899].

Кочур, характеризуючи мову письменника (до речі, перший в Україні), вважає, що основою стилю поета є поєднання слів через дефіс («святий-спокій», «наш-епос»), антиномія фраз, карколомні і вражаючі образи, «заперечення орнаменту» [59, с.901], перероблені вислови відомих письменників. Важкість поезії Норвіда криється, на думку критика, в згаданих вище засобах творення мови.

У порівнянні з поетами-романтиками, Норвід був досить ощадливим та економним в описах та у вираженні емоцій. Часто така скупість поєднувалась із іронією і псевдочистою інтонацією поезії. Ясність мови, як вважає Кочур, є

вичерпною та повною у поета. Для аргументації своїх роздумів він наводить цитату Словацького : «Ципріан є таким духом, що від нього нічого не можна взяти, ані нічого йому не можна дати» [59, с.902].

Не оминув письменник і проблеми перекладів текстів Норвіда, підкреслюючи важливість вчитання в зміст поезії: фальшиві інтерпретації неуважного читача або незнання мови нівелюють суть поезії автора «Прометідіона». Окрім того, треба постійно тримати в голові, що Норвід є поетом *cogitari*, поетом філософського напрямку. Це зобов'язує читача, починаючи від першого ж контакту з творчістю Норвіда, розумітися на широкому спектрі гуманітарних знань. В українських текстах помітні огріхи перекладачів, отже, допущені помилки ніби гублять основне повідомлення твору. Як зазначено вище, у поета кожен вислів є важливим, в його творі неможливо щось забрати або замінити. Лучук, Драч, Коротич у верифікації вірша посилаються на дуже нестабільний білий вірш, до того ж встановлюють модерні ритми, тим самим надаючи поезії Норвіда взагалі невластивого вигляду, наявні також лексичні недолугості. Кочур наводить приклад, як перекладач вірші «Що ж ти Афінам зробив, Сократе», в українському відповіднику вживає замість «що ж» вираз «щось», що звучить як зневажливий докір Сократу, а не висловлення співчуття філософу. Наступний *collapse* : той же перекладач фразу «за декілька століть» переклав як «за декілька годин». Внаслідок цього утворився історичний жарт: афіняни, які вбили філософа, за декілька годин поставили йому пам'ятник. Після прочитання такого перекладу не дивуймося, що українці, читаючи Норвідіві твори, не розуміють взагалі, про що йдеться.

Підсумовуючи своє знайомство із Норвідом, Кочур говорить про нього українським прислів'ям: «його життя було подвигом» [59, с.903]. Характеризує його як поета оригінального шляху, що вижив ще й у неповторному запалі духу, в строгому стоїцизмі, очікуючи на далекоглядну історичну перспективу.

Варто сказати, що Ципріан Норвід не перебував ніколи під впливом ідей українських письменників (хіба що здалека, якщо можна Богдана Залеського вважати українським письменником), для компаративістів полем роботи

залишається лише порівняння літературних мотивів Норвіда з українською літературою. Цим займався українсько-канадський славіст Ярослав Богдан Рудницький [62, с.30]. У статті «Образ Слов'янина у кривому дзеркалі Ципріана Норвіда і Лесі Українки» дослідник замислюється над «негативним представленням й інтерпретацією характеру слов'ян у двох згаданих авторів» [62, с.31]. Наголошує, що Норвід сприймає передусім росіян і поляків як два значні слов'янські племена, говорить про їх неможливість діяти без зухвальства й наслідування: «Росіяни такі самі слов'яни, як поляки, – лише ті з азіатськими, а ті з європейськими народами змішані: бо так повинно бути» [39, с.321].

«У вірші „До москалів-слов'ян” поет протиставляє характер поляків росіянам, підкреслюючи, однак, спільність слов'янського походження одних і других» [62, с.31]:

*Moskale bracia! Co w was jest szatanem  
Tegośmy na chrzcie polskim się wyrzekli, [62, с.32]*

На думку Норвіда, сатана ховається в слов'янстві, однак народ польський відрікся від нього. Росія, котра заявляє про потугу слов'ян, є «голландською колонією, якій оригінальність лише сниться».

Проблему слов'янина-наслідувача, раба, Ципріан Норвід порушує у багатьох творах, зокрема в драмі «Клеопатра і Цезар» (постать Наслідомира з Афін, який не міг обрати, якому панові служити) [62, с.34].

Леся Українка у своєму вірші «Slavus sclavus» із співчуттям та іронією засуджує прислужливість слов'ян:

*Kiedyś w dawnych czasach silny obcokrajowiec  
Wywodził Słowian – niewolników na targowiec, –  
A dziś Słowianin, jak daleko wzrok sięga  
Sam na siebie już nakłada więzy [62, с.36]*

Рудницький вказує, що погордлива негативна реакція обох авторів може бути реакцією на штучний романтичний ідеал «славного слов'янина», який був популярним у ХІХ панславістському столітті, що найвиразніше простежується в поезії Тараса Шевченка, Павла Шафарика й Александра Пушкіна.

Окрім зібраних у серії «Перлини світової лірики» перекладів, в українській літературі є ще інші цікаві індивідуальності, що зацікавились словом Норвіда. Багато перекладів опубліковано в часописі «Наша культура». Серед перекладачів такі письменники: лауреат національної нагороди ім. Тараса Шевченка Остап Лапський, який, разом із Стусом, є найбільш послідовним наслідувачем шевченківського ідеалу духовної незалежності [63, с.6]; польсько-український артист, поезія якого наповнена тугою за рідним краєм, член Зв'язку літератів польських (1986) Іван Золотокудр [64, с.9]; поет, публіцист, критик, член Національного Зв'язку Письменників України – Іван Шишов [65, с.243]. Щоб оцінити мистецтво перекладів українських письменників, наведемо вірш «Моя пісенька» в інтерпретації Шишова і Лапського:

*Тяжко, тяжко завжди всюди  
Чорна нитка в'яже груди,  
В'ється скрізь, куди не йду,  
В кожнім подиху вона,  
Усміх пройняла до дна,  
Гімн, молитву і сльозу (Łapski)*

*Скрізь погано і всюди,  
Та ніч іще буде:  
Біля мене, в мені, наді мною,  
Вона в подиху кожнім,  
Вона в серці порожнім  
І бринітиме вічно струною (Szyszow)*

*Źle, źle zawsze i wszędzie  
 Ta nić czarna się przędzie:  
 Ona za mną, przede mną i przy mnie,  
 Ona w każdym oddechu,  
 Ona w każdym uśmiechu,  
 Ona we łzie, w modlitwie i w hymnie...*

Іван Шишов навіть не ставить собі за мету доцільний переклад форми вірша з оригіналу: на його думку, найкращий варіант, щоб зарадити собі з Норвідом, – зробити вільний «переспів» творів. Беручи до уваги той факт, що перекладачу вдалося без втрат переказати зміст і мелодику вірша, робимо висновок, що Шишов або належно не оцінив свої можливості, або обережно, з ваганням, підходить до поезії Норвіда. Бачимо, як рефрен відрізняється лише останніми рядками. Глузливий «усміх» Норвіда перекладач замінив «порожнім серцем». Дане порівняння дещо неточне, адже автор вірша пише про себе, про свій біль, як він переживає драму свого серця. Серцю приписують різноманітні почуття, воно не може бути порожнє. Наступна фраза «ona we łzie, w modlitwie i w hymnie» (вона у сльозі, в молитві і в гімні) підкреслює християнський замисел автора, чого не помітив перекладач. Досить непопулярна метафора «бриніти вічною струною» належить до античної міфології, до пісні Орфея, а не до біблійних псалмів, як це звучить в оригіналі. Лапський практично не відійшов від атмосфери й ритму вірша: образ нитки, яка не дозволяє вільно дихати і стискає груди, збережена відповідно до першотвору.

Сучасний компаративіст, передовсім слов'янської літератури, Євген Нахлік блискавично орієнтується в творчості Адама Міцкевича, Юліуша Словацького та Зигмунда Красінського. Він розглядає письменників у їхніх історіософських спостереженнях та ідеологічних напрямках у порівняльній площині із Тарасом Шевченком, Александром Пушкіним, Михаїлом Лермонтовим. У своїй значній праці «Доля-Los-Судьба. Шевченко і польський романтизм» вчений небагато згадує про Норвіда, скоріше, в зіставленні з

Міцкевичем: «Міцкевич...мав дуже поверхове відчуття Бога, сфери метафізичного і ірраціонального...натомість почуття християнської етики проявлялося слабше в порівнянні до Красінського і Норвіда» [66, с.32].

Літературознавець твердить, що два останні письменники були рішуче проти революційного «радикального містицизму», «повстанського міфу», проголошували органічний еволюціонізм [66, с.32]. Як уважав Норвід, цей еволюціонізм мав бути сповнений через «працю як удосконалення особистості...Шаленству почуттів і дій, які важливі у романтизмі, протиставляв культ невтомної праці» [67, с.178].

Якщо Міцкевич у своїй творчості вагався між бунтівним характером Прометея і покорою Христа, то Норвід тримався християнської сторони, навіть античні сюжети перекладав і пояснював крізь призму Біблії («Мармур-білий», «Спартак», «Помпея», «Promethidion», «Quidam»). Науковець згадує, що Норвід був єдиним з тих, хто був проти новонародженої комуністичної ідеології. Нахлік прирівнював Норвіда з українським зрілим Кулішем, який так само був проти революційності й козакофільства Шевченка, як Норвід проти месіанства трьох пророків.

Підсумовуючи судження Нахліка, бачимо, як широко дослідник окреслив творчість польського письменника, однак не навів жодної цитати з його вірша, аби мотивувати зацікавлення інших критиків літератури до розширення відомостей про Норвіда. Для українського літературознавства привабливим полем вивчення, підкреслює Нахлік, є компаративістичний аналіз Норвіда й Куліша.

Мистецтвознавець Ігор Юдкін-Ріпун, розглядаючи проблематику мовної ідеоматизації в драмах Норвіда, підкреслює, що окремі речення письменника мають характер загадки чи кросворда, які, окрім інтригування, містять у собі двозначне прочитання і передбачають тенденційність тексту. На основі такої тенденції твориться ідіома, тобто алегорія. Дослідник починає свою статтю з опису літературно-драматичного тла і схожих тенденцій у поезії Норвіда. Акцентує, що драма Норвіда належить до «нової драми», де реальність, а не

інтрига є під оптикою творця, прості речі можуть говорити більш трагічно, ніж дії, саме в діалозі являється правда. Плутократія – образ, що найчастіше використовує Норвід при описі тогочасного суспільства («Актор» і «Перстень Великої-Дами»). Юдкін-Ріпун коротко подає зміст двох творів. «У Норвіда особливо виразно окреслюється концепція драми як експериментального художнього дослідження життєвої проблеми. Діалогічність тут відступає на другий план, оскільки здебільшого тексти можна тлумачити саме в бароковому дусі – як солілоквії. Певна річ, драма як сценічний експеримент без наперед відомого розв’язання – це споконвічна властивість подання конфлікту в сценічній дії: дійові особи поводять себе так, наче автору невідомі мотиви та наслідки їхніх вчинків, а фінал – непередбачуваний. Цим ризиком непередбачуваності сценічна гра відрізняється від ритуалу, де кінець наперед визначений. Саме ризик визначає також відмінність драми від епосу, де розв’язання конфлікту припускається принаймні відомим авторові (або його образу), та від лірики, де внутрішній світ автора або ліричного героя стає посередником між подіями та текстом, переносючи реальну небезпеку в царину переживань. Така суть драматизму як експериментальної гри протистоїть містеріальному театру, фундованому на ритуалістиці, історичній драмі, що спиралася на відомі й міфологізовані події, так само як і пізнішому епічному театрові» [68, с.130-146].

Цікавим є факт, що така бароковість не є ритуальною, однак є грою з непередбачуваним фіналом драми (риса високої комедії). Норвід був засновником нового жанру в Польщі.

Повертаючись до внутрішніх відношень у драмах автора, дослідник стверджує, що він як сфінкс задає філософське питання, відповідь на яке містить ризик. З’являється «гра в мовчання», що стає основою сценічної реалізації. Фрагментація має афористичний потенціал. Специфіка мови твору й телеграфічність (метод письма, що будується на допоміжних знаках) ще краще підсилює афористичність висловів Норвіда.

Сучасна українсько-польська літературознавча наука, яка все частіше дає про себе знати, яка набуває широкого досвіду й активно розглядає компаративістичні круги пізнання, допомагаючи науці однієї країни зрозуміти проблематику іншої, почала методично поглиблювати знайомство з творчістю Норвіда. У 2012 році Марія Титаренко, стипендіатка Фулбрайта та професор університету імені Івана Франка, використовує до Норвіда українську літературну критику, говорить, що Павличко, спостерігаючи за зв'язком Норвіда з нобелівськими лауреатами, вказує, як Норвід, підіймаючи особливе, характерно польське, питання, одночасно впроваджує універсальні мотиви Західного світу, що притаманні Польщі з XVI століття (Кохановський), у повній мірі проявляються в XIX столітті (Міцкевич, Словацький, Норвід) і лише з появою премії Нобеля отримують визнання (Мілош, Шимборська). «Чим темніша ніч, тим яскравіше світять ліхтарі» [69, с.340]: дослідниця наводить цитату Олександра Гончара, щоб показати невідповідність між революційною епохою, тяжкою долею, мучеництвом письменника і високою інтелектуальною творчістю Норвіда. Згідно з словами Олега Ольжича, «історією творчої інтуїції» є те, що вона допомагає письменникові підвестись навіть на момент розуміння почуттів і правд, до чого ще не дозрів його інтелект і свідомість, так Норвід пише про свої думки, які ще не зрозумілі, але «милосердя є головним завданням». Тобто письменник наближається до біблійних цінностей і підтримує погляди філософії серця Сковороди.

«Норвід говорить про теорію мистецтва як про синтез інтелектуальної, скерованої проти натуралістичного копіювання, реальності. Був провокатором інтелектуальним, також противився сталим поняттям, говорячи про постулати мистецтва загального і демократичного, хотів оживити стародавні засади, що виражають конкретні погляди на тему суспільної місії і поетики мистецтва (намагався переказати суспільству синтез етики, естетики філософії). Творець виразив свої роздуми на тему відношення мистецтва, ремесла і промисловості» [69, с.346]. Авторка статті говорить про Норвіда, не лише вписуючи його в польську парадигму інтелектуального письма (риси, спільні з традицією



Кохановський-Мілош-Шимборська), але й відшуковуючи в світовій та українській літературі подібності. «Норвід і Бодлер поєднані своїм прагненням до зовнішньої емоційності, до звуженого образотворення, до етичної інтелектуалізації. Норвід і Рільке – до репродукції образів, подій, конфліктів, які через живопис, різьбу, архітектуру, музику подібні, а в сенсі кольорами і напівтонами – до «Сонячних кларнетів» Павла Тичини, до створення та впровадження знаків, що взяті із історії, цивілізації і релігії. Норвіда й Еліота поєднує поняття художньої оригінальності і відношення до традиції мистецтва, висвітлюючи проблеми і перспективи конфлікту епох, інстинктивні потреби віри, намагаючись створити об'єктивні вірші, що позбавлені рис авторства» [69, с.348].

Більше уваги дослідниця присвячує порівнянню Норвіда з Василем Стусом, наголошуючи на тому, що обидва мають подібний оригінальний стиль, в якому «поява найкращих віршів відбувається на хребті зіткнення, поєднання протиставлень: з однієї сторони, несамовитий запал, з іншої – філософська глиbokість, розсудливість, поміркованість» [69, с.249].

Обидва поети використовують такі поетичні форми: короткі вірші-спогади, лист, сон, марення, уникаючи рим або використовуючи внутрішню риму. Наприкінці статті дослідниця остерігається, що Ципріан Норвід знаходиться в позачасовому прометеїзмі і промовляє лише до тих читачів, які не бояться втратити нитку Аріадни й розчинитися в інтелектуальній поезії. Варто відзначити позитивну тенденцію, яку ми спостерігаємо в Україні: пошук цікавості до польської літератури, на що вказує кількість перекладів книг, також переклади сучасної літератури. Норвід також вивчається в середовищі студентів, Мар'яна Кріль – випускниця університету Марії Кюрі-Склодовської, пише, що в історії є багато прикладів, коли значна постать залишилась невизнаною у своєму часі. В українсько-польській історії такими прикладами є Григорій Чубай і Ципріан Норвід. «Чому саме вони? Що мають до себе подібного [70, с.109-117]? На це запитання дослідниця відповідає так: невідповідність їхньої поезії тогочасним суспільствам, неготовність обох до понадчасових тем є причинами

невчасної почутості, актуальність зауважили лише при покладенні їх віршів на музику. Кріль більше зупиняється на інтерпретації творчості Чубая польському читачеві, аби він зрозумів, наскільки багато маємо спільного, навіть на полі незрозумілої, «темної» поезії.

Підсумовуючи зібрану інформацію про інтерпретацію Норвіда в українській літературній критиці, варто наголосити, що деякі опрацювання через фрагментарність відомостей про письменники, могли просто не потрапити під оптику вивчення, однак основні напрямки та перспективи розвитку вивчення Норвіда окреслені і можуть допомогти наступним дослідникам у праці над його творчістю.

### **Висновки до першого розділу**

Драматургія Норвіда охоплює декілька десятків текстів: чотири призначені для повноцінного використання у наближених до класичного розуміння спектаклях: «Актор», «За кулісами», «Клеопатра і Цесар», також «Перстень Великої-Дами», що є своєрідною кульмінацією його драматургії. Несценічні твори, або, як їх називають, драматичні мініатюри – «Ванда», «Кракус», «Слодич», також однодієві «Ніч тисячна друга» і «Любов-чиста в морській купелі» – відрізняються від першої групи лише обсягом і меншою кількістю висвітлених тем. Однак всі згадані твори знаходяться в певній опозиції до романтичної традиції. Поет творить світ драми, «виражений реалістичними засобами» [71, с.58], стверджує Казимир Браун, хоча досить складно застосувати наведену формулу до містерії Норвіда. Захоплення теорією літератури й мистецтва у Норвіда розвивається одночасно з цікавістю до механізму драми, що засвідчують кореспонденція письменника і численні зауваження у вступях до драм, наприклад, праця 1851 року «Вистави загальні» (*Widowiska w ogóle uważane*) і вступ до «Кракуса».

Проблематика драматичної творчості автора «Персня Великої-Дами», також і генеалогічні питання широко висвітлені Зофією Шмибловою, Юліушем

Віктором Гомулицьким, Іреною Славінською, Славомиром Свйонекон, Ельжбетою Жвірковською, Йоанною Зах-Блонською. До драми Норвіда зверталися у своїх дослідженнях також Вацлав Боровий, Казимир Вика, Агнешка Жьолович, Аліна Ковальчикова, Славомир Жепчинський, Гражина Халкевич-Сояк, Бернеттга Кучера-Хахульська. Попри змістовне й глибоке вивчення драматичної творчості Норвіда, дослідження вищезгаданих науковців надихають на подальші пошуки, адже відкривають низку нерозв'язаних проблем, що потребують уточнення. Драматургію Норвіда рідко можна побачити в театрі, сьогодні вона практично відсутня на сцені. Марія Прусак, аналізуючи причини спаду зацікавленості виставами Словацького, колись одного з найпопулярніших драматургів, підкреслює, що сучасний театр забуває про «драматичну функцію поетичного слова» [72, с.31] і «поетична верства його творів потроху стає непосильним бар'єром» [72, с.31] як для театру, так і для читача. У випадку з Норвідом подане припущення також є актуальним. Незавершеність творів Норвіда, не є головною причиною, як дехто вважає, нечитабельності творів автора. Як вважає Йоанна Тшьонка, «поетична форма драм Норвіда і їхня ліричність найрідше є темами вивчення, однак вони є характерними рисами структури цих творів і значно впливають на їх художню форму» [73, с.12]. Лірика поета пронизана драматичною напругою, а ліричність є конститутивною складовою драм письменника, яку він потім використовує у своєму театрі.

Отож, у другому підрозділі намагаємося простежити драматичне навантаження та генезу формування аксіологічних одиниць у Норвіда саме в перших ліричних віршах, далі кларифікуємо вияви провідної аксіологеми правда на теоретичному класифікаційному ґрунті, щоб застосувати сформовану термінологію для характеристики і вивчення правди загалом у драматургії Норвіда. Дослідження аксіологічних питань Норвіда ведуться із застосуванням різноманітних підходів вивчення та методів класифікації. Серед провідних дослідників творчості поета на особливу увагу заслуговують: Е. Касперський, Я. Пузиніна, С. Савіцький, К. Свегоцький, Д. Пневський, М. Пехал. Вчені, хоч і не дотримуються єдиної закономірної системи розгляду аксіологічної

проблематики, проте вдало інтерпретують особливості функціонування значеннєвих аксіологічних одиниць у творчості Ц.К. Норвіда.

Окремо варто наголосити, що без аналізу творчості Норвіда на українському ґрунті ми б не змогли отримати загальну картину етапу, на якому перебуває знайомство українського дослідника з польським письменником. Серед перекладачів Норвіда на українську мову знаходимо відомі прізвища: Павличко, Бажан, Кочур, Шишов, Лапський. Під питанням залишається якість цих перекладів, деколи ціннісні коди письменника через «темноту висловлювання» є недоступними для інтерпретаторів. Драматургією Норвіда займається Юдкін-Ріпун, який не лише доповнив скарбницю польської літературної критики вивченням ідеоматизації драм Норвіда, а й порівняв творчість Рильського та Норвіда, відкриваючи двері до компаративістичного діалогу двох культур.

## РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЯ ДРАМАТУРГІЇ Ц.-К. НОРВІДА В ПОЛЕМІКО-ФІЛОСОФСЬКИХ ТВОРАХ

### 2.1. Поетика правди «драми життя» в «Лекціях про Юліуша Словацького»

Незважаючи на свою набридливу «туманність» і «претензійність», паризькі лекції Ц.-К. Норвіда (відомі під назвою «Про Юліуша Словацького») були чи не єдиним твором позитивно сприйнятим публікою у період сорокарічних поневірянь письменника і його невизнання.

Навесні 1860 року Норвід весь свій творчий потенціал спрямовує на власний літературний курс, що складався із шести лекцій, які без офіційного дозволу поліції він виголошує у Польській Читальні в *Passage du Commerce*, 25. Зали були переповнені слухачами з паризької Полонії й університетською молоддю, понад сто осіб займали невеликий простір. Кожна лекція закінчувалась оплесками. На остатньому виступі Норвіду подарували першодрук «Ангеллі» з 1838 року.

Друк самих лекцій тривав близько року, невеликий наклад (100-200 примірників) з'явився в липні 1861р. Жодної ґрунтовної рецензії публікація не дочекалася, лише через рік Юзеф Райценхайм у своїй брошурі про Юліуша Словацького коротко написав, що Норвід має перед батьківщиною велику заслугу, адже він першим оцінив творчість Словацького як людини, поляка та поета [46, с.324].

У своїх листах, зокрема, до Юзефа Крашевського чи до Ядвіги Лушевської, Норвід підкреслює, що писав не лише коментар до драматургії Словацького, але й демонстрував, наскільки несерйозні звинувачення висували до його творчості. Доля Словацького, письменника, на похованні якого була присутня одна жінка, – це доля, яку передбачив Норвід для себе самого. Владислав Бенктковський також звернув увагу на те, що ненадрукована драма «*Quidam*» зазнала такої ж недолі, як і «Король-Дух» Словацького, адже рукопис був опублікований лише через

вісім років після смерті автора. Згаданий вище «Quidam» завершує ключовий етап у творчості Норвіда, оскільки все, що він писав у 60 і 70-их роках, є розгорнутою реалізацією його філософських положень [74, с.723]. Лекції, написані на три роки пізніше за поему, є також літературним коментарем до багатьох творів, особливо до драматургічних. Окрім того, лейтмотив «Лекцій про Юліуша Словацького» і драм Норвіда (наприклад, «Quidam», «Перстень Великої-Дами») є спільним, адже стосується пошуку «правди» через співпрацю читача з автором [75, с.340]. Очевидно, такий спосіб пізнання нагадує феноменологічний метод і в подальшому може стати окремим дослідженням, присвяченим вивченню гносеологічних роздумів письменника.

Коли лекції Норвіда були майже готові до декларації, Клачко, прибічник ідеології Міцкевича, на шпальтах польських журналів наголошував, що «нашим артистам», які знаходяться в особливо складних умовах, потрібно згуртуватися задля національного мистецтва, а не вдаватися до філософської втечі як це робив Норвід. Тому на запрошеннях на лекції «Про Юліуша Словацького» Норвіда була надрукована назва: «Про праці й поетичне місце Юліуша Словацького в національній справі». Письменник свідомо полемізує з критиком на просторі аксіологем та її стосунку до національної поезії.

В іншій полемічній праці «Про мистецтво...» Норвід ствердив, що мистецтво не розслабляє розум і «моральний характер», а навпаки, – загострює свідомість і веде до досконалості [76, с.119-126]. Норвід намагається визначити для себе та критики семантичні межі терміна «національне мистецтво». Автор вказує, що через філологічно-чуттєвий метод розбору слова «краса» і його етимологічне тлумачення можна зрозуміти характер національної творчості. Звичайно, як зазначає Веслав Жоньца, Норвід надає зовеликого значення етимологічним пошукам. Слово «краса», за Норвідом, є синонімом тріумфу, радості, світла і сповнення. У польському слові «краса» («рієкно») закладено два поняття: «пісня» і «стогін» («pieśń i jęk»), що, вслід за Норвідом, можна потрактувати як «біль тріумфу» [76, с.121].

У своїх вступних медитаціях, що більше схожі на власні роздуми, ніж на коментар до творів Словацького, та за обсягом є більшою частиною лекцій, Норвід веде діалог із псевдоінтелектуалами, нездатними вирішувати моральні й історіософські питання епохи. У лапідарних формулах він вміщує постулативні думки, оперує анекдотом, пластичними образами, що виконують роль євангелічної притчі. Марія Страшевська відчула у творах «масив праці паломництва до правди» [77, с.117]. Норвід заповідає у своїх лекціях, що вони «не стануть популярним літературним коментарем, а будуть зводом правд, які потребуватимуть від мовця і слухача немалого зусилля занурення і роз'яснення» [77, с.111].

На початку I лекції автор намагається віднайти місце поета в соціумі, у якому, на переконання Норвіда, немає місця для нього самого. Письменник наводить приклад: військовий, службовець та ремісник відомі своєю роллю в суспільстві, навіть у семантиці назви, через ономастику професії. Поет – досить нечітке поняття і не є, принаймні в наш час, особливою заслугою й показником соціального рівня. Однак поету «не можна заперечити талант і заслугу» [78, с.408], а отже, він теж має глибокий сенс і значимість у своєму ремеслі.

У давньому Ізраїлі поет мав чітке й визначене місце: його настанови та гідність відповідали ролі присяжного засідателя. Поет, або, як його далі називає Норвід, пророк, не був випадковим, до його слів прислухалися з особливою увагою. У Греції такими заслугами був наділений орфеїчний поет. Інший різновид поета – драматичний, був подібний до капелана, героїчний – до військового лідера. У часи римського панування поети поступово відмовлялися від пророцтв, лише плекали засоби вираження літератури, техніку, красу та гру слів, віддаляючи себе від правди, залишаючи єдину класичну форму [78, с.408]. Норвід вважає, що література, як красива форма обрамлення мови, як ораторство й риторика, поступово віддалялися від правди, переслідуючи за будь-яку ціну інтереси кращого вислову і переконання.

Наступна думка Норвіда співзвучна з тогочасними проблемами: «суспільна гідність поета гине і поетичні корони його спадають» [78, с.409], адже

поет перестає бути привілейованим авторитетом, утаємниченим сакральною, лише йому доступною правдою; чим ближче він до Одкровення, до християнства, то краще розуміє, що не лише «святий, але й чужинець-бродяга» [78, с.409] однаковою мірою претендують на право пізнання істинного Бога. Критика, на думку Норвіда, мало займається критеріями справжнього поета і часто спирається на смак мецената чи рецензента. «Критерії відносні і нічим не підтвержені» [78, с.410]. Далі письменник задає собі запитання, чи в є поезії постать наскільки важлива, як Сократ у філософії, адже саме Сократ для нього усім своїм життям втілював мудрість і «закарбував її в смерті» [78, с.414]. Можливо, такими є Давид (другий король Ізраїлю), або Орфей, чи його улюбленець Данте. Норвід шукає сучасника, котрий свідчить правді і сам чинить за своїм свідченням. Коли в Греції здійнялася шалена буря, яка нищила все на своєму шляху, зриваючи дахи та руйнуючи інжирні дерева, багато хто сприйняв такі явища як гармонійну взаємодію духовного світу з природою. У греків є прислів'я: «Буря є великою тоді, коли велика людина гине». Так було в день смерті Джорджа Гордона Байрона. Міцкевич називав Байрона «Наполеоном поезії», Норвід іменував його «Сократом поетів» [78, с.415]. Отже, для нього Байрон — сучасний взірць правдивої поезії Риму.

У лекції II «про Юліуша Словацького» письменник обґрунтовує, чому саме Байрон заслуговує бути великим поетом-пророком і як його дії і мова проповідували Божу надію та правду. З часом, на жаль, поняття «байронізм» звелось до банального прозаїзму віри, містицизму, заклинань й особистої поразки індивідуума. На думку Норвіда «Байрон був релігійнішим за Костел» [78, с.419]. Норвід наводить кілька прикладів діянь Байрона: дізнавшись, що людина, яка в церкві молилася за поета, померла, Байрон сказав, що всі лаври Гомера й Наполеона, разом узяті, – не гідні цієї безкорисливої людини, що молилася за нього. Народжений лордом, Байрон міг зробити блискучу кар'єру в дипломатії чи військовій справі, але вибрав шлях благодійника простого народу, витрачаючи свої гроші на людей. Перші слова Байрона в англійському парламенті були «Не жертвуйте людиною для махінацій і машин», останні перед



загибеллю в Греції його слова були подібними — «Не жертвуйте народом для рутини» [78, с.421]. Правда, на думку Норвіда, затихла після смерті Спасителя і пробудилася на початку XIX століття у таких визначних постатях, як Байрон. Автор «Паломництва Чайльд Гарольда» перефразовує латинський вислів на *veni, cantavi, vici* (побачив, заспівав, переміг), наділяючи себе, письменника, функцією лідера, провідника, пророка народу. Тому завдання сучасного правдивого письменника — це «не лише одиничні душі навернути хрестом до слова Одкровення, але й дух народу, і дух мови новою силою слова вдосконалити» [78, с.416].

Часто від поета вимагають оригінальності. У Франції, як помічає письменник, за копіювання чужих думок можна отримати штраф. Норвід стверджує, що абсолютної індивідуальної оригінальності немає, не було і не буде. Завжди потрібна опора, зв'язок з джерелом, яке надихає, з яким полемізуєш [79, с.60-71]. Наприклад, про безсмертя душі до Сократа вже знали єгипетські капелани; Наполеон завжди мав із собою том висловів Цезаря, якими часто послуговувався; про те, що Земля кругла, говорили ще в античні часи. Навіть Христос каже, що його слова — це не його, і він прийшов не навчати, а лише доповнювати. Оригінальність – це правда, яку ні з чим не спутаєш, вона не може відійти в незабуття. Абсолютної оригінальності немає. Тому, «після епох шарлатанства один атом оригінальності й сумлінної праці переважає гори наслідування. Мала книжечка Коперника підриває світ, а тисячі томів інших лежать без життя» [78, с.425]. Релігійний Байрон часто вдається до біблійних віршів, як до творів оригінальних.

Правдиву оригінальну літературу здатен сприйняти не кожен читач. Норвід починає аналізувати риси читача, який може зрозуміти й відтворити правдиву творчість. Окрім того, для інтелігентного реципієнта потрібен певний конкретний час і місце читання такої поезії, як деяку індійську поезію читали у лісі, щоб збагнути її настрій. Треба вміти читати багатьма чуттями, каже Норвід [78, с.427]. Не вистачить однозначної ремінісценції, вирваної цитати для цільної формули багатогранної правди, вона занадто складна, щоб зупинитися на одній

темі. Наприклад, Норвід згадує, як невідомий автор статті «Варшавської газети» [78, с.427] намагається вивести слово «шляхта» від німецького слова «клепати залізяку», наголошуючи на пейоративному значенні, забуваючи, що ще раніше це слово походить від староготського «вдаряти по панцеру, гартувати» [78, с.427]. Слова, які вживаються в одному значенні, втрачають свою цінність, свою багатогранність, а отже, викривлюють правду, подаючи лише вигідний контекст або бездумність неучтва. Також є інша проблема, коли своєрідний стиль прочитання творчості письменника формується через особливості століття й історичного тла; варто пам'ятати, що рецепція залежить передусім від напрацювань самого автора, його переконань, головних ідей, і якраз це є справжнім значенням: «...слова! Найголовніша правда, якої в жодному літературному курсі не вчать!...» [78, с.428]. Читач повинен співпрацювати з твором, і чим «вищі матерії» вміщені у творі, тим більш індивідуалізованим стає читання.

У «IV лекції» [78, с.430] Норвід каже, що теократія поширена на всій землі, бо кожен народ має уявлення про трансцендентальну основу світу, що містить у собі усталені вірування, поклоніння та надію на божественне начало і є рисою природною, вродженою для кожного народу. Шляхетність, на яку часто посилаються теоретики, лідери й інтелігенція, – це лише набута цивілізацією особливість, що розвивається завдяки спілкуванню людей та створенню культури, а отже, є рисою соціальною. Самородною, як говорили тогочасні пророки Польщі про вибраний Богом шляхетний народ, шляхетність не може бути (тут Норвід має на увазі передовсім Міцкевича).

«Аби бути людиною освіченою, досить повірити в цивілізацію, з якою я зіткнувся; аби бути самоосвіченою, треба щось додати від себе і не вистачить м'якої пасивності. Проте щоб творити — до джерел повернутися потрібно» (тут і далі у дисертації переклад Правилової О.П.) [78, с.431]. Отже, джерелом і першоосновою вічного взірця є віра у Божественне (теологія), а не шляхетність.

На відміну від римської драми, християнська проявляється не лише в категоріях «хто виграв» або «програв», але завжди закінчуються Об'явленням

надії на спасіння. Норвід переконаний, що немає кращої за притчу (parabola) форми християнської драми. Притча не лише найбільше підходить для пояснення життєвих алегорій, але й творить саму драму життя. Письменник у лекціях не пояснює, чому жанр притчі впливає на створення «драми життя», інші наукові розвідки оминають це питання. Однак можна припустити, що алегоричні засоби біблійної притчі є універсальними, тому пасують до будь-якого пояснення і перетворюють драму на завжди актуальну, «вічну», християнську. Норвід протиставляє притчі німецьку філософію, яка намагається будь-які вияви правди пояснити через реалістичну та логічну систему речей, найчастіше — науковим інструментарієм. Опираючись на попередню його думку, розуміємо, що сам він остерігався чітких наукових пояснень і критики власної творчості, адже це веде до визначення меж і конкретизації понять, що для літературно-філософських роздумів є односторонньо й поверхово та не має нічого спільного із досягненням «правдивої драми життя» [80, с.464]. Притчами користувався Ісус, і це є найкращим прикладом підтвердження думки Норвіда. Автор згадує, як останні алегоричні історії Міцкевича «драматизували життя правди» [78, с.433], творили новий прояв її форми і, на жаль, залишились без належної оцінки за життя письменника, «а хто зрозумів – загинули» [78, с.433]. Очевидно, тут письменник мав на увазі справжню (фізичну) смерть (але кого?). Чи йдеться тут про узагальнений образ, чи про когось конкретного – наразі відомостей про це нам не вдалося знайти у наукових працях критиків, отже, це питання у науковому просторі залишається відкритим [81, с.341].

Норвід переходить до ще однієї теми кінця XIX століття – розвитку цивілізації і її впливу на християнство. Автор користується поняттям «соціальне християнство», що означає зміну усталених прикладів з Біблії і перенесення їх на реалії соціуму. Норвід наводить таку ситуацію: якщо людина вкраде хліб – її одразу засудять, не зупинить правосуддя і те, що Господь з чужого поля брав колоски жита для своїх учнів; людина одразу потрапить до в'язниці, а після звільнення до кінця життя у неї буде цей ярлик судимості. Люди забувають, що «цивілізація — це лише засіб, а не ціль» [78, с.434].

Філософські відступи Норвіда довгі, а стиль письма складний: та всі лекції написані для вивчення провідних творів польської літератури, якими він вважає «Ангеллі» Юліуша Словацького та «Святий вечір Різдва» (однак твір став відомим у літературі під іншою назвою «Легенда») Зигмунда Красінського і без знання яких, продовжує, не можна стати освіченим патріотом Польщі [78, с.438]. «Вони (твори) є двома вождями польської епопеї, що на варті стоять» [78, с.439].

Дія першого твору ілюструє вплив індивіда на світогляд суспільства, наступний твір описує діяння загалу і вплив народу на індивіда. На думку Норвіда, ці твори повинні завжди йти в парі для репрезентації різних граней правди, стояти на захисті національних ідей польського народу. Не будемо переказувати тут зміст творів, адже вважаємо це недоцільним, навіть сам Норвід у свої лекціях лише підготовлює читача, дає орієнтир і вступну рецензію до інтерпретації аксіологеми в драматичних творах, не подаючи при тім їх зміст.

Мотив серця і жертви у вибраних творах знаходяться на різних полюсах. Наприклад, постать Ангеллі є символом серця, що призначене для жертви. Поняття серце також пояснює у творі трагедію історії, коли серце вже не здатне витримати навантаження від фізичного та психічного болю, воно гине, а «без серця» [78, с.441] люди стають «безсердечними», тому історія починає діяти за законами байдужості. Отже, коли Ангеллі прокинеться без серця – звершиться останній суд. У «Легенді» серце народу є теж історичним призначенням.

Інша постать «Ангеллі» Елої, як тлумачить сам Словацький, народилася від сльози Ісуса на Голгофі, що пролилася над усіма народами. Вона повинна була виконувати роль пророчої поезії, адже від сльози Слова (Ісуса) постала лірична поезія з ціллю застерігати людство від помилок, охороняти та об'єднувати народи. За легендою, Елої закохалася у впалого херувима і відійшла від правди. Норвід вдається до алюзії і повертає нас до поділу поезії на ту, що служить правді, і ту, що відійшла в темряву і стоїть на варті цивілізації, про що ми згадували на попередніх сторінках. Отже, знову виходить плутанина ролей, засобів і цілей поезії, яка породжує літературний, далі національний конфлікт.

Норвід звертає також увагу на роль літературних кафедр, часто вони, замість того щоб відкривати літературні заповіді письменників для власного народу, займаються лише навчанням граматики й «каліграфією мистецтва» [78, с.446]. Справжня роль кафедр – підтримувати дух народу, знаходити вічні істини і тлумачити їх народові. Автор категорично не погоджується з відомим філософом Клачком, що викладав на той час у Крулевці (Калінінград), адже вчений не бачив повноцінної драматичної поезії в «Ангеллі», «В Швейцарії», «Гражині» й «Іридїоні», називаючи твори натягнутою струною серця, що доводить до крайнього звучання, до «розриву» [78, с.446], а це є рисою лірики, а не високої драматургії [82, с.94]. Норвід підкреслює, що не лише поет провадить таку тональність й оздобу письма, а це є рисою самого польського народу.

На завершення «IV лекції» письменник згадує лист Красінського, йшлося про смерть Словацького, у якому той запитує, чи покійний не залишив тексту до власного надгробка, якщо ні, то Красінський пропонує напис: «авторові «Ангеллі», вічна пам'ять». На його думку, цього достатньо, щоб затвердити авторитет другого пророка в наступних поколіннях.

У «V лекції» Норвід пише, що тогочасне ХІХ століття лише стояло на порозі відкриття історії. Світ починає вивчати історію цивілізації: перші знахідки мумій, теорії щодо побудови пірамід, відкриття стародавніх пам'яток Азії, знаків на папері, – але для Норвіда цього надто мало, адже тут є «брак пам'яті серця» [78, с.447]. Ідеї розвитку читаються легко, як алгебраїчні рівняння, але вони сухі та штучні. Зовсім не вивчаються історії болю, сліз, переживань, те, що є первинним, що є мотивом до дії. Письменник ніби передбачив майбутні зацікавлення літературознавства, адже зараз історії брехні, болю, почуттів, любові та інших емоцій перебувають у центрі міждисциплінарного вивчення [83, с.248].

Автор не заперечує, що часто незрозумілий виклад думок у його творах є об'єктом критики. Темність мови перешкоджає поету увійти до тогочасного мистецького інтелектуального кола. Однак для Норвіда «темність» не може заважати бути важливим: половина листів Красінського написані схожою

незрозумілою «темною» мовою. Міцкевич зобразив героя перших «Дзядів» напівбожевільним, але саме завдяки відчуттю світу поза логічним сприйняттям цей герой здатен виголошувати правду [84, с.184], тому Норвід користується схожими трансцендентальними засобами для прояву правди.

Додаток, що присвячений «Баладині», є квінтесенцією драматичного концепту прочитання театралізованих творів і пояснює схему вивчення національної драми, навіть якщо йдеться не так про заангажованість критика в естетико-філологічному аналізі «Баладини» як про власні роздуми. «Наскільки «доповідь про Ангеллі» – так називає своє обговорення письменник – містило інформацію і вказівки, щоб кожен міг читати цю поему, настільки тут йдеться про ключ до «прочитання» власних лекцій» [85, с.191].

Норвід знову вступає в полеміку, на цей раз з Зигмундом Качковським та Станіславом Ропелевським. Останній у «Молодій Польщі» так відгукується про «Баладину»: «Як ці кількадесят сцен без логічного зв'язку між собою, без врахування часу і місцевості, без поезії, без стилю, без історичної правди, без діалогу, повний недоречностей і крові мусить пояснити старожитню історію Польщі? Не знаю» [86, с.83].

Погляди Норвіда кардинально відрізняються від наведеного вище прикладу, оскільки він стверджує, що «історична правда» повноцінно реалізується у творі Словацького. Далі автор зосереджується на іманентних властивостях драми, особливо висвітлюючи елементи простору:

*«Тут є декорації — сплетені листками мокрої роси – позначені мерехтінням строкатого світла – наповнені запахом малини й конвалії. Розірви книгу і протягни по столу, ставлячи її листки вертикально, і з'являться тобі перспектива зломлених веж, зелених гаїв та хат, що подібні до батьківського і піщано-скелястого яру» [78, с.465].*

Описавши внутрішню організацію твору, Норвід у Додатку до «Баладини» стверджує, що між декораціями образів можна так заховати історичну правду, що її буде важко простежити в драматичному творі:

*«І це все яскравість первинного плану і, так скажу, основну гармонію самої суті це не виявляє – не показує драматичну вісь – не демонструє типів – так, вона розмиває основні риси і заплутує зміст, однак робить це на диво чарівно» [78, с.466].*

Норвід попереджує, що такій драмі може загрозувати «непрочитання», незрозумілість і неприйняття. Тому далі автор «Додатка...» вказує, як правильно розкодувати історичну правду у творі. Герменевтика повинна озброюватись умінням читача вступати в діалог з драмою, проникати в зміст, «притулятися до душі», зусиллям «волі проливати світло» на думки й інтенції автора. Не йдеться про ототожнення автора з читачем, а про спільний обмін, діалог, вчитування в те, що знаходиться «поза літературою чорного друку-книги» [78, с.466], не в буквах, а між буквами, у контексті, метатексті й інтертексті є сенс драматичної мови-мовчання Норвіда.

Захоплення Стародавньою Грецією і її героями, наприклад, Олександром Македонським, вказує на вплив класичної гомерівської літератури на Норвіда, сколихує його на повернення до гармонії, повноти, завершеності, з'єднане з духом часу [87, с.249-250]. Він провокував до розмов над формою твору, адже говорив не про естетичний, а етичний, моральний її характер, бо саме форма нарівні з сенсом створює зміст твору. Відмовляється від багатопланових подій, різноманітного тла, динаміки та швидкої зміни сцен на користь універсальних цінностей, де думка народжується поза часо-просторовою плинністю, творить своїх героїв на кшталт буденних Гекторів. Епопея в античному світі є не лише жанром літератури, проявом її форми, а й передусім є симбіозом репрезентації правдивої історії. Універсальним жанром на сьогодні для Норвіда є драма, а не епопея, хоч неозброєним оком видно подібність цих двох жанрів. Головна їх схожість закарбована у гаслі «Совісність до джерел» [87, с.249-250]. Саме тому письменник з великим запалом відгукується на творчість Байрона, якого визнавав спадкоємцем і воскресителем «Іліади» Гомера.

Амбіції Норвіда сягають створення нової драми, християнської, де тихий герой зміг би показати себе з боку «совісності до джерел», засвідчуючи «ясність» правди, яка не тільки демаскує фальш, але й є самою екзистенцією.

## 2.2. Поетика тиші, смерті і краси у «Чорних квітах», «Білих квітах»

«Чорні і білі квіти» можна прочитувати у двох текстуальних планах: як текст літературний і металітературний. Норвід в обох творах ставить перед собою завдання «усвідомлення» нової естетики, яку сам формулює, опираючись на традицію та вимоги нового століття. Письменник переконаний, що чинні форми естетики є банальними та шаблонними, її форми вичерпали свою здатність до проголошення правди і функціонують на засадах епігонства, але для широкого кола читачів, масового читача, панівні схеми залишаються привабливими [88, с.78-94]. Передрікаючи модерністичні ідеї, Норвід декілька разів сигналізує в «Білих квітах» про «пошук естетичних правд», «пошук нових естетичних здобутків», «пошук доріг відбудови нової школи в мистецтві чи в мистецтві літератури».

«Чорні й Білі квіти» часто записують під одним заголовком, проте основні теоретичні судження про аксіологію естетики літературних творів вміщені в «Білих квітах», у той же час другий твір доповнює й образно розширює розуміння складної, однак, єдиної правди. Фабулярний характер, автоматичні авторські рефлексії та естетико-критичні роздуми поєднують два твори в один ідейний дискурс.

Диптих «Чорні квіти» й «Білі квіти» також пов'язані між собою, як художній твір з теоретичним додатком. Критик, що любить знаходити конкретні тезисні відповіді на поставлене запитання у даному випадку пошук аксіологем Норвіда, нічим не відрізняється від аналітика (другий спосіб універсального стилю, мова про які нижче). Тому помилково буде оминати перший твір і показати теоретичні урізані висновки, адже Норвід є письменником етапного читання, цілісність думки котрого мігрує практично через усі його твори.



«Чорні квіти» починаються від теми й класифікації двох способів, точніше, відтінків характеру письма у мистецтві, які розрізнити досить складно через їх подібність і схильність до уникнення індивідуального стилю.

Перший спосіб: автор свідомо відмовляється від власних поривів, індивідуального вислову, звичних кліше, відомих *motiva* і *forma*, щоби якомога краще наблизитися до суті первинності речей, «вшанувати» характеризований об'єкт опису, розкрити тему «у правдивості» без суб'єктивної оцінки. Звичайно, це є великим зусиллям для талановитого автора: «коли ходиш по землі, усвідомити, як низько можеш зійти» [89, с.45]. Інстантним показником такого тексту є Біблія, у якій неможливо простежити індивідуальний стиль, тому книги зливаються між собою в одному мовному потоці. Код мовлення «Книги життя і знань» залишається безособовим викладом універсальних формул, що не підлягають легкому наслідуванню у пропорціях форми і змісту, у критичному аналізі дилетантів, наголошує Норвід.

Другий спосіб також полягає в затиранні ознак індивідуального стилю, однак широко використовує звичні кліше, часто вживані звороти, вислови, що притаманні конкретній епосі, країні, відбувається псевдоінтелектуальне обертання навколо тих самих тем. Цим способом послуговуються журналісти й аналітики. Тому нерідко середньовічний щоденник популяризується більш охоче, ніж сьогоdnішній соціальний факт, який є більш актуальний і важливіший та вимагає «морального обов'язку», швидкої реакції соціуму. Читачі, через журналістську недбалість, часто відсторонені від нагальних драм власного життя, адже другому способу бракує належного догляду за безособовим універсальним стилем.

Норвід для оновлення термінологічних поняттєвих засад аксіології в літературі запозичує технічний термін, відомий під назвою дагеротип. Цей термін використовується в фотографії: це перше реальне відображення й отримання дійсної картинки. Зокрема, письменник використовує це поняття на позначення стилю, який ми окреслили вище, цим самим утримує себе від інтерпретаційної пастки, обмежуючи метод фотографічним описом,

безособовим інтелектуальним стилем для фіксації останніх спогадів-зустрічей з Шопеном, Міцкевичем, Словацьким. Відчутна у його тексті боязнь, що він сам легко може схибити у точності вживання правильного стилю, передчуває таку закономірність подій, що потім подає у власних роздумах, говорить про узагальнені невідповідності в описах останніх днів великих людей. Письменник наводить цитату з Вольтера: «Тремчу... адже те, що скажу, нагадує систему» [89, с.36].

«Що це за квітка, ось ця квітка (жодної квітки не було у квартирі), як її називають, ось ту квітку, у нас таких повно у Польщі» [89, с.36]. Письменник стенографує передсмертне божевілля Стефана Вітвіцького (поет, публіцист, який навчався у Волинському ліцеї, деякі пісні «Пана Тадеуша» належать до його авторства. Приятелював з Маврицієм Монхнацьким, Фредериком Шопеном і Антонієм Одином). Після приїзду до Парижа в 1832 році він був задіяний у створення Товариства об'єднаного братства. Норвід фотографує свої останні спогади про Вітвіцького, як ішов він по іспанських сходах, міцно похилений, рухався важко, хворів на вітряну віспу, лише очі мав живі й свідомі. Опікувався ним Габріель Рожнецький, музикант. Коли Вітвіцький почав поволі ходити по квартирі, зазнавав напливу божевілля, показував на квіти, яких не було у помешканні, запитуючи їх назву.

Наступна важлива для Норвіда постать – Фредерик Шопен. Музикант мешкав на вулиці Шайо, недалеко від Єлисейських полів. Житло знаходилося на другому поверсі, з вікна було видно Пантеон і поля. Основною частиною салону був його «несмертельний фортепіан», трикутний, довгий, на трьох ніжках. Історіософічне значення фортепіану поет розкрив у окремому творі «Фортепіано Шопена»:

*Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie*

*Nie docieczonego wątku*

*Pełne, jak Mit,*

*Blade - jak świt...*

- *Gdy życia koniec szepce do początku:*

*"Nie stargam Cię ja - nie! - Ja... u-wydatnię!... [4, с.496]*

Норвід уподібнює Шопена до Орфея, котрий своїми віршами оспівував та оживляв природу, і до Пігмаліона, що оживлював скульптури. Музика Шопена, якій зараз приписують надприродні сили, стає міфом завдяки величчю його творчості.

Шопен часто бачився з письменником, одного разу вони пішли на прогулянку до Болонського лісу, потім – до Богдана Залеського. Останній візит до Шопена автор «Чорних квітів» змалював досить натуралістично: шляхетність і блідість маестро, його грецький драматичний профіль, що затьмарює будь-яку французьку трагедію. *Piękny był bardzo, tak jak zawsze, najpowszedniejszego życia, poruszeniach, mając coś skończonego, coś monumentalne zarysowanego» [89, с.47]* («Красивим був дуже, так, як завжди в найбуденнішому житті, в рухах мав щось завершене, монументально вимальоване»). Краса в смерті – аксіологічний компонент драматичної мови письменника, так само, як в описі згодом Байрона, де природа, стихія і цілий світ загалом вразливо реагують на втрату великої проміентної постаті, тут також змальовані динамічні, красномовні художні фігури.

На Єлисейських полях на вулиці Понтъє жив ще один відомий поляк – Юліуш Словацький, який був основоположником класичної польської драми і чималий аксіологічний меседж вклав у неї.

*«Tam na najwyższym pięttrze pokoik był, ile można najskromniej umeblowany, a okna jego dawały na przestrzeń, jaką się z wysokości zawsze widuje, tym jednym tylko upiękzoną, iż czerwone słońca zachody w szyby były łunami swymi. Kilka doniczek z kwiatami na ganku przed oknami tymi stało, a ośmielone przez mieszkańca wróble zlatywały tam i szczebiotały» [89, с.47-48].*

(«Там на найвищому поверсі кімнатка була, скромно заставлена, а вікна її вели на простір з якого видніється обрій, кімнатка тим лише прикрашена, що червоні заходи сонця вдарили в шибки своїми відголосками. Декілька вазонів з

квітками стали на ганку перед вікнами, а знахабнілі через вину мешканця горобці зліталися тут і щебетали»). Безпосередньо можна провести паралель з кімнатою героя «Персня Великої-Дами» Мак-Іксом, якому «світ шкодує місця», де екзистенціалістські роздуми героя драми обертаються навколо квітів, птахів і Божої опіки, різниця між Словацьким і Мак-Іксом лише в тому, що останній був генієм невизнаним і вбогим, Словацькому пощастило більше: у нього, принаймні, не відібрали цей маленький клаптик власного простору, символ обителі вічних цінностей, творцем і наглядцем яких є духовно наповнена людина.

Смерті в «Чорних квітах» звучить природно, без надмірних емоцій, переживання, лише з тихим смиренням, філософською покорою. Юліуш Словацький виголошує свої слова, подібні до ліричного тону «Марії» Мальчевського, щоб сповістити Норвідові, як у нього болить горло і що лікарі кажуть йому постійно вживати солодкі льодяники, що шкодять його шлункові, але це дріб'язок, адже скоро він і так має покинути світ. Через декілька тижнів Норвід випадково зустрів чергового учня Словацького, який почав скаржитися на божевілля свого ментора, адже той посеред лекції різко зривається й перериває власний виклад ревними молитвами до архангела Михаїла, аби той дав йому ще трошки сил пожити, почекав до завершення лекції. Трагікомічним прикладом у творі є ситуація, коли Словацький жартома номінує Шопена *марибунтом* (лат. той, хто має скоро вмерти) та запитує Норвіда про самопочуття маестро. Незадовго після їхньої зустрічі Словацький помирає першим. Письменник не возвеличує смерть у категоріях трагічності, невідворотності й фатуму. Смерть у його літературному звучанні перетворюється на категорію звичайності, з відтінками легкої іронії, навіть змальовані у «Чорних квітах» постаті самі підсміюються над власними недугами. Наприклад, Шопен часто повторює «Вимітаюсь звідси!», на що Норвід реагує «Вимітаєшся так щороку, але ж, дякуючи Богу, спостерігаємо тебе живим», «Кажу тобі, – додає Шопен, – вимітаюсь з цієї квартири на площу Вендоме». Сатирична абсурдність смерті, притча про раптовість загибелі, однак, не

позбавлена аксіологічного виміру краси, репрезентована в описі випадкової загибелі на кораблі молодої ірландки. Коли Норвід вів звичаєву бесіду з випадковим мандрівником єврейського походження, їхню розмову перебила, проходячи мимо, «надзвичайної уроди» дівчина, юнак одразу забажав поспостерігати за молодою панею. Письменник застеріг його, що найкраще спостерігати другу статтю, коли вони цього не помічають. На ранок знайшли мертве тіло дівчини, Норвід дагеротипно зафіксував у своїй пам'яті: «великим сукном у білі зірки покрили місце на палубі, чорну пляму якого починало освічувати зростаюче сонце» [89, с.55]. Краса, іронія, смерть – поняття, переплетені між собою, автор не намагається витлумачити їхній філософський сенс або нав'язати чітку взаємозалежність категорій, лише дає читачеві самому зробити висновки із його спостережень, метод дагеротипії найкраще демонструє успішність такої можливості.

Міцкевич, окрім тих самих супроводжуючих мотивів, атрибутів непересічного таланту, як у Словацького та Шопена (йдеться про ту саму красу, маленьке затишне житло, іронію, захід червоного сонця), відзначився в інтерпретації Норвіда як вольова постать незламного характеру. Міцкевич говорив так, що затримувалось у пам'яті: «nieświadomość prawdy tylko daje przerażenie zgonu i rzeczy śmierci dotyczących» [89, с.55] («несвідомість правди навіює страх смерті і страх речей, що її стосуються»). Як і Словацький, Міцкевич також був особливо релігійно відданим. Норвід перераховує іконографічну атрибутику в кімнаті Міцкевича, де чільне місце займає фігура архангела Михаїла, що теж свідчить про внутрішнє аксіологічне переконання письменника.

Вартим уваги є прощання Норвіда з Міцкевичем, останній повідомляє товариша про намір подорожувати Сходом і наприкінці жваво говорить *adieu* (фр. будь здоровий, з Богом). Декілька разів Міцкевич звертається до нього з прощанням *adieu*, як привид-батько Гамлета до свого сина, у шекспірології цей сценічний момент має декілька інтерпретаційних векторів. Перший – щоб підкреслити трансценденталізм й існування вищих сил, Бога загалом. Другий – утаємничений гротеск, що проявляється у побажанні здоров'я від покійного

батька. Так само Норвід комічно підкреслює побажання «здоров'я» від письменника, що сам передчуває свою смерть.

Інтелектуальна багатофабулярність твору заводить у глухий кут критиків літературної теорії. Серед архітекстуальних показників та розшифровок, яких дочекалися «Чорні...Білі квіти», Еліза Концка наводить пару: «квіткова сюїта» (Юліуш Віктор Гомуліцький в «Пафосі і мовчанні»), «артистична проза» (Збігнєв Лібера), «репортаж» (Ольга Шерег-Вірська), «ескіз» (Збігнєв Лібера), «щоденник» (А. Ковальська, «Адам Міцкевич у Чорних квітах»), «проза філософсько-комеморіальна» (Аделя Куїк-Каліновська), «відповідник сьогоднішній літературі факту або есе» (Станіслав Жепинський в «Новому будинку естетики») [90, с.331]. Ришард Нич взагалі визначив «Білі квіти» як твір-ініціатор новітньої польської естетики епітафії [91, с.90-96].

Новаторство творів є поліформічним, сам Норвід дозволив собі жанрову й змістову опозицію до існуючих традиційних взірців, тим самим заграючи ж читачем: «Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisanym i nieliterackim, o których się naszym literatom ani śniło, ale — te określać — czy warto?... już?...» [89, с.57] («Адже існують романи і романси, і драми, і трагедії в світі неписані і нелітературні [стилі], про які нашим літераторам ані снилось, але – ті, визначати – чи варто?...вже?...»).

«Білі квіти» були написані невдовзі після «Чорних квітів» (як зазначає Гомуліцький, протягом двох місяців), звичайно, конкретної дати ми назвати не можемо, скоріш за все, найпізніше були готові на початку лютого 1857 року, оскільки саме тоді письменник переслав свій твір Луціанові Семенському до Кракова, аби надрукувати твір у лютневому виданні місячного «Додатку» в журналі «Час».

Згадуючи ідеальний зразок християнської скульптури у Флоренції (де зображений німий старець, навколо якого благодатна атмосфера тиші), Норвід рефлексує над нескінченною, як він окреслив, «естетичною проблемою» і доходить до нової рефлексії та запитує передусім себе, чому в сучасному світі ніхто з інтелектуалів Польщі не наважився створити правдивої драми життя? Все

дуже просто, відповідає письменник, адже польська література до того часу ще не окреслила «закінченого типу жінки, а як без жінки драма має бути?» [89, с.61].

«Nawet sama Maria Malczewskiego to tylko krzyk jednej kobiety, która kochanką nie śmiała być jeszcze, żoną nie miała i nie mogła. Aldona jest to wieża śpiewająca – Grażyna w hełmie swym zamkniętym nic a nic już nie mówię nawet... - Inne zaś innych kobiety są tylko przegrywkami w antraktach opery poza ich udziałem dziejącej się» [89, с.62] («Навіть сама Марія Мальчевського не лише є криком однієї жінки, яка ще не сміла бути коханкою, дружиною не могла й бути. Альдона є співаючою вежею – про Гражину в своєму закритому шоломі вже нічого навіть не кажу... Інше в інших жінок є лише перелицьовуванням в антрактах опери поза їхньою участю в акції»).

Письменник акцентує свою увагу на фразі «без їхньої участі», вказуючи на відсутність функціонального навантаження власне жіночої ролі. Драматичний вузол у поданих вище характерах героїв занадто слабкий, тому більше слугує для одноразового сценічного потрясіння, ніж для показу справжньої глибокої драми. Створити повноцінний літературний тип жінки, «великої», «завершеної», цілісної, правдивої, – першочергове завдання повноцінної польської драми, це додасть драмам живого реального зображення дійсності.

Справжня драма, на думку Норвіда, не може повноцінно реалізуватися без іншого елемента – драматичної тиші. Кальдерон і Шиллер є найкращими прикладами застосування прийому поетичної тиші, що впливає на читача з такою самою естетичною силою, як вищезгадана монументальна скульптура на площі у Флоренції. Роль наданої у драмі тиші є провідною, без якої не можуть функціонувати інші елементи. Норвід порівнює її з віссю в сонячній системі. Місце тиші в текстах, що стосуються його думки й етики, багаторазово обговорювалось у численних працях літературних критиків, найвідомішими дослідниками цього мотиву є Віктор Гомулицький, Мечислав Яструн, Здзіслава Лібера, Ельжбета Фелікшак. Гражина Халкевич-Сояк пише про подібність «між рефлексією символістів і концепцією тиші та мовчання Норвіда» [92, с.149]. Як стверджує дослідниця, два приклади поєднуються між собою аспектом

іманентним (невизначеністю думки), трансцендентальним (проголошенням нескінченності інтерпретації) і поетичним аспектом (пошук нових поетичних висловів для освіження мови).

«Поетика драматичної тиші» може бути пов'язана з патетичним замовчуванням («безмовні хвилини драми» як найвищий здобуток Шиллера). Норвід має здатність до вислуховування й мови, і тиші, що є заслугою двох компетенцій: філологічної (властивість читача «підшкірно» розуміти вживане слово) й етичної [90, с.334], про яку згадував Станіслав Бжозовський. Читаємо в «Білих квітах»: «Хто має вуха, що вміють слухати правду, той нехай всю її вислухає» [89, с.62]. Драматизм «німого» уособлюється в ситуативному парадоксі. Німий Захарій, не промовляючи ні слова (це мовчання, однак, наповнене трансцендентальною правдою), говорить «все». В його мовчанні серед громади створюється напруга, характерна для діалогу, який літературознавці окреслюють терміном драматизм. Постать старця святого Захарія уособлює тихий драматизм, в якому і вибудовується парадокс заклику до діалогу, до подібного парадоксу Норвід сам часто вдавався у салонних зустрічах в Римі та в Парижі. В театральній інтерпретації, «тиша» називається паузою, варто зазначити, що остання, залежно від контексту, класифікується на різні підвиди відповідно до функціонального наповнення. Також Норвід підіймає питання естетичної особливості мовчання: як правильно говорити про мовчання, коли саме ж тлумачення заперечує природу явища. Увесь текст «Білих квітів» й інтерпретаційне поле твору порушують цю проблему, автор пише, окреслюючи ціль «Білих квітів»:

«Aby Francuz z czasem i inny obcy literat przełożył sobie na język swój wiadomość, skąd ta u nich nieobecność prawdziwego-dramatu powstała» (щоби француз чи інший іноземний літератор переклав собі на власну мову повідомлення, звідки береться у них відсутність справжньої-драми)) [89, с.56].

«Білі квіти» продовжують думку «неприсутності стилю» із попереднього твору і приносять інші спостереження в новій авторській формулі «патетичності безбарвних слів». «Неприсутність стилю» й «патетичність слів безбарвних»



повинні стати основами нового будинку естетики. «Тихі», «никлі», «білі» слова є основою побудови драматичного патетичного твору. Сенс білих слів Норвід передає через аналогію з пластичним мистецтвом (значення білого кольору в палітрі живописця), з музикою (basso), також через приклади з геометрії (невидима вісь землі) і з літератури (алюзія до простої пісні в «Дзядях» Міцкевича). Тло «білих слів» є важливим, хоч і невидимим у письмі. Щоб досягти драматичності, треба створити умови: аби з'явився пафос, обов'язково потрібне тло «ніякості», окрім того, щоб проголосити ідею, необхідне протиставне тло «безідейності», бездумності.

Обережність письменника полягає в тому, що він не намагається переходити до «філологічного іменування», з'ясування через аналогію значення різнорідних етимологічних понять, та не застосовує надмірне затінювання й «тишу». Мистецтво нової естетики полягає в тому, щоб відчувати межу між справжнім поясненням понять і надмірною «тихістю», яка, зі свого боку, веде до «темноти» й заплутаності.

Tylko zdrowe-cierpienia dramatycznymi zdają się być... choroba ma na polu wiedzy patologię raczej, nie patetyczność [89, с.57]. (Лише здорове-страждання драматичним може бути...хвороба діє, скоріш за все, на полі паталогії, а не патетичності).

Драма «здорового страждання» стає глибоким переживанням не психічних, а онтичних (предметно-чуттєвих) переживань. Досвід такого страждання сприяє найглибшому розумінню духовної сфери, що веде до зрозуміння історії і природи. У «Чорних квітах» описані дві релігійні містерії, які створюють ефект лікувального страждання: згадка про перших християн і їх жертівність та картина Поля Делароша «страсті Христа». Через присутніх на драматично вибудовуваній сцені відчуваємо почуттєву площину свідків страждання Ісуса. Відомо, що для Норвіда роль справжнього християнина полягає в постійному засвідченні трансцендентальної правди, що неминуче, на думку письменника, веде до конфлікту зі світом. У відношенні «мистецтво-релігія» у значенні абсолюту активізується можливість відчути сакральне. Драма

«серафічно-кривава», також пасійні сцени з полотна Делароша наближаються до відкриття таємниці життя, смерті і жертви. Це є *exemplum* християнської драми, про яку розлого писала Ірена Славінська. Критик на прикладі всього драматичного доробку письменника показала, як концепція тихого героя вписана в християнську етику і взірець людини [89, с.57-74]. Трагедії Шекспіра й Кальдерона є наступним етапом християнської драми, адже створені з містичних і драматичних легенд. Авторка статті далі пояснює етимологічні й семантичні відмінності між драмою, трагедією та комедією. Драму вона відсилає до «акції, дії, життя, рішення», в трагедії бачить неподільну з релігією форму, комедія виходить із звичаю і буденності. Останні слова у спектаклі Кальдерона належать не групі акторів, а самому творцеві, який виходить на сцену, виголошує промовисту проблематику: «Далі – письменник драми не здатний піднятися...завершив». Проблематика засвідчує творчу «смерть» драматурга, який закінчив написання п'єси. Схожі «безмовні хвилини драми є найвищими проявами поетичного піднесення та аналогічними до поезики «тихих», «урізаних», «замовчуваних» слів Шиллера. Зіткнення вербальних депеш із мовчазними творять драматичну напругу й підкреслюють пафос того, що діється на сцені. «Słyszysz? – jakie milczenie stało się «Чуєш? – яке запанувало мовчання» (Pierścień Wielkiej-Damy), коли Графиня пропонує Мак-Іксу одружитися, западає напружена тиша Шиллера, «безмовні хвилини драми», і звучать артистично завершені питання Шекспіра. Наприклад, коли один актор посеред власного виступу запрошеної трупи починає проливати сльози, принц Гамлет запитує, «Що йому до Гекуби?», це є чимось позаплощиневим та трагічнішим від емоційного пролиття сліз і є найвищим мистецтвом досягненням драми.

Переглянута в Римі 1848 року прем'єра Верді «Макбет» слугувала для Норвіда інтерпретаційною основою трагічної колізії «Білих квітів». Автор поєднав тут спектакль з реальними подіями – зі смертю міністра Росії, який «śmiercią Cezara upadł [...], a krew wstęgą krzywą od szyi mu się na ścianie zatoczyła, do odpasanej szarfy podobna...» (смертю Цесаря загинув, а кров стрічкою кривою на стіну прорізалась, до відкритої шафи подібна...) [89, с.44]. Відкрита шафа, що

вимальовалась на стіні, нагадує вхід у потойбічну таємничість, яка доступна нам в розумінні лише символічному.

Публіка, ложа театру, вбивство міністра і «Макбет» Шекспіра – це все витворює специфічну реальність. Сценічні події поглинули позаартистичні, розширюючи її до кількох площинних планів.

Отже, «Чорні квіти» та «Білі квіти» віддзеркалюють драматичну напругу творчості Норвіда, описуючи категоріальний апарат творення художнього процесу, показово занурюють у ціннісний світ іманентної правди «драми життя».

### **2.3. Монолог «замовчування» та функція алегорії у «Мовчанні»**

Серед програмних творів, без яких не лише драму, але й всю світоглядну концепцію Норвіда не можна повноцінно розглядати, що театральну паузу висвітлює з особливою увагою, — це естетико-етичний твір «Мовчання», який давно користується правом лідера у доробку письменника.

«Мовчання» починається з трансцендентальної метафори. Норвід каже, що не можна сплячого пробудити мирно, ввічливо. Сон – це інша реальність, навіть якщо легким дотиком пелюсткою троянди будити сплячого, ми все одно руйнуємо його інший світ, історію, в якій він живе і якій вірить. У світі тому так багато сновид, що вони продовжують марити позаістинними ціннісними категоріями. Їм зручно залишатися нерухомими, тобто бездіяльними, і вдавати примарну активність людей, які не хочуть зламувати усталені норми, вірячи, що їхня давно збудована реальність є універсальною, вічною і спільною для всіх; вони не усвідомлюють, що уявна реальність стосується лише їх. Вихід із духовної стагнації відбувається поступово з перебігом історії. Нові приголомшливі винаходи, які змінювали філософське мислення про світ, також приживалися не одразу. Новизна, що потрактована як пізнання старого, тяга до гармонізування світу, збереження усталених комфортних принципів переважають над розсудом. Норвід розпочинає «Мовчання» жартівливим спогадом про вченого, який, отримавши медаль із рук Норвіда, уважно подивився на неї й посміхнувся. Коли письменник запитав його, що він там

побачив, вчений з безтурботною усмішкою відповів: його ніс був у таких місцях піраміди, куди не заглядала жодна інша людина, але свій ніс у такому світлі, у відбитті медалі – побачив вперше. Уважний автор підкреслює влучну ситуацію висновком, що можна прожити все життя, так і не відкривши для себе власного носа. На запитання Норвіда, чому вчений це не сказав на врученні, він відповів, що є речі, які не говоряться вголос для всіх. Письменник вже тоді усвідомив, що речі, які не проголошуються для загалу, – нове поле для детального філософського-естетичного вивчення:

*«Sąż zatem głębinę i stopnie szczerości ducha i oczywistości, które się jakoby spół-milczeniem ogółu uznawa, ale którym jawność społeczna odmawia wygłosu, co okres, co wiek takowych to z-milknień nieuchronnie dla rozwoju swojej pełności potrzebując?» [89, с.352] (Суди наразі глибину і ступінь щирості духа і очевидність, які ніби спів-мовчанням загалу визнаються, але яким суспільна реальність відмовляє у виголошенні своїх думок, що період, що століття таких замовчувань неухильно потребують для розвитку своєї повноцінності?).*

Норвід іронізує над філософами-мудрагелями, які детально займаються розгалуженими, подрібненими науками, у котрих акцент більше падає на методологію, ніж на зміст. На питання Діогена, «чим ви займаєтесь?», вчені академіки відповідають «шукаємо правду», далі Діоген задає риторичне питання: «а коли у вас буде час її практикувати?», на що вчені обурюються, адже їхнє знання неможливо втілити у працю, воно абстрактне і детерміновано має інше завдання, яке, до речі, теж неможливо окреслити. Саме тому філософія Діогена в інтерпретації XIX століття звучить і сьогодні досить актуально. Платон назвав Діогена «божевільним Сократом», Норвід – «Гамлетом філософії». Письменник побіжно заперечує поділ наук за Аристотелем. Хтось же повинен розгалуження наук далі синтезувати, об'єднувати, щоб потім застосовувати знання і «практикувати правду». На жаль, «планетарна цінність» Діогена була оцінена ще менше, ніж його блискавичний гумор. Норвід називає філософію провокативного мудреця героїчною, до неї також відносить Есхіла. Грецький драматург у своїх виставах використовував персонажі як спосіб для

репрезентації мудрості й ідей. Проте інтерес до героїчної філософії античних філософів швидко спадає, її завершення простежується в діалогах Платона, філософія якого не належить до розвитку грецької думки, але загалом — до історії мистецтва, адже у «Діалогах» говориться про звичайних перехожих міста Афіни, що перебувають у пошуках Бога, правди й інших цінностей. Норвід не заперечує, що його погляд на розвиток філософії є цілком суб'єктивним і може не знайти схвального відгуку в читачів, адже поняття школи філософії сам нівелює. Школа за Норвідом скоріше свідчить про місце, а не про успадкування ідей.

Норвід, повертаючись від рефлексійних відступів до суті програми естетики, пояснює, як треба у «замовчуванні» дефініціювати і визначити правдиві вирази. Якщо замовчування лише підтверджує системність і порядок, не відкриваючи нічого нового, приховуваного й двозначного – це не драматичне «мовчання», якому властиве нашарування сенсів. Тому єдиним способом пізнання «білих виразів» є наближення (*approximative*). Така концепція зіставна з платонівською неможливістю осягнення цілковитого пізнання. Норвід сперечається з такими питаннями античного філософа, як: «не можна пізнати все» або «знання задля знання». У першому випадку автор «Мовчання» каже, що взагалі пізнати щось – значить, допуститися помилки, неможливо взагалі щось пізнати до кінця, у другому випадку – знання не бувають самі в собі, а лише пов'язані із суцям, живим; якщо правда є для когось непотрібною, нерезультативною, то це не значить, що треба засуджувати і принижувати цікавість у тих, хто здатен до тихої бібліотечної праці. Застерігає автор від декларації затертого і всім відомого (бачимо переформування з ідеями «Чорних і Білих квітів»). Знання мають черпати натхнення від попередніх здобутків, але й містити авторську оригінальність, бо без неї людина, переписуючи, перефразовуючи чужі тексти і думки, стає «архізацікавленою іграшкою з безмежною заінтересованістю» [89, с.358].

Другий розділ «Мовчання» порушує проблеми філологічного визначення поняття «замовчування». Неможливо, щоб граматики усього світу, від Америки

до Європи, не дали визначення тому, що об'єднує текст, є позаписемним явищем та розбудовує логіку фраз у багатоплощинну форму вираження. Претензія здається досить справедливою, «Монтеск'є не каже нічого невідомого, адже говорить, що набагато більше від мовлення може виразити і виражає мовчання» [89, с.360]. Ципріан Норвід не погоджується з тим, що знак оклику в граматиці має більше значення, ніж мовчання, адже жодного семантичного значення знак не містить, лише підсилює фразу та акцентує на ній патетичну увагу. Наприклад, мовчання може пояснювати сенс попереднього речення: перше речення пояснює друге, друге пояснює третє, а третє — четверте.

*«Panowie gramatycy zaprzętać się zwykli jakąś abstrakcyjną mową, której nie ma. Mowa, dlatego, że jest mową, musi być nieodzownie dramatyczną! I jakże byłaby inaczej mową? Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy»* [89, с.361].

*(Шановні граматики звикли займатися якоюсь абстрактною мовою, якої не існує. Мова тому є мовою, що повинна бути неминуче драматичною! А якою ж тоді має бути мова? Навіть монолог є розмовою з собою і з суттю речей)*

Мова, на переконання Норвіда, повинна бути драматичною, емоційною — саме через замовчування і проявляється драматизм. Наприклад, у запитанні «Як твої справи?», можна зрозуміти, що його авторові завадила незручність і необізнаність в обставинах життя іншої людини, але ж він не звернеться «Як в тебе справи, я тебе довго так не бачив, що не можу щось конкретне запитати».

Норвід переходить від граматичного пояснення «замовчування» до філософського [94, с.323]. Згадує, як Піфагор змушував своїх учнів мовчати роками, аби загострювати інші способи пізнання: слухом, дотиком, очима. Його вчення базується не на єгипетській і не на грецькій традиціях. Своїм принципам він завдячує подорожі до Вавилону. Єзекїїль так само в Вавилоні пізнав досвід мовчання і здатність говорити алегоріями в найглибшому і найширшому значенні. Якщо мова йде про практичне призначення, то особисте пристосування свого мисленого організму до відчуття неустанного і неможливого – в гармонії

«монологу-вічного». Не треба вірити тим, хто говорить, що «алегорія нічого не підтверджує», — «підтверджує, та ще й як!», каже Норвід. Алегорія поєднує речі видимого світу з вічним духом, показує розвиток як матеріального, так і трансцендентного. Досить часто учні Піфагора не вдавалися до звичайної мови, промовляючи лише жестами: підняттям каміння або ж зриванням листка з дерева. Їхній мовчазний монолог продовжував перебувати в процесі створення алегорії.

Ментон (математик та астроном, реформатор календаря Греції) під час обговорення походу на Сіракузи й Сицилію війною увесь час мовчав. Одного разу, мовчки підпаливши свій власний будинок, прикладом показав, як це — знищити власний дім. Його назвали божевільним, проте й про Єзекіїля та Піфагора говорили, що вони несповна розуму, однак їхні пророцтва дійшли до наших днів і продовжують нести в собі практичну, дидактичну функцію. Лаконізм вираження (сказати багато, використовуючи при цьому якомога менше слів), знайшов найкраще вираження в культурі Сходу, наприклад, Персії, звідки, припускає Норвід, походить римський монументальний стиль. Він зауважує, що прогулянка поспіхом зі своїм приятелем навколо бібліотеки теж може слугувати алегорією, адже ніхто не заглядає до неї і не вивчає її зміст, а швидко проходить повз. Дійшовши до центра міста, чує шум міста, цивілізаційний вияв прогресу і руху, також алегорично пояснює невимовну вагу мовчання в епіцентрі звуку міста, де всі тони зливаються у какофонію, навіть ті, що намагаються не піддаватися асиміляції звуків, все одно тонуть у численності й перевантаженні їх. Мовчання тут необхідне, щоб виокремити звучання, з ним воно віднайде тло, форму і набуде значення. Отже, мовчання це інша система комунікації, яка вимагає зменшення словесних засобів. Драматична правда здатна прояснитися в алегоричній персоніфікації, драма з позатекстуальними алегоріями — головна Норвідова концепція творення оригінального твору, що здатен наблизитися до суті правди.

«W myśli założen autoru Milczenia rozwój literatury winien iść w parze z dziejami i rozwojem ludzkości. Ich wspólne dojrzewanie było wyznacznikiem

autorskiego wypowiedzania prawdy o świecie. Słowo poetyckie, o ile „dotrzymywało czasom i wypadkom” o ile zachowywało wierność wobec prawdy świata, o tyle jego istnienie było zasadne.» [95, с.32]. («В основі роздумів автора «Мовчання» розвиток літератури повинен іти в парі з прогресом людства. Їх спільне дозрівання було показником авторського проголошення правди про світ. Поетичне слово, наскільки дотримувалось часу і подій, наскільки зберігало вірність правді світу, настільки його існування було виправдане»).

#### **2.4. Функціональне вираження аксіологем «правда, добро, краса» у поемі «Прометідіон»**

Одна з цілей, окреслених на початку дисертації (опис іманентної, об'єктивної правди в творчості Норвіда), є дещо утопічною. На жаль, поезія письменника настільки параболічна, що тягне за собою більше інтерпретацій, ніж в інших митців. Особливість творів Норвіда – це те, вони в літературній критиці навіть набирають протилежних сенсів. Далі будемо вести мову про випрямлення й зменшення радикальних поглядів різних критиків на творчість письменника і знайдення спільних думок при дослідженні високого жанру твору Норвіда «Прометідіон».

В останні листопадові дні до Парижа з'їжджаються Август Чешковський і Зигмунт Красінський. У цей самий час вони мають декілька зустрічей з Норвідом, що носять характер ідеологічний та політичний. Основною темою, яка домінувала в розмовах, була поема про мистецтво – «Прометідіон», написана в той час чи, принаймні, яка була на завершальному етапі. Форма твору нагадувала античний взірець, а саме, жанр діалогу, який нагадує стиль Платона. На структурному рівні можна побачити, що особливих конструкцій діалогу немає, навіть більше того, у творі фігурують конкретні чільні герої [96, с.232] (альтер его Норвіда: Веслав і Богуміл), які ведуть монолог, тим самим презентуюючи своє бачення мистецтва. Багато дослідників засуджують Норвіда за «теологічну атмосферу».



Поет шукав кошти на покриття типографії, а співрозмовники докоряли йому за «темноту» висловлювання. Така критика його твору не була однозначною. Після публікації твору в Парижі на початку лютого 1851-ого року Йосиф Богдан Залеський вважав Норвіда «генієм в оковах». Наступна генерація читачів із захопленням зустріла друге видання «Прометідіона» у 1901-ому році. Говорили про нього як про «Національне Євангеліє» (S. Witkiewicz), про твір, що містить у собі «глибокі правди, які сховалися на довгі роки» (R. Zrębowicz), як про «поему визволення нації» (Z. Falkowski), і нарешті, як про твір, у якому залишилась «остаточна і найглибша відповідь псевдокласичним естетам» (W. Horyzca) [46, с.176].

Переконаний про особливе значення, яке має майбутнє мистецтво в Польщі, поет намагався обґрунтувати це у практично обґрунтований та науковий спосіб в незавершеній своїй праці «Мистецтво в образі історії як синтетички, книга перша», ціллю якої, пояснює Норвід, є представлення історії мистецтва («послідовність мистецтва») як «духовної творчості для всіх народів» і при тому визначення стану, котрий кожен поляк повинен мати в «розвитку мистецтва» (VI, 283) [97, с.123]. «Також науковість роботи, як і компетенція автора, – спосіб аргументації, цінність зазначених доказів та інше – пробуджують у читачів багато заперечень. Однак з точки зору того, що поет уточнює в ній Прометідіон, якщо можна так сказати, – багато понять, які виступають в поемі, що стосуються загалом мистецтва і роботи, ця праця виступає цінним коментарем до Прометідіона» [48, с.44].

Пшесмицький, який уважав «Прометідіона» шедевром польської літератури, окреслив його як «Євангеліє мистецтва». Такий відважний комунікат міг виникати лише з власної позиції критика, однак подану вище формулу багато дослідників прийняли із задоволенням, її часто вживають як неофіційний заголовок «Прометідіона». Продовжуючи роздуми Пшесмицького, можна додати, що критик «мав на думці» універсальний характер твору Норвідового «Євангелія» як біблійного довершення, де експонуються загальнолюдські

цінності, що пробуджують надію і тлумачать позицію Бога стосовно життя на землі. У «Прометідіоні» йдеться про позицію Бога стосовно мистецтва.

Варто тут навести зауваги Софії Стефановської, котра представила Норвіда як поета другого покоління романтиків та заперечила можливий універсалізм письменника.

1. «Герой Норвіда збудований у явній опозиції до романтичного індивідуалізму, свідомо безіменний і один із багатьох, кожний *quidam*, х. Така концепція долі героя неминуче ставить його в романтичний конфлікт із загалом» [48, с.45]. У «Прометідіоні» можна простежити опозицію *alter ego* Норвіда до інших учасників розмови, проте це не є опозицією романтичного індивідуалізму, дух якого прагне бунту та пошуку спасіння через страждання. Романтичний дуалізм особистості цілком втрачає свій сенс у цьому творі. Звичайна «бесіда» проходить за «повним столом», при «попиванні китайського чаю». Учасники розмов перебувають у цілковито мирній атмосфері, в колі друзів. Люди не заперечують Богумілу і Веславу, навіть більше: просять героїв продовжувати власну думку:

*- Mów - nikt ci nie przeczy,*

*I owszem - choćby i to, co nie nowe...* [45, с.106].

Тут треба чітко провести межу між дискусією й діалогом. У діалозі можуть брати участь багато осіб, слухаючи, однак, роздуми однієї людини, відчуваючи її рацію. Секвенція діалогу «Прометідіона» нагадує форму виголошення правд у Біблії.

2. «Елімінація нації як предмету подій, що притаманний романтичній історіософії, а також долі Польщі, що є універсально параболізована в сталій концепції бачення історії» [48, с.48]. Рисою польського романтизму є месіанство народу, який в основі своїй, крізь призму власного страждання, врятує людство від земних мук. Аксиома «Польща є Христом Народів» чи подібна думка «Польща є Вінкельродом народів» на деякий час ізолювали польську літературу

від європейської культури. Біблія, як універсальний збірник цінностей, озброїла Норвіда вагомими загальнолюдськими переконаннями, надала йому інтернаціональний фундамент для виголошення проблем правди в християнському просторі [98, с.138]. Польський народ, поданий як приклад будь-якого народу, є десигнатом універсального змісту твору. Така екземпліфікація була для письменника ближчою, ніж біблійний єврейський народ, зі зрозумілої причини – приналежності саме до цього народу. Тут не йдеться про жоден навіть натяк на елітаризм народу. «Тим самим розмова ніби переноситься на вищий рівень, в інший – якщо можна сказати – вимір, коли бесіду веде Богуміл-Норвід – лише в такий спосіб можна досягти правд об'єктивних, вічних, а отже, – що найважливіше – зобов'язуючих і таких, що захоплюють дух та серце реципієнтів» [99, с.113]. Правдоподібно через те, що Норвід не прагнув бути погордливим патріотом Польщі, як інші віщі, а намагався інтегрувати країну в європейську культуру за допомогою мирних релігійних постулатів, – тогочасна польська публіка знехтувала творчістю письменника.

3. «Тотальне перенасичення бачення світу різними божественними одкровеннями – це найбільш романтична риса Норвіда, однак – варто додати – поет затримується в рамках ортодоксії [48, с.49]. Якщо спілкування з Біблією, наслідування її постулатів вважати за характеристику романтизму, то твердження С. Стефановської можна вважати справедливим. Треба зауважити, що християнська релігійність Норвіда не деформована, як в інших письменників його доби.

Деякі із сучасних дослідників вважають, що там, де починається висока релігія, – поезія гине. Мова не йде про затирання меж поміж поезією й релігією. При читанні Норвідової поезії здається, що мистецтво не здатне власними силами досягти реального, пізнати правду і втілити її у життя. Артистична творчість виховує людину, несе в собі поняття про правду, добро, красу. Щоб артистизм не перетворився на абсурд, не зник та зберіг виховну функцію, письменник не тільки поєднує релігію й поезію, але й тісно переплітає їх, не дозволяючи, проте, одному витіснити інше. Вузловим елементом їхнього

єднання є аксіологічне поняття правди. Правда – це свідомість душі, наповненої моральними, релігійними принципами, а поезія допомагає тонко відчувати їх. Адже у Норвіда релігія говорить про те, що «правда є метою, поезія ж – засобом» [100, с.32]. Поет у своїй передмові застерігає читачів, аби уникали стежки логіки й не намагалися шукати раціонального зерна:

*«Autor, nie mając na celu rozumu, który zaczyna od negacji i kończy na negacji, to jest kroku nie robi - a któremu drogi są uitorowane i nie spotykające zawa... owszem, rozprzestrzeniane nawet przez tych, którzy z konsekwencjami rozumu (w czynie) walczą; ale - mając na celu mądrość, która zaczyna od bojaźni Bożej, "bo początkiem mądrości jest bojaźń Boża", a która, tak od bojaźni w Bogu zaczynając»* («Автор, який розуму не має, починає від заперечення і завершує запереченням, якому дороги проторовані і не має на них перешкод...однак, поширення тими, хто з послідовним розумом (в дії) борються, маючи за ціль мудрість, яка починається від боязні Божої, „бо початком мудрості є боязнь до Бога” і яка від боязні в Богу починається») [101, с.98].

Письменник акцентує увагу на деяких манкаментах (недоліках) поляків та закликає їх до розвитку мистецтва на рідній землі. Особливо переймається він оновленням застарілої запозиченої форми, адже якщо проблеми Польщі притаманні, власне, полякам, то й форма повинна бути власною:

*O Polsko! - wiem ja, że artystów czolem  
Są męczennicy - tych sztuka popiołem...  
Ale czyż wszyscy wiedzą to w Ojczyźnie  
I czy posiadałaś sztuką krwawe-żyźnie?... [45, с.112]*

Останній рядок поданого вище фрагменту фіксує проблему: чи в діяннях мистецтва Польщі повноцінно відображається національне поневіряння (мартирологія)? Чи польське мистецтво відбиває правдиву історію, настрої народу? Чи зміст відповідає формі?

Наратор «Прометідіона» – індивідуальність, яка опирається на історію як на кінцеву інстанцію правди. На думку Норвіда, історія може гарантувати об’єктивне знання. Поряд з наратором, «віщем» багатовимірної правди, в поемі є Адам Прометей – «вічна людина», «експонент загальної мудрості». По суті, це досвід традиції ери передхристиянської, загалом античної [102, с.57]. Адам Прометей уособлює минуле, сьогодне й майбутнє мистецтва. У діалозі з суспільством Норвід починає використовувати допоміжні цінності, які полегшують об’явлення правди. Отже, фундамент правди й одночасно красу мистецтва він створює в історичному діяхронізмі втілення любові, яка проявляється через конкретні народи:

*Cóż wiesz o pięknem?...*

*...Kształtem jest Miłość” –*

*On mi przez Indy – Egipt – Greków –*

*Stoma językami i wiekami wieków... [45, с.106]*

Розмов про правду не достатньо, без дії вони не мають ціни. Основна умова правди – це труд, праця, як соціальна, так і особиста. «Ідеї Прометідіона – ідеї праці-причастя, засудження язичницького розуму, образ мистецтва як „хоругви для вежі людської праці”, проект „водопостачання, поєднаний людською працею” – були, якщо взагалі були, „новиною” і „думкою спасіння”, однак проектом скоріше всього запізним в епоху індустріалізації та суспільних перемін» [103, с.94].

За Норвідом, натхненна праця, сповнена любові, і є справжнім мистецтвом. Її мірою, власне, і є краса. Краса, однак, не у вузькому естетичному значенні, а в широкому, як похідна від любові, що ототожнюється з творчою силою, яка й вибудовує світ (цивілізацію та культуру). Норвід оперує двома видами краси: божественною та людською. Перша окреслюється як «профіль Бога»: поет схиляється тут до думки Платона про те, що людина, деякою мірою, бере участь у її творенні, або, якщо сказати більш влучно, – цей профіль

торкається людини своїм відображенням і наповнює її силою. Ось ця краса трансцендентально є одним із «імен Бога», яке людина через первородний гріх колись забула, тепер же залишились у її совісті лише уламки правди.

«Сконцентрована в Прометідіоні ідея кінцевої спільноти і життя її в правді, в моральній єдності становить для письменника певну ідеальну міру в екзистенційних реалах: він вбачав у них не динамічну єдність (гармонію) різних можливостей людей, а роздрту суспільством неієрархованої „волелюбної” герметичної більшості – що розбалувана волею» [104, с.18]. Думка, якщо вона викликана почуттям совісті, – це голос нації. Думка, що містить пророчі сни, ніколи не помиляється. Через неї люди, аби засвідчити її правдивість, помирають. Власне, переконання людства вирішують все, диктують сенс правди. Учасники діалогу довгий час мовчать, можливо, через те, що бояться почути голос власної совісті [55, с.45]. Співрозмовники почали висловлювати власні припущення: чи Веслав, часом, не пророк? Веслав у відповідь пояснив їм різницю між віщем і пророком. Адже перший служить правді для засвідчення правди. Віщ же керується лише почуттям краси, яке є формою для правди і любові. Обов’язок пророків, переконаний Веслав, – засвідчувати правду. Доказом є уривок поеми, у якому йдеться про аналогію між його «голосом» і безрезультатно почутим голосом пророка:

*Jako więc prorok, wychodząc z sumienia,  
Prawdą dla Prawdy gore w kształt płomienia,  
Tak wieszcz z piękności wychodzi poczucia  
(A piękność kształtem Prawdy i Miłości...  
Więc od snowania wchadza do wysnucia,  
Określa profil... stąd – zalet całości  
Szukamy w wieszczu... [45, с.124]*

Пророчий характер «спільної совісті» й «голосу правди», які виголошуються справжнім пророком, можна знайти в таких рядках:

*Bo ona – głosem Ludu! – głosem Boga!*  
*Tu muszę szerzej mówić – tu jeżeli*  
*Bym przerwał – krzywa by was mogła droga*  
*Tam powieść, kędy źli chodzą anieli –*  
*Tu już nie pytam was o pozwolenstwo,*  
*Sam mówię... Skądże głos ów ma pierwieństwo?*  
*Czemu na puszczy ma być wołaniem?*  
*A stąd prorocstwem czemu? – W Izraelu*  
*Stąd są proroki? – z tym się zapytaniem*  
*Przechadzam... Owóż widzę ich tam wielu,*  
*Jako z pospólstwem, z książęty, z kapłany*  
*Najuporczywiej walczą te łachmany –*  
*Któż oni? – prawo jakie ich podpiera?*  
*To – że dla prawdy każdy z nich umiera*  
*Co dzień, co chwila, co słowo, co groza,*  
*Co oklask... [45, c.122]*

Ідея правди, яка знаходиться в «совісті народу», за традицією Об'явлення, може бути виголошена двома способами: за допомогою або пророка, або віща. Пророцтво виголошує сам народ, голос якого «є лише голосом» і в житті не виражений [105, с.203]. Пророк зобов'язаний реалізувати правду, що існує лише в народному пророцтві. Норвід як справжній, горливий прихильник християнської віри виконує функцію жертви, присвячує себе виголошенню істинних постулатів. Обравши епіграфом до поеми «Той, хто йде на смерть, вітає тебе, Правдо!», тим самим він ніби передбачає своє майбутнє. Навіть просить Богдана Залеського, щоб той, в разі передчасної його смерті, поклав йому на могилі камінь з цим написом латиною.

Несправедливо б було елімінувати саму правду, заперечивши багато цікавих досліджень, критичних праць, та, зрештою, самого Норвіда, і відділити

від цього поняття інші цінності, такі, як добро та краса. У вступі до «Прометідона» Норвід розвиває думку, яка вміщує в собі основні догмати естетики твору: «У діалозі першому йдеться про форму, це є Краса. У другому – про зміст – це Добро, і про світлість обох – Правду». Література відносила ці нематеріальні духовні поняття до Бога. Теоретиками цих цінностей і популяризаторами теорії були Віктор Кузін і Кароль Лібельт. Останнього вважають здібним «тлумачем» Норвідової поезії. Він, на відміну від Норвіда, викладав думки зрозумілими словами. Однак, на відміну від філософів, Норвід ставив на чільні позиції правду, а красу і добро вважав основними приправами до правди. Саме вони в різних пропорціях додавання створювали для правди її інваріантність. Тому в наступних підрозділах намагатимемось глибше розкрити їхню суть, що дозволить ширше розглянути акіомат правди.

Норвід, який є продовжувачем поглядів зрілого романтизму, розумів красу в естетичному її прояві. Пов'язував красу не з тими рисами дійсності, представленими в мистецтві, котрі сучасні йому теоретики окреслювали поняттям м'яких естетичних цінностей (це було характерним для представників класицизму). Натомість він розглядав красу з «гострими естетичними вартостями». Особливо помітно це на прикладі ставлення до вживаних Норвідом категорій присутності або ж відсутності зовнішньої краси (*brzydota*).

Зовнішня краса була для Норвіда лише поверхневою, пласкою версією краси. За своєю суттю, була навіть її антиподом. Слово «*ładny*», писав він наприкінці есе «Про мистецтво» (для поляків), походить від слова «*ład*» – порядок, гармонія. І «*ładny*» є словом власне формальним, як «*riężny*» – внутрішнім, духовним [106, с.274].

Згідно з цим розумінням, відсутність зовнішньої краси (*brzydota*) не може бути для Норвіда категорією, котра протиставляється красі (*riężno*), а лише красі зовнішній (*ładność*). Містить у собі дисгармонію, котра руйнує порядок, – проте це становить частину дійсності, тобто слугує пізнанню істини, а отже, й опосередковано – добра [107, с.672]. Тому «бридкість», могла з'являтися у



мистецтві, поширюючи у ній пласт «veritas», реалізуючи те, що сьогодні назвали б експресією, тому, виходячи зі сказанного, «бридкість» є теж елементом краси.

Натхненна праця, переповнена любов'ю, за Норвідом, і є саме мистецтво. Мірою якого є, власне, краса. Однак, як уже було зазначено у попередньому підрозділі, це краса не у вузькому естетичному значенні, а в широкому. Проте не кожна людина старається відновити красу «профіль Божий» у пам'яті: «І мало де і в рідкісних відчуттях совісті» [45, с.439]. У той же час «Кожен носить у собі тінь краси» і «кожен – кожен з нас – є пилом тієї краси...».

«Promethidion» якнайкраще ілюструє красу Норвіда у трансцендентальному сенсі:

*«Kształtem miłości piękno jest, i tyle,  
Ile ją człowiek oglądał na świecie,  
W ogromnym Bogu, albo w sobie-pyle,  
Na tego Boga wystrojonym dziecię,  
Tyle o pięknem człowiek wie i głosi,  
Choć każdy w sobie cień pięknego nosi  
I każdy, każdy z nas, tym piękna pyłem!  
(...) o pięknem rzekłem, że jest profil boży,  
Przez grzech stracony, nawet w nas, profilu cieniach,  
I mało gdzie i w rzadkich odczuwam sumieniach»* [45, с.312]

Як у трансцендентальній любові є два шляхи: «висхідний» і «нисхідний», від Бога до людини і від людини до Бога, так і у випадку трансцендентальної краси існують два її напрямки: від джерела «власне краси» до периферії буття, де існує людина, і навпаки, з поверненням до джерела. Зворотна дорога, очевидно, доступна людині. Все вказує на те, що естетична думка Норвіда є тісно пов'язаною з повнотою світогляду і підпорядкованою концепції істини. Основну ціль суспільства й людини загалом можна окреслити як повернення до втрачених

витоків буття, що в нього виражаються в синтезованій формулі синонімів Правди, Добра та Краси.

Концепцію краси у Норвіда, однак, неможливо зрозуміти, якщо згадати лише її трансцендентальний вимір. Адже дана цінність має тісний зв'язок з багатовимірним контекстом проблем, пов'язаних із працею, а особливо з любов'ю. Безсмертність грецького мистецтва, на думку автора «Promethidiona», полягає в тому, що літературні доробки, які були створені в запалі любові, надають їм вічної краси і виражають глибоке піднесення:

*«Grecjo! Ciebie że kochana, widzę  
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie,  
W naśladownictwie, którego się wstydzę  
Za wiek mój, w kolumn karbowanych trzcinnie,  
Opłakiwanej od wierzchu akantem,  
W łamanych wierszach na łkania zapalu,  
I w sokratejskiej sowie z ócz brylantem,  
I w całej Filos twojej — aż do szalu!» [45, c.314]*

(...)

*«Statuę grecką weź, zrąb jej ramiona,  
Nos, głowę, nogi opięte w koturny,  
I ledwo torsu grubą zostaw bryłę:  
Jeszcze za żywych stu uduchowniona,  
Jeszcze to nie głaz ślepy!» [45, c.314]*

У поданому вище уривку не можна, однак, простежити гетерономний характер краси: вона не є якимсь необхідним елементом результату праці, натхненої любов'ю. Праця творить не лише предмети краси в сенсі художніх творів, а також інші твори, наприклад, пов'язані з правом:

*«O Rzymie! Ciebie że kiedyś kochano,*

*W kodeksie jeszcze widzę barbarzyńskim,  
Którego krzyżem dotąd nie złamano» [45, с.313].*

Це визначення права можна окреслити як «красиве», тоді Норвідове поняття краси нічим не відрізнялося б від розширеного поняття Платона («Істина, що цнота, краса і властивість кожного знаряддя, живої істоти і дії, полягає на відношенні не до чого іншого, як до використання, для якого кожна річ була зроблена з призначенням.») [109, с.99]. Однак письменник стверджує, що краса є «формою». І в роздумах над мистецтвом також використовує поняття цінності.

На думку Норвіда, краса проявляється в формі художнього твору. Зовнішнє оформлення об'єкта поет тісно пов'язує із смисловим навантаженням, змістом. Форма матеріально виражена, а зміст – духовно. Згідно з цим судженням, краса, в розумінні поета, є цілком природним зв'язком земної й ідеальної сфер буття. У поемі «Прометідіон» автор такий зміст назвав добром. Таке трактування добра знаходимо і в раніше написаних текстах у більш розширеному вигляді:

*«Адже Краса – це рум'янець, що ніби є барвою Добра – і є нібито цим рум'янцем, котрий викриває на обличчі приховані порухи серця. Такого рум'янця ніхто не приховає, адже він є в нерозривному поєднанні тіла і душі» [109, с.592].*

Тут добро репрезентоване у вигляді почуття, що близько пов'язане з поняттями скромності, невинності, «первинної» наївності. Таке чисте почуття є правдивим:

*«(...) майбутнє мистецтва полягає на тому,  
Щоб виразити доброту... адже краса і святість  
Частіше зображена багатьма величними майстрами» [109, с.237]*

«Доброта» знаходиться ніби поміж «красою» і «святістю». Красу, як цінність, Норвід зіставив із формою твору, тому вона є матеріальною. Натомість друга цінність, добро, виходить за рамки земного виміру [110, с.27].

Поняття добра поет суб'єктивно звужує, розуміє його як специфічне, доброзичливе ставлення до іншої людини, готовність служити їй, допомагати, підтримувати, а також співчувати. Через це часто поняття добра (точніше, добрі вчинки) Норвід поєднував з поняттям любові, котру трактував широко, проте в розумінні передусім «caritas», а не «eros». Любов, у цьому випадку, для нього асоціюється зі схильністю до зближення з іншою людиною, прагненням духовного зв'язку.

«Добро ціную у всьому, навіть у собі» [4, с.207], – писав він у нарисі «Світло й темрява». У вірші «Розмова померлих» вклав у уста Рафаеля слова «Любов була моєю ціллю – і є» [4, с.119]. Все, що є довготривалим, на думку автора «Прометідіона», було витвором любові. Такими витворами є народи (про це він писав у статті «Znicestwienie narodu»). Саме тому герой оповідання «Menego» каже, що не гине те, «що є в коханні почате» [4, с.319]. В понятті любові Норвід поєднує ідеальні начала з реальними та прагматичними. На його думку, як написав у праці «Про кохання двох книг», кожна любов – індивідуальна (в християнському суспільстві), зрівноважена відповідною їй ідеальною любов'ю, тобто: любов Батька – любов'ю суспільства, любов Матері – любов'ю правди.

У самому «Прометідіоні» Норвід рідко послуговується словом «добро», однак відсутність його у формальному вираженні не означає відсутність цінності у семантичному, значеннєвому. Тому автор на початку твору зазначає, що змістовим наповненням істини є добро. Серед численних характеристик істини, які лише можуть бути, поет вибирає найбезпечнішу, м'яку, позбавлену різких дій цінність. Правда, хоч і справедлива, проте повинна бути доброю, тобто всепрощенною.

На особливу увагу заслуговує зовсім нова думка автора про «голос народу» [107, с.303], котрий зберігає в собі частину Божого добра (у сучасній аксіології

такий «голос народу» прийнято називати загальнолюдськими цінностями). Він притаманний усім людям, чим і об'єднує їх [111, с.497]. Одним із показників загальнолюдських цінностей є совість, яка, хоч не виражена матеріально і потрактована деякими людьми, наприклад, Константом «фантазією», проте відчутна всіма без винятку:

*«A ja wam mówię — Wiesław się odzywa —  
 Że, co opinii głosem się nazywa,  
 To jest... cóż?  
 To jest Proroctwa promieniem»* [45, с.303]

Ще однією специфічною рисою добра є потреба в розвитку, у вдосконаленні. Однак добро не корисливе, а корисне. Його потрібно розуміти так, як у наведених нижче рядках:

*«I to, co dobre, nie jest, z czym przyjemniej,  
 Lecz, co ulepszona»* [45, с.295]

Людина повинна прагнути до Божого благословення, до ідилічних зразків у вигляді «Ісуса та Істини». Ці два чинники сприяють розвитку людської моралі й духу. Через наочну й дещо наївну доброту Бога людина забуває її наслідувати. Вже ладна продати свою віру, свій «голос», цінності заради грошей:

*«Aż mają uszy, a nie słyszają krzyków,  
 Aż Boga sprzedać idą gdzie za pieniądź  
 I przepijają szaty Jezusowe»* [45, с.312].

Норвід, через Веслава, своє alter ego, закликає учасників діалогу замислитись над потребою відрізнити істину від фальші і прислухатися

до внутрішнього голосу. Наголошує, що лише правда, світла, чиста, яку легко забруднити, і є справжнім добром:

*«Prawdy powietrze  
Póki jest czyste, wszystko się rozwija,  
Weselsze kwiaty, liście w sobie lepsze,  
Jaśniejszy lilii dzban, smuklejsza szyja,  
Wolniejszy człeka ruch i myśli człeka...»* [45, с.305]

Таким чином, основний зміст істини міститься у добрі як у людини, так і в Бога. Прощення, помилювання, любов до ближнього (*caritas*) здатні виявити справжнє добро.

### **Висновки до другого розділу**

Перший підрозділ присвячений вивченню «Лекцій про Юліуша Словацького» – «непопулярного літературного коментаря», «зводу правд, який вимагає від свого мовця і слухача немалого зусилля». На думку Норвіда, правда що затихла після смерті Спасителя, відродилася у творчості Байрона, який словом навернув правидників до Одкровення. «Лекції» перераховують атрибути справжньої драми, «драми життя»: оргиніальність (проте заснована на попередніх здобутках), алегоричність (власне біблійна), метод замовчування, тип нової жінки.

У другому підрозділі детально розглядаються елементи драматичної побудови художнього твору на базі двох творів – «Чорні квіти», «Білі квіти». Окрім об'єднуючої назви «квіти», вони доповнюють один одного як теорія та наочність прикладів із життя провідних для Польщі постатей із ХІХ століття, які ціннісним виміром зіставляються з невідомими, пересічними, випадковими людьми. Виявляється, що для Норвіда, наприклад, аксіологеми краси чи смерті є однаково прекрасними і повними у втіленні і неважливо, чи це пророк Міцкевич, чи незнайома ірландка на кораблі. Іронія є лише з тихим смиренням,

філософською покорою [112, с.52]. Словацький не боїться жартувати над недугою Шопена, називаючи його *марибунтом* (лат. той, хто має скоро вмерти). Міцкевич теж передчуває свою смерть на Сході, смакує наперед погодженість з можливим загином. Смерть як ініціація, новий етап, якого не боятися потрібно, а змиритися з невідворотністю, адже вона буває раптовою і деколи прекрасною у своїй жорстокості: Норвід відводить їй роль однієї зі справжніх цінностей.

Задля обґрунтованого аналізу теоретико-засадничих рефлексій автор «Білих і Чорних квітів» уводить новий концептуальний метод, запозичений з фотографії. Дагеротип – це метод фіксації атмосфери, емоцій, кольорової гами подій, він не використовує усталені звороти, вислови для опису «живої фотографії», кожна мить – неповторна і повинна послуговуватися такими ж неповторними словами, саме тому письменник заперечує мовні усталені звороти, спонукає до деривації та нестандартного, інтелектуального мислення. Лінгвістичні кліше, що давно втратили своє семантико-динамічне наповнення через частоту вживання, не резонують належно у читачеві, «патетичність безбарвних слів» потрібно скорочувати або трансформувати у нові форми, використовуючи «неприсутність стилю», про що детально йдеться в підрозділі.

Норвід також вказує на недоліки польської романтичної драми. На думку письменника, драматичний вузол не може існувати без вираження повноцінних характерів, як чоловічих, так і жіночих. На жаль, фемінність досі перебуває у символічному підпорядкуванні ідеологічних та міфологічних кліше. Забігаючи наперед, бачимо, що Норвід позбавляє ідеальності польську королівну Ванду, потім створює героїню (прообразом якої, безперечно, можна вважати Марію Калергіс), тим самим випереджаючи на декілька століть польську естетико-художню філософію гендерної рівності.

Місце тиші в текстах, де йдеться про думки й етику письменника, багаторазово обговорювалось у численних працях літературних критиків: найвідоміші дослідники цього мотиву – Віктор Гомуліцький, Мечислав Яструн, Зджислава Лібера, Ельжбета Фелікшак. Сама концепція базована на теоретичних розвідках Шиллера. Мовчання не повинно переходити межі здорового глузду,

адже якщо воно «діє на полі хвороби», то не зможе бути драматичним, лише біль-оновлення, онтичне занепокоєння створюють емоційну складову «справжньої драми».

Драма «серафічно-кривава», а також пасійні сцени з полотна Поля Делароша наближаються до відкриття таємниці життя, смерті й жертви. Це *exemplum* християнської драми, про яку багато писала Ірена Славінська. Критик на прикладі всього драматичного доробку письменника показала, як концепція тихого героя вписана в християнську етику і взірець людини.

Драматизм прийому «замовчування» Норвід описав у специфічному багатоплановому дискурсивному творі «Мовчання». Автор занурюється у класичну античну думку про позалінгвістичні засоби передачі суті речей, на прикладах доводить, як пауза, «мовчання» несуть у собі істинність, а тексти лише слугують доцільним оточенням, формальним обрамленням ідеї. Письменник згадує, як Піфагор примушував своїх учнів мовчати роками, щоб загострювати інші способи пізнання: слухом, дотиком, очима. Піфагорове вчення базується не на єгипетській і не на грецькій традиціях. Своїм принципам філософ завдячує подорожі до Вавилону. Там Єзекіїль так само пізнав досвід мовчання і навчився говорити алегоріями в найглибшому і найширшому значеннях.

Попри той факт, що літературні салони, друзі, критики вважали письменника гідним митцем свого покоління, однак намагалися переконати його не створювати «темну» поезію, Норвід не послухав і написав публіцистичні твори, присвячені темам мистецтва й правди («Мовчання», «Про Юліуша Словацького»). Проте синтезованим твором, де у художній формі представлені всі погляди автора на правду й мистецтво, є «Прометідіон» – «Євангеліє мистецтва». Цим твором поет остаточно розраховується з неприхильниками його ідей.

У третьому підрозділі роботи аналізується заперечення З. Стефановською універсального характеру твору «Прометідіон», однак, беручи до уваги наведені аргументи: «елімінація нації», «перенасичення світу різними божественними



одкровеннями», «опозиція головного героя до романтичного індивідуалізму», які у своєму вияві є лише художніми засобами для репрезентації загальнолюдських цінностей, – ми не можемо, на підставі цих виділених обґрунтувань, відкидати універсалізм «Прометідиону». Навіть навпаки. Підсилення біблійних постулатів, переплітання аксіологом Добра, Краси, Правди (Платон) забезпечують Норвідівський наднаціональний характер. Філософія Норвіда нова, вона розповідає про наступний після «отримання вогню від Прометея» крок людини до «отримання мистецтва, здатності займатися творчою діяльністю». Вогонь служить людині, людина створює мистецтво, яке повинно відтворювати правду. Саме через такий ланцюг дій людина може наблизитися до Бога. Окрім правди, твір евокує інші цінності: красу, добро, працю, – що є лише частинами правди і окремо без неї – не є цінними.

## РОЗДІЛ 3. ХРИСТИЯНСЬКА МІФОПОЕТИКА Й АКСІОЛОГІЯ РАННІХ ДРАМ Ц.-К. НОРВІДА

### 3.1. Тип тихого апостола у драмі «Зволон»

Дебют драматургічної творчості Норвіда розпочинається з 13 серпня 1849 року, коли письменник надіслав Яну Козьмяну «монолог»-драму «Зволон». Джерелом рефлексії над твором були історичні та ідеологічні підвалини. Твір є своєрідним епологом-роздумом над подіями Весни народів, над римським суспільним конфліктом з монархічною владою, над кризою молодого втраченого покоління та над тим, з чого починали творчий шлях всі романтичні поети Польщі, – ідеологічна дискусія з Міцкевичем. Назва «Зволон» перегукується з іншим твором – «Іридіоном» Зигмунда Красінського, однак в аксіологічному вимірі стає ідейно йому протилежним. Старопольське слово *zwolen* («зволон») походить із відомої пісні Богородиці *Matka zwolena* («Матір зволена») та характеризує відважного тихого героя правди. Якщо звернутися до літературної традиції, то зможемо провести паралелі з «Кордіаном» Словацького, «Дзядами» Міцкевича, «Помстою» Фредро, також схожі елементи наявні в подорожніх записках Владислава Венжика, а лірична тональність віршів нагадує стиль Кароля Білінського. Драма увібрала міжкультурні коди Святого Письма, Данте і Байрона [46, с.150]. Тло та місце твору вказують на синтетичний образ історії Польщі після розподілів. Єдиним конкретним персонажем є Вацлав, всі інші відображають чуттєво-ідеологічний меседж та загальний символ думок самого автора (Зволон і Молодик). Іронія й сатира, в деяких моментах лицемірство, характеризують Норвіда як деміурга-провокатора. Спочатку герой на ім'я Зволон бореться за душу народу зі шпигуном-провокатором, але програє цю битву. Народ вірить провокаторові та замурує живцем Зволонна. Свою ідею правди знесилений герой переповідає малій дитині, що далі стає ніби стандартом наступного бездумного й історично-циклічного пролиття крові за істину, яка знову стане приречена на поразку. Зволон – єдиний, хто виступає проти

релігійної помсти, Зволон це «тихий апостол» [113, с.256], слова якого є посланням самого Норвіда до спадкоємців романтичної релігійної помсти:

[...] *Zemsty, mówię, żądza*  
*Gdy o ojczyzny losach rozporządza,*  
*Ojczyzna z zemstą w związek wchodzi taki,*  
*Że kiedy jednej stanie się, to drugiej*  
*Może nie stanie już...* [23, с.65-69]

Енергійним запереченням тіртеїзму Норвід розпочав публічну критику програмного твору Міцкевича «Склад засад» як небезпечного документу, що проголошував «містичний радикалізм». Можливо, негативна реакція на твір Міцкевича допомогла письменникові триматися незалежно від революційних поривів і мати з народним ідолопоклонством критичну дистанцію.

Драма вийшла друком 1851 року й одразу була дуже критично оцінена. Наприклад, Костянтин Гашинський, близький друг Красінського, в листі до Луціана Семенського пише:

«Ця остання поема є новим ієрогліфом – ніби вирвані фрази лежачої людини в гарячці – або ніби об'єкт жартівного закладу, що напише таке, яке ніхто не зрозуміє. Якщо так і є, то він (Норвід) виграв заклад. Такі небилиці може кожен писати – але друкувати – це просто жартувати над публікою» [46, с.152].

Неоднозначно відгукувались про напружену творчість Норвіда та про «Зволон» й інші відомі критики та літератори. Наприклад, Ян Козьмян казав, що у нього хворе серце і розум та що він постійно перебуває в якомусь незрозумілому стані самовбивчої геніальності, а Францішек Моравський називав Норвіда потворним двоголовим орлом. Юліан Клачко, провідний ментор тогочасної критики, взагалі відкинув революційні погляди письменника, ставши на сторожі романтичної традиції, навіть якщо часто вона переходить в епігонство [11, с.49]. Тему помсти та смерті Норвід продовжував у «Листах до Молодї Еміграції», які виходили друком у познанській газеті. «Зволон» навіть сьогодні

оцінюють амбівалентно, а конклюдія, що міститься в одній з міжвоєнних праць, сформована дуже обережно: «Своєю ідеологією драма не приносить нічого нового в літературу, а є одним із підтверджень роздумів і переживань проблем Норвіда, до яких небайдуже жодне польське серце [...]. Новою в літературі є композиція драматичного нарису «Зволон», що обмежує акцію і дає низку цікавих думок, наповнених характеристичними синтетичними скороченнями – через це драма звільнена від найістотніших драматичних елементів композиції» [114, с.139].

Помилково вважати письменника критиком усіх і всього, адже його саркастична в «Зволоні» критика в подальших речах перебудувалася на конструктивну теорію «гірких правд», про яку він неодноразово згадує в своїх творах, з якою знайомить нас у вступі «До читача» (часто Норвід називав себе письменником «гіркої правди»). Навіть у ранній творчості та у «Зволоні» бачимо, що в центрі його аксіологічного світу знаходиться людина, яка перебуває в системі християнської етики, моральний кодекс якої наближається до євангелічних цнот [115, с.118]. Спокійний тихий герой Норвіда знаходиться на протилежному аксіологічному полюсі романтичного героя. Схожий тип простежується в інших ранніх драмах письменника, «Ванді» і «Кракусі», що також репрезентовані через історичне середньовічне тло в релігійно-параболічній формі. Зволон, Кракус і Ванда – герої тихої цноти, здатні до присвяти себе задля вищого добра. Алегоричні битви в згаданих творах несуть у собі сенс боротьби моральних засад і закінчуються відповідно до прикладу Христа-жертви.

Як уже згадувалось, «Зволон», написаний у 1849 році та опублікований через два роки пізніше, є першим збереженим цілісним драматичним твором Норвіда. Він окреслює погляди письменника на норми конвенції драми й театру. Драма також є оригінальною з огляду на сміливість формулювання і впровадження нових концепцій. Новаторський характер «Зволон» проявляється щонайменше в трьох планах: в засадах естетики, в естетичній проблематиці та сучасній історіографії, що пов'язана з подіями Весни народів [116, с.22].

Письменник у «Зволоні» окреслив також інтелектуальні концепції як механізми композиції твору, що було досить популярним в поезиці романтиків. По-третє, запропонував власну ідею побудови сучасної трагедії, а в «Зволоні» подав основні напрямки її розвитку, які з часом і в наступних драмах буде розвивати. Йдеться тут скоріше про ціннісне наповнення творів та репрезентацію їх у театральних сценаріях.

У польській драматургії сучасна політична проблематика не була новиною, наприклад, в основу «III Дзядів», а потім у «Кордіані» і «Не-Божественній комедії» покладені роздуми над листопадним повстанням і його поразкою [116, с.5-22]. Повстання, однак, у момент написання «Дзядів III» вже було справою завершеною. Норвід же писав про події Весни народів, будучи в центрі подій. Почав свій вступний монолог до твору, знаходячись в Італії 1848 року, де перебував під натхненним впливом Зигмунда Красінського; був у Римі, коли туди приїхав Міцкевич; закінчив драму в Парижі, де розмовляв з помираючим Словацьким. Історія, покладена в основу драми, насправду відбувалася на його очах, а намагання швидко реагувати на події та швидко публікувати твір, говорить про аспірації поета до ролі барда, який би пролив світло на сучасні дороги майбутнього [117, с.141].

Драму «Зволон» не можна назвати, проте, твором-реєстром подій панівної атмосфери занепокоєння 1848-1849 років. Це не-тогочасна романтична драма, адже в ній містяться не видовищні елементи театру, а історико-культурна візуалізація, що розкриває вагання між словом і образом [118, с.22]. Гроза сучасності перебудована на універсальну мову, тому реалії твору не говорять про місце та час дій. Сучасність стала дуже пов'язаною з минулим. Норвід вводить у драму анахронізми: наприклад, він згадує, що натовп радіє відкриттю газу; але водночас кімнати палацу стилізовано відповідно до описів стародавніх замків. Дружина Вацлава має досить рідкісне ім'я Порція, таке ім'я було також у дружини римського Брута. Стилець здається кимось середнім між давнім літописцем і сучасним бюрократом, коли згадує у драмі крокодилачі сльози, то

коментує «як Вужик пишу». Такого роду події з'являються і в інших частинах драми.

Досить виразно експонований зв'язок між твором та конкретними текстами романтиків. Драма Норвіда густо наповнена літературними алюзіями, які відіграють роль ніби дороговказу, ведучи читача до творів великих попередників. Притому не лише розкриває поетичний родовід, передовсім висвітлює ідеологію суперечки з романтиками, з творами Міцкевича, Малчевського, Уейського, але й вступає в основну полеміку з «Не-Божественною комедією» й «Кордіаном».

У «Зволоні» відчувається відгомін дискусії автора з романтичною традицією сорокових років. Наприклад, творчість Красінського інтерпретована в драмі з дистанцією: Норвід обриває романтичні відголоски ідей іронічним запалом молодого покоління [119, с.460], що ослаблює інтелектуальний рівень наведених у «Зволоні» романтичних текстів та ставить під сумнів раціональність їхніх героїв. Тому Король у «Зволоні» (що кидає тінь непевності на Генріха з «Не-Божественної комедії») виявляється не лише деспотом, а й блазнем через алюзійну асоціацію з постаттю твору – Грабцем, який називає його не гарним королем, що ним став пияк з «Баладини», а трєфовим королем з колоди карт. Окрім полемічних дискусій, у творі також є дрібніші ситуативні подібності, що перегукуються з іншими відомими сюжетами. Наприклад, замуrowаний живцем герой нагадує сцену з «Мазепи». Романтичний прийом об'явлення у природі Божого знаку – удар блискавки, розлом гармати, у «Зволоні» проявляється у раптового зваленні величезного ясеня, що символізує королівську міць. Образ загалу в драмі резонує зі взірцями з «Кордіана» та з усього творчого доробку Віктора Гюго.

«Тихий апостол» – простий, звичайний пересічний, що залишається прихованим та малопомітним у суспільстві, однак своєю розмовою вражає всіх оригінальними висловлюваннями, відстоюванням певних цінностей, які необхідні для життєвого процесу та свідчать про людський розум, що розвивається за допомогою інтелектуальної праці [120, с.241-270]. Зволон є першим Норвідомим

«тихим апостолом»: людина, яка здатна відчувати несправедливість істинного та яка погоджується з фактом непрактичності своєї позиції у соціумі. Адже пророк, що сповідує правду з власної волі або з Божої (часто не сам обирає собі таку долю, як бачимо у іншій драмі – «Кракусі»), характеризується смиренням, покорою, мудрим мовчанням, у якому відчувається прихований сенс провидіння.

У творі Норвіда простежується протиставлення сакрального й світського. Два антиподи цінностей детермінують у світі реальне й ірраціональне. Автор, що сприймає світ у категоріях сакрального, схильний мислити абсолютами та давати характеристику навколишньому в ціннісних термінах, таких, як правда, свобода, краса, любов. Сакралізація своїх внутрішніх цінностей та ототожнення їх з національними або, у випадку Норвіда, із загальнолюдськими рисами може призвести до міфологізації. Міф вторгається у свідомість автора і той на його основі може вибудовувати низку небезпечних персонажів [118, с.18], що стають взірцями для наслідування і поступово входять у сучасну сакральну міфологію. «Тихий апостол» Зволон є видозміненим Ісусом Христом, який, за численними нотатками Норвіда, проявляється у багатьох головних персонажах автора. Для нього це такі визначні історичні та напівлегендарні постаті, як Клеопатра, Сократ, Тіртеї, Ванда, Байрон, Шопен, Міцкевич та інші. Однак не лише «напівпрофіль» та цілий профіль Божий правдивого пророка приховані у скромних, порядних мудрих філософах, яким не ставлять пам'ятники і яких не возвеличують до лику святих, тільки через довгий проміжок часу людство поступово відкриває мудрість «тихого апостола» по-новому, як це сталося із самим письменником.

Як сильно, здавалося б, драма письменника не була укорінена в романтичні традиції, проте залишається вона відчутно редагрованою переінтерпретацією не лише в ідеологічній площині. Про жанрову зміну, театральну форму драми Норвід писав безпосередньо у «Вступі» до «Зволон». Обсяг та різновиди запропонованих ним нововведень, окрім різкої зміни форми жанру, стали суперечними романтичній трагедії і сцені.

### 3.2. Державотворчі міфи Речі Посполитої у «Кракусі» та «Ванді»

Після подорожі Чарнолісом у 1842 році Ципріан Каміль Норвід разом із Владиславом Венжиком, колегою по творчості з молодих літ, вирушили до краківської Речі Посполитої за новим артистичним натхненням. Для Норвіда це була остання з довготривалих подорожей перед еміграцією. Старожитні кургани під Вавелем вразили його і, безумовно, були першопричинним поштовхом до написання двох драм. Це засвідчує також дивна присвята-епіграф до драми «Ванда», в якій автор з великою шаною ставиться до легендарної князівни: «Могилі Ванди, що під Краковом, на знак глибокої поваги присвячує автор». У Римі 1847 року Норвід написав першу «Ванду» й одразу поділився нею зі своїм другом Богданом Юзефом Залеським, котрий тонко відчув настрої літературного твору, зауваживши містерійний його характер. Власне, Залеський перший, хто визначив драму як жанр містерії. Норвід прислухався до пропозиції друга, умістивши підзаголовок «дана містерія» вже в наступному творі «Кракус» (у вступному слові «До критиків»).

Не беручи до уваги факт, що слово «містерія» співзвучне для читача з поняттями «містика», «таємниця» [121, с.79-89], жанрово обмежується виключно однією біблійною тематикою і зводиться до трьох характеристичних кіл: інсценізації Різдва (народження Ісуса), інсценізації Великодня (в'їзд Ісуса в Єрусалим, хрестова мука, воскресіння) і до життя та діяння святих. Отже, релігійні цінності, як найвищі, досконалі морально-духовні орієнтири, закладені в основі містерії Норвіда, викликані природою цього жанру. Середньовічний жанр мав допомогти йому висловити найважливішу, неприйнятну для суспільства і вистраждану, Правду. Як Ісус постійно звертався «Почуйте мене всі і зрозумійте!» (Марка 7:14), так само і Норвід не переставав реалізовувати свій талант для свідчення доктрин абсолюту християнської Правди. Однак на той час у молодого письменника виникла проблема, котра не співвідносилася з його католицькими переконаннями: як ревному прихильнику християнства пояснити культурно-політичний багаж історії Польщі дохристиянської, як письменнику сприйняти язичницький період своєї країни, тим самим не переписати



вагомості самодержавних символів, що саме таку самоідентифікацію та незалежність репрезентують? Ванда – це символ ідеальної князівни, архетип «Матері Польки», берегині держави, ладної віддати життя задля власного народу, а Кракус – справедливий правитель, син засновника міста Краків, воїн, переможець вавельського дракона. Обидва головні герої, будучи язичниками, залишаються аксіологічно в релігійній площині та виявляють християнсько-позитивні цінності. Отже, перед драматургом постало завдання: вмонтувати важливі постаті-символи у власну християнську парадигму. Такий погляд був чужим для польського романтизму, у якому мотиви християнські та язичницькі хоч і могли співіснувати в одному творі («Баладина» Адама Міцкевича), виконували, проте, винятково демаскуючу функцію легенди, завдяки іронії висвітлюючи дисгармонію світу. Норвід так само, як і Юліуш Словацький, який вказував на дихотомію двох релігій та на їх природну суперечність, використовував легенду історіософічно. Однак натомість він намагається, як уже згадувалося, поєднати дві віри в гармонійну цілісну систему. Аргументи на підтвердження цих стислих висновків містяться у численних працях дослідників-літературознавців, а найбільше обґрунтовані студіями Мечислава Інглота («Ідея слов'янська і постать слов'янина в творчості Ципріана Норвіда») [122, с.53-58].

Як зауважує Юліан Маслянка, «ставлення Норвіда до прадіянь Польщі було особливого ґатунку; опиралося воно на типово романтичній, але в нього на особливо сильній, ніби на потужній, довірі до усної народної традиції чи до загалом народної традиції...» [123, с.216].

Оминути проблематику «живої жінки» в його інтелектуальній драмі–значить, не зрозуміти інтенційну провідну ідею творчості письменника. Адже «біла» («Перстень Великої-Дами») й історична трагедія («Цезар і Клеопатра») та містерія «Ванда» реалізують художні концепти жіночої індивідуальності в польській літературі, пробуджують у ній інтерес до реальної жінки, емоційної, небайдужої, соціально рівної і здатної до вагань та помилок у власних рішеннях. Жінка, що мислить, – об'єкт художньої зацікавленості автора.

Отже, завдання, яке детерміновано проблемою, є кларифікація аксіологеми жінки у Норвідовій містерії «Ванда» на тлі християнсько-католицьких парадигм віри. Опосередковано цієї теми торкається Юліан Маслянка, говорячи, що «...передісторичні діяння Польщі Норвід трактував не як *sensu stricto* „казкові”, а „правдиві”» на власний манер [124, с.244]. Далі говорить, як сам письменник у нотатці до Крашевського «П’яст і його революція» ставиться до народних прадавніх часів з певним пієтетом та з великою пошаною. «Прийняв без найменших застережень історичність П’яста як зачинателя нової династії, якого називає „божественним”» [124, с.245]. Таким чином, у Норвіда вимальовується чітка тенденція до сакралізації минулого. Власне, для дослідника постать Ванди – це «ані владарка, ані лицар, ні реальна жінка. Однак вона осягнула вишини людської досконалості» [124, с.246]. Для Катажини Платек така загальна характеристика є помилковою, адже «Норвід сильно замалював подвійний аспект особистості Ванди. З одного боку, видимим є репрезентативний характер постаті, що проявляється в повноваженнях влади сильної руки, одягнутої в шовкову рукавичку...таку Ванду бачать піддані, так її окреслює суспільство» [125, с.3]. З іншого, – нездатної однозначно відповісти на питання, що є причиною її власного нещастя. Отже, двоїстість, як прояв високої літератури, закладена в книжній Ванді.

Стисло, з причин обмеженого поширення твору й відсутності перекладу українською мовою, подаємо короткий зміст драми. «Ванда» переносить нас у часи, «коли сонце було богом», у минуле язичницької Польщі, панування легендарної князівни Ванди. Твір поділений на шість «картин», перша «Перед Садам» знайомить нас із мешканцями княжого міста. Образ юрби є збірним, монохарактерним героєм твору, виявляє єдину думку, єдиний голос неспокою польського народу, який бажає знати, чому владарка не радісна, не «благословила тих, хто повертається з поля» [126, с.47]. Слуга (Pachol) «вельможної» панни відповідає на запитання проханням відшукати річ, яка вразить князівну, допровадить до крайніх емоцій, розчулить її до сліз і припинить постійне мовчання Ванди, за це слуга обіцяє винагороду: «так

виплаче вона свою німоту!...» [126, с.47]. У цій фразі омонімічна гра слів: «німота», а в оригіналі «niemczyzna» як «вітчизна», натякає читачу на близькість Ванди до Німеччини, а для знавців легенди це пряма алюзія на небажане кохання до Ритигера, німецького короля алеманів, котрий намагався захопити Польщу, плануючи одружитись із Вандою. У першій «картині» автор зображає ідилію правління, злагоду верхівки й підлеглих. Недарма назва розділу вказує нам на передніжжя райського саду або місце входу до нього. Тому Ванда, як владарка, захисниця, берегиня воріт «Саду», повинна захищати вхід до нього від несправедливості.

Друга картина «Центральна палата замку» знайомить нас з Панною (служницею Ванди) і Гродним, які обговорюють можливі способи «зворушення» владарки:

*Żeby można konia ze skrzydłami,  
Co to o nim grecki dziadek śpiewał,  
Albo jabłoń złotą z owocami,  
Albo żeby z nieba kto nazrywał  
Róż błękitnych... albo królewica,  
Co by jasne miał jak ona lica...* [126, с.52]

Герої діалогу згадують про «владику германців» і пліткують про можливе його одруження з Вандою, як тільки вона з'являється – слуги розходяться. Князівна веде монолог-звернення до богині Лади. Хоч і намагається сповідувати ідеал справжньої правительки, однак їй «чогось бракує...», прагне «вилетіти з корсету», отримати свободу. Таким чином, автор ставить нові акценти у ціннісних орієнтирах князівни: інтуїтивно, сакрально, а отже, втаємничено Ванда розуміє, що влада, правління, навіть благодатна і справедлива, не є цілком і цінністю істинного життя. «Вилетіти з корсету», Норвідів вислів-неологізм, – означає, у християнському сенсі, покинути тіло задля спасіння вічної душі.

Наступна «картина» «Германський табір» провадить нас у бойовий настрій німецького племені, «що на скелях рити вміють» і знайомить із вожаком – Ритигером, котрий розмовляє з Вайсвортом (ворожбит) та запитує у чаклуна про результат майбутньої війни. Дізнається ватажок, що «закохається королівна...», на цьому Ритигер щасливо перериває ворожіння: «Королівну візьму... і народ наляканий...О! Накажу фінікійську флотилію...[...]розікрасти...[...]Вандо!...О! моя ти Ритигерова пані...[...] – як тільки даси згоду – похід організую...[...]Рим спало...» [126, с.56]. Колористика табору, подана у темно- холодних тонах ночі з елементами яскраво червоного запального духу вояків, що свідчить про ворожу конотацію племені. Навіть любов у вожака не виправдовує його мотивів, адже тут домінує, за грецькою класифікацією, чистий ерос, стихійна закоханість, насолода та володіння збудним об'єктом. Отже, позірні, фальшиві цінності любові уособлюються в постаті вождя. Слово «захопити» в полководця стосується і Польщі, і Ванди, і Риму: вони стоять в одному ціннісному ряду. Оскільки християнство засуджує ненаситність, тому й таку неправильність відчувала Ванда. Її любов тиха, покірна, вірна. Визнаючи свої почуття до Ритигера, вона ставить їх у ціннісній шкалі нижче любові до Бога, адже в останній сцені дізнається про провидіння абсолюту правди – Ісуса Христа.

У четвертій картині «Центральна палата замку» мовиться, що до гроту прибувають Скальд, Жид, Боян, чарівниці, «бабки, які лікують» та інші, задля пробудження в героїні бодай якихось емоцій. Раптом виявляється, що під виглядом Скальда у замок проник Ритигер. Знайшовши Ванду, він розмовляє з нею.

«У „Ванді”, в діалозі героїні з Ритигером, усі початкові репліки залишаються незавершеними (акт 5) „W. Powiadam tobie – nie ścigaj mię, panie! ... / (R.) Wando! (W) Co miałam rzec, rzekłam ... (R) Kobieto! / – Zawołam imię moje – niech się stanie – Niech mię porąbią Lechy ... ” („ (В.:) Кажу тобі – не чіпай мене, пане! (Р.:) Вандо! (В.:) Сказала, що мала казати (Р.:) Жінко! Заволаю ім'я своє – нехай буде – нехай порубають мене ляхи”). Персонажі постійно виправляють себе, так ще риторична фігура „корекції” перетворюється на спосіб виразу

невпевненості, вагання» [127, с.137]. Дослідник драматургії Норвіда Юдкін-Ріпун звертає, таким чином, увагу на цілком непопулярне явище в тогочасних драмах – «телеграфний стиль», який виокремився пізніше завдяки Е. Хемінгуею. Стиль характеризується фрагментарністю, «де розмежування окремих виразів підкреслюється прийомами переносу (enjambement) та розташуванням цезур, вказаних дефісами або трикрапковими позначками» [127, с.137]. Норвідові комфортно було працювати у власне такій графічній конструкції, що вся його драматургія, в більше-меншій мірі, написана цим формальним стилем. Письменник, окрім замовчування, обґрунтовує непотрібність продовження фраз концентрацією уваги читачів на головному, що аж ніяк не знижує напруги.

Шоста картина «Ванди» є своєрідним завершальним ритуалом похвали на честь князівни. Перед наметом героїні збирається весь люд-хор: орачі, збирачі, знахарі, жінки, діти та інші. Співаючи, танцюючи, вони возвеличують Ванду та складають дари біля підніжжя гори. На вершині з'являється, тримаючи у руці свою корону, володарка, «як пава з білого пір'я». Несподівано для всіх Ванда говорить про Proweboga, справжнього бога, що недавно дав Об'явлення: «Бачила тінь велику Бога...і це була лише тінь від руки...пробитою була». Отже, стигмати Ісуса Христа викликали оті бажані для неї «зворушення» почуттів, осяяння власного призначення: принесення чистої жертви задля спасіння свого народу. Міфологема Ванди набуває у Норвіда надзвичайно важливого значення. Ванда не просто рятує поселення від наїзду й Ритигера (хоча в драмі це не зовсім пояснено), а рятує у вищій площині духовності, як Христос, через викупну жертву, відкривши незаслужену любов Бога і порятунок душ перед Апокаліпсисом. Тепер барокова епіграма на початку твору, взята із «Niepróżnującego próżnowania» Віспяна Коховського, стає зрозумілою:

*Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał,  
Na Północ, głowe skłoniwszy, pozierał,  
Na Oliwnej  
Górze dziwnej*

*Kończę mękę, skłaniał rękę*

*Ku – Północnym ludziom.. [126, с.69].*

Література романтизму у Польщі створила кілька образів жінки: жінка нереальна, наділена метафізичними можливостями (русалка, відьма, чарівниця, привид); жінка нещасна («Марія» Мальчевського), якій співчують; жінка сильна, що приміряє чоловічо-мужню роль («Гражина» Міцкевича). Невідомо, чи сам автор усвідомлював, що переламував укорінений стереотип про недовершеність жінки, однак польська лірика до Норвіда не створила повноцінного концепту людини-жінки, завершеного образу феміни, наближеного до християнського ідеалу. Знаємо, що християнство розцінює жінку або як грішницю: надягання хусток у церкву ( православ'я), заборона входити на територію монастирів, неможливість бути священиком чи займати іншу клерикальну посаду) – або як абсолютний ідеал-янгол, Богородиця (у Польщі це Матір Полька). Письменник ламає стереотипи, додаючи до скарбниці літератури архетип реальної жінки-людини благородного, розсудливого чину, власного вибору. Прихована цінність твору поступово розкриває думку, що жінка – безгрішна і має найвищий зв'язок із Богом, а її безгріховність і жертва рівноцінні з жертвою Ісуса [128, с.251].

Варто лише уявити переполох, який зчинився у літературній думці ХІХ століття після такого сміливого прирівнення польської героїні Ванди до Ісуса. На жаль, «знехтувано ним (Норвідом) як диваком, каламутним шаленцем, негідним зусиль; редакції часописів, засипані його творами (у ті часи, коли щедро давали місце підспівувачам), як одна відмовлялися їх друкувати» [129, с.344]. Незрозумілому генію не давали можливості бути прочитаним і почутим.

Відомо, що Ванда й Кракус є напівлегендарними постатями, про яких згадує «Великопольська хроніка» Кадлубка. Окрім романтичної сакралізації постатей, письменник змінив і фабулу записаних легенд, залишивши лише дві ключові акції, наприклад, у Кракусі це забиття дракона і братовбивство. У хроніці не згадується ім'я другого брата. Норвід створив його скоріш за все

філологічним методом. Сам автор робить примітку, вказуючи на слов'янське походження імені, назва якого збереглася у південних слов'ян. Чехи, однак, також називали кракусами австрійців. За літописом, Ванда теж була сестрою синів Крака, у Норвіда ж це їхня попередниця-князівна.

Простір у трагедії й містерії «Кракус» відіграє провідну роль при розборі аксіологічного, передусім семантичного навантаження і цілком свідомо вибудований автором за традиціями європейської середньовічної й романтичної драми. Щоб підтвердити або спростувати наведену вище тезу, треба проаналізувати твір за характеристичними елементами, притаманними драмі-містерії.

Відкритий простір твору (пуща, ринок, місто) і відносно замкнутий (замкові палати, передбрамний вхід, хатинка відлюдника) – мотиви вже знані і часто використовувані в Романтизмі. Діалоги ведуться через отвір у брамі, через античний дитинець (клуатр), або просто через відчинені двері. Той, хто опинився поміж двома площинами, – коментує перебіг подій. Таким чином, простір розширює сценічні закриті і відкриті місця. Навіть камеральні сцени у замкових «палатах» відбуваються в приміщеннях, «що вкриті арками». Архітектоніка й сценізація ламають засади «кубічного театру» [130, с.412]. Також у дидаксалях Норвід згадує про клуатри, які видно з вікна, де він уміщує хор. Багатопланові сцени автор використовує постійно. У його задумі лише дві сцени є нехарактерними для монументального відкритого простору: хатинка відлюдника і смарагдовий грот. Ірена Славінська припускає, що вони вміщені для символізації «сакрального місця». У двох сценах ці місця є осередком тиші в «безмірній пущі». Крім того, стіни гроту «невидимі» (напевно, прозорі), отже, камеральний простір залишається відкритим.

Топографічні назви драми (Карпати, Татри, Вавель) вирізняються складною й мультифункціональною семантикою. Назви передусім віддзеркалюють риси народних легенд. У конотаційному діапазоні твору містяться евокативні формули магічного простору казки: «за сімома горами, за

сімома ріками». З казкою також пов'язані обряди, закляття, лікувальне джерело. Таке фольклорне поле вказує на локалізацію дій – краківські землі.

Окрім візуальних та словесних способів розширення простору, Норвід обирає й акустичний метод: наближення-віддалення виття дракона, звуки різанини, удари молота, що значно посилюють природне переживання глядачів.

В антропології фольклору особлива роль припадає не на контекст епохи, а на зв'язок з природою головних героїв [131 с.352]. Вони повинні пройти ініціацію, відповісти на виклики стихій, подолати випробування природи. У «Кракусі» двоє братів проходять ініціацію в пуші, однак Ракус не витримує і втікає, адже боїться залишитися ночувати в лісі. Кракус, навпаки, виказує повагу деревам і джерелу і так отримує їхній протекторат.

Про декорації, а власне, про роль світла-темряви у драмі, пишуть Адам Гримала-Сидлецький та Софія Шмідтова. Динамізм мінливості: від непроникної ночі до мерехтливих іскор та швидкого тріумфу вогню – пояснює нам символіку боротьби «світла небес з пекельною темнотою» [132 с.194]. Смерть Крака і Кракуса, вогонь жертовного стовпа, що двічі з'являється у творі, вказують на два етапи історії Польщі (отця і сина) та запевнюють їх безсмертя через пожертвування власного життя (метафізична і християнська перемога над злом).

У «Кракусі» домінуючим мотивом є смерть та її атмосфера. Вже у першій сцені Старець, передчуваючи свою швидку загибель, заповідає:

*Odbiega dzień mię, a noc mię woła,*

*Czuję, że długo już nie zabawię* – [133, с.174]

На початку третьої сцени Гродний і двірська челядь чекають біля першої брами замку Вавель на прибуття королівських синів з походу в гірські регіони, щоби розповісти їм про смерть батька. З'являється на «запіненому коні» лише Ракус, який першим дізнається про неї. Від того моменту тривають приготування до поховань, обряд відбувається у сцені шостій, де хор монотонно співає жалобну пісню з рефреном:



*Lecz czemu? – ach! Czemu  
 Ty, coś stał ponad tym krajem,  
 Przechodzisz dziś do podziemu,  
 A my zostajemy? – [133, с.204]*

У дев'ятій сцені від руки брата гине Кракус, і нарешті, в останній сцені знову показується обряд поховання, що закінчується насипанням могили для «славного-невідомого», тобто Кракуса.

Велику увагу автор приділяє експозиції ефектів світла і вогню у сцені поховання Кракуса, яке відбувається в нічний час. Вогонь з давніх-давен, як відомо, є різностороннім символом, тим паче, жертвне полум'я двічі з'являється у драмі. Ірена Славінська вважає, що полум'я «свідчить про звитягу обох князів-рицарів (отця і сина) і заповідає їм безсмертя в національному міфі» [134, с.139].

Суміжний з атмосферою смерті і жалоби мотив ночі, який з'являється в «Кракусі» як своєрідний синонім смерті, на протигагу дню, що символізує життя. Темність ночі особливо експонована в останній сцені драми, де настрої тривожної таємниці підсилюється і в момент таємного поховання головного героя твору. Слабо змальовані контури постатей, елементи природи складають також враження примар, про що говорить «блідий» зі страху Ракус, який підкрадається разом із своїм конем Шоломом до місця злочину, де напередодні він убив брата:

*Postacie jakieś i jakieś ogniska –  
 Ludzie – czy widma? – [133, с.226]*

А далі слова Шолома:

*Ludzie – tłum – ogień – stos i śpiew grobowy –  
 Kaptura, książę, nie podejmuj z głowy –*

*Łopaty na bok! – przysiądźmy w parowie* [133, с.227]

Ракус відповідає короткою фразою:

*Straszliwa nocu!* [133, с.227]

Ніч є дуже розповсюдженим романтичним мотивом і також постійною темою в літературі, загалом у літературі романтизму. Слід згадати «Не-Божественну комедію» або деякі сцени з «Іридїона», а з світової літератури – «Гімни до Ночі» Новаліса, деякі вірші з «Квітів зла» Бодлера, з «Ночі» Мюссе. У самого Норвіда також схожий мотив проявляється в символічному тоні вірша «Ніч». Більша частина усіх дій відбувається вночі. У сцені другій слово «темінь» означає щось більше за лише пору доби, являє собою «пендант» (прекрасна) до людської «нікчемності» і відповідне тло для страждання, власне, морального страждання, якого зазнає Кракус, адже злий брат залишив його в «глибокій пущі» як «витоптану траву», а сам поїхав, поранивши перед цим його уста шпорою. Кракус лементує, сумуючи про такий «розбрат» [135, с.396].

Темінь ночі й усамітнення в пущі підвищують непокій і розбурхують фантазію, сприяють маренням та ілюзіям, адже лише таким чином можна зрозуміти сцену Кракуса з камінним Порогом, що є одним із (окрім Джерела і Зорі) фантастичних персонажів драми. Камінний Поріг, який колись стояв у замку графа Мстислава, тепер отримав душу, оживши, він каже Кракусові, що охоче буде йому служити та запрошує до невидимого замку. Втомлений князь погоджується на «камінну гостинність» і поринає в глибокий сон у смарагдовому гроті. Далі Кракус отримує провидіння, що натякає на події, які ось-ось мають відбутися. Тут реалізується ціль призначення, про яке недавно говорив Старець-пустельник: у смарагдовому гроті знаходиться Джерело, з якого Кракус черпає і п'є воду, що дає йому силу для перемоги над драконом. Джерело у творі символізує джерело Правди:

*Nakłonem chmur*

*Zza siedmiu gór*

*Rosnę – lecz w niebie się rodzę [133, c.195]*

Джерело говорить і про загальні істини та моральні принципи, що є дещо загадковими і незрозумілими як на той час:

*Dochodzić – trud,*

*A dojść – jest – cud –*

*Mniejsza, czy konno? Czy pieszo?*

*Bo jedni z was*

*Mijają czas –*

*Drudzy mu ledwo wyśpieszą! [133, c.194]*

Грань між реальністю і маренням здається ніби продовженням або повторенням образів сну головного героя, що стосується, власне, його самого і його найближчого оточення. Сниться йому те, що незабаром відбудеться; і тут, зокрема, розкривається таємниця смерті. Ці два мотиви нерозривно переплітаються, як цитата з «Пана Тадеуша», котра походить з «Іліади» Гомера: «сон – це брат смерті». Декілька разів з'являється уві сні заповідання його власного загину, що безпосередньо й підтверджує: «сниться мені, що я помер» або:

*A ciągle śni się – że mi się śniło –*

*Jakby mię ziemia przyjęła w gości [133, c.193]*

Довгий ланцюг сонних візій доповнюється образом батька, що з'являється в момент найбільшого мовчання і таємниці: власне, саме в той час батько помирає в замку Вавель.

Типовий романтичний мотив не обмежується лише титульним героєм драми. Ракус також має загадковий сон (сцена VI) у момент поховання Крака. Недобрий брат і син, вже на той час виконуючи владну, узурпаторську функцію, не витримавши до кінця поховальної процесії, пішов відпочити. Й уві сні він бачить власну звитягу в боротьбі зі змієм, адже він про це мріяв і до цього готувався. Також бачить Кракуса та ще двох братів на місяці, що, згідно з народними віруваннями, символізують двох біблійних братів Каїна і Авеля: алюзія на скоре братовбивства.

Сни обох братів є психологічним відбиттям їхніх контрастних характерів. Ракус з самого початку прагне перейняти владу після батька і керується цією ціллю. На перешкоді стоїть, звичайно, в його уяві, брат, якому з рації старшинства повинен належати трон, молодший брат прагне цю перешкоду усунути. У стосунку до Кракуса він стає безсердечним та агресивним. Після смерті батька не відчуває жалю. Навпаки, сприймає його смерть як сприятливу можливість для мобілізації своїх старань. Знаходить прихильника в особі коронного писаря, який настовхує його до фальсифікування заповіту короля. Писар Шолом (персонаж з таким самим прізвиськом і схожим характером наявний і в драмі «Зволон»), якому спритно вдається підживлювати жадобу влади Ракуса, є ніби його злим духом.

Норвід досконало підкреслив патологію в психології самої влади, для якої єдиною нормою дії є сила, підступ, обман (тут фальсифікація останньої волі батька). Коли натовп в останню мить убивства Кракуса викрикує: «Спаситель де?!», – Ракус відповідає: «Спаситель той – хто влада!». Така риса патологічної влади також свідчить про слабку, нервову та хворобливо-підозрілу, навіть боязку, психіку. У п'ятій сцені Ракус втрачає позірну впевненість та звертається до Шолома «з шаленством». Він не має відваги долучитися до жалобної процесії на честь батька, залишається сам у кімнаті та тривожно думає про суперника-брата, якого він єдиний помітив навіть у каптурі. Завдяки Ракусу, що позбавлений усяких моральних норм, розкривається й інший персонаж – підлесник, що готовий на все, аби здобути власну користь, таким є Шолом.

На противагу антагоністу Ракусу гостро контрастує Кракус. Навіть безумовна брутальність брата не пробуджує в серці Кракуса почуття помсти. Коли Ракус спить, брат входить до його опочивальні, говорячи:

*Spocznął! Niech bogi Ulgę tu przyniosą,  
Która jest dobrą panną złotowłosą – [133, с.187]*

Про владу Кракус зовсім не думає. Ворожими для нього є заздрість, погорда, прагнення влади. Боротьбу зі звіром він почав не для власної користі, а лише для суспільного миру, для державного спокою. Навіть коли жителі міста віватували йому, він залишався у каптурі. А як він упав від меча Ракуса, натовп дав йому ім'я «тихого героя», «спасителя», на поховальному пагорбі Кракус залишився записаним як «Славний-незнаний».

Смерть у цьому випадку означає духовний тріумф, тобто в кінцевому рахунку перемогу над братом – передовсім над загальним злом, символом якого тут є дракон, що подібний до апокаліптичного в «Одкровенні святого Іоанна».

Тиха жертва життя головного героя певним чином допомагає пояснити термін «містерія», однак не за середньовічною жанровою традицією, а за греко-латинським значенням, адже саме слово означає «таємниця». Атмосфера таємничості у цьому творі є значущою. Старець з першої сцени є мудрецем, що має знання таємниці, яке полягає в здатності «слухати» і «спостерігати» на відстані і в часі, і в просторі. Він здатен слухати тишу й навчає цього свого учня Ліліана:

*Synu! – uczyłem cię słyszeć ciszę,  
Synu – kto ciszę słyszał aż do dna,  
Temu i trumna bywa wygodna;  
Ale jest nocna cisza i dzienna,  
Jest dno mająca i jest bezdenna – [133, с.172]*

У нього також є здібності до контакту зі світом позаземним, з тими, що відійшли. Каже Ліліанові:

*A przeto zmarli, a przeto zeskli  
 Nie są to jacyś, co ich nie było,  
 Nie ma, ni może kiedyś być – jeśli  
 I własną przez nich rozrządzasz siłą [133, с.173]*

Здатність до контакту з таємним світом за посередництва природних явищ має також і Кракус. Світ явно інтегрований в його дії: коли він завдає драконові останнього нищівного удару, в той самий момент з'являється «небесний блиск» на небі. Адже йому не дано було жити переможцем, він призначений був стати жертвою задля спасіння свого народу.

У поезиці твору також значне місце посідають кольори золота і срібла: срібло місяця і золота арфа Кракуса протиставляються. Цілковито можливо, що саме середньовічний живопис навів Норвідові використання цього мотиву у творі.

Метафорична «дружба» протагоністів Кракуса та Пустельника зі «світом речей та природи» є ключем до розуміння асоціативного зіставлення Кракуса з метафорою «витоптана трава» («zdeptane zioło») [136, с.68]. Цікаво, що цей мотив з'являється в описі іншої «тихої» героїні Ванди (однойменна драма). Казковий мотив виявляється у дружбі Кракуса з фантастичним персонажем Порогом. Створіння має вигляд тяжкої брили, каміння, що ледь пересувається на сцені. Поріг рятує князя чарами – створює йому для порятунку Святий гриб. Семантика слова «поріг» має і трансцендентальний сенс, вказує на межу людських можливостей, за якою починається сила Бога [136, с.69]. За теорією Мірча Еліаде, поріг ділить два простори, вказує одночасно на дистанс між двома модифікаціями буття – світським і релігійним [137, с.230]. Через «Поріг» здійснюється зв'язок із сакральним, і через «Поріг» вдалося князю Кракусу перейти межу двох світів. «Символіка середини» (Мірча Еліаде) постійно

використовується Норвідом – від планування подвійної сцени, двох опозиційних хорів, до світла і ночі. Мотив «космічної гори» (Мірча Еліаде), могила Ванди й курган Кракуса стають символами тріумфу добра над злом через пожертвування життям. Святою горою у Польщі вважається Вавель: там князь убив легендарного змія і там знаходяться поховання королів та президентів держави.

Театральні атрибути (почет і свита) належать до обох княжичів, однак чітко відрізняються. Ракус з голови до п'ят озброєний, це образ сталювого вершника. Кракусові дісталася атрибути миру: «гілка модрини», «вінок із хмелю», молоко, мед, бурштин, – символи тихого, селянського життя, це також обрядові дари, які народ приносить посмертно своєму визволителю. Жалобна процесія після смерті Кракуса поступово перестає бути рухом хаотичного натовпу і стає гомогенним хором.

Підсумовуючи багатовимірність просторовості Норвіда, яку можна простежити в поведінці героїв, архітектурі, реквізитах, похоронній ході, природі, виокремлюємо їхню спільну рису – пластичність, «скульптурність». Окреслення, яке використовує І. Славінська для письменника, інформує нас про вагомість наявності цієї ознаки навіть у лексиці твору: «W bryłę się jedną skupiły gromady», «smętni jak grody zwałonego cegły» і т.п.

Отже, драма Норвіда «Кракус» – багатовимірна, відкритої просторовості, зі скульптурною архітектонікою, монументальна та водночас полісемічна, що цілком вписується в характеристику сакральних драм-містерій європейської середньовічної традиції, адже кодифікує в собі (згідно з дослідженнями Мірча Еліаде) символи «сферичного театру», «космічної гори», «символіку середини» та мотив «порогу».

Легенда про Ванду, що присвячує своє молоде тіло народові, вже навіть у своїй первинній функціональності з хроніки і без обробки Норвіда містить усі основні конструктивні елементи драми-містерії. Сюжет іншої легенди, який слугував субстратом для «Кракуса», не має таких рис повноцінної містерії. Одним зі здобутків Норвіда є те, що він перетворив легенди на глибоко національні жанрові драми.

### 3.3. Риторика цінностей «театру в театрі» у диптиху «Тіртеї» та «За кулісами»

Глибоке зацікавлення історією Другої Мессенської війни (VII століття до нашої ери) викликало в Норвіда бажання написати драму з певним польським ідейним наповненням. У червні 1865 року автор приступив до роботи над трагедією «Тіртеї», яка буде тривати до об'єднання у 1869 році з іншою драмою – «За кулісами». Тіртеї, поет, що заохочував своїми елегіями спартанців до бою, стає ніби їхнім духовним вождем; згідно з іншими даними, він навіть був значним полководцем. Небагато поетичної спадщини він залишив, відомо, що його твори виключно патріотичні, тематичні й воєнні. У них обґрунтовані права спартанців на свою батьківщину, також часто вірші звернені до Зевса. Вказують вони на дельфійське першоджерело морально-звичаєвої структури Спарти: оспівування воєн, жертвності і мужності в боротьбі за власну вітчизну. Поезія Тіртея – це поезія афірмації власного народу, його звичаїв, це апофеоз найвищих цнот воєнної мужності. У світовому літературознавстві ця поезія залишилась занотованою під назвою тіртеїська поезія, а її творець, напівлегендарна постать, Тіртеї, став символом активного поета, що бореться за народ, поета-полководця.

Символ Тіртея набув особливої актуальності в Польщі після втрати нею незалежності. Його постать увиразнювала й виражала переконання тієї частини суспільства, яке тяжіло до повернення свобод. У поемі Яна Чечота «Тіртеї», що була зачитана на іменинах Міцкевича у 1819 році, Тіртеї представлений як реальний і звитяжний вождь спартанців. Поетична пісня для Чечота – це дієвий засіб дії, він називає Міцкевича польським Тіртеєм. Нав'язливим і наскрізним словом поеми є помста і характерно подібна до мотиву помсти в «III Дзядях». Іншим твором, що віддалений часово та пов'язаний з січнеvim повстанням, є поема «Тіртеї» (1861) Владислава Людвика Анчица. Автор опирається на переконання, що Тіртеї був афінянином, його скерували до Спарти слова дельфійської провидиці. Він словом руйнує сумніви в серцях спартанців та провадить їх до переможної першої битви над мессенянами, сам ,однак, гине в бою.



Чимось більш значущим для романтизму, ніж твори тіртейської тематики, була сама тіртейська концепція поета й поезії, яка засвідчувала традицію вільного народу й повинна була посприяти повнішому усвідомленню власної екзистенції, пробудити прагнення до незалежного буття, бути іскрою бунту і супроводжувати під час бою. Міцкевич – згідно з Чечотом – почував себе, аж до самого кінця 1855, Тіртеєм свого народу. Варто усвідомити, що тіртейська поезія була також наявна у письменників не лише відомих, а й у другорядних та епігонів, особливо у Корнеля Уейського. Однак функціональна роль самого Тіртея в польській літературі змінена: оминається факт, що грецький Тіртей був речником сили, заохочував спартанців до рішучої битви з повсталими месенянами. У Польщі – навпаки – був символом боротьби проти сили, виступав за свободу та незалежність народу [138, с.430].

Норвід свого «Тіртея» написав у 1861-1863 роках. Звичайно, не без впливу національної проблематики того часу. На жаль, драма не дійшла повністю до наших днів. Фрагмент IV акту різко обривається. Норвідова драма виразно схиляється до історичних розвідок Платона, Лікурга, Діодора Сицилійського, згідно з якими Тіртей був афінянином, висланим, за сприянням дельфійського оракула, до спартанців у критичний момент їхньої битви з месенськими повстанцями [139, с.97-98]. Цей сюжет, однак, у його творі був дещо модифікований, що насамперед зв'язано з «діалогом кохання» між Тіртеєм й Егінеєю, а також із концепцією протиставлення двох культур – спартанської й афінської. Цілий III акт – це діалог між Егінеєю й Тіртеєм. Романтичний діалог, але водночас і розмова про найважчі завдання, в яких мають узяти участь обое: «N i c!... Nawet i sam delficki wyrok o mnie nie ma pełności swojej bez kobiety». «Jak ogrom nej miłości potrzebować będę — jak ogromnej?...sama odgadnij» [140, с.56]. Це слова Тіртея, на які Егінея відповідає: «zaprawdę, powiadam Tobie, Tyrte, że syn żaden wielkiej Rzeczpospolitej zupełniejszą nie był od ciebie miłością ukochany» [140, с.57]. Останній фрагмент третього акту є особливим свідченням справжньої любові свідомої жінки до чоловіка: Норвід (у фрагменті) звеличує кохання як одну з найвищих аксіологічних цінностей:

*«Tyrtej*

*Miłość taka, o! Koryfeo... to Grecja cała — to wolność, to  
prawda i to świętość...*

*Dlatego — kiedy będę już wjeżdżał w miasto nieznane...*

*Eginea (przerywając)*

*I kiedy lacedemońskich dzdewiic chóry stać ci będą przed  
koniem pomost wawrzynów, Tyrte!... pomnij, że będę  
z tobą...*

*Tyrtej*

*Dlatego: kiedy walczyć mi przyjdzie bojem wewnętrznym  
i poglądać z twardej powózkfi na łamiące się fale ramion  
krwawych wśród za wichrzonego marszem piasku...*

*Eginea*

*Ja — z tobą będę...*

*Tyrtej*

*Dlatego — kiedy osamotnieję przegraną bitwą i tulając się  
posłondę twarz moją do kałuży przydrożnej, ażeby sdę ręką  
napić wody...*

*Eginea*

*Ja — będę z tobą» [140, c.60-61]*

Від самого початку твору Норвіда простежується гостре протиставлення культур афінської та спартанської. Фрагментарно збережена вступна сцена розповідає про самовільну баніцію (вигнання) партенян, тобто дітей, що народилися у спартанок від невідомих батьків, які, будучи через це дискримінованими, спромоглися витримати багато чого, окрім осуду власною батьківщиною. Сцена I знайомить з Лаоном, що походить з Фінікії, який ще молодим хлопцем врятував життя Клеокарпові – члену Ареопагу (вищий судовий і урядовий контролюючий орган Стародавніх Афін). Лаон став не лише названим сином Клеокарпа, але й отримав афінське громадянство. На жаль, у Спарті панує ситуація, що змушує покинути рідний край, а тут – мудра

асиміляція. Таке протиставлення здійснюється у багатьох площинах. Схематичній формальній субординації Спарти протиставляється альтернативна демократична афінська цивілізація: однорідність, простота, примітивність ідеалів – прагнення до мудрого синтезу; негуманна за своєю природою культура спартанців – антропоцентризм афінян.

У драмі «Тіртей» є також моменти, що вказують на слабкість демократичної культури Афін, від яких була вільна дисциплінована й сувора Спарта. Цей контраст є досить помітним у творі і цілком відповідає Норвідовим ціннісним концепціям, адже він простежується у всій драмі і дещо затушовує, разом із еротичним мотивом, відому сюжетну схему. Найбільше її перебиває сама постать Тіртея, який цілком справедливий і свідомий і того, чим є Спарта і її культура.

Тіртей переконаний, що застарілим законам спартанців треба покласти край. Вичерпалось вже все, що було в їхній культурі плідне і живе. Утворилася фальшива мертва форма, яка сповільнює розвиток; подальше примирення зі старою формою є тихою згодою на стагнацію, на подовження минулого. Вперте існування при усталених застарілих структурах є нетиповим для людини і її характеру, що постійно збагачується в плинності часу. Всі рудименти, мертві форми, навіть якщо вони дуже логічні, повинні бути знищені й усунуті, адже невдовзі стають злом і збагачують це зло.

*«Lud ten cały z-ż e l e ż n i a ł... już Likurgowego-testamentu ostatnie słowo przyszło na świat w pokoleniu zrobionym przez prawodawcę... Już skończyło się wszystko, i bóg tam nic n i e t w o r z y w i ę c e j . . . » „I oto p r z e s t a n e k - l a k o ń s k i stał się w lakońskich dziejach, tak jak w języku ich!... I — posłany jestem... a, nim dla Bogów ojca miejsce się znajdzie...» [140, c.56].*

Тіртей переконаний, що його місія є ціллю життя, тобто позбутися того, що протиставляється в житті. Якщо Спарта поступається іншим історичним структурам, то належить зробити з цього висновки. Тіртей вирушає у Спарту не

лише, щоби допомогти їй у перемозі над мессенянами, а й щоби полегшити історичний загин її тогочасних устрою і культури, щоби уможливити створення нової формації людей. У вірші «В щоденнику», що є прологом до драми, уміщена відома строфа:

*Czy popiół tylko zostanie i zamęt,  
Co idzie w przepaść z burzą? — czy zostanie  
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,  
Wiekuistego zwycięstwa zaranie!... [140, с.17]*

Збережений фрагмент сцени VI є свідченням поразки Спарти. Текст драми є неповним, тому й не дає підстав для однозначних висновків, однак створює загальне враження, що поразка сталася не без допомоги Тіртея. Героя оточують сумніви та підозрілість до різних верств спартанського суспільства. Підозрілість по відношенню до тих, хто прислав Тіртея, до його земляків, сумніви в ефективності самого поета, підозрілість, що сягає аж до його правдивих цілей та намірів. Норвідів Тіртей – це критика європейського міфу, спроба полеміки з символікою легенди. Моделі хорошого полководця, головною перевагою якого є здатність до перемоги над будь-яким суперником, Норвід протиставляє іншу модель полководця, що програючи битви, війни, перемагає для майбутнього, для важливіших справ, для вічних морально-етичних цінностей, для свободи й всебічного розвитку людини. Такий тип полководця затирає межі між ним і поетом, таким чином кардинально змінює структуру Тіртея-символа та стає чуттєвим речником правд: «W s z ł o w i e k a życia są chwile próżne — chwile czcze. Ale w żywocie p r a w d y chwil takowych nie ma, jedno jest ciąg [140, с.29]», («У житті людини є пусті хвилини – хвилини марноти. Але в житті правди хвилин таких нема, все є одним продовженням»), – співає хор на початку першої сцени.

Можливо, завдяки літературі і її творцям така реінтерпретація міфу Тіртея поєднується в драмі також з його індивідуальною презентацією. Він залишається до наших днів маловідомим і малопопулярним, а в часах урочистостей вакханалії трохи заледве згаданий. Крім того, – Норвід послуговується переказом Юстиніана про Тіртея, який каже, що то був кульгавий і напівсліпий чоловік. Нехтували ним в Афінах, висміювали, зневажали. Патроном такої конструкції твору для Норвіда був не Аполлон, але той, кого в культурі називають шанований чоловік, напрацьований, з похилистою головою, той, до кого Норвід звертається в інвокації поеми «*A Dogio ad Phrygium*». Цю драму досить легко можна назвати Анти-Тіртейською. Творчий запал до реінтерпретації та переоцінки є досить характерною для письменникової поетичної концепції мистецтва, що також виражено у фабулі, у постатях, властивих європейській традиції.

Норвід назвав свою драму «Великий Тіртей», тим самим ніби провокуючи читача. Одразу з'являється асоціація з драмою Фрідріха Дюрренматта. Ромул, останній римський цесар, був цілком свідомим гробарем власної імперії. Свідомо вибрав годівлю курей, замість того щоб керувати державою, носив халат замість цесарської тоги. Ніби сам свідомо квапив смерть імперії. Був переконаний, що часи Риму віджили своє, нема сенсу продовжувати існування того, що не має переконання у самому собі, що в конфронтації з новим деградує й програє. Гротескне годування курей є алегорією історичного сповнення. Хоч Ромул і був типом блазня, однак постаттю глибокою, чітко бачачи реальність та історію. Послідовним руйнівником того, що залишилось від Риму. Протівився всьому, що могло зміцнити, продовжити існування країни. Боронив те, що є живим, а не фікцією, але, з іншого боку, є також чинником марних жертв. Існує і глибше пояснення цієї основи. Нелегко діяти проти себе в ім'я загального добра, суспільного добра. Героїзм вимагає дій проти інтересів держави задля конкретних моральних цінностей і суворого розрахунку з минулим, з людьми, яких потрібно звільнити від натиску спотворених структур [141, с.46-52]. У драмі Дюрренматта така невідповідність традиційній функції цесаря простежується в особі Ромула. На противагу стереотипним переконанням, думкам і конвенціям,

цесар намагався бути справедливим [142, с.769-779]. Це людина, що спромоглася переосмислити власні помилки і прийняти від Одоарка вихід на пенсію – замість смерті. Норвідів Тіртеї у своєму характері є більш камеральним і менш схематичним: його дії драматург не пов'язав з переломним моментом історії. Однак можна говорити про схожість мотивів, навіть якщо драма польського письменника не збереглася у повному вигляді і постать Тіртея не до кінця промальована. Норвід і Дюрренматт у своїх творах воюють з міфом доброго володаря, хорошого начальника. Обидва опосередковано натякають, що міф цей опирається на широко зрозумілі егоїстичні етичні цінності великої імперії, але творець історії – людина. Епіграф з Літхенберга, уміщений у драмі Дюрренматта, міг би з успіхом вказувати на метод побудови, а скоріше на переформування фабули і пов'язаної з нею проблематики «Тіртея» Норвіда: «Wspaniały chwyt artystyczny jest podstawą naszego żartobliwego rozumowania — drobne odstępstwa od prawdy uznać za czystą prawdę — (na tym opiera się cały rachunek różniczkowy) — taki, że często całość by runęła, gdybyśmy te odstępstwa od prawdy chcieli potraktować z filozoficzną surowością» [143, с.54-67]. (Чудовий художній прийом є основою нашого жартівливого розуміння – дрібні відступи від правди визнати за чисту правду – (на цьому базується ціле деференційне рівняння) – таке, що вся цілість би рухнула, якби ми ці відступи від правди хотіли потрактувати з філософською серйозністю).

Паралель Норвід – Дюрренмантт – це ще одне наближення Норвіда до сучасності й універсальності.

У театрі «Тіртеї» Норвіда виставляли двічі. Уперше 1946 року в Торуні, вдруге – 1959 року в Національному театрі у Варшаві. Творцем двох спектаклів був Вілям Хожица. В обох інсценізаціях «Тіртеї» становив одне ціле із драмою «За кулісами». Поєднання цих двох драм є повністю природною й обґрунтованою дією. Ще перший видавець Норвіда Зенон Пшесмицький поєднав обидві драми в томі «Pism zebranych» під спільною назвою «За кулісами». Критик назвав твори драматичним диптихом. Однак доказом того, що драми треба розглядати як два окремих твори є час написання творів. Спочатку у 1861-

1863 «Тіртей». Через декілька років Норвід пише «За кулісами». Так чи інакше, навіть відповідно до цілісності твору, «Тіртей» має окремий та самодостатній характер. Добре відчував це Міріам, коли писав:

«W Tyrteju [...] nie masz nic, co by wskazywało na łączność konieczną z obramiającymi go scenami maskaradowymi. Owszem, i bez tej ramy, mógłby on istnieć jako utwór zupełnie somodzielny» [39, с.447]. (У «Тіртеї [...] не маєш нічого, що вказувало б на обов'язкову паралель його з маскарадними сценами. Загалом і без цієї умовності він міг би існувати як повністю незалежний твір»).

Зрештою, здається, що театр, незалежно від поглядів літературних критиків, міг би потрактувати твір як окремий і незалежний. Проте в поєднанні із «За кулісами» легше висвітлити його культурну (контраст двох моделей цивілізаційних) й еротичну (Тіртей – Егінея) проблематику, а також простежити національно-патріотичні аналогії в їх ціннісному наповненні. Отже, варто підкреслити, що «Тіртей» в подальшому може бути висвітленим як твір-полеміка із стереотипним міфом європейської культури, як реінтерпретація усталеного й однозначного міфу, одним словом, як «Анти-Тіртей». Своєю драмою письменник також виходить поза рамки національних цінностей і міфів у загальний універсальний контекст, що робить можливим його взаємне знайомство зі світовим читачем.

Основний конфлікт драми «За кулісами» відбувається в площинах ідеї й цінностей. Це конфлікт індивідуального етосу з принципами, якими керується натовп, маса, стадо. Також це конфлікт культури в найбільш піднесених виявах поезії з матеріальною, мілітарною та аморальною цивілізацією. Нарешті, це передовсім протиріччя любові і похідної від неї готовності до служби й надання допомоги з такими антицінностями, як ненависть, самолюбство, ксенофобія, зневага до артистів, неувага до мудреців, презирство до каліцтва.

Цей конфлікт, з одного боку, є персоніфікацією сучасності. Омегітт (герой твору «За кулісами») є поетом, драматургом, мислителем, потенційним полководцем, а також мандрівником, який «перетнув океани» й континенти, знає світ. Тіртей в античному розумінні – це поет, якого боги обрали за командира,

проте водночас це людина фізично слабка і квола. Уособленням найвищих цінностей є й жінка, Егінея, готова задля коханого стерпіти всі покарання. Зображений також афінський Ареопаг, який прийняв від оракула пророцтво та реалізує його, номінуючи Тіртея на лідера. Казимир Браун змислюється над тим, що «героєм свого твору Норвід обрав поета-патріота, поета-воїна, хоча сам завжди критичний був стосовно патріотичних поривів і повстань. Стверджував, що не кров проливається за народ, але праця для добра народу є найвищою цінністю» [144, с.312]. З іншого боку драматичного конфлікту у сучасній площині бачимо антагоніста Омегітта – Софстофа (урядовець намісницької адміністрації, хоч безпосередньо автор не вказує на подібність ситуації з російською адміністрацією в Польщі), також фігурує Ліа, жінка, для якої суспільна думка і система «світу», «салону», «середовища» важливіша, ніж людина, що прагне її руки. Опонентом Омегітта також є загал, соціум, представлений учасниками маскарадного балу. Учасниками торжества, по-перше, є поліція, явна і таємна, шпигуни і конспіратори, слуги й офіціанти (справжні і фальшиві); по-друге, аристократи, дипломати, фінансисти; по-третє, «мистецькі прошарки» – літератори, театральні критики, співці, музиканти; по-четверте, низка молодих і старших легкодухів, здебільшого прихованих за масками. Антагоністом Тіртея є Геропліт, жовнір, але «свій», що визнає та практикує ті самі цінності, що і його земляки, спартанці, а отже, також репрезентує і їх владу. Спарта відкликає Тіртея від полководства. У «За кулісами» драматург спостерігав і вивчав театр та культуру, виявивши у театрі велику силу будови і демонстрації моделей культурного повторення. Норвід підкреслив проникливість думок і почуттів між поетом-лідером і його країною та його коханою, також висвітлив неспроможність порозуміння між репрезентантом високої культури (Афінами) й застарілою цивілізацією (Спартою). У сучасній для нього Європі поет викриває культурну атрофію: письменник-мислитель не здатен порозумітися з загалом, а загал не здатен прийняти, зрозуміти його думки, а також: гідний чоловік не знаходить розуміння у жінки, яку кохає, і ця жінка неспроможна визволитися від корсету конвенції і



моди, щоб його зрозуміти. Такий мотив далі з'явиться в іншій драмі Норвіда «Перстень Великої-Дами».

Казимир Браун вважає, що ключем до прочитання драми «За кулісами» є цитата з його «Білих квітів»: «І почалася гра між публікою та сценою...», яка влучно розкриває саму суть театру. Норвід спостерігає за театром, за артистичною грою на сцені та за самою публікою в римському театрі Аполло. Варто також зауважити, що структурна модель культури й того, що відбувається в театрі, подібні: відбувається обмін, інтеракція, «взаємне обдарування дарами, цінностями, інформацією, а це все дари духовні і чуттєві» [144, с.302]. У межах театру – який безпосередньо належить до духовної сфери – комунікація, обмін та інтеракція завжди мають міжлюдський характер, є безпосередніми, одночасно збагаченими цінностями етичними та естетичними. Комунікація в театрі відбувається на духовному рівні, у мистецькій площині, найчастіше за допомогою слів, музики, звуку, просторового наповнення, різних предметів (декорації, костюми, реквізити), що опираються на сильну, обов'язкову присутність актора та глядачів. Все це в одному просторі та часі, завжди спільному. Основою тут є жива присутність двох, найчастіше двох, суспільних груп. «І почалася гра між публікою та сценою...»: тут Норвід підкреслив інтеракційний та процесуальний вияв театру.

У драмі «За кулісами» письменник охопив великий обсяг спостереження за культурою Заходу – від початків Греції до сучасної Європи. Його фантазія зруйнувала часо-просторові кордони між віддаленими культурами. Він висвітлив універсальний механізм, що є чинником дегенерації та знецінення аксіологічних орієнтирів. Одна з масок на балу запитує Омегітта, що робив би Тіртеї, якби опинився тут? Тим самим указує на метафізичний континуум історії. Це питання є актуальним для нашої сьогоденної культури, нашої хвилює на роздуми над духовними, моральними, естетичними та суспільними цінностями. Сам Норвід вважав своїм обов'язком задавати важкі, незручні та оригінальні запитання.

## Висновки до третього розділу

Новаторський характер «Зволон» проявляється щонайменше в трьох планах: у засадах естетики, в естетичній проблематиці та сучасній історіографії, що пов'язана з подіями Весни народів. Норвід також окреслив у «Зволоні» інтелектуальні концепції як механізми композиції твору, що було досить популярним у поезиці романтиків. Імовірно, назва «Зволон» походить від ставропольського слова, адже ця назва була вжита у відомій пісні «Богородиця» та позначає тихого, смиренного героя – провідника істинної правди.

Критика завжди різко відгукувалася на будь-яку роботу Норвіда. «Такі небилиці кожен може писати, а друкувати – це просто жарт» [113, с.256], «своєю ідеологією драма не приносить нічого нового до літератури, є одним із підтверджень роздумів і переживань проблем Норвіда» [114, с.139]. Попри різні й неоднозначні думки публіцистів, «Зволон» є першим повністю збереженим його драматичним твором. Він окреслює погляди письменника на норми конвенції драми й театру. Драма також є оригінальною з огляду на сміливість формулювання і впровадження нових концепцій.

Норвідова драма «Зволон» густо наповнена літературними алюзіями, які відіграють роль ніби дороговказу, що допомагає читачеві згадати твори великих попередників. Не лише вказує на поетичний родовід, передовсім висвітлюючи ідеологію суперечки з романтиками, з творами Міцкевича, Малчевського, Уєйського, але й полемізує, переважно з «Не-Божественною Комедією» і «Кордіаном».

Характерним для Норвіда є те, що практично до кожної зі своїх драм письменник вміщує передмову, роз'яснювальну інструкцію, як читати драму, на що звертати увагу, чим, власне, є драма: «До читача» передує «Зволону», «До критиків» – «Ванді» та «Кракусу». Богдан Юзеф Залеський назвав драму «Кракус» містерією. Незважаючи на таємничість слова, «містерія» як жанр обмежується лише біблійною тематикою, і Норвід був цілком свідомим у своєму

виборі, поставивши перед собою завдання реінтерпретації самодержавних міфів і легенд Польщі у християнській манері.

Такий погляд був чужим для польського романтизму, де мотиви християнські і язичницькі хоч і могли співіснувати в одному творі («Баладина» Адама Міцкевича), однак виконували винятково демаскувальну функцію легенди, завдяки іронії висвітлюючи дисгармонію світу. Письменник використовував легенду історіософськи, так само, як і Юліуш Словацький, який вказував на дихотомію двох релігій та на їх натуральну суперечність; натомість Норвід намагається, як уже згадувалося, поєднати дві віри в гармонійну цілісну систему. Юліан Маслянка стверджує, що «...передісторичні діяння Польщі Норвід трактував не як *sensu stricto* „казкові”, а на власний манер як „правдиві”» [124, с.244].

Проблематика «нової жінки» з'являється у драмі «Ванда», потім набуває свого повного інтерпретаційного характеру в творі «Перстень Великої-Дами», якому присвячуємо увесь наступний розділ. Уперше в польській літературі жіноча індивідуальність набуває теоретико-реального характеру, Норвід говорить про внутрішній складний набір особливостей жінки, тим самим прирівнюючи її з чоловічим багатшаровим дуальним світоглядом. Міфологема Ванди набирає в Норвіда надзвичайно важливого значення. Ванда не лише буквально рятує поселення від наїзду й Ритигера (хоча у драмі це не зовсім пояснено), а й рятує у вищій площині духовності, як Христос, через викупну жертву, відкривши перед Апокаліпсисом незаслужену любов Бога і порятунок душ.

Інша, подібна за ідейно-жанровим наповненням та містерійною тематикою, драма «Кракус» розповідає про романтичну сакралізацію легендарних постатей. Драматург змінив фабулу записаних легенд, залишивши лише дві ключові акції: наприклад, у Кракусі забиття дракона і братовбивство. Смерть Крака і Кракуса, вогонь жертвовного стовпа, що двічі з'являється у творі, вказують на два етапи історії Польщі (отця і сина) та запевнює їм безсмертя через пожертвування власного життя. Метафізично-релігійна перемога над злом,

смерть як ініціація і цінність передані низкою світлових, звукових, сценічних ефектів (наприклад, сакральне полум'я, мотив ночі, срібний грот). Норвід у драмі «Кракус» розкриває патологічне бажання влади, що є хворобливим антиаксіомним концептом.

Заслугою письменника є також те, що він перетворив середньовічну містерію на повноцінний жанр польської літератури.

Третій підрозділ залишає за собою більше літературознавчих та аксіологічних питань, ніж попередні, адже присвячений незавершеній драмі «Тіртеї» та логічному, за тематико-сюжетним навантаженням, її продовженню – «За кулісами». До постаті Тіртея, напівлегендарного героя, спартанця афінського походження, зверталися ментори польської літератури і не тільки. Виник повноцінний філософський напрямок тіртеїзм (А. Міцкевич, К. Уейський), що транслює заклик до тихої мудрої боротьби проти вираженого, «безсумнівного», ворога. Первинна складова автентичного героя затерлася в часі, бо сам Тіртеї, активний полководець, що підштовхує воїнів до бою, першим іде на конфлікт. Характер Тіртея як жертви за викупну правду у ХІХ столітті вже міфологізувався.

У творі протиставляються дві сили: спартанська (однорідність, простота, примітивність ідеалів) та афінська (прагнення до мудрого синтезу). Тіртеї намагається позбутися застарілих принципів спартанців, адже розуміє, що це рудименти, які свідчать про стагнацію розвитку. Мертві форми, навіть якщо вони дуже логічні, повинні бути знищені й усунуті, бо скоро стають злом і збагачують це зло. Тому Тіртеї свідомо провадить Спарту на загибель «тимчасову», переслідуючи метафізичні цілі, надіється на перемогу вічну, небесну, на спасіння країни від Божественного знищення. Його Тіртеї нагадує самого письменника, також він уводить фізичний, за Юстиніаном, портрет персонажа (кульгавість, незрячість).

Основний конфлікт драми «За кулісами» відбувається в площинах ідеї й цінностей. Це конфлікт індивідуального етосу з принципами, якими керується натовп, маса, стадо. Також це конфлікт культури в найбільш піднесених виявах

поезії з матеріальною, мілітарною та аморальною цивілізацією. Нарешті, це передовсім протиріччя любові й готовності до служби й надання допомоги з врахуванням антицінностей, якими є ненависть, самолюбство, ксенофобія, зневага до артистів, неувага до мудреців, презирство до кволих.

## РОЗДІЛ 4. ФУНКЦІОНАЛЬНІ МОДЕЛІ АКСІОЛОГЕМ Ц.- К. НОРВІДА В «БІЛІЙ КОМЕДІЇ» «ПЕРСТЕНЬ ВЕЛИКОЇ-ДАМИ»

### 4.1. Метафізика правди в «білій комедії» Норвіда

«Перстень Великої-Дами» – один із найкраще збережених творів Норвіда. У «Вступі» до цієї драми письменник говорить про новий жанр літератури, який ще не має визначення в польському літературознавстві. «Біла комедія» – це художній жанр трагікомедії, сюжетно-змістове наповнення якого відбувається без увиразнення надмірних емоцій, без театрального драматизма, без убивств і приголомшливих психологічних ефектів. Трагізм проявляється в щоденному, рутинному, поверхневому житті та спілкуванні, що констатують стагнацію етичних норм поведінки, адже зумовлені не справжніми цінностями (правда, краса, добро) [145, с.166], а власними інтересами героїв. Іронія, як один із важливих художніх прийомів жанру, допомагає читачу/глядачу розкрити проблему патетичного й песимістичного у драмі. «Білу комедію» часто називають просто трагедією, оскільки комедійність драми виявляється через іронію, подекуди сатиру й приниження, тому не містить жодних комедійно-ситуативних моментів. Трагедія Норвіда є зовсім іншою, ніж антична чи шекспірівська.

У згаданому «Вступі», як і в листі до Богдана Залеського в листопаді 1872 року, Норвід дещо інакше окреслює жанр «білої комедії»: драма як «*haute-comédie*» – висока комедія. Комедія, адже, подібно до «Божественної комедії» Данте, закінчення є не трагічним, а відкритим. Високість полягає в місії, яку несе собою зміст. Письменник розрізняє комедію «*buffo*», у якій одна з соціальних верст спостерігає за іншою, критикуючи її, і комедію високу, де читач має справу з загальнолюдським переказом, коли «цивілізація – загал – суспільство, ніби загальної совісті обертанням, спостерігає себе» [3, с.47]. Це все авторефлексії читачів, елементи, що критикують, але водночас вибудовують самосвідомість, – відсилаючи до античної традиції. Слушно зауважує Ірена Славінська, що «комедія Норвіда народилася з трагедії через виокремлення певного виду

соціальної проблематики із пов'язаною з нею сучасною епохою» [146, с.88]. Теза дослідниці базується на Норвідовій констатації, вміщеній у його студіях «Видовища, що вважаються загальними», в яких він подає характеристику власних різновидів трагедії і комедії. Перша (трагедія) торкається сфери метафізичної, а друга (комедія) сколихує соціальну проблематику.

Норвід упроваджує до польського романтизму новаторський погляд на драму: з одного боку, це універсальність і соціальна проблематика, з іншого, – сценічність, якій приписував значиму цінність [147, с.13]. Письменник відходить від проблем національно-особистісних (Міцкевич, Словацький) і від історіософських спроб розуміння подій (генезійний Словацький, Красінський). Як пересічний «житель світу», пише про суспільство другої половини ХІХ століття. Герої драми «Перстень Великої-Дами» мають іноземні прізвища (Гаррис, Мак-Ікс), проте також і неспокійні питомо польські (суддя Дурейко). Незрозуміло, де саме відбувається акція драми, натомість очевидним є те, що Норвід цікавиться дилемами та явищами, властивими європейському суспільству другої половини ХІХ століття. Трагічність «Персня..» сучасному читачеві може здаватися неясною, адже проблеми, з якими стикаються герої, належать тогочасній соціальній ситуації. Не лише Польща, а й ціла Європа є ареною його драми.

У вступі автор звертається до традиції античного театру, а особливо до того, чим є його «свята» і «релігійна» сторона. У своїй білій трагедії він показує поступовий занепад сакрум на тлі соціальних змін тогочасної Європи. Тому на ідейному рівні Норвід перегукується з Ніцше. Обидва вбачають процес атрофії в фундаменті європейської самобутності – Бог і трансцендентність. Такий процес починається з Просвітництва, але ще в другій половині ХІХ століття його вплив помітний [148, с.398].

«Перстень Великої-Дами» у літературознавчих колах найкраще вивчений і науково деталізований. Генеалогічна драматична структура, деколи й мова, елементи театрального бачення, тематика, що пов'язана з поетовим розумінням сучасної йому цивілізації, конфлікт салонного стигмату, поняття живої жінки,

проблема митця й поезії, нарешті, параболічність твору і конструкція монологу – усе це відоме завдяки студіям Вацлава Борового [149, с.75-77], Ірени Славінської [146, с.60-171], Славоміра Швьонека [150, с.151-174], Юліуша Віктора Гомуліцького [151, с.299-306], Йоанни Зах-Блонської [152, с.134-145]. Театральну проблематику представив Казимир Браун [1, с.135-168]. Драмою також займались Роман Таборський [153, с.14] і Ян Котт [154, с.11]. Знаємо також обставини написання і подальшу долю драми.

Твір написаний у 1872 році для конкурсу, що був проведений директором краківського театру Станіславом Козьмяном. Норвід працював над ним у ситуації постійної фінансової скрути й різного роду невдач. Як можна здогадуватись, був він рішучим та вмотивованим. У тому самому часі намагався видати свою збірку поезії «Vade-mecum». На жаль, заплановану збірку не опублікував, а «Перстень» на конкурсі не здобув жодної нагороди. Рукопис драми знайшли в паперах після смерті Теофілія Ленартовича і вперше він побачив світ завдяки Зенонові Пшесмицькому. Авторка книги «Про комедії Норвіда» аналізуючи погляди письменника на мистецтво драми, пише:

«Виразно Норвід тут говорить про знехтування легким пишномовним ефектом та увиразнює сильно акцентовані вислови – це важкий словесний матеріал у драмі. Безсумнівно, знаходимо в цих постулатах відгомін тих прагнень, котрі патрунували написання «Vade-mecum». Там мова йшла передовсім про вибір самої «*materiae poeticae*», тут – про добір драматичного слова. Отже, програмно важка, непоетична матерія і просте безкольорове слово наявні і в ліриці, і в драмі» [146, с.13].

На поетичні риси драм поета звернули увагу Казимир Браун, Славомір Швьонек, підкреслюючи, що «Перстень» є поетичною драмою в сучасному розумінні цього поняття. Слід також задуматись над тим, у чому згадана поетичність виражається. Фабула «Персня» в своїй основі є реалістичною конструкцією [3, с.5]. Норвід успішно включає до драми ліричні елементи.

«(...) Театр, як нам відомо, є *atrium* справ небесних –тому ми так його звемо» [3, с.8]. Саме так звучить відомий постулат Норвіда, у якому поет, у



звичний для себе, однак оригінальний для інших, спосіб визначив театр як місце втілення найвищих цінностей. Роздуми над теорією Норвід розвиває у численних листах, нотатках, коротких замітках до різних творів. Поет іде дорогою заперечення панівних сьогоднішніх орієнтирів античної драми або проти драми «язичницького співця Міцкевича» на користь створення «нової драми». Вершину драматичної ідеї поет убачає у творі «Перстень Великої Дами», в якому він намагався відобразити головні цілі сучасної майстерності. «Надавання театру такого величного значення може свідчити про те, що поет приписував театральному мистецтву такі самі завдання, які повинне вирішувати мистецтво загалом, в якому відбулася заміна істотних цінностей удаваними» [3, с.12]. До подібних тем письменник звертається в попередніх драмах. У диптиху «Тиртей» – «За кулісами» порушується типова для Норвіда проблема нездатності очищення суспільства за допомогою катарсису, неспроможності кожної людини вивільнитися від штучних впливів та шаблонної поведінки.

«Мистецтво брехні повинно обманути, щоб виявити брехню життя»: ця цитата з одного з його віршів якнайкраще підкреслює новий жанр комедії, опис якого письменник зробив у «Вступі» до драми «Перстень Великої-Дами».

До театру Норвід застосовував поділ на площину етичну й естетичну, тобто підкреслював те, що є автентичне, і підкреслював те, що «театральне» [155, с. 3-11]. Сам письменник був переконаний: у мистецтві мають відображатись дійсність і реальність суспільного взаємоіснування. При створенні мистецтва поет досконало показував двозначність подій, стосунків, людської мови. Метод замовчування якнайкраще може впоратись із цим завданням. Його драма не тільки засвідчує валентність соціального життя, але й чудово репрезентує вагання соціуму за допомогою іншого методу – методу гри.

У своїх роздумах про театр Норвід звертав особливу увагу на роль маски в мистецтві. У творчості мислителя яскраво простежуються два значення поняття маски:

1. Традиційне однозначне розуміння: маска – це інструмент для характеристики героя, його прихованих намірів та інтенцій дій.

2. Умовне багатозначне розуміння: герой твору потребує маски, щоб приховати власні думки, наміри або ж щоб відчути себе в соціумі «нормальним», «таким, як усі» для власної безпеки.

«Дивлячись на світ, як на театр – де дія завжди підшкірно відбувається за завісою слів, де слова завжди в нелегкий спосіб відповідають думкам, де постаті грають – сприймав театр як місце, де про світ можна сказати найбільше» [154, с.51-56].

Таке сприйняття мистецтва нашо́вхує на думку, що письменник відмовляється від ролі драми-фікції і зосереджує увагу на висвітленні реальних стосунків між людьми. Нездорове бажання Норвіда зобразити правду, знайти її хиткі грані формують такі висновки: життя – це великий театр, де для демаскування людини потрібне величезне зусилля. У традиційній культурі сакральний перформанс забезпечував проникнення в метафізичний світ і спасіння душі. У креативній культурі світського перформансу Ц.-К. Норвід вбачав домінування поверхневих цінностей розуму над цінностями свободи [156, с. 13]. Філософія в межах своєї критичної місії, викриває міфологію цінностей і саме так зберігає сенс людського існування в культурі [157, с. 204].

У «Персні Великої-Дами» протагоніст Дурейко грає перед Шелігою роль знавця літератури й мистецтва. Шеліга ж перед Мак-Іксом і Дурейком – роль мандрівника, Марія й Магдалена грають одна перед одною, після того як стали суперницями Шеліги, грають також всі гості на вечірньому прийомі. Звичайна психологічна реакція використання конвенансу, тобто правил доброго тону, спричинює втілення фальші, або, краще сказати, – типову для *письменника* двозначність суспільного життя. Внутрішня гамлетівська нерішучість перед страхом прийняття будь-якого рішення Норвідові зовсім не потрібна, оскільки в реальному житті носити маску –це щось невід’ємне [158, с.312].

Славомір Швьонек об’єднував театральну свідомість письменника зі свідомістю повсякденного життя, для якого основними категоріями були морально-етичні переконання поета, тобто знання, що існує вища справедливість всемогутнього Бога, абсолютне добро і єдина правда.

Ідентифікація драматургії з драмою життя, на перший погляд, здається банально логічним явищем. Однак не всі літературні критики думають, що без жодних сумнівів можна поставити знак рівності між філософією автора і його драматичним доробком. Стефан Савіцький, підкреслюючи християнську аксіологію письменника, зауважує: «Чому параболізація подій і персоналізація ідей повинні бути драматургічним наслідком драматургічної свідомості Норвіда?» [57, с.45]. Щоб зрозуміти, як є насправді, довго шукати не довелося, письменник сам у «Вступі» до драми дає відповідь.

*«Саме голе велике Серіо – замінює тут ті вразливі моменти, які Трагедія спроможна окропити виразною й червоною кров'ю. Я слідую за такими настроями і всі затінювання повинні бути надзвичайно тонкими»* [3, с.6].

Увага письменника сконцентрована на тому, що є звичним і щоденним у розмовах серед людей. Велике «серіо» можна розуміти як реальність, котра повинна здаватися не до кінця зрозумілою і ясною. У високій комедії вітають почуття тривоги й неспокою. Драма перестає використовувати засоби «на показ» і переходить від критичних полюсів почуттів до повної гами збалансованих переживань. «Затінювання» лише зміцнює погляди поета, котрі зумовлюють засоби замовчування, параболізацію, які здатні наблизитися до виявлення самої правди в суспільних стосунках.

*«Один прошарок суспільства, придивляючись до іншого, бачив його в гротесковому світлі, однак „цивілізаційна-суспільна-цілість є ніби зверненням загальної совісті, що приглядається”»*[3, с.6]

Обрана Норвідом ціль (апеляція до совісті всього суспільства) спричинює наступне запитання: які цінності, що якнайкраще можуть вплинути на загальнолюдську совість, помістив поет в творі? Свою теорію він висвітлив у згаданому вже вище трактаті «Прометідіон», реалізація цієї теорії простежується

в драмі «Перстень Великої-Дами». Її дія відбувається в маєтку Графині Гаррис, однак фактичним керівником цього маєтку є місцевий суддя Дурейко. Його вчинки детерміновані поведінкою зубожілої шляхти. У першій дії до жителів палацу, серед яких, крім Графині, її повірниці Магдалени Томір, судді, далекого родича Мак-Ікса, граф Шеліга, який повернувся після довгої мандрівки. Суддя повідомляє всіх про бал, запланований для вихованок закладу, яким опікується Графиня. Після приємного знайомства Шеліга і Мак-Ікс розмовляють про власні переконання та вподобання (про птахи й астрономію), однак раптом Шеліга зауважує, що його співрозмовник придивляється у вікно: «Він! Не птахів чекає...Карету Марії...її кольори...»[3, с.50]. У наступній дії Шеліга спілкується з Марією й Магдаленою. Герої одночасно з'ясовують стосунки між собою. Раптом з'являється Мак-Ікс і випадково чує зухвалі слова Марії, яка на запитання Магдалени «Чи можеш так одягатися при людях?», відповіла «Це – не люди – дай, будь ласка, шпильки». Мак-Ікс почувається ображеним: «Слово – яке зривається з вуст/ Є сильнішим від мовця». В останній дії, третьому акті, відбувається містерія балу. Мак-Ікс у кишені тримає револьвер та в своєму монолозі робить натяк на самогубство, однак, зайнявшись їжею зі святкового столу, на деякий час забуває про смерть. Тут стається випадкова подія: у процесі ігор зник перстень Графині, суддя викликає поліцію, яка підозрює в скоєному злочині Мак-Ікса. Ліричний герой не хотів піддаватися обшуку через наявність у нього зброї. Незабаром перстень знайшовся, однак особиста образа Мак-Ікса не зникла. Саме змалювання цієї ситуації демаскує абсурд високопарних вишуканих розмов аристократів. «Можна зазначити, що явище абсурду ситуації, запропоноване Норвідом, випереджало свій час. Абсурдність стала критикою суспільного анахронізму» [68, с.140].

«Чи така нація може існувати і чи релігія, яка брехати дозволяє, може далі жеврити у смертних серцях?» [46, с.230]. У листі до Юзефа Богдана Залеського Норвід звертає увагу на поверховість соціального, на його замаскований характер.

Для того, щоб окреслити конкретні цінності у Норвідовому творі, потрібно детально визначити кола проблематики, котрі криються в поведінці героїв та коротких їхніх монологів, дигресіях. Наприклад, Ірена Славінська визначає три кола проблематики:

1. «Пов'язане з мовою драми Норвіда, яка охоплює конфронтації соціальних прошарків і судження про них. Мова організована так, щоб демаскувати, проявити те, що в цих прошарках уже відмерле. Поет повинен досягти цього найбільш економним способом, за допомогою старанної селекції слова, яке, безумовно, виконує різні драматичні функції». Виникнення у творі трьох світів, два з яких скомпрометовані (салон і міщанство), утворюють драматичний конфлікт, де головним засобом розкриття комізму є не індивідуалізація, а лише типізація героїв. Прикладами таких типів у «Персні» є Графиня Гаррис і сім'я Дурейків.
2. Указана в драмі «цивілізаційна-цілість-суспільства» використовується для презентації Норвідових поглядів на мистецтво, які часто відрізняються навіть на рівні однієї верстви. Письменник «говорить також про застосування об'єктивних правд у мистецтві».
3. Проблема стосується зв'язку розбудованої мови Норвіда з театральними баченням, тобто стосунку слова до невербальних засобів експресії. Звідси й походять недомовки, замовчування в драмі [159, с.24].

Цінності, уміщені в «Персні», потрібно шукати в описаних вище колах: конфронтації героїв, виявлення правди й специфіки мови, яка повинна показати цю правду. Беручи до уваги те, що висока, тобто першорядна, література не має поділу на чорно/білих, добрих/злих героїв, – поставлене вище завдання є нелегким. Наступна мета дослідження – пошук реалізації загальнолюдських цінностей у характерах героїв [160, с.20].

Ще одним доказом того, що письменник свідомо застосовував свої аксіологічні переконання до драм, може бути також цілком свідоме вивчення теоретичних елементів театального мистецтва. У цьому переконаний і Томаш Мілковський. Досить ретельно дослідник проектує Норвідові погляди на

класичну теорію театру. Мілковський у захваті від багатства термінів, які Норвід уживає для окреслення професії актора. Поет найточніше зі всіх інших романтиків виявляє дбайливість до достовірного розуміння жанру, це свідчить про ретельну підготовку твору та його ідей до показу, адже «Перстень Великої-Дами» – це не лише оповідь про нещасного закоханого вбогого родича багатой Графині, у якої гра в манірність заступає реальні стосунки між людьми. Обов'язково треба врахувати ще той факт, що більшість драматичних творів письменника – це автотематичні драми, головним способом яких є опозиція двох моделей: світ-театр і світ як театр. Якраз це було вагомою причиною того, що розміщення власних його сценаріїв на афішах не увінчалось успіхом [162, с.128].

#### 4.2. Правда пересічного апостола

У «Персні Великої-Дами» спостерігаємо тенденцію, що прагнення героїв до метафізичної сфери стають даремними й гротескними. Однією з найважчих до інтерпретації метафор у драмі є метафора розлому хліба у сцені третій першого акту. Жест поділу хліба є однією з найважливіших євангелічних формул, це метафора жертвоприношення себе до «останньої скибочки» заради любові власної і загальнолюдської. Так це розуміє Мак-Ікс, віддаючи останній кусок хліба птахам. У першій дії знайомимось з головним героєм, що перебуває в стані глибокого розпачу. Від початку твору проглядається його виняткова чутливість. Завдяки особливій вразливості він обдарований чуттям метафізичним. Фрагмент, у якому мовиться про розділення останньої скибки хліба, виголошується з глибоким сенсом:

*Coś (mówię), co albo milczeć*

*każe, /*

*Lub przynajmniej starannie zabrania /*

*Głosić o wypełnieniu niedoli – [126, с.378]*

Мак-Ікс розуміє, що перебуває в психічно граничній ситуації. Голодний та приречений на поступове відсторонення, вирішує закінчити життя самогубством. Розламування хліба – це метафора присвяти себе до кінця. В іконографії птахи та сонячне проміння символізують Святого Духа в містичному об’явленні. Близькість трансцендентного не є для героя допомогою чи опорою. Адже у прикінцевих сценах драми залишиться запереченим через тривіальність ситуації: Мак-Ікс після ситої вечері відмовиться від самогубства. Одразу виникає запитання, чи не були думки про самогубство продиктовані голодним шлунком? У чому полягає метафізичний смисл Мак-Ікса у згаданій вище ситуації? Казимир Браун згадує, що Норвід у своїх білих трагедія використовує як засоби поетичні, так і реалістичні [71, с.63]. Проблема полягає в тому, що в «Персні» вони одні і ті ж. «Поетичність» у його драмах, згідно з роздумами дослідника, реалізована використанням елементів повсякденного життя через метафізичний простір. Натомість, «реалістичність» повинна використовуватись у реквізитах при характеристиці персонажів драми. Проблема з’являється тоді, коли ті самі елементи функціонують як у фізичному, так і в метафізичному просторі та описують героїв, а також виявляють їхнє ставлення до трансцендентального. Хліб, який бачимо в першому і третьому актах, з одного боку, увиразнює низький статус Мак-Ікса (який, аби вгамувати голод, мусить «красти» крихти зі стола), з іншого, – це елемент християнської семіотики: хліб – тіло Ісуса, поділ хліба – жертвність. Метафізична вразливість Мак-Ікса полягає у вмінні такі паралелі бачити, через що він і стає головним героєм твору. Славінська підкреслює, що в Норвідових «білих трагедіях» існують два види конфліктів – любовний та соціальний. Основою кожного, однак, є вразливість головного героя, який не здатен знайти себе в салонному розпорядку. Мак-Ікс належить до іншого, ніж Графиня, світу. Хоч і є її кузенем, але репрезентує світ творчої інтелігенції [146, с.120]. Звідси походить любовний конфлікт. На додачу, Мак-Ікс, як герої з «За кулісами» та з «Актора», є митцем вразливим, що служить передовсім правді.

«Перстень Великої-Дами» розпочинається словами «Оце перший промінь з тих, що вражає...» [126, с.375]. С. Швьонек, аналізуючи монолог Мак-Ікса,

зауважує, що ціла акція драми, яка ось-ось має відбутися, буде складатися з наступних «вражень» головного героя [3, с.38]. Фактично вісь подій зосереджена навколо досвіду Мак-Ікса, і це надає твору специфічного характеру: відображає інший – внутрішній! – простір акції. Відкриття такої окремої площини твору є можливим лише тому, що вся драма пронизана ліричною стихією і наповнена ціннісними вимірами Норвіда [163, с.73].

Мак-Ікс – це молодий поет, тихий, несміливий, навіть трохи нездара, відзначається також великою любов'ю до книжок. Обдарований тонкими чуттями, досконало знає суспільну натуру. Герой не завжди дбає про вигляд, ходить «з непоголоною бородою» [126, с.229] провадить відлюдницьке життя, водночас здатен здивувати знанням високої культури й правил справжнього конвенансу між людьми. Бідний, має борг в оплаті за квартиру, говорячи мовою автора, герой є «малодіяльним». Подані легкі нотатки про риси характеру Мак-Ікса створюють певне уявлення про нього. Можна вчитати, що герой є кимсь, хто особливо розумово й метафізично досвідчений.

Норвід із перших слів занурює читача в роздуми головного героя. Вочевидь, думка, заявлена на перших сторінках драми, вже може претендувати на місце нового філософського «діаманту». Мак-Ікс проводить цікаву паралель між людиною і природою. Кожного ранку на його вікно прилітають птахи, «повітряні брати» [3, с.12]. Щоразу, коли він намагається пригостити їх «крихтами хліба», до нього приходять цікаві думки: птахи ніколи не викликали в людини почуття болю, суму, розпачу: «Години огиди – дня страждання – рік зневіри в суспільстві» [3, с.12]. Птахи існують собі незалежно ні від кого, деколи лише своєю присутністю приносячи радість. На відміну від птахів, людина завжди залишає слід у почуттях інших. Людині ніколи не вистачає «крихти хліба», тобто достатнього. Чого лише коштує одна фраза Мак-Ікса «Рік зневіри у суспільстві!». Головний герой, будучи високоморальним, освіченим, критикує цінності соціуму, тим самим торкаючись питань фальші, брехні і масок у міжлюдських реляціях.



Якби цю рефлексію Мак-Ікса пояснити з точки зору Норвідової теорії іронії, то перед нами одразу з'явилася б постать, яка не здатна реалізувати себе у суспільстві і яка тим самим протиставляється іншим. Мак-Ікс романтизує і прирівнює себе до небесних птахів. Адже будучи не здатним до соціальної гри, він не може відвоювати для себе матеріальні цінності, навіть місце для власного проживання, цьому знаходимо просте пояснення: він інший – правдивий, щирий [164, с.303-319].

Другий аргумент підсилюється наступними подіями твору. Розвиваючи в собі альтруїстичні цінності, герой, ідучи «дорогою Ісуса», без заперечень поступився житлом на користь Шеліги, також шляхетно просить Графиню прийняти сина Соломеї, а про свій голод гордо мовчить, переконуючи себе, що його проблема не заслуговує на особливу увагу. Ритуал розламування Мак-Іксом хліба походить з Євангелія. Герой бачить у цій дії сакральність, відчуває зв'язок із «загалом», тобто переступає «любов-власну» й сповідує любов «все-Людську» [165, с.407].

Аналіз постаті Мак-Ікса посувається ще далі, коли стає явною різниця між «я» в очах героя і «я», яке бачать і сприймають інші. Протагоніст порівнює себе з Єзекїлем з Вавилону. Названий іншими як «Мало-дієвий». Однак герой обіцяє: «Ще не підраховали роботи!». Багаторазово повторює «я Християнин!». Мак-Ікс цілком свідомо наслідує Святе Письмо, де від Івана 17:16 читаємо: «Вони, як і я, не належать до цього світу».

Ідея святості людини розкривається в таких словах героя:

*Wielkie szczęście, że glob jest w przestworzu,*

*Którego nie pomierzyła Ludzkość;*

*Wielkie – tak, jak otchłań!...i jedynie. – [3, с.40]*

Протагоніст звертається до проблеми Об'явлення, надії. Вірить в обов'язковість існування людства після Останнього Суду, вірить, що тоді знайде для себе місце у світі. Страждання та гордість головного героя викликають у

Соломеї лише співчуття. Ключниця інстинктивно відчуває правду удаваного світу:

*Cichym ludziom świat miejsca żałuje:  
Jak powodzią, coraz, coraz dalej,  
Obejmani są, i ciągle pchani,  
Aż ostatni dzień czoło zalewa...* [3, с.35].

Довівши самого себе до безвихідної ситуації, Мак-Ікс у пошуку правди випробовує на собі такі грані страждання:

*Nieszczęście psowa wolę-czynu  
Zamieniając ją w szal... lub atonię...  
-Szczęście – nie mniej wpływa na uczucia  
Czyniąc ludzi tępych i leniwych...* [3, с.41]

Цей герой, відмовляючись від привабливих цінностей сьогоденного світу, не сприймаючи «волю-дію» як істотне, залишає для себе одне – бути людиною. Двічі його ім'я було заплямоване. Першого разу Велика-Дама назвала його: «Це – не люди». У самій драмі не пояснюються інтенції такої образи. Звичайно, можна сприйняти слова за «faux pas» Графині або за зневажливе ставлення до бідного родича. Глибшого сенсу відкинути також не можна. Можемо тільки здогадуватись, можливо, вона сама хотіла залишити Мак-Ікса біля себе в неоднозначній ситуації. Щоб не підпасти під власну моральну критику – так сказала для виправдання своїх дій. Герой достойно захистив себе, відповівши:

*Bywa, iż ci, co dziś ludźmi nie są,  
Pewnego dnia i godziny pewnej  
Właśnie że tylko oni zostają...*

*Od tła to zależąc, nie przedmiotu.*

*Gdy się tło odmienia, wraz i rzecz z nim [3, с.63]*

Сила відповіді вражає як Велику-Даму, так і читача. На цінність, краще сказати, безцінну вартість людини звертає увагу Мак-Ікс, нагадує «загалу» власною совістю про дійсну правду. На якийсь момент знімає зі співрозмовників маски. Одразу соціальна реальність поступається місцем реальності правди і викликає, як у випадку з Графінею, сором за власні слова.

Мотиви «іншого» героя можна простежити і в його порівнянні себе з новим хімічним елементом або із вакуумом, який люди Європи неспроможні прийняти і зрозуміти. Сам Мак-Ікс не в змозі пояснити їм «тиск хімічної Європи». Власне серце поет вважає мертвим, своє тіло, «що іде за погребом свого серця» [3, с.41], символізує внутрішнє спустошення. Такий стан засуджується суспільством: *Natura (ab) horret vacuum*» [3, с.43]. Незважаючи на те, що Шеліга хоче допомогти йому віднайти місце в «чужому світі», пропонуючи поїхати до Америки, де людина «ви-корінюється назавжди», – головний герой, однак, в роздумах не знаходить виходу, пояснюючи це тим, що найкращий варіант для такої людини, як він, – це покинути «земну кулю».

Коли Мак-Ікс окреслює поведінку інших, у його голосі відчувається легкий цинізм. Засуджує людей за те, що Трагедію і Фатум вони сприймають як спостерігачі, дуже поверхово розуміючи ці поняття. Ніколи не торкаються «пальцем божків», лише фальшиво здалека оспівуючи їх. Герой усвідомлює свою особливість, адже лише він пізнав грань земного розпачу. Останнє, що залишилось не реалізованим у його плані на життя, – це набратися відваги і цей світ покинути.

В останніх сценах комедії слова і поведінка Мак-Ікса вражають Графіню Гаррис і впливають на її рішення. Велика-Дама починає бачити у далекому родичі ідеал християнина, який кохає по-справжньому, а наклепи про «божевілля» – це не розпізнана до сьогодні «християнська-думка».

Жанр високої комедії відкриває проблематику твору: чи сміятися треба над Мак-Іксом, чи йому співчувати? Відповідь на запитання залишається на вибір кожного читача/слухача. Фактом є те, що Норвід зміг помістити в одній особі ницість закоханого поета й непересічність філософа з власним, досить переконливим, поглядом на світ.

Біль героя, засвідчений його вимовою, читач пізнає з перспективи Саломе, яка, прибираючи решту речей після нього в кімнаті, тихо співчуває:

– *Boże, mój!*

*Cichym ludziom świat miejsca żałuje:* [3, с.35].

Читача вражає болюча промова старої служниці. Поетичний образ людини «виштовхнутої», «зануреної» у страждання, яке нищить все, що зустрічає на своєму шляху, наповнений експресією вираження. Створюється цікава аналогія повіні і часу, що діє на не користь героя. Дещо пізніше, у відповідь на заувагу Шеліги про божевільня Мак-Ікса, Саломе ясно аналізує ситуацію такої сучасної їй людини:

*Z westchnieniem*

*Ludzie cisi są zakałą świata!...*

*I odpycha on ich ustawicznie,*

*Coraz dalej, coraz skorzej, z ziemi...*

*Aż nareszcie mówią: „To jest wariat!”*

– *Panną będąc, i szyjąc u księżnej*

*(Która może hrabiemu jest znana),*

*Księżnej Orsi (co była aktorką),*

*Tam się napatrzyłam świata-dziwów!...*

[3, с.38].

Головний герой у зовсім інших, ніж Графиня, речах бачить ціннісні орієнтири. Промовисто свідчить про це кількість уживання дефініції «людськість» самим Норвідом, власне, більшість його творів торкаються проблематики гуманізму, людяності як мети вищих цінностей. У «Персні» зосереджена вона передусім у Мак-Іксові, що намагається зав'язати діалог з оточенням, хоча постійно залишається в ізоляції.

Одним із елементів, що має значний вплив на Мак-Ікса, є його почуття до Марії Гаррис. У працях з історії польської літератури тематика любові в «Персні» подається як один із головних мотивів. Важливим є діалог завершальний, адже Мак-Ікс визнає свої почуття до Марії наприкінці третього акту, коли був до того примушений:

*Hrabina*

*Przystępuje do Mak-yksa i bierze go za ramię.*

*Mak-yks! Czy mnie nie kochałeś nigdy?*

*Mak-yks*

*Kłoniąc się do jej stóp*

*Na tak wielką odległość... i coraz,*

*Coraz to niemiłosierniej większą –*

*że, zaprawdę, nie wiem, czyli równie*

*Pod stopami naszymi w Oceanii,*

*Lub gdy Konstelację-Krzyża ujrzę*

*Spod obcego zagła... nie wiem... czyli*

*Tenże sam co tu, i co w tej porze,*

*Nie połączy nas promień...*

*Istotnie:*

*Oddalony – zawsze byłem bliskim!*

*Aż spomiędzy nas miejsce ubiegło,*

*Aż za miejscem czas poszedł...*

*Doprawdy*

*Tych co kochają tak, lub nie ma dziś,*

*Lub nie z tego są świata...*

[3, с.35-38].

Запитання Марії не лише спонукало його до відповіді, але й примусило Мак-Ікса повністю усвідомити самому собі найглибше почуття, назвати й виголосити його. Сила визнаної любові приносить нове значення, важливе для повного зрозуміння драми. Кожен з попередніх болючих досвідів, особливо здобутих після спілкування з Графінею, збільшує страждання героя.

Відповідь Мак-Ікса можна поділити на три частини. У першій він виголошує рефлексію, яку довго виношував у своєму серці, обдуману, ніби ділився вже давно сформульованими думками. Друга (від слова «істотно») і третя (від звернення «до правди»). Герой відкриває перед Марією, передовсім перед самим собою, свіжі, різючі думки. Вислови «істотно» і «до правди» відділяють окремі частини мови, показують ставлення того, хто говорить, до виголошених слів або ж поступово посилюють експресію монологу одночасним успішним скороченням: від багатой метафорики, через коротшу, більш сенситивну мову аж до гномічного закінчення. Норвід нерідко в такий спосіб організовує структуру своїх віршів.

Повертаємось до Мак-Ікса і його думки: герой каже, що кохає, однак на «великій відстані... і щоразу це немилосердя збільшується» [3, с.43], відчуває розпалення в собі великої драми нездійсненого кохання. Будь-яка надія на його звершення з кожною хвилиною віддаляється від нього. Спричинює це поступове емоційне стишення, укриття мінімальних ознак любові в глибині душі героя і поступове зростання внутрішньої муки. Початкова фаза проявлення збільшованої дистанції між Мак-Іксом і Марією: відстань героя від об'єкта кохання і надії його звершення набирає великих розмірів. Навіть більше того, кохання героя до графині знищує його з середини, провадить до духовного знищення, але й також переносить його в іншу, метафізичну, перспективу життя.

Метафора «Сузір'я – Хреста» є видимою під чужим «парусом», відсилає не лише до символіки Південного Хреста, недоступного для людського ока в Європі, але в певний спосіб відносить до поетичного творення з вірша «Хрест і дитина».

Мак-Ікс належить також до поетичного образу мандрівника-пілігрима. Сама думка про подорожі наповнює героя радістю і дає почуття полегшення. Іще не виїхав, однак відчуває себе мандрівником. Не є типовим вояжером, скоріше подорожанином, який «білою курявою від стоп до чола» подорожує землею, аби дійти до місця призначення. Невідомо, що мало стати ціллю його подорожі. Чи обіцяний Шелігою «Новий-Світ за океаном», чи зміна оточення, середовища, порятунком доброго імені – єдине, що залишилось у *porte-parole* Норвіда. Знаємо лише, що Мак-Ікс не виїхав, принаймні, так закінчується твір. Істотним є лиш те, що рішення про подорожі зародилося в ньому, а вже потім відбулась кульмінація драми – інцидент із перснем.

Якщо погодитись, що Мак-Ікс – це еквівалент загальнолюдської совісті (Прометідіон) і «спостереження суспільством самого себе», то інші герої, повинні в такому випадку служити фоном для репрезентації норвідівської ідеї правди. Гра на контрасті вимагає від читача навики сприйняття вторинного сенсу. Той його другий шар якнайкраще конкретизує етичні процеси моралі й духовності. Якби ми мали справу з літературою, яка з'ясовувала все до найменших деталей і наші герої мали визначені характери, – це спровокувало б втрату дидактичного мотиву. Зразком такої літератури є Біблія [166, с.39].

Окрім того, що письменник на початку твору представляє читачеві незнайомих людей у ході розвитку подій, він не наділяє героїв конкретними рисами. Наприклад, Шеліга, приємний чоловік, що повернувся з подорожі лише заради однієї мети – побачити омріяну Графиню і, якщо пощастить, попросити її руку й серце. Та раптом змінює свою, як здавалося, життєву ціль на користь Магдалени.

Шеліга відіграє у драмі важливу роль, згідно зі словами І. Славінської, постать героя, «що ділить з головним функцію стурбованого об'єкта, постать, яку Норвід дозволить зблизька і всебічно вивчити. Шелізі теж – так само, як і

Мак-Іксові – належать різні висловлювання про світ салонів, сучасну цивілізацію, літературне життя. В його вустах всі слова набувають розмаїтості об'єктивної правди» [146, с.130].

Астроном, любитель орієнтальної філософії, гуманіст, що ставиться з повагою до інших людей, у той же час прикриває свої очі, ніби не бачить, що суддя принизливо наказує Мак-Іксові залишити свою кімнату. Шеліга робить вигляд, що не має впливу на цю ситуацію і його участь в конфлікті між Мак-Іксом і Суддею Дурейком – випадковий збіг обставин:

*Myślę wszakże, że praw tu niczyich  
Nie nadwerzężylem przyjściem moim,  
Ani że te stało się istotną  
Dla kogokolwiek bądź zawadą...  
- Inaczej albowiem: ustąpiłbym!  
...Usuwam się przeto od dyskusji [3, с.22]*

Складається враження, що «невтручання» Шеліги, ігнорування ситуації, можна трактувати як принизливу дію по відношенню до головного героя. Варто згадати тут уваги Мак-Ікса, в яких він розмірковує про явище самої дії. Характеристика Шеліги не може бути завершена, адже із твору ми нічого не знаємо про цю постать: де подорожував, чого досяг, який у нього матеріальний статус – невідомо. Інформація про деталі здається зайвою, адже це не перешкоджає нам зрозуміти його дії. Герой ніби примирився зі своєю мінливістю, обмеженістю і невизначеністю, він звичайний, валентний і значить, правдивий, однак, на відміну від Мак-Ікса, схиляється до життя в суспільстві. Він не протестує проти рішення Графині про заручини з Мак-Іксом, не відчуває образи – байдуже сприймає події.

Репрезентована вище характеристика Шеліги породжує наступне запитання: чому Норвід створив, власне, такий, а не інакший образ героя? Цікавим може здатися відчуття під час такого спостереження: якщо усунути



Шелігу з твору, то перебіг подій і його проблематика залишаться без вагомих змін. Автоматично відпадає потреба в існуванні такого персонажа в драмі. Однак не зовсім. Шеліга репрезентує той прошарок суспільства, який вигідно пристосовується до ситуацій і не повністю усвідомлює, чого хоче, чого прагне, змінює свої вподобання залежно від контексту, хоча й відчуває поклик правдивого мистецтва, «розуміє сенс і цінність його» [146, с.88]. Важко не погодитися з Іреною Славінською, що ставлення до мистецтва стає істотним критерієм самої людини і цивілізаційного зрізу загалом. Вустами Шеліги Норвід промовляє власні слова про екзистенцію мистецтва, про це саме він говорить і у вступі до драми «За Кулісами», трохи перефразувавши думку:

*Tak - - lecz ileż w kopalniach trzeba  
Piasku podrzędnej wagi różnej,  
Aby tam był rodzimy diament,  
Nie – zgubionym przypadkiem z pierścienia?* [3, с.25]

Шеліга, ніби продовжуючи цю думку, додає:

*Obeliski jednak pojedyncze  
Miewają tę niedogodność znaczną  
Że z nich domu stawić niepodobna...  
I zaledwo próżne zdobią place* [3, с.25]

Цінність особистості, її талант, старанність і дії зводяться до нуля. Ці спостереження за пересічною людиною поєднують філософські роздуми Шеліги і Мак-Ікса. І це зближує духовно двох героїв. Шеліга ще з перших слів Мак-Ікса зрозумів, що той несправедливо отримав прізвисько божевільного. Діалог головних героїв переходить у приємну розмову між двома вразливими особами, де немає місця нав'язуванню власної точки зору. Крок за кроком наближаємось до висновку, що два герої є одним типом поета-філософа

[167, с.203-211], тобто обидва спроможні на непересічні роздуми про світ, говорять мовою метафори. Наприклад, Шеліга так висловлюється орієнтальним стилем:

*Ten (różaniec) – o którym ja mówię, był z łez:*

*Z człowieka łez... nie całej ludzkości!*

*Więc był niewątpiwie ziemską rzeczą,*

*Arcydrogą.....*

*Ja sam – tylko jestem*

*Człowiekiem – wychowaniec tego globu,*

*Na którym są burze, i wulkany,*

*Nawałności i gromy w powietrzu...*

*Rzecz – o której często Aniołowie*

*Tak zapominają, jak Mieszczanie,*

*Którzy, nie zajmując się rolnictwem,*

*Cenią nawałnice po ich wpływach*

*- Na parasol...*

*- na szybę w karecie! - - [3, с.79]*

Розчарування життям, поразка людини, нездатність відшукати місце для себе – це характеризує й об'єднує обох героїв. Відкритою проблемою залишається грань між характерами Шеліги та Мак-Ікса. Іманентно виникає запитання, чому двох подібних героїв трактуємо по-різному, чому суспільство сприймає їх як двох антагоністів? Як було з'ясовано вище, частково до цього причетна байдужість Шеліги до суспільних справ Мак-Ікса. Наступний елемент відмінності – це погляди самого автора. Він припускає, що велику сила мають удача, випадковість. Біди й неуспіх Мак-Ікса ніяк не пов'язані з його вчинками. Так склалися суспільні обставини, що залишився він на маргінесах. Шелізі більше пощастило, він володіє значним майном і здатний оплачувати житло, в очах Судді він є «Пристойним Паном».

Безсумнівно, мотив приреченості на безвихідь впливає і з власного досвіду Норвіда. Філософія випадку, суспільна байдужість [168, с.183] та інші умови автор намагався висвітлити на прикладі двох героїв, які тримаються одного підходу до життя, однак обставини й гроші диктують власні правила.

### 4.3. Іронія циклічного фатуму

La haute-comedie втратила б своє значення, якби не постать Дурейка. У християнській ідилії Норвіда, де всі мають покійно чекати на прихід і об'явлення правди та прагнуть визволення від строгих правил цього світу, раптом з'являється у творі герой Суддя, Клеменс Дурейко, – довірена особа, слуга Графині і водночас тип нового міщанина, що виконує в драмі функцію, яку сам Норвід назвав терміном «ex-machina». Тут міститься «алюзія на використувану в стародавній трагедії драматично-театральну конвенцію «deus ex machina» (бог з машини), яка полягає в уведенні в дію божественної постаті, яка завдяки своєму рішенню розв'язує заплутані інтриги. [...] Іронічна Норвідова алюзія на цю традицію привертає увагу до особливої ролі Дурейка в розвитку дії твору, тобто на його рішення, що випадково, без передчасних намірів, вплинули на розв'язку твору» [101, с.3]. Таким чином, сценічні дієства йдуть під диктовку «ex-machina-Дурейко», а також долі, поведінка героїв твору залежна від рішень «дурейковості». Вміщення у твір постаті, яка поневолює суспільство, диктує власну систему поведінки й вимагає виконання обов'язків, допомагає і через іронію висвітлити цінність «загального обернення совісті». Є «одним із способів екзистенційного відновлення цінностей, способом, який використовуємо, щоби зробити світ зрозумілим у тій чи іншій ситуації» [169, с.183].

«Ex-machina-Дурейко» зловживає своїм становищем, коли з холодним розрахунком, не повідомивши Графиню, фактично виганяє Мак-Ікса зі свого помешкання («під стриху і крапка»). Спочатку несправедливо звинувачує нещасного «далекого родича» перед Шелігою, а потім перед цілим салоном:

*Jest to ktoś...bliski czegoś... w głowie!...*

*Na przypadek zaś silnego paroksyzmu*

*Mnie należy pamiętać o wszystkich,*

*Którzy zamieszkują dom... [3, c.23]*

...

*Ubliżeniem to nie jest Domowi.*

*Tak powyżej brzmi w urzędu ustach.*

*Trzeba wszakże, by tu Sędzia dodał:*

*(Dając znaki gestami Hrabinie)*

*Że pojmany miewa obłąd... jest to*

*KAZUS prawem przewidziany... [3, c.123]*

Чи можна, проте, говорити про Дурейка як про людину, що тримається права уряду і старається дбати про ретельний порядок? Не зовсім. Суддя сам вигадує легенду про божевільня Мак-Ікса. Для нього бідний родич не уособлює жодних цінностей, лише заважає йому, бо займає вільну в будинку кімнату, яку можна здати та заробити гроші. Неуспіх у соціальному світі Мак-Ікса Дурейко детермінує як слабкість і ледарство поета. Повторює фразу «екзекуції та строгості прийшов час» тричі, тим самим підкреслюючи свою керівну роль у розвитку подій. Себе, однак, позиціонує як особу, що дбає про дотримання моральних і духовних засад: «але пані Графиня пуристка, як і Дурейко» [3, c.101]. Крім того, що герой є двигуном подій твору, він має ще одну цікаву рису – пластичність. Залежно від ситуації Дурейко спритно пристосовується до умов і робить їх вигідними для себе. Так, наприклад, для того щоб Шеліга орендував кімнату, намагається своїми розмовами справити враження, демонструючи, як високо цінує освіту астронома. Читач одразу зауважує, що Дурейко вибрав поганий спосіб. Порівнює вартісність книжок. Книжки Мак-Ікса – погані, Шеліги – хороші. Занадто прозоро зрозуміло, що говорить у ньому власний матеріальний інтерес:

- *Książki może mózg zniepokoiły (o Mak-Yksie)*  
*(Rychło)*  
 - *Jeśli (mówię) książki, to bynajmniej*  
*Nie specjalne, nie astronomiczne!... [3, с.24]*

Сама назва драми «Перстень» (1872 року) впроваджує читача в символічну сферу. У виразненій у творі символ персня стає центральним пунктом драми. У ширшому контексті здається, що назва твору привертає увагу читача не лише до персня, але й до його власниці, а також до фінальної сцени драми. Каблучка належить Марії і має для неї велике значення, на що Магдалена зауважує, що вона є сімейним талісманом, який водночас виявляє слабкість графині – віру в забобони. Коли перстень губиться, Марію охоплює передчуття, що незабаром трапиться щось недобре. Не зовсім відомо, якого роду передчуття, лише відомо, що графиню переповнює великий неспокій. Уперше перстень згадують у другому акті, говорить про нього Марія, а властиво, презентує його:

*Pierścień ten, rzecz zaprawdę zmysłowa*  
*(do której nie przywiązuję ceny),*  
*Gdy zginął mnie, wraz miałam przecucie,*  
*A którego sprawdzenie nadeszło,*  
*Właśnie gdy odnajdowałam zgubę [3, с.65]*

Марія має досить здоровий підхід «щоб причиною не називати випадковість» [3, с.65], але завжди пов'язує певні передчуття з перснем. Отже, потрібно детально зрозуміти, яка його роль у творі.

Складається враження, що перстень випадково з'явився у назві твору, і роздуми про реліквію є лише рефлексійним відступом графині. Завдяки відкриттю пропажі персня у третьому акті, «в перстень! В перстень! В перстень!», що зазначено графічним посиленням й окликами, стає не лише виразником прохання про дозвіл конкретної забави, але заклик ніби запрошує

перстень на сцену. Потім все відбувається за наслідковою логікою. Оскарження Мак-Ікса про крадіжку персня, відкриття його важкої скрути, пропонування руки графині Мак-Іксові і позірна зміна поведінки Великої-Дами – це все відбувається через перстень – однак, сам він ховається в тіні подій. Коли ж ситуація виходить назовні, дівчата-хор знову закричать «в перстень! В перстень! В перстень!», але слова втратили цінність, графиня відповідає: «мій – вже не мій...» Магдалена додає «а мій знову кудись подівся, але не варто його шукати...» [3, с.68]. Але тоді, власне, з'являються два інші персні – штучні вогні на небі (фєєрверки), які ніби замикають іронічний ланцюг асоціацій. Така напружена конфігурація значень не лише засуджує салонну культуру та її розуміння мистецтва й любові, але й стисло показує зв'язок мовної метафори з візуальною і цілий поетичний процес формування, підвищення і семантичної зміни цінності персня.

Норвідові в оригінальний спосіб вдалося включити в структуру драми неоригінальний реквізит, яким є перстень. Накопичення різних значень, вибудовуваних навколо персня протягом наступних сцен драми і показ штучного вогню провокує порушення інтерпретаційної системи, що виникло під час читання, діаметральний поворот бачення окремих проблем, вимагає передусім ревізії всієї лектури. Важливим також є багатоаспектність проблематики, що пов'язана із суспільством, з цивілізацією, нарешті, з багатовимірним мисленням про людину загалом. Рефлексія поета, що стосується того, ким є людина, часто з'являється і в поетичних творах, і в прозі, які ми розглядали в попередніх розділах. korekte

#### **4.4. Феномен «легкої» та «живої» краси «Великої-Дами»**

Норвід у своїх листах деколи використовував драматичну форму (акти, сцени, діалоги), пишучи, однак, виключно до жінок: Марії Трембіцької (прототип Магдалени у «Персні») і Костанції Гурської [169, с.736-750]. Цей факт може слугувати своєрідним підтвердженням того, що драматичний діалог для розкриття ціннісного навантаження й характеристики образу жінки письменник

застосовував не лише за потреби теоретичної ілюстрації у творах, а й упроваджував до живого діалогу зі своїми знайомими «великими- дамами».

«Велика-Дама», життя якої крутиться виключно в орбіті «рецепції», «милосердя вени», кожне слово якої є «не її...(однак) мимовільним подихом загальної атмосфери життя», репрезентує тодішній світ салону. Дотримання конвенансу, культивування салонових правил, зосередження уваги на формі, а не на змісті – все це тягне за собою втрату цілі й сенсу існування цієї інституції, котра повинна зосереджувати увагу на вирішуванні питань інтелігенції, бути осередком культури і зміцнювати її за допомогою освіти. Вигляд салону Графині, однак, дещо інший. Меценатка заангажована в інші труднощі: замовлення танцівників, феєрверків, розміщення «малого, садового гроту» [3, с.103], обрання ігор для дітей тощо. Стигмат салону свідчить про те, що Графиня Гаррис мислить тими самими категоріями і говорить такими словами ввічливості, які детерміновані звичаями. Графиня Гаррис повністю задоволена і спокійна у вирішуванні «повсякденних робіт нашого ладу». Цілком свідомо відкидає філософію, не хоче надмірно моралізувати, адже:

*Odkąd się oddałam obowiązkom*

*I znalazłam wielkie dobro: spokój!* [3, с.56]

Рішуче не можна, однак, сказати, що критика Великої-Дами є конкретною й односторонньою. З іншого боку, Графиня намагається продовжувати справу свого чоловіка, тобто керується лише найкращими намірами. Вона переймається реальними справами, вона – це сила рішень у творі. Разом із Дурейком і його дружиною Клементиною уособлює ідею цінності дії, яка визначає подальший перебіг життя, лише дія може впливати на історію, щоби не сказати більш кардинально – творить її [170, с.45]. Проте якість такої дії у творі – це вже наступне питання, яке не вимагає особливого дослідження у нашій роботі. Норвід показав марність, швидкоплинність, показовість самої Графині ще на одному прикладі. Марія завжди щось забуває чи переплутує:

*Zapomniałam mej książki  
Do nabożeństwa – biorąc w zamian  
Zeszłoroczny miejski kalendarzyk! [3, с.66]*

Власне, Графиня знає про це і вважає такі ситуації маловажливими, пояснює їх браком часу і надмірною турботою про милосердні справи:

*A jednak, może i jest niewielie  
Kobiet, mojego położenia – które  
Byłyby w stanie tak dużo rzeczy  
Różnorodnych zgodzić i prowadzić.  
To – że w mojej Biblii, na rycinie  
Znalazłaś raz, miasto przezrocznego  
Papieru, bankowy-bilet, z tego  
Wyprowadzasz bezzasadne wnioski!...  
Fraszki zapomnieć mogę – nie celu.  
...Teraz!...jadę na Zbór-Miłosierny! [3, с.61]*

«Велика Дама зривається з місця – втрачає контроль і рве сукню» [3, с.62]. Тобто слова, виголошені раніше, дещо втрачають своє «серію» і надають цьому випадкові рис комізму. Вина Графині полягає в тому, що в погоні за всім вона не може впоратись з розумінням глибших смислів. Механічно виконує обов'язки покійного чоловіка, однак навіть не задумується, навіщо це і кому потрібне. Під впливом суспільства і з власної волі надягла на себе маску Божої Матері й намагається триматись ангельської поведінки. Це помітив Мак-Ікс:

*Podobno, że i Cherubin, zbyt szybko  
Leczący z pociechą do cierpliwych,  
Traci nieraz pióro, które spada*



*Wyrzucone z anielskiego skrzydła...*

*Cny jest pośpiech, lecz powoduje stratę!* – [3, с.15].

Графиня Гаррис добра й мила, проте для «досконалості» їй бракує ангельських рис, і це призводить до комічного дисонансу. Саме тому Марія несвідомо завдає шкоди Мак-Іксові, двічі називаючи його «це не люди» і «родич мій деколи страждає на безумство...». Виразно відчуває свою вищість, говорячи про можливий шлюб Мак-Ікса. На її думку, треба пошукати до пари Мак-Іксові «такого ж рівня пані, такого ж віку, зросту і для такого самого спокійного способу життя». Та раптом Магдалена провокує Марію на роздуми:

*Jaskółki dwie, całkiem równe sobie,*

*Nie są-ż przez to samo ożenione –*

*A jakaż byłaby ludzi wyższość?* [3, с.58]

Ще одна з причин занедбання салону пов'язана з переломом століття. Відходить класицизм. Егоїстичне бажання жадоби витісняє романтичний альтруїзм. Зміни торкнулися, однак, лише культурно-моральних сфер, світ капіталу продовжився, в ньому нема місця для роздумів поетів-страдників, для їхньої безпорадності. В реальному світі немає місця для безкорисливих правд, цей світ діє за законами *Cliche, savoir-vivre, konwenans*, що провокують загибель справжніх цінностей [171, с.227]. Відповіді Графині протягом усієї драми не містять власних думок про мистецтво. Марія завжди потребує підтримки від іншої особи, пояснення філософських деталей людиною авторитетною. Наприклад, дещо здивована запитанням Магдалени стосовно можливого шлюбу Мак-Ікса, говорить:

*- Zawsze umiesz jakieś... dać pytanie,*

*O którym pierw z Ojcem Prowincjałem*

*Radziłabym bardzo Ci pomówić...* [3, с.58]

Остання сцена втрати і пошуку персня не вирішує жодних проблем (типовий для творчості Норвіда відкритий фінал). Графиня, щоб реабілітуватись в очах інших – іде на безумний крок. Здемаскована свідомою реплікою Мак-Ікса, відчуваючи втрату свого авторитету, сама пропонує герою руку та серце. Звичайно, Марія могла б зазнати менших втрат, однак почуття жалю й любові переважило в ній. По-різному можна тлумачити поведінку Великої-Дами. З одного боку, прояви милосердя до мученика-родича є свідченням християнської любові до ближнього. Проте також можна трактувати й інакше, наприклад, що Графиня боялася втратити маску «святої», адже привселюдно допустилася неприпустимої помилки [172, с.712]. Аби не кинути тіні на свою персону, обіграла ситуацію так, що помінялась з Мак-Іксом ролями. Тепер вона – жертва благодійництва.

Остання репліка, яку Марія виголошує наприкінці драми, є відповіддю на любовні зізнання Мак-Ікса, слова «таємниці святого вузла» кохання, який може стати частиною єднання двох людей дещо десакралізуються „вдаваними-вогнями”, що ось-ось повинні вибухнути у вигляді феєрверка, однак цей іронічний фінал не зовсім пасує для параболічного рішення Великої-Дами. «Варто пам'ятати, що сакрамент шлюбу для Норвіда є „третім у студіях кохання”, „соціальним і необхідним” посередником „між егоїзмом і героїзмом” людини, що іронія Норвіда скільки говорить про правду, стільки її заперечує.» [3, с.58].

Графиня репрезентована з великою динамікою, за посередництвом інших постатей і передовсім у зовнішньому діянні, в той час як Мак-Ікс і Шеліга, що даються пізнати через власні слова, є постатями досить статичними. Потенційність активності залишається перенесеною у внутрішню сферу їх переживань [173, с.271]. До цього часу Марія характеризувалася дослідниками через рецепцію останньої сцени (салонна дама, що не може вийти поза конвенанс). Тим часом численні фрагменти дозволяють дещо змінити напрямок спостереження. Норвідіві «студії ідеальні» жіночої креації не є рівнозначні з

ідеальною жінкою, лише з-під живої жінки, що наповнена суперечностями, сильна, горда, ніби детермінована, з-під тієї набутої маски проявляється інша, наповнена різноманітними страхами дитина: часом «Велика Дама» наївна і через наївність допускається різних помилок. Через недосконалість змалювання графині Норвід протиставився романтичній моделі жінки-ідеальної. Христина Панковська, пишучи про жіночі елементи в житті і творчості письменника, зауважує, що: «*Differentia specifica* усіх романтичних з вигляду, бо нещастя кохання Норвіда полягає в тому, що поет спромігся даму свого серця спровадити з ідеальної сфери в реал, з конвенансу до сфери «серіо», сенс кохання бачачи в ототожненні коханки з дружиною» [175, с.191]. Хоча думка й відноситься до досвіду, це також добре презентує літературні прагнення поета. Здається, що він проникливо описав тогочасну салонову даму, суворо, реально розкритикувавши її, проте водночас через «ясні шпарини» спромігся осягнути її укрите внутрішнє і в поетичних експлікаціях намагався дістати з нього справжню особистість.

### **Висновки до четвертого розділу**

Четвертий розділ є синтезованим, у ньому застосовуються добуті про аксіологію як науку знання та відомості про ціннісні орієнтири Норвіда до того жанру в літературі, який ототожнюється із життям. У письменника особливо виразно окреслюються концепції драми як експериментального художнього дослідження життєвої проблеми. Драма білої комедії є способом заявити про оновлення форми й змісту мистецтва, про що Веслав говорив у «Прометідіоні». Перед театралізованою дійсністю Норвід ставив завдання: заявити про «серіо» трагедії; показати не гіперболізовані ролі-маски людей, а реальні й невід'ємні у цьому світі речей; зрозуміти єдиний порятунок через призму «цивілізаційної-суспільної-цілості»; типізувати персонажі для універсальної репрезентації характерів; застосувати «об'єктивні правди у мистецтві»; якнайкраще розкрити позамовні засоби експресії; запропонувати польській літературі новий тип польської героїні [105, с.45]. Твір має промовистий заголовок *ex machina Durejko*,

з натяком не лише на *dues ex machine*, але й з параномічною грою *deus* – «дурень», що надає драмі гротескового характеру. Демаскування салону й Великої-Дами відбувається за мить, після виголошення Мак-Іксом потужного монологу. Як пророк десакралізує суспільство, так і Мак-Ікс апелює до совісті, правди, зриваючи маски «загалу».

«Перстень Великої-Дами» займає особливу нішу у творчості Норвіда, навіть через те, що у вступі поет помістив власну теорію драми; сам же твір став реалізацією нового жанру, «для назви якого не маємо польського слова (бо явища ще немає)». Новизна доробку полягає в тому, що цей жанр повинен допомагати «періодові споглядання всього суспільства на самих себе з тої найбільш підходящої вершини», для осмислення свого призначення і селекції цінностей сакрум від профанум. Також Норвід намагався показати різних представників усіх прошарків суспільства в реалістичних ситуаціях. На прикладі поведінки своїх героїв хотів водночас постатям та ситуаціям надати глибшого сенсу, так, ніби «світ у драмі мав модусний характер для сучасного покоління, щоби це стало метафорою, синтезом людської долі в неавтентичному й оманливому суспільстві» [37, с.227].

Реалізм «білої комедії», щиро кажучи, є реалізмом для вигляду, який служить екземпліфікації прихованих цінностей у подіях, в «мовчанні», в параболі [176, с.25].

Зваживши на те, що твір містить певні цінності, можна легко окреслити їх за допомогою найзмістовнішої класифікації, яку пропонує Клайхтон. Отже, «Перстень Великої-Дами» репрезентує такі цінності:

1. Позитивні, але виявлення їх відбувається через вади героїв;
2. Морально-естетичні (читач після прочитання відчуває нищість і показушність салону, поведінка й краса перебувають під впливом не естетики, а правил доброго тону); [177, с.112].

Інші подані в класифікації цінності детермінувати важко [178, с.422]. Це означає, що життя тримається своїх правил і, крім змішування різних видів

аксіологічних характерів, реалії дуже складні, щоб провести грань між правдою і брехнею [179, с.15-27].

Лише пильне вивчення героїв драми допомагає відшукати не зовсім однозначні цінності. Мак-Ікс тримається автотелічної аксіології, намагається не перейматися плинністю матерії, яка є ціллю для Дурейка, що, хоч і підкреслює свою освіченість та намагається скласти враження людини салону, однак цінності для нього – це інструмент для власного збагачення. Стисло підсумовуючи, вічні цінності, в класичному розумінні, є засобами досягнення мети для Дурейка і його дружини, а власний інтерес, гроші – автотелічні [180, с.183].

Тематичні цінності належать практично всім. Вони тісно пов'язані з конвенансом, детермінують і творять його. З точки зору інтенсивності, польська література найчастіше використовує гіпотетичні цінності і в такій самій фриквенсії – утопічні та традиційні. Творчість Норвіда – не виняток. У драмі можна відшукати конфлікт між ідеалізованою правдою Мак-Ікса і замаскованими діями інших.

Проблема жінок, їхньої ролі в суспільстві для Норвіда була особливо актуальною. З іншого боку, поет стверджував, що правдиві постаті жінок «не існують взагалі у високій польській літературі». Тому одне із завдань «Персня Великої -Дами» – цю нішу заповнити [181, с.25].

Окрім найчастіше обговорюваних у літературі постатей, у творі з'являються також ключниця Саломея, дружина судді Клементина, «довірливе обличчя» Марії – Магдалена. Перша разом із Графінею Гаррис і Магдаленою Томір проявляють цінність краси: Саломея як мати, що занепокоєна своєю дитиною. Магдалена наповнює твір чистою гармонією, яка виявляється в розмовах із Шелігою. Графиня спочатку є репрезентанткою поверхових естетичних цінностей, проте в очах суспільства намагається виглядати вершиною милосердя й краси. Із плином часу ситуація з перснем показує нам інший тип краси, у якій переважає любов до ближнього або до скривдженого. Не вирішуваною проблемою, однак, є незрозумілість мотиву дій героїні: одруження

задля порятунку власної репутації чи справді керування найвищими ідеалами. Інтегровані цінності, тобто такі, що показують нам цілу низку можливостей аксіологічного прочитання, містяться в окремих розділах роботи, де йде мова про характеристику окремо кожної постаті драми [164, с.782].

Звичайно, запропонована робота є лише спробою пояснення аксіологічної системи твору. Така спроба, однак, достатня для того, щоб збагнути багатовимірність творчості Норвіда, яка намагається заглибитись в психологічні лабіринти людини і проявити конфлікт ціннісного виміру життя, а налагодження комунікації між «особистість-загал» відбувається через психо-емоційне явище совісті [182, с.64].

З одного боку, потрібно мати велику теоретичну базу, щоб запропонувати інтерпретацію ціннісної системи і її розуміння в філософській традиції. Аксіологія як наука є дуже цікавою і водночас складною. Коли починаємо говорити про літературу – використання здобутків науки не зовсім підходять і вимагають особливого вивчення. Погіршення наукової ситуації ми спостерігаємо при спробі застосування схем, класифікацій, наукових понять до конкретних літературних творів. З іншого боку, – література вивільнена від обмежень філософії і часто пересікається з різними дисциплінами, такими, як психологія, культурологія, соціологія. Театральне мистецтво дозволило Норвіду показати на «сцені життя», на прикладі, ідею правди, яку він спочатку помістив і розкрив у теоретичному трактаті «Прометідіон», що просякнутий універсальними та гуманістичними цінностями, до яких сьогодні тяжіє світ. Мечислав Інґлот не дарма стверджував, що розчарувався у містичних «мученнях» Міцкевича та Словацького, відкривши для себе поезію «чину і правди Норвіда» переосмислив польську історіософію, яка, на його думку, повинна активно брати участь у суспільному житті, ідеологічно створювати потужний механізм нової польської думки. Пишучи про майбутнє, Яструн повертався до минулого, а явна експлікація історичної правди окреслювала «прогрес майбутнього». Критик епіграф до свого наукового життя взяв із віршу Норвіда «Спогад із Пороніна»: «обвиваючи землю совістю» [183. с.254], власне

совість стала у драматургії Норвіда тематичним закликом до філософської рефлексії. «Вимогливий та цілеспрямований до аскетизму, навіть в жорсткій нужді та у гіркій самотності він ні разу не пішов на компроміс, ні разу не поступився своїми цінностями, аби легко отримати схвалення» [184, с.437], його герой драми Мак-Ікс демонструє аксіологічну позицію автора, яка переносить «інтелектуальний світ особистості» на ґрунт драматургічного мистецтва.

Отже, функціонування правди в театральній площині надало поету можливість передати різноманітні прояви правди «з розмов» до драми «білої комедії» життя.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Важливу позицію в польській романтичній літературознавчій, водночас і драматургічній думці займає Ц.-К. Норвід. Його міркування мають яскраво виражений аксіологічний характер. Аксіологія письменника у Польщі активно набуває рис окремого філософського вчення. До цього причетні різні історичні та ідеологічні впливи. По-перше, цінності, про які писав Норвід, класичні (добро, краса, правда, праця), вони декларують у творах складну відмінність між проголошенням і втіленням аксіологом. По-друге, плюралізм і динамізм цінностей Норвіда невіддільно поєднуються в одну розлогу філософську систему. Релігія у письменника не є романтично-легенарною (як це у Міцкевича, Словацького та інших романтиків), а декларує естетичні цінності католицького християнства [39, с.219].

У філософії, літературознавстві, культурології достатньо багато класифікацій цінностей, однак всі вони базуються на категоріальній основі п'яти груп (О. Івін): соціально-цільова (святість, духовність, знання, майстерність, чин, слава, влада, багатство); соціально-інструментальна (право, свобода, справедливість, солідарність, милосердя); персонально-інструментальна (життя, здоров'я, сила, краса, розум); суб'єктивно-цільова (матерія, енергія, простір); загальнолюдська (думаючий дух, суспільство, людина). У творчості Ципріана Норвіда присутні всі групи категорій, адже талант критики Ц.-К. Норвіда, як і кожен талант, у всіх своїх проявах вимагає належної підтримки, а не вуздечки, що є структурним реквізитом аксіології.

Драма, її сценічна реалізація для Ц.-К. Норвіда були «atrium справ небесних», тобто єдиним місцем репрезентації гуманітарних цінностей і демаскування прихованого за правилами хорошого тону (*savoir vivre*) та за аристократичними кліше християнського Об'явлення. Він визнав драму простором для декламування найвищих цінностей. Свої теоретичні думки Норвід виклав у численних листах, нотатках, коротких замітках до різних студій. Поет заперечував панівні тогочасні орієнтири античної драми і виступав проти



драми «поганського співця Міцкевича» за створення «нової драми» християнської аксіології. Вершиною драматичної ідеї поет вважав твір «Перстень Великої-Дами», в якому намагався відобразити головні цілі сучасної аксіології мистецтва. Обов'язково треба врахувати факт, що більшість драматичних творів письменника – це автотематичні драми, головним способом зображення дії в яких є опозиція двох моделей: світ-театр і світ як театр.

Драми Ц.-К. Норвіда не часто можна побачити в театрі, нині вони практично відсутні на сцені. Марія Прусак, аналізуючи причини спаду інтересу до п'єс Словацького, підкреслювала, що сучасний театр забуває про «драматичну функцію поетичного слова» й «поетична верства його творів потроху стає непосильним бар'єром» як для театру, так і для читача, а отже у випадку з Ц.-К. Норвідом це припущення також вагоме. Незавершеність творів, відкритий фінал і численні «замовчування» Норвіда – чи не головні причини нечитабельності й несценічності його драм.

Уперше проаналізовано рецепцію творчості Норвіда в українському літературознавстві. Виявлено, що найбільш вдалим методом вивчення драматургії письменника є компаративістичний аналіз в аксіологічному аспекті. Відкритою залишається адекватність його перекладів на українську мову: деколи ціннісні коди письменника через «темноту висловлювання» недоступні для вітчизняних інтерпретаторів та втрачають навантаження аксіологемних орієнтирів.

Норвід наголошував, що для християнської драми немає кращої форми, ніж притча (parabola), яка не лише є засобом для пояснення життєвих алегорій, але й творить саму «драму життя». Письменник у «Лекціях про Юліуша Словацького» не пояснював, чому жанр притчі впливає на створення «драми життя», інші його наукові праці також оминають це питання. Можна, однак, припустити, що алегоричні засоби біблійної притчі є універсальними, тому підходять для будь-якого пояснення і перетворюють драму на актуальну, «вічну», християнську. Драму життя у формі притчі письменник розкрив у творах «Зволон», «Ванда», «Кракус».

Із аксіологемою краси у Норвіда пов'язана жіноча краса, зокрема внутрішня, жива, природна. Література романтизму у Польщі створила образ нереальної жінки, наділеної метафізичними можливостями (русалка, відьма, чарівниця, привид), тип жінки нещасної, що викликає співчуття («Марія» Мальчевського), та тип, що приміряв на себе чоловічо-мужню роль («Гражина» Міцкевича). Письменник ламав стереотипи, додаючи в скарбницю літератури архетип реальної жінки-людини. Першим його твором із типажем «живої жінки» є драма «Ванда».

Домінуючу в творчості Норвіда аксіологему правди розкриває драма «Кракус» – багатовимірна, відкритої просторовості з скульптурною архітектонікою, монументальна та водночас полісемічна, що цілком вписується в характеристику сакральних драм-містерій європейської середньовічної традиції, адже кодифікує в собі (згідно з дослідженнями Мірча Еліаде) символи «сферичного театру», «космічної гори», «символіку середини» та мотив «порога». Герой Кракус репрезентує цінності, як писав сам автор, ідеальні, його брат Ракус – унітарні та реальні, де ціль виправдовує засоби. Вибір Кракуса стати на дорогу свідчення правди не є свідомим рішенням, адже обставини зради, позбавлення всіх реальних благ, доходження до «порога», маргінесу – змушують героя до «непрактичного» звершення божого провидіння. Отже, автор підкреслював, що пророком правд може стати будь-хто, кого обирає випадок і божий намір. Роздуми Кракуса про цінність «непрактичної правди» були алюзією до думок Ісуса Христа з Гетсиманського саду.

Основний конфлікт «Тіртея» та «За кулісами» відбувається в площинах ідеї й цінностей – це конфлікт індивідуального етосу з принципами, якими керується натовп, маса, стадо, а також конфлікт культури в найбільш піднесених виявах поезії з матеріальною, мілітарною та аморальною цивілізацією. Драми висвітлювали також антицінності, якими були ненависть, самолюбство, ксенофобія, зневага до артистів, неувага до мудреців, презирство до каліцтва.

У «білій трагедії» Ц.-К. Норвіда існують два види конфліктів – любовний та соціальний. Основою кожного з конфліктів стала вразливість головного героя,

який не здатен знайти себе в обмежених правилах салонних зустрічей. Мак-Ікс належить до іншого світу, світу недосяжного ідеалу, до тріади цінностей Платона.

Особливо виразно у творі Ц.-К. Норвіда «Перстень Великої-Дами» окреслюються концепції драми як експериментально-художнього дослідження буденності. Драма білої комедії є способом декларації оновленої форми і змісту мистецтва, що Веслав, alter ego письменника, засвідчував у «Прометідіоні». Перед театралізованою дійсністю Норвід ставив такі завдання: заявити про «serio» трагедії (специфічний його прийом для висвітлення трагічного в буденному); показати не гіперболізовані ролі-маски людей, а реальні, невід'ємні, життєві; зрозуміти аксіологічний порятунок крізь призму «цивілізаційної-суспільної-цілості»; типізувати персонажів для універсальної репрезентації характерів; застосувати у творі «об'єктивні правди у мистецтві»; якнайкраще розкрити багатовекторність позамовних засобів експресії для увиразнення християнської аксіології.

Ц.-К. Норвід, як поет пізнього романтизму, кардинально відрізнявся від своїх сучасників тим, що рішуче відкинув панівні у польській літературі середньовічні, фольклорні, народні теми; він мав неабиякі зауваження до романтизму, вважаючи його вичерпаним. Зокрема, стверджував, що у польському мистецтві потрібно знайти нові шляхи художнього вираження, зробити «необхідний поворот» в етичному світогляді польського народу. Норвід залишається оригінальним у контексті європейської драматургії, адже досить проблематично знайти митця XIX століття, який здобув визнання «генія» лише на початку XX століття. Ц.-К. Норвід став співтворцем новітньої драми в Польщі, що не лише передбачала обов'язковість діалогу, але й долучала до драми «поетику запитань» й активну заангажованість читача, співтворця літературного твору.

Багато архівів ще запилені непам'яттю, як зазначає Володимир Василенко, можливі листи та твори зберігаються у Москві. «Поки існує надія – тривають пошуки. Реальність останніх так само є запорукою того, що рано чи пізно,

будуть знайдені інші фрагменти Норвідової спадщини, які витримали випробування часом та увійшли в нашу реальність складовою частиною спільно добутого досвіду» [с. 11].

Отже, аксіологія Ц.-К. Норвіда у драматичному контексті є багатоплощинною. Драматургія письменника була вільна від обмежень філософії романтизму та випереджала літературно-аксіологічні модуси ХІХ століття, часто перетинаючись з науковими галузями ХХ століття, такими, як психологія, культурологія, соціологія. Мистецтво драми дозволило Ципріану Норвідові проявити на «сцені життя» ідею правди та створити власну оригінальну концептуально-світоглядну теорію театру. Ціннісні орієнтири мислителя стали універсальними й можуть слугувати зразком міжнаціонального діалогу європейських культур.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Braun K. Cyprian Norwid. Teatr bez teatru. Warszawa: PWN, 1971. 78 s.
2. Tatarkiewicz W. Historia estetyki, II. Estetyka średniowieczna. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo, 1962. 37 s.
3. Norwid C. K. Pierścień Wielkiej-Damy, czyli: ex-machina-Durejko / red. i wstęp S. Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1990. 6, 50 s.
4. Norwid C. K. Dzieła zebrane. Wiersze / red. W. Gomulicki. Warszawa: PWN, 1966. 119, 207, 290, 295, 319 s.
5. Culler J. Konwencja i oswojenie. *Znak, styl, konwencja* / red. M. Głowiński. Warszawa: PWN, 1977. 183 s.
6. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації / Юрій Ковалів. Київ: «Твім інтер», 2009. 231 с.
7. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 – х т. / Ю.Ковалів. К.: Видавничий центр, 2007. Т.2. 623с.; Т.1. 607 с.
8. Сафронова Л. А. Польская романтическая драма / Сафронова Л. А. М.: Наука, 1992. 178-187 с.
9. Krasieński Z. O stanowisku Polski z Bozych i ludzkich względów. *Pisma filozoficzne i polityczne* / Zygmunt Krasieński. Kraków-Warszawa: PWN, 1912. 25-131 s.
10. Mochnecki M. O literaturze Polskiej w wieku XIX / Maurycy Mochnecki. Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1925. 146 s.
11. Klaczko J. Sztuka polska / Julian Klaczko. Paryż: L.Martinet, 1858, 48 s.
12. Korpysz T. Norwid mniej znany – przybliżenia. *Prace warszawskiego Koła Norwidologicznego* / Tomasz Korpysz, Marcin Będkowski. Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. 7-8 s.
13. Romantyzm : literatura, kultura, obyczaj : studia / pod red. Magdaleny Joncy i Małgorzaty Łoboz. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe. Wydawnictwo, 2009. 221 s.

14. Samsel K. Cyprian Norwid wobec Europy i kultury europejskiej. *Norwid w świecie wartości, z dni Norwidowskie na Białoleńce* / pod redakcją Tomasza Korpysza. – Warszawa: Fundacja «Ziarna Ocalenia», 2012. 122 s.
15. Romantyczna krytyka literacka i filozofia wybór i oprac / Ziemowit Skibiński. – Wrocław : «Siedmioróg», 1998. 228 s.
16. Braun K. Kieszonkowa historia teatru polskiego / Kazimierz Braun. Lublin: Norbertium, 2003. 74 s.
17. Nowacka T. Romantycy / Nowacka T. Warszawa : «Verbum», 2004. 297 s.
18. Kowalczykowa A. Dramat i teatr romantyczny / Alina Kowalczykowa. Warszawa: Instytut badań literackich, 1997. 8 s.
19. Masłowaski M. Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego / Michał Masłowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. 9, 30 s.
20. Schelling F.W.J. Filozofia sztuki / pod red. i tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: PWN, 1983. 24 s.
21. Novalis. Z fragmentów i studiów. *Uczniowie z Sais. Praca filozoficzna. Studia. Fragmenty* / tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1984. 351 s.
22. Hegel G.W.F. Wykłady o estetyce / przeł. J. Grabowski, A. Landman. Warszawa: PWN, 1964. T. II. 170 s.
23. C. Norwid. Pisma wybrane / oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa: 1968. t.2. 229- 232 s.
24. Słownik literatury polskiej XIX w / pod red J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. 287-288 s.
25. Adamiec M. Cyprian Norwid - poeta, dramaturg, myśliciel / Marek Adamiec Gdańsk: M. Rożak, 1994. 45 s.
26. Stróżewski W. Filozofia człowieka w „Vade-mecum” Cypriana Norwida. *Norwid a chrześcijaństwo* / red. J. Fert, P. Chlebowski. Lublin: KUL, 2002. 20 s.
27. Брацка М. Аксіологічні аспекти народних повістей Юзефа Ігнація Крашевського. *Київські полоністичні студії*. 2013. Вип. 27. 73 с.
28. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. СПб.: СПбГУ, 1996. 152 с.

29. Серебренникова Е.Ф. Лингвистика и аксиология: этносемиотрия ценностных смыслов: монография / Е.Ф. Серебренникова. М.: Тезаурус, 2011. 352 с.
30. Сиверс В.А. Измерение ценности: монография / В. А. Сиверс. Калининград: Калининградский Печатный Двор ООО, 1996. 128 с.
31. Tatarkiewicz W. Historia filozofii, t. III. / Władysław Tatarkiewicz. Warszawa: PWN, 1997. 324 s.
32. Ingarden R. Dzieło, przeżycie, wartość. / Roman Ingarden. Kraków: WL, 1966. 243 s.
33. Elzenberg H. Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii / red. W. Tyburski i R. Wiśniewski. Toruń : Naukowe UMK, 2005. 204 s.
34. Fałkowski S. Gladiator Prawdy. Norwid – poeta naszych czasów / Stanisław Fałkowski. Warszawa: Oficyna wydawnicza Volumen, 2018. 5 s.
35. Świegocki K. Człowiek wobec Boga i świata w poezji / Kazimierz Świegocki. Warszawa: Instytut Wydawniczy, 2006. 95, 223 s.
36. Tatarkiewicz W. Historia estetyki, II. Estetyka średniowieczna. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo, 1962. 344 s.
37. Świegocki K. Norwid i poeci Powstania Warszawskiego/ Kazimierz Świegocki. Warszawa: Instytut Wydawniczy, 2007. 223 s.
38. Bereżyński K. Filozofia Cypriana Norwida / Karzimierz Bereżyński. Warszawa: „Sfinks”, 1911. 179 s.
39. Norwid C.K. Pisma wszystkie, Listy. / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. tom VIII.
40. Norwid C.K. Pisma wszystkie, Poematy / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. Tom III.
41. Cywiński S. Charakter twórczości Norwida. Jego stanowisko w literaturze. *Wstęp do wyboru poezji Cypriana Norwida* / opr. Stanisław Cywiński. Kraków: Biblioteka Narodowa, 1924. № 64. 25-36 s.

42. Радішевський Р. Полоністичні та порівняльні студії / Ростислав Радішевський. Київ: МП «Леся», 2009. 274-275 с.
43. Jerzy Gömöri. Norwid – poeta nowoczesny. Aktualność Norwida. *Norwid żywy*. Londyn: Związek Pisarzy Polskich, 1962. 18 s.
44. Norwid C.K. Dzieła zebrane. Wiersze. / Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: PWN, 1967. 119, 207, 290, 295, 319 s.
45. Norwid C. K. Pisma wszystkie / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. tom I. 3, 5, 17, 61, 73, 75, 90, 105, 123, 334 s.
46. Sudolski Z. Norwid, Opowieść biograficzna / Zbigniew Sudolski. Warszawa: Ancher, 2003. 38, 47, 128, 176, 290 s.
47. Świegocki K. Człowiek wobec Boga i świata w poezji / Kazimierz Świegocki. Warszawa: Instytut Wydawniczy, 2006. 95, 223 s.
48. Stefanowska Z. Norwidowski romantyzm. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. / Zofia Stefanowska. Lublin: KUL, 1993. 45 s.
49. Rzepczyński S. Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie / Sławomir Rzepczyński. Słupsk: Wyd. Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2004. 158-179 s.
50. Makowski S. C. N. Interpretacje / Stanisław Makowski. Warszawa: PWN, 1986. 33 s.
51. Fik J. Uwagi nad językiem Cypriana Norwida / Ignacy Fik. Kraków: Czytelnik, 1930. 453 s.
52. Dokurno Z. Kompozycja utworów literackich C. K. Norwida / Zygmunt Dokurno. Toruń: PWN, 1965. 167 s.
53. Sawicki S. Wartość-sacrum-Norwid / Stefan Sawicki. Lublin: Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1994. 16 s.
54. Fert J. Norwid — poeta dialogu / Józef Fert. Wrocław: Ossolineum, 1982. 67 s.
55. Tischner J. O sumieniu romantycznym słów kilka. *C. Norwid, Sumienie słowa. Wybór myśli z listów i rozpraw* / red. Józef Tischger. Wrocław: Ossolineum, 2004. 45 s.



56. Piechal M. *Mit Pigmaliona – Rzecz o Norwidzie.* / Piechal Marian. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 338 s.
57. Puzynina J. *Słownictwo etyczne Cypriana Norwida* / Jadwiga Puzynina. Warszawa: Uniwestytet, 1993. 3. 165 s.
58. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / упор. Наталя Шумило. К.: Основи, 1998. 312-113 с.
59. Кочур Г. ЛІТЕРАТУРА ТА ПЕРЕКЛАД. Дослідження, Рецензії, Літературні портрети, Інтерв'ю / упор. Андрій та Марія Кочури Київ: Смолоскип, 2008. Том 2. 890 с.
60. Циприан Каміль Норвід. *Поезія* / ред. і вступ Миколи Бажана. К.: Дніпро, 1971. 5 с.
61. Голендзіновська-Гураль Х. *Класики польської романтичної літератури в перекладах Григорія Кочура. Григорій Кочур і український переклад.* Київ, Ірпінь, 2004. 192 с.
62. Rudnycki J.B. *Obraz Słowianina w krzywym zwierciadle Cypriana Norwida i Lesi Ukrainki, Norwid - piewca kultury chrześcijańskiej. Wkład slawistów kanadyjskich w obchody stułetniej rocznicy śmierci C. K. Norwida: 1883 – 1983* / pod red. Teodora F. Domaradzkiego ; aut. Anna Biolik: materiały sesji naukowej Zjazdu Kanadyjskiego Związku Sławistów. Vancouver: UBC, 4-7 czerwca 1983 roku.
63. Норвід Ц. *Моя пісенька / Наша культура.* 1958. №2. 6 с.
64. Норвід Ц. *Дай мені стрічку блакитну! / Наша культура.* 1972. №8. 9 с.
65. Норвід Ц. *Ворогові, (За правду сонце ти стоїш героїв).* *Український календар.* 1973. №73. 243 с.
66. Нахлік Є. К. *Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики* / Євген Нахлік. Львів: НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. 23 с.
67. Чижевський Д. *Порівняльна історія слов'янських літератур* / Дмитро Чижевський. Київ: Смолоскип, 2005. 178 с.

68. Юдкін-Ріпун І. Ідіоматизація образних висловів у драмах Ципріяна Каміля Норвіда. *Слов'янський світ*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. №6. 130-146 с.
69. Титаренко М. Парадигми інтелектуальних пошуків Норвіда-поета. *Сучасна Медіакультура* / ред. Йосип Лось. Львів-Жешув, 2012. 340 с.
70. Kril M. Hryćko Czubaj – Cyprian Kamil Norwid: Miejsce poza epoką. / Red. Marcel Černý, Kateřina Kedron a Marek Příhoda. *Prolínání slovanských prostředí*. Praha: Cervený Kostelec. 2012 109-117 s.
71. Braun K. Poetycki teatr Norwida. *Dramat życia prawdę wyrabiający. Materiały Norwidowskiej Sesji Naukowej*. Jelenia Góra, 6-7maja 1983, Wrocław, 1985. 58 s.
72. Prussak M. Horror i harmonia. / red. Bernadetta Kuczera-Chachulska. *Colloquia Litteraria*. Warszawa: UKSW, 2006. nr. 1. 31 s.
73. Trzcionka J. Norwid — poeta liryczny jako autor dramatów / Joanna Trzcionka: rozprawa doktorska. Warszawa: Uniwersytet Stefana kardynała Wyszyńskiego, 2010. 12 s.
74. Chlebowski P. «Quidam» Studia o poemacie / Piotr Chlebowski. Lublin: KUL, 2011. 723 s.
75. Fieguth R. Zaproszenie do «Quidama»: Portret poematu Cypriana Norwida / Rolf Fieguth. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014. 340 s.
76. Rzońca W. Słowacki w rozprawie Norwida «O sztuce» (Dla Polaków). *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1991-1992. n. 26-27. 119-126 s.
77. Straszewska M. Norwid o Słowackim (na marginesie prelekcji paryskich). *Nowe studia o Norwidzie* / red. J.W. Gomulicki, J.Z. Jakubowski. Warszawa: PWN, 1961. 117 s.
78. Norwid C.K. Pisma wszystkie, Proza / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. tom VI. 408 s.
79. Горський В. Поняття «філософська культура» в історико-філософській науці / В. Горський. *Філософська думка*. 1980. № 4. 60-71 с.

80. Гадамер Г.–Г. Истина і метод. Т. I: *Герменевтика I: Основи філософської герменевтики* / пер. О. Мокровольського. К.: Юніверс, 2000. Твори у 2-х т. 464 с.
81. Pniewski D. Między obrazem i słowem. *Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida* / Dariusz Pniewski. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005. 341 s.
82. Kasperski E. Liryka Norwida (polimorfizm, polifonia, policentryzm w poezji poety). *Norwid z perspektywy początku XXI wieku.* / J. Rohoziński. Pułusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor, 2003. 94 s.
83. Лутаєнко В. Естетика мислення: Естетичні аспекти наукового і художнього пізнання / В. Лутаєнко. К., 1974. 248 с.
84. Skuczyński J. Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu: Słowacki – Mickiewicz – Krasiński / J. Skuczyński. Toruń, 1993. 184 s.
85. Czaplejewicz E. O «Balladynie». Cyprian Norwid. Interpretacje / red. Stanisław Makowski. Warszawa 1986. 191 s.
86. Ropelewski S. O Balladynie. *Młoda Polska*. Paryż: 1839. t. 2, nr 29. 83s.
87. Woźniewska-Działak M. Poematy narracyjne Cypriana Norwida. *Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014. 249-250 s.
88. Rzepczyński S. Krytyka literacka w twórczości Norwida. Słupsk: Wydawnictwo Uczelniane, 1998. 78-94 s.
89. Norwid C. Czarne kwiaty. *Dzieła wszystkie VII. Proza I.* / opracował Rościsław Skręt. red. Tomu Anna Dobak. Lublin, 2007. 45 s.
90. Eliza Kącka. «Białokwiatowość» premodernistyczna i Stanisław Brzozowski. *Symbol w dzieje Cypriana Norwida* / red. naukowa Wiesław Rzońca. Warszawa: Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. 331 s.
91. Nycz R. Literatura jako trop rzeczywistości. *Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* / Ryszard Nycz. Kraków: UNIVERSITAS, 2001. 90-96 s.

92. Halkiewicz-Sojak G. Wobec tajemnicy i prawdy. *O Norwidowskich obrazach «całości»* / Grarżyna Halkiewicz-Sojak. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1998. 149 s.
93. Sławińska I. Chrześcijańska drama. *Studium Norwidiana*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1985-1986. nr 3-4. 57-74 s.
94. Wyka K. Cyprian Norwid – studia, artykuły, recenzje / Kazimierz Wyka. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1989. 323 s.
95. Kuik-Kalinowska A. Powiększ Cypriana Norwida «Czarne kwiaty» i «Białe kwiaty». *Konteksty, poetyka, idee* / Adela Kuik-Kalinowska. Słupsk: Wydawnictwo Uczelniane PAP, Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2002. 32 s.
96. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики. К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
97. Pigoń S. Cypriana Norwida «Sztuka w obliczu dziejów jako Syntetyki księga pierwsza». *Miscellanea z okresu romantyzmu* / Stanisław Pigoń. Wrocław: Archiwum Literacki t.1, 1956. 100-142 s.
98. Witkowska A. Literatura romantyzmu. Warszawa: PWN, 1986. 138 s.
99. Mierzejewski A. Promethidion. *C.N. Próba interpretacji* / Stanisław Makowski. Warszawa: WsiP, 1980. 112-133 s.
100. Kudyba W. Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo... . *Norwida mówienie o Bogu* / Wojcech Kudyba. Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2000. 32 s.
101. Norwid C. K. Poematy, część 2. / Stefan Sawicki, Piotr Chlebowski. Lublin: KUL, 2011. 98, 106, 112, 106, 132, s.
102. Głowiński M. Norwida wiersze-przypowieści. *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin* / Maria Żmigrodzka. Warszawa: PIW, 1973. 57s.
103. Kasperski E. Liryka Norwida (polimorfizm, polifonia, policentryzm w poezji poety). *Norwid z perspektywy początku XXI wieku.* / J. Rohoziński. Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor, 2003. 94 s.
104. Fert J. POETA SUMIENIA rzecz o twórczości Norwida / Józef Fert. Lublin: KUL, 1993. 18 s.

105. Witkowska A. Przybylski R. Romantyzm. Warszawa: PWN, 1997. 203s.
106. Inglot M. Wyobrażenia poetycka Norwida / Mieczysław Inglot. Warszawa: PWN, 1988. 274 s.
107. Jakubowski Z. Nowe studia o Norwidzie / Zygmunt Jakubowski, Juliusz Gomulicki. Warszawa: PWN, 1961. 672 s.
108. Платон. Апология Сократа. Соч.: в 3 т. М.: Мысль, 1968. Т. 1. 99 с.
109. Norwid C. K. Pisma wszystkie. 1, Listy, Część 5. / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. 237, 505, 592, 704 s.
110. Makowiecki T. Norwidzie pięć studiów / K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska. Toruń : Księgarnia Naukowa T. Szczęsny i S-ka, 1949. 27 s.
111. Kowalska A. Wiersze Cypriana Kamila Norwida / Aniela Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1978. 497 s.
112. Kołaczkowski S. Ironia Norwida / Portrety i zarysy literackie / oprac. S. Pigoń. Warszawa: PIW, 1968. 52 s.
113. Witkowska A. Wielcy romantycy polscy. Sylwetki. Warszawa: Wiedza powszechna, 1980. 256 s.
114. Nycz B. Norwidowa monologia «Zwolon». Warszawa: PIW, 1937. 139 s.
115. Шульга Р.П. Искусство и ценностные ориентации личности / Р.П. Шульга. К.: Наук. думка, 1989. 118 с.
116. Galewicz W. W kręgu aksjologicznych zagadnień estetyki. *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze* / W. Galewicz. Lublin, 1992. S. 5-22.
117. Kalinowska M. «Zwolon» Cypriana Norwida wobec stereotypu polskiego romantyzmu. *Polonistyka Toruńska uniwersytetowi w 50. Rocznicę utworzenia UMK* / red. Andrzej Staniszewski Toruń: UMK, 1996. 133-144 s.
118. Софронова Л. Культура сквозь призму поэтики. Москва: Языки славянских культур, 2006. 18-22 с.
119. Misiewicz J. Aporie teorii wartości. *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji* / pod red. A. Tyszczyka i innych. Lublin: Wyd. KUL, 2003. 460 s.
120. Morawski S. O obiektywności sądów estetycznych. *Studia Estetyczne* / S. Morawski. Warszawa, 1967. T. IV. 241-270 s.

121. Tatarkiewicz W. Postawa estetyczna, literacka i poetyczna. *Droga przez estetykę*. / W. Tatarkiewicz. Warszawa: PWN, 1972. S. 79-89.
122. Inglot M. Idea słowiańska i postać Słowianina w twórczości C.K. Norwida. *Prace na XI Międzynarodowy Kongres Słowistów w Bratysławie 1993*, t. 2: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna, Z Polskich Studiów Słowistycznych*, seria 8. / Janusz Siatkowski; Bohdan Galster. Warszawa: Wydawnictwo Energeia, 1992. 53–58 s.
123. Maślanka J. Z dziejów literatury i kultury. Kraków: Instytut polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. 216 s.
124. Maślanka J. Literatura a dzieje bajeczne / Julian Maślanka. Warszawa: PWN, 1984. 244 s.
125. Płatek K. Norwidowskie widzenie mitu o Wandzie – kobiecie, władczyni ludu i ojczyzny. *XV Dni Norwidowskie 2009 w Nowohuckiej Kronice Filmowej*. / Katarzyna Płatek. Kraków: 2009. 3 s. URL:<http://www.12liceum.ehost.pl/pracanagrodzona.pdf>. (дата звернення 11.11.2018).
126. Norwid C. K. Pisma wszystkie. 1, Dramaty, Cześć 3. / pod red. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. 46-70 s.
127. Юдкін-Ріпун І.М. Ідіоматизація образних висловів у драмах Ципріяна Норвіда. *Слов'янський світ: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України*, 2008. Вип. 6. 130-146 с.
128. Stępień. A. B. Wprowadzenie do metafizyki. Kraków: Znak, 1964. 251 s.
129. Василевський С. Життя польське у ХІХ столітті / пер. Ігор Андрущенко. Київ: Темпора, 2015. 344 с.
130. Witkiewicz S. I. Teatr. *Pisma filozoficzne i estetyczne* / S. I. Witkiewicz. Warszawa: PWN, 1974. T. 1. 412 s.
131. Krzyżanowski J. Bajka ludowa w misteriach Norwida. *Czas* Warszawa: PL, 1937. XXXIV. 352 s.
132. Szmydtowa Z. O misteriach Cypriana Norwida. Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego - Instytutu Popierania Nauki, 1932. 194 s.

133. Norwid C. Dramaty I / opracował Julian Maślanka. Lublin: TNKUL Jana Pawła II, 2015. 174 s.
134. Sławińska I. Znaki przestrzeni teatralnej w «Krakusie» Norwida. *«Roczniki Humanistyczne»*. Lublin: KUL, 1971. z 1. s. 139.
135. Kossowska E. Symbolika archaiczna w «Krakusie» C. K. Norwida. *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy* / red. L. Rudołowski. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1987. 396 s.
136. Sławińska I. Sakralizacja przestrzeni w «Krakusie» Norwida. *Dramat Polski XIX i XX w. Interpretacje i analizy* / pod red. Marka Jędrycha. Lublin: UMCS, 1987. 68 s.
137. Eliade M. Sacrum, mit, historia / Mirche Eliade. Warszawa: PIW, 2017. 199-249 s.
138. Wyka K. Nowe i dawne wędrówki po tematach. Warszawa: Czytelnik, 1978. 430 s.
139. Zwolski E. Tyrteusz jako źródło historyczne. *«Roczniki Humanistyczne»*. Lublin: KUL, 1969. t. XVII z. 3. s. 5-19 s.
140. Norwid C. Dramaty 2. Tyrtej / opracował Julian Maślanka. Lublin: TNKUL Jana Pawła II, 2015. 56 s.
141. Maciejewski J. Powstanie styczniowe a pzełom kulturowy połowy wieku. *Literatura Południa wieku. Tom zbiorowy pod red. J. Maciejewskiego.* / Janusz Maciejewski. Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1992. 46-52 s.
142. Frazik K. Juliusz Cezar – bohater Norwida. *Ruch literacki*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994. 6. 769-779 s.
143. Sawicki S. Tyrteusz Wielki Norwida. *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1975. nr 3 (21) . 54-67 s.
144. Braun K. Kulturowy wymiar «Za kulisami» Cypriana Norwida / red. J. Pasterskiej i S. Uliaszka. *Tematy i Konteksty*. Rzeszów: Uniwersytet Rzeszowski, 2013. nr 3 (8) . 302-313 s.

145. Aksjologiczne dylematy epoki współczesnej / pod red. T. Szkołuta. *Studia Estetyczne*. Zbiór I. Lublin: WUMC-S, 1994. 166 s.
146. Sławińska I. O komediach Norwida / Irena Sławińska. Lublin: Zakład Druk. Stempl, 1953. 88 s.
147. Rokeach M. The nature of human values. *Social Forces*. New York: The Free Press 1973. 659 s.
148. Od teorii literatury do ontologii świata / pod red. J. Perzanowskiego i A. Pietruszczaka. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2003. 398 s.
149. Borowy W. O Norwidzie. Warszawa: PWN, 1960. 75-77 s.
150. Świontek S. Norwidowski Teatr świata. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1983. 151-159, 167-174 s.
151. Gomulicki J.W. Pierścień i zero, czyli o tragizmie «Pierścienia Wielkiej Damy» *Zygzakiem. Szkice, wspomnienia, przekłady*. / Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: PIW, 1981. 299-306 s.
152. Zach-Błońska J. Monolog różnogłosey / Joanna Zach-Błońska. Kraków: Universitas, 1993. 134-146 s.
153. Taborski R. Wstęp do «Pierścienia Wielkiej-Damy». *Cyprian Norwid. Interpretacje* / red. S. Makowski. Warszawa 1986. 14 s.
154. Kott J. Wielkie serio i buffo Norwida. «*Przegląd Kulturalny*». Warszawa: R. XI, 1972. nr. 17. 11 s.
155. Opara S. Wstęp. Przedmiot sporów aksjologicznych. *Z zagadnień współczesnej aksjologii* / red. S. Opara, E. Starzyńska-Kościuszko. Olsztyn 1996, 3-11 s.
156. Докучаев И. И. Глобальный перформанс: контуры культуры XXI века. *Вопросы культурологии*. № 12. М.: 2011. 4 – 10 с.
157. Матвеев, П. Е. Ценностный подход в этике. Владимир: ВФ РУК: Собор, 2009. 312 с.
158. Braun K. Niektóre aspekty teatralności Norwida / Karzimirz Braun. *Miesięcznik literacki*. Warszawa: 1970. nr1. 50-56,51 s.
159. Грабович Г. Тексти і маски. К.: Критика, 2005. 312 с.



160. Sławińska I. O języku Komedii Norwida/ Irena Sławińska. *Studia Norwidiana*. Lublin: KUL, 2007. 24 s.
161. Sawicki S. Wartość-sacrum-Norwid 2. Lublin: Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2007. 111 s.
162. Sawicki S. C. Norwid, Promethidion / red. Stefan Sawicki. *Pamiętnik Literacki* z3. Wrocław: PAN, 1975. 45 s.
163. Miłkowski T. Teatr Norwida. Toruń: CRADO, 2013. 128 s.
164. Kuczera-Chachulska B. Kategoria liryczności. *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji* / red. Stefan Sawicki. Lublin: KUL, 2002. 73 s.
165. McCormick P. Prawda literacka i jakości metafizyczne / tłum. J. Misiewicz. *Studia Estetyczne*. XXIII (1986-1990). 303-319 s.
166. Jastnen M. Cypriana Norwida myśli o sztuce i literaturze. Warszawa: PWN, 1960. 407 s.
167. Auerbach E. Mimesis Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu. Warszawa: PIW, 1968. 39 s.
168. Morawski S. Współczesne spory o naturę sztuki i przeżycia estetycznego rec. książki: Dziemidok B. *Sztuka. – Wartości. – Emocje*. Warszawa, 1992. 210 s. / Morawski S. *Sztuka i Filozofia*. 1993. T. 6. 203-211 s.
169. Culler J, Konwencja i oswojenie. *Znak, styl, konwencja* / M. Głowiński. Warszawa: PWN, 1977. 183 s.
170. Rudnicka J. Problemy geneologiczne listów Cypriana K. Norwida / red. naczelny Julian Maślanka. *Ruch literacki*. Kraków: «Secesja», 1995. 6 (213). 736-750 s.
171. Wyka K. Cyprian Norwid jako poeta kultury. *Kultura i wychowanie* / Karzimirz Wyka. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1933. 45 s.
172. Świontek S. Biała tragedia Norwida / Maria Janion. *Z polskich studiów slawistycznych*. Warszawa: PWN, 1972. 227 s.
173. Sawicki S. Uwagi o analizie utworu literackiego. *Problemy teorii literatury* / Stefan Sawicki. Wrocław: PAN, 1967. 712 s.

174. Pawłowski T. Wartości estetyczne. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987. 271 s.
175. Pankowska K. Pierwiastki żeńskie w życiu i twórczości C.K. Norwida. *Norwid z perspektywy początku XXI wieku* / pod red. J. Rohozińskiego. Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora 2003. 191 s.
176. Świontek S. Paraboliczność struktury scenicznej «Pierścienia Wielkiej Damy» C. Norwida. *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie* / red. J. Trzynadłowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. 25 s.
177. Stoff A. W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji. *Teoria karnawalizacja. Konteksty i interpretacje* / red. A. Stoff, A. Skubaczewska. Pniewska. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2000. 168 s.
178. Blackburn S. Wartość. *Oksfordzki Słownik Filozoficzny* / S. Blackburn. Warszawa: Książka i Wiedza, 1997. 422-424 s.
179. Леонтьев, Д. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д. А. Леонтьев. *Вопросы философии*. М.: Наука, 1996. № 4. 15–27 с.
180. Przybył E. O możliwości zbawienia w świecie Antychrysta. *Problem zbawienia w religiach i kulturach* / pod red. Jana Drabiny. Kraków: WUJ, 1998. 180 s.
181. Merdas A. Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida. Lublin: KUL, 1983. 25 s.
182. Turowski J. Wspólnotowość jako wartość i wzór życia. *Wartości w kulturze polskiej* / pod red. Leona Dyczewskiego. Lublin: Fundacja im. Tadeusza Goniewicza, 1993. 65-73 s.
183. Dakowicz P. Lecz ty spomnisz, wnuku... . *Rzecz o ludziach, książkach i historii. Recepcja Norwida w latach 1939-1956*. Warszawa: IBL PAN, 2011. 245-259 с.
184. Липатов А. Циприан Камиль Норвид. История польской литературы / Редакционная коллегия: В. В. Витт, И. С. Миллер, Б. Ф. Стахеев, В. А. Хорев. Т. 1. М.: Наука, 1968. 418-450 с.
185. Василенко В. Автографы Циприана Норвида: на материале советских рукописных фондов. *Studia Rossica Posnaniensia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993. № 25. s. 3-11.