

## КОНТАКТИ. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

УДК 821.161.2.091(092)"17/19"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/uls.2019.84.2904>

### МІЖ ФРАНКОМ І СКОВОРОДОЮ: КОРДОЦЕНТРИЧНІ ЗАСАДИ ПІЗНАННЯ ДОШЕВЧЕНКІВСЬКОГО ПЕРІОДУ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

**Ростислав ЧОПИК**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,  
буль. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,  
e-mail: r\_chopyk@yahoo.com*

Автор статті розповідає про свій метод прочитання творчості українських класиків як єдиного твору, що врешті-решт привело його до аналогічного прочитання дошевченківського періоду нової української літератури. Традиційно цей період зачинають від І. Котляревського, однак автор пропонує зачинати від Г. Сковороди, позаяк ідентифікуючим критерієм прочитання його як цілого виступає сквородинська “філософія серця” – “кордоцентризм”. Дмитро Чижевський називає цю філософію візитівкою української духової традиції, котра “все як зачарована повертається до сквородинства”. Додатковим потвердженням цього є світогляд і творча спадщина І. Франка, у чому “ідеальному реалізмі” автор статті вбачає типологічні ознаки сквородинського кордоцентризму. У Франка, відзначає дослідник, на відміну від переважної більшості письменників, переплелася неймовірна кількість елементів різних, часто взаємовиключних, естетичних, філософських, політичних систем (ідеалізм та матеріалізм, націоналізм та соціалізм, романтизм та позитивізм, символізм та натуралізм (реалізм) тощо). Тобто те, що “ідучи за віком” (живучи в актуальному культурному контексті) він таки залишався “цілим чоловіком” (не втрачав творчої індивідуальності), означало наявність якихось глибших, “невидимих” критеріїв ідентифікації. Авторська інтенція І. Франка мала й ментальний вимір: його творчість єднали в єдиний твір критерії не лише індивідуальної, а й національної ідентичності. Франкова творчість органічно вписується в українську філософсько-культурологічну традицію кордоцентризму, філософії серця.

*Ключові слова:* філософія серця, кордоцентризм, іскра божества, сродність, естетична система, критерії ідентифікації, ідеальний реалізм, дошевченківський період.

Зі шкільної лави мене переслідував комплекс непрочитаної української класики. Найбільше я любив літературу й історію, однак “тягнув на медаль”, тож левову

пайку часу поглинали науки “точні”. Улюблені “приблизні” витіснялися на маргінес, їх доводилося вивчати за залишковим принципом. Це вже я потім довідався, що насправді вони значно точніші за ті, яким відведено більшу частину советської шкільної програми.

На філологічному факультеті поповнив хрестоматійне; звісно, вже в університетському вимірі; але ж то був ще не кінець, а лише середина вісімдесятих. Класична лектура лежала побита чорними дірами й білими плямами; про якусь повноту рецепції не могло бути й мови; текстового мінімуму, невідсіченого цензурою, вистачало хіба на обслуговування офіційних доктрин.

Перебудовне читання й насправду пере-будувало – поміняло місцями оцінкові акценти; але воно мало й небажаний супутній вислід. Гарячково поглинуті твори, проскрибовані за часів, не надто віддалених, компенсували невивчальне, водночас перетягаючи ковдру на свій бік: націоналістичним аспектам раптом почали заважати аспекти “загальнолюдські”, стара і добра ще-тоді-нерозстріляна релігійність докоряла навіть богоборчим (не те атеїстичним!) мотивам; модернізм нокаутував реалізм, котрий допіру намагавсь учинити із ним те саме; словом, “напівпорожність” перебудовувалась у “напівповність” – замість сподіваної повноти.

Це особливо відчулося, коли в 90-х працював над упорядкуванням додаткових томів до “неповного” 50-томового Зібрання творів Івана Франка. Каменяр поновлювався в правах “цілого чоловіка”, однак ставало зрозуміло й наочно, що мало просто дочитати недочитане, доповнити невідоме. Аби давнє й нове сприймалися рівноцінно; аби свіжі враження не дискримінували зів’ялих споминів і кожен твір зайняв саме своє місце на рецептивній полиці, треба було прочитати заново все і разом, тепер вже у нецензурованому, безкупюрному, “повноекранному” форматі. Читане поокремо і в різний час не рахувалося, було давно і неправда. Якраз тоді, в середині 90-х, я отримав запрошення викладати у Франковому університеті. Тут позбувся свого комплексу, аж навчаючи інших, нарешті, під тридцять літ, таки навчившись читати.

Готуючись до практичних занять зі студентами й переживаючи, що не знатиму відповіді на проглаголене устами якогось младенця азбучне запитання, я розставляв усі твори того чи того класика в хронологічній наступності і читав на єдиному подиху – так, “якби їх звів до купи і прочитав одним тягом” (за І. Франком [8, т. 48, с. 109]) – і за максимально стислий відтинок часу (щільний розклад, поважне академनावантаження). Це дало несподівано-бонусний “ефект кінофільму”: “Твори складались у творчість, мов у єдиний Твір. Чітко відстежувався його сюжет, ловився задум-сценарій, власною персоною проступав суб’єкт наскрізної акції. Ним, звичайно ж, був сам письменник, чи то пак – його дух, що інкарнував себе з твору у твір, лист, статтю, фрагмент біографії; ділився між іпостасями персонажів, множився досвідом і, врешті-решт, підносились до ступеня якості, котру шукав” [11, с. 3].

Цю методу я застосував у своїй першій книжці “Переступний вік” / Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ століть”, де прочитав як єдиний Твір доробки найяскравіших представників українського fin de siècle. Результати подивували евристичними несподіванками. Приміром, творчість Василя Стефаника виявлялася

подвигом селянського месії, який ідучи на хрест сублімував невтолену муку родового самогубця; творчість Марка Черемшини – літературним еквівалентом усіх народних мистецтв Гуцульщини; творчість Ольги Кобилянської – історією любови Царівни до Цезаревича, якого чекала усе життя, а не дочекавшись, сотворила із себе; драматургію життя Володимира Винниченка визначала роль бешкетника, яким був у дитинстві й лишався у всьому, що писав і робив відтак, навіть на посту голови генерального секретаріату УНР; а вся творча спадщина Лесі Українки виростала із казочки про лелію, квітку надії...

То був зовсім інший різновид спілкування: коли сприймаєш класика не як ментора, а як вразливу людину, що прийшла до тебе зі сповіддю й потребує, аби ти її вислухав і зрозумів. Без посередників-критиків, чії версії зчаста є жанровими відповідниками чуток, пересудів та пліток; без літературознавчих класифікацій, які в рамці типового заганняють особливе та унікальне; без хвали-клевети поверхового, “видимого” (за Г. Сковородою), а тому неправого.

Звичайно, чинники дискурсивні теж мали значення, однак актуальний контекст літературних напрямів/течій, політичних рухів, філософських систем пояснював хіба окремі аспекти, періоди, ту чи іншу частину творчості, а не Цілість. Адже письменник – деміург, який творить власний художній світ, і все, що потрапляє до нього й відбувається в ньому, неминуче підпорядковується наскрізній авторській інтенції, свідомій чи несвідомій. Перед цією істиною врешті-решт капітулювали структуралістські теорії про “смерть автора”: пізній М. Фуко пропонує повернути у текст “ампутованого” автора, оскільки “фігура автора дає змогу зупинити “ракове” розмноження значень у певному джерелі” [1, с. 443]. У генезі кожного художнього явища визначальною є авторська воля, а не зовнішні впливи.

Приміром, імпресіонізм Михайла Коцюбинського, який, до речі, не називав себе імпресіоністом, був наслідком не французької моди, а праукраїнського сонцепоклонства (як і в автора “Сонячних кларнетів” Павла Тичини, дебютанта чернігівських “субот у Коцюбинського”, як і в Івана Драча, чийого дебютного “Соняшника”, своєю чергою, благословив уже Тичина; як і, допіру, в Петра Шекерика-Доникова, з яким М. Коцюбинський віднайшов спільну мову на Гуцульщині і який відтак написав “Діда Иванчіка” – роман-апологію сонцепоклонства тощо). Стефаник же ніде і ніколи не називав себе експресіоністом, хоча без сумніву був ним, виражав себе через нього (за О. Черненко), інакше наклав би на себе руки (за В. Шевчуком); а В. Винниченко писав: “Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину, давайте все сюди!” [2, с. 628]. Має значення, чим харчувався атлет, але ж далеко не тільки цим і насамперед варто пояснювати природу його сили (за Й. В. Гете).

Цільне читання вимагало спеціальних навичок концентрації: що осяжніша творчість, то важче охопити її як цілість. Тож я рухався від меншого до більшого: від Василя Стефаника, взірця лаконізму, – до Івана Франка, чия безберега спадщина вже не вмістилась у межі “Переступного віку”, ставши предметом наступної книжки: “Ессе Ното! / Добра звістка від Івана Франка” (Львів, 2002). В І. Франка, на

відміну від переважної більшості письменників, переплелася неймовірна кількість елементів різних, часто взаємовиключних, естетичних, філософських, політичних систем (ідеалізм та матеріалізм, націоналізм та соціалізм, романтизм та позитивізм, символізм та натуралізм (реалізм) тощо). Тобто те, що “ідучи за віком” (живучи в актуальнім культурнім контексті) він таки залишався “цілим чоловіком” (не втрачав творчої індивідуальності), означало наявність якихось глибших, “невидимих” критеріїв ідентифікації. Поготів, коли взяти до уваги, що Франкового духа печать позначала цілий “франківський період” – період “витворення в позадержавних умовах зрілої [...] української політичної нації як окремішнього, свідомого й самосвідомого суб’єкта історії” [4, с. 14–15]; а отже, його авторська інтенція мала й ментальний вимір: його творчість єднали в єдиний Твір критерії не лише індивідуальної, а й національної ідентичності. Припущення потвердилося сторницею, коли придививсь, як І. Франко вирішує свою головну проблему в підсумковій “поемі сумніву”. Сумніву в тім, що справа його життя була справою Божою.

“Одурив вас Єгова? А ти ж / Був зо мною на згоді? / І контракт підписав і запив / Могорич при народі? / Бачив плани мої і читав / В моїй книзі судьбовій? / Бачив кінці і знаєш, що я / Не устоявся в слові?”... Не було наладованого на божественну хвилю радіоприймача у хоривських кущах; не було білобородого *deus ex machina*, що спускав просто з неба камінні скрижалі – був “лише” голос серця, але голос той промовляв *не лише* від нього самого. Рефрено І. Франко наголошував на тім, що зв’язок людини з Богом відбувається через *серце*: ту Єговину мову, яка линула в теплом леготі, “відчув ... *серцем* Мойсей”; і раніше, упродовж всієї поеми, був переконаним, що “в те *серце* Єгова вложив, / Наче квас в прісне тісто, / Творчі сили, – ті гнатимуть вас / У призначене місто”; й ще раніше, в збірці “Мій Измарагд”, “*серцем* молився Мойсей”; і навіть у літа молодости, коли, здавалося, був під беззастережним впливом драгоманівського раціоналізму, все-таки вірив у “записані глибоко в *серці* вічні закони братолюбства, чесности та рівности з всіма людьми” [8, т. 14, с. 433].

Тобто Франкова творчість органічно вписується в традицію *кордоцентризму, філософії серця*, яку Д. Чижевський вважав візитівкою історії українського духа: “Для нас має особливе значення те, що в українській літературі “філософія серця” відома, здається, вже з початку XVII віку, – по-перше ніби в оригінальному творі – в “Зерцалі богословія” Кирила Транквіліона-Ставровецького. В XIX віці зустрічаємо емоціоналізм [кордоцентризм. – Р. Ч.] у найбільших представників українського духа – в Гоголя, Куліша та Юркевича, в останнього в формі розвиненого емоціоналізму в етиці, філософії релігії та навіть у теорії пізнання” [10, с. 233–234]. У центр української духової історії й, відповідно, кордоцентричної традиції, Д. Чижевський ставив Г. Сковороду, бо та “все, як зачарована, повертається до “сковородинства””. Черговим свідченням цього безконечного повороту є творчість І. Франка – “задивленого у будущину” поступовця, прогресиста, який, долаючи головну проблему свого життя, виявляється старим і добрим... *кордоцентристом!*

Nota bene: не тому, що читав допіру (1894) видані в Харкові “собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем” “Сочинения Григория Саввича Сковороды”,

а тому, що був ним із юних днів, днів весни, коли сформулював “дефініцію поезії” (літератури), головний маніфест усієї своєї творчості: “*Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительности*” [8, т. 26, с. 399]. Із того ж таки року (1876) виношує й намір “Мойсея” (“Пророк” із “Баляд і розказів”, кінцівка “Петріїв і Добощуків”: “Неволя, страшна неволя, “робота єгипетська” гнете той народ! [...] Єго проводирі – то тота скала, що тяжит над Народним домом, а ніт Мойсея, котрий би із тої скали видобув живлющу, цілющу воду!” [8, т. 14, с. 243]. В остаточній версії архітвору (1905) він таки винайде обітовану іскру, подолавши сумнів у тім, що – божества. Прикметно: і це формулювання – з термінологічної бази “філософії серця”.

За І. Франком: “Тепер розберіть ближче: що єсть той ідеальний світ в нашій внутрі? Ми сказали, що приносим зарод його з собою на світ. Заким збудилось єще наше сознание, – уже він стає в нас замітний. То не єсть розум, то не єсть ісключно чувство. *То єсть іскра божества, котрою наділений дух людський*. Життя може її розвити, розпалити її в ясний полумінь, которий палає в людському серці, яко: чувство хорошего, чувство величавого, чувство любви, патриотизму і самопожертвування. Життя, однако ж, може її і притьмити, придавити, а навіть зовсім загасити в нашій душі, і тут доперва єсть границя, поза котру не сміє переступити поезія. Переступивши її, вона перестає бути поезією, – перестає бути святиною божества” [8, т. 26, с. 398].

За Г. Сковородою: “Серце означене епітетами Бога: воно “вогнисте”, воно “божественна іскра” в людині” [10, с. 225]. “Душа – “іскра”, “іскорка” божественного вогню або промінь “божественного світла”: “чувствую во мнѣ тайную лучу, тайно согрѣвающую мое сердце... Сохраним сію божественную искру в сѣрдце нашем”, “в нашем пепелѣ погребенная искра божества”. Богопізнання вимагає “прозрѣть таящуюся в тѣлѣ своем вѣчность; ... искру в пепелѣ своем вырыть”” тощо [9, с. 236].

Про цитовані щойно сковородинські (отже, автоматично, й франківські) ремінісценції Д. Чижевський писав, що “це – правда, нечисленні – рефлeksi одного з найзнаменитіших символів німецької містики” [9, с. 236]. Спостереження, здатне захитати ґрунт під ногами: нам же йдеться про критерії української ідентичности! Невже доведеться вслід за російським філософом В. Ерном доводити, що “зависимость его [Сковороди. – Р. Ч.] от немецкой романтической философии носит характер вторичный и периферический” [13]. Невже українськість І. Франка продиктована генетичною “краплею німецької крови” й едукацією в німецько-австрійському культурному просторі? Зовсім ні! “Весь світ – одне ціле. Тому, коли ти чогось зажадав, весь Всесвіт змовляється, щоб тобі допомогти” (за П. Коельо). Перешкоди стають перевагами; те, що вводило в сумнів, знов виводить на добру дорогу. Спостереження Д. Чижевського суть свідченням не залежности, а глибокої споріднености українських мислителів з їхніми “духовними братами” по одній – християнській – культурі.

Біблія – Книга відкрита, й, коли хтось демонструє, як читати її очима серця, то цим викликає не залежність, а якраз духову свободу – без-посередне, а-догматичне, кордоцентричне, герменевтичне розуміння Святого Письма. Звісно, з погляду ортодоксальної Церкви такий спосіб спілкування з Всевишнім був неканонічним, ба навіть еретичним: протестанти піддавались анафемам і репресіям. Та от і направду “парадокси

націєтворення”: там, де ортодокси найдовше утримували позиції (“найхристиянськіша монархія” Франція [7, с. 132], “найправославніша” Російська імперія), відтак вибухали найатеїстичніші революції. Після варфоломійського знищення й вигнання гугенотів Франція на певний час стала наймогутнішою європейською монархією, але ж власне це й заклало підґрунтя майбутнього агресивного безбожжя, підірвавши авторитет церкви, релятивізувавши духовний Абсолют на користь політичного абсолютизму, показавши, що релігійна єдність була лише машкарою імперського уніфікаторства. Ще далі у цьому напрямі “просунулася” Росія. Тут імперія не лише підпорядкувала своїм інтересам “канонічну” церкву, але й насильством, підкупом та обманом здобула для цього саму її “канонічність” (пишу в час грандіозного викриття самозваної (з 1448), лже-автокефальної (з 1589), узурпаторської (з 1686) і нарешті язичницької, бо цілковито упідвладненої цареві (з 1721), московської церковної інституції). Тож абсолютизм тут був іще реакційнішим, а боротьба проти нього (з 1917), відповідно, – іще безбожнішою; силою поганського мракобісся державний войовничий атеїзм дорівнював не менш войовничому одержавленому православію.

Словом, опираючись лише на канон, ортодокси протиставили Боже й Людське, ідеальне й реальне, оголосили їх тезою й антитезою, домігшись того, що за новітніх часів ті хіба помінялися місцями: “реальне” скинуло з трону “ідеальне”, поганська гільйотина відомстила поганській не менш інквізиції, поганський червоний терор – поганському ж чорносотенству. Натомість кордоцентрична духовна традиція, попри свою неначебто “єретичність”, “неканонічність”, не відчужувала, а поріднювала Людину й Творця, бо прагнула серцем подолати оскомне відчуження, віднайти обітований синтез у “сродності” (за Г. Сковородою), “ідеальному реалізмі” (за І. Франком).

Саме так: підставова ідея сквородинської філософії та візитковий творчий метод І. Франка суть про одне і те саме – “переживання світу, яке у своєму власному бачить і шанує Божий дар” (за Г.-Г. Гадамером). Як Франкові у його *ідеальному реалізмі* найбільше важило, аби голос, який спонукав до “винайдення іскри божества в дійсительності”, був не тільки “твоїм внутрішнім, власним”, але й “голосом самого Бога”, так і Г. Сковороді найбільше розходилося, аби не помилитися в ідентифікації *сродности*, котра має бути, знову ж, не лише “твоя внутрішня, власна”, але й відповідна Промислу Божому, визначена Найвищим Покликанням. “...Щоб якнайстаранніше кожний, підкоряючись таємному всередині себе покликові Блаженного Духа, міг дістати настанову, просвітлення, кураж і досконалість у кожній своїй справі, а без його дозволу не починати найменшої дії й не ступати найменшого кроку. Щасливий, хто живе згідно з волею Благого Духа”. “Будь ласка, мій друже, не починай нічого без цього Царя у твоєму житті”. “Шукайте найперше Царства Божого й правди Його” [5, с. 146, 149].

За першою половиною книжки “Ессе Номо! / Добра звістка від Івана Франка” я захистив кандидатську дисертацію “Роль ранніх світоглядно-естетичних маніфестацій Івана Франка в еволюції його творчості 1870–1880-х років” (захистати в повному обсязі не давали змоги ліміти ВАК-у). У дисертації та на захисті особливо акцентувалося на важливості, так би мовити, “приєднання” тих ранніх маніфестацій (насамперед цитованої вище “дефініції поезії” про “винайдення іскри божества в дійсительності”

та її суголосної поезії “Божеське в людським дусі”) до основного корпусу творчої спадщини І. Франка. Адже за советських часів їх було безпідставно від неї відлучено, винесено поза дужки, під формальним зглядом того, що мовляв учнівські та писані майже язичієм (аж сам І. Франко на схилі віку мусив їх редагувати та “перекладати” літературною мовою для збірки “Із літ моєї молодости”); хоча насправді – через їх релігійний характер, якого пізній І. Франко, звичайно ж, не редагував і не “перекладав”...

Виявивши безсумнівну спорідненість ранніх франківських маніфестацій з візитковими ідеями Г. Сковороди, я не міг не звернути уваги на те, що творча спадщина Любомира в хрестоматійній періодизації історії української літератури займає таке ж, відособлене, місце. Її так само відлучено, винесено поза дужки “основного корпусу” Нового письменства, позаяк писана “майже язичієм” (*lingua mixta*) і має релігійний характер. З іншого (давнього) боку, попри визнання, що Г. Сковорода – “останній великий український письменник епохи бароко” (за Д. Чижевським), відкритими залишаються питання: а чому його так переймали й чому *саме тоді* його так переймали ота сама ідея *сродности*, оте саме *себепізнання*? Переймали настільки, аж із площини філософсько-літературної перейшли в екзистенційну, аж став їх мандрованим апостолом? Сковорода, немов зависає межі Давньою і Новою добою, перебуває в якійсь позачасовій ніші, тектонічній розколіні “на рубежі літературних епох” (за М. Яценком). Тим часом, Нове українське письменство зачинається в силовому полі саме сквородинських ідей, котрі мають для нього ту ж значущість, що й ранні маніфестації І. Франка – для його подальшої творчості.

Відчитавши її як Твір, я відчув, що у мого “єдиного подиху” відкрилося друге дихання, бо аналогічним Твором побачилася мені не тільки окремо взята, хай і дуже велика, хай навіть еквівалент періоду (“франківського”) творчість, але й цілий період, творений вже не одним, а багатьма авторами. Період ключовий, ембріональний, бо перший в історії Нового українського письменства; період, який хрестоматійно називають *дошевченківським* і зачинають від “Енеїди” І. Котляревського (1798). А мені от звідтоді він уперто не зачинався – не відчитувався як Твір.

Елементарна логіка: якщо письменник пародіює дещо взірцеве (класичне, класицистичне), отже, у нього має бути певний альтернативний взірець, із позицій якого й бачить об’єкт критики в пародійнім ракурсі. Тобто насамперед варто з’ясувати, в чім полягає той альтернативний взірець: еталон, камертон, архікритерій – але ж безпосередньо, у самій “Енеїді”, нічого такого нема! Бурлескно-трагедійна манера вигулькує, наче козак з маку, – жодного прецеденту, щоб якась із нових національних літератур виникла у схожий спосіб. Як правило вони зачинались від романтизму, не викликаючи питань щодо стимулів і мотивацій: відродження національних держав через плекання національних культур національними мовами. Справа серйозна, відповідні мета і засоби – а тут чоловік собі наче грається у вільний від основної роботи час, регочеться на всі заставки, ще й публікуватися не квапиться, наче й байдуже йому, що з того вийде. Так, що гарячий (і позбавлений почуття гумору) П. Куліш навіть пропонуватиме оголосити цей початок фальшстартом і починати “як мінімум” од власноруч поредагованого Квітки, а в ідеалі – од закрової за всіма романтичними

правилами своєї ж таки української “Іліади” (поема-цикл “Україна”). Ну, та багато чого ще Панько той пропонував.

Не збираюся пропонувати чогось подібного “з іншого (давнього) боку” – “Бувають в історії народів дати, які немовби розривають на двоє їхнє життя і кладуть межу високу посеред рівного шляху історичних подій. Минувшина осталась по той бік межі, майбутність стелиться по сей, і хоча генетичні зв’язки між ними очевидні для кожної людини, проте зразу ж видко, що історія тут круто звертає з свого шляху й починає якусь нову путь, дає початок новому напрямку [...]. Ми маємо таку історичну дату, – це навіки пам’ятний в історії України рік 1798-й” [3, с. 337]. Ніби й так, однак зауважу, що, якби генетичні зв’язки між І. Котляревським і Г. Сковородою були “очевидні для кожної людини”, то не довелося б самому ж авторові цих слів С. Єфремову через понад століття од вікопомної дати висловлювати на цю тему перші, евристичні, спостереження, та й мені, іще через сто літ, писати оцю статтю.

Адже навіть у наші дні аж ніяк не “очевидно для кожної людини”, що “мовна революція” (за тим же С. Єфремовим), яку вчинив І. Котляревський, попри своє величезне значення, захопила українців настільки, що українське питання стало асоціюватися насамперед із мовним питанням, літературоцентричність обов’язково – із мовоцентричністю, аж за оглушливим успіхом “Енеїди” недобачилось-недочулось, що сам її автор якраз *не* клав “межу високу посеред рівного шляху історичних подій”, що в його особі українська історія *не* “звертає з свого шляху” і *не* “починає якусь нову путь”, а *продовжує* попередню духову традицію. Аж В. Шевчук зі звичною для себе ентузіастичною пересадкою якимось назве “Енеїду” “вершинним явищем українського бароко”. Потім, щоправда, застановиться й відкоригує на “в системі літератури” [12, с. 649–669]...

Так чи так, візиткова для І. Котляревського бурлескно-травестійна манера виявляється генетично спорідненою із не менш візитковою для Сковороди ідеєю сродности, адже “Енеїда” – “розумний жарт” над не-сродністю, в якій живе імперське суспільство. Низьке тут займає високі щаблі суспільної ієрархії: моральні плебеї (інтригани, дряпички-хабарники, пияки, лайливі перекупки) рядяться у богів та патрицій, яких І. Котляревський “переодягає” відповідно до їхньої суті, опускає з неба на землю. “Немає нічого смішнішого, як розумний вигляд з порожнім нутром, і немає нічого веселішого, як смішне обличчя з прихованою дільністю [...]”. Не любі мені ця порожня зарозумілість та пишна пустеля, а лише те, де зверху нічого, а всередині – щось, зовні брехня, а всередині – істина” [6, т. 1, с. 157], – зізнається Г. Сковорода в передмові до “Байок харківських”, що з не меншою відповідністю може слугувати й передмовою до майбутньої “Енеїди”. Як і, приміром, сквородинська притча “Убогий Жайворонок” – своєрідною передмовою до “Наталки Полтавки”.

Опираючись на спостереження попередників (О. Русова, С. Єфремова, М. Грушевського, М. Плевака), Л. Ушкалов називає “Наталку Полтавку” “не чим іншим, як варіацією на тему “Убогого Жайворонка” Сковороди” [9, с. 171]. Поплавком тут слугує прізвище возного – *Тетерваковський*, котрий є безсумнівним спадкоємцем “однокореневого” *Тетервака* зі сквородинської притчі. Тетервак був глухим до



застережень Жайворонка і замалим не пропав у сітках світової марноти. Він уособлює загалом українців (“Бо ж усю Малоросію Великоросія називає тетерваками” [5, с. 244]), котрі досі не почули ранкової пісні Жайворонка (ім’я останнього Сабаш означає те саме, що й Варсава – син Сави, тобто це – Григорій Савич персоною власною). Іншими словами, Тетервак – антагоніст Жайворонка, антисковородинець, що, однак, не вадить Сковороді вірити у його переродження, давати йому шанс “возненавидіти глупість”. Цим шансом і скористається Тетерваковський. У вирішальний момент він “згадає”, що “от рожденія расположен к добрим ділам” і відпустить Наталку. Це потвердить немарність сподівань “Убогого Жайворонка” на оптимістичний сценарій розвитку “тетервацької” спільноти, а для нас, у цьому разі, – спадкоємність сквородинських ідей під пером І. Котляревського. Загалом же, творча спадщина любомудра виявляється експозицією до Твору цілого дошевченківського періоду, де зав’язкою – І. Котляревський, розвитком дії – котляревщина, Г. Квітка, М. Гоголь, романтики, а кульмінацією – геніальний Т. Шевченко.

Його творчість возносить на рівень нації, возводить у колективний вимір “і мертвих, і живих, і ненарождених” світоглядно-ментальні орієнтири, яким Г. Сковорода “учив як жив, а жив як учив” у вимірі індивідуальному, на рівні особистісному. Від сквородинського “Ключ до всього: пізнай себе” – до шевченківського “Все розберіть... та й спитайте / Тойді себе: що ми?..”; від сродної праці, в якій людина щаслива, згідно з Божим призначенням, – до призначення України жити в Законі Божому (“Закон Божий. Книги буття українського народу” – маніфест кирило-мефодіївців) і навчати цьому трибові буття інші народи; від сквородинця І. Котляревського – до натхненних Шевченком братчиків – від *Сковороди до Шевченка*. У таких координатах дошевченківський період вже відчитувався як Твір!

Свої спостереження над його магістральним сюжетом, чільною ідеєю, аксіологією, композицією, суб’єктом акції etc. я виклав у студії “Від Сковороди до Шевченка”. Вона виявилася планом-проспектом однойменної книги, яка, сподіваюся, невдовзі побачить світ. Оцей методологічний причинок нехай стане її анонсом.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996.
2. Винниченко В. Краса і сила / Повісті та оповідання. Київ, 1989.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / Фотопередрук. Мюнхен, 1989.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ, 1992.
5. Сковорода Г. Найкраще. Львів, 2017.
6. Сковорода Г. Твори: у 2 т. Київ, 1994.
7. Сміт Е. Д. Культурні основи нації: ієрархія, заповіт і республіка. Київ, 2010.
8. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ, 1976–1986.
9. Ушкалов Г. Есеї про українське бароко. Київ, 2006.
10. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Харків, 2003.
11. Чопик Р. Переступний вік / Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст. Львів–Івано-Франківськ, 1998.

12. Шевчук В. “Енеїда” Івана Котляревського в системі літератури українського бароко // Шевчук В. Муза Роксоланська. Київ, 2005.
13. Эрн В. Григорий Саввич Скворода. Жизнь и учение. Москва, 1912.

## REFERENCES

1. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (1996). Lviv.
2. Vynnychenko, V. (1989). *Krasa i syla: Povisti ta opovidannia*. Kyiv.
3. Iefremov, S. (1989). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva / Fotoperedruk*. Miunkhen.
4. Zabuzhko, O. (1992). *Filosofiiia ukrainskoi ideii ta yevropeiskyi kontekst: frankivskiyi period*. Kyiv.
5. Skovoroda, H. (2017). *Naikrashche*. Lviv.
6. Skovoroda, H. (1994). *Tvory: u 2 t.* Kyiv.
7. Smit, E. D. (2010). *Kulturni osnovy natsii: iierarkhiia, zapovit i respublika*. Kyiv.
8. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* Kyiv.
9. Ushkalov, H. (2006). *Esei pro ukrainske baroko*. Kyiv.
10. Chyzhevskiy, D. (2003). *Filosofiiia H. S. Skovorody*. Kharkiv.
11. Chopyk, R. (1998). *Perestupnyi vik: Ukrainske pysmenstvo na zlami XIX–XX st.* Lviv–Ivano-Frankivsk.
12. Shevchuk, V. (2005). “Eneida” Ivana Kotliarevskoho v systemi literatury ukrainskoho baroko. In: Shevchuk V. *Muza Roksolanska*. Kyiv.
13. Ern V. (1912). *Hryhoryi Savvykh Skovoroda. Zhyzn y uchenye*. Moskva.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.2019

Прийнята до друку 01.06.2019

**BETWEEN FRANKO AND SKOVORODA:  
CORDOCENTRIC COGNITION PRINCIPLES  
OF THE PRE-SHEVCHENKO PERIOD  
IN NEW UKRAINIAN LITERATURE**

**Rostyslav CHOPYK**

*Ivan Franko Lviv National University,  
Academician Mykhailo Vozniak Department of Ukrainian Literature,  
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,  
e-mail: r\_chopyk@yahoo.com*

The author of the article explains his method of reception of all works of Ukrainian classic writers as a single text, which eventually led him to a similar reception of the pre-Shevchenko period of new Ukrainian literature. Traditionally, this period starts with I. Kotlyarevsky, but the author suggests starting it with G. Skovoroda, since the identification criterion of regarding it as a whole is Skovoroda’s “philosophy of the heart” – “cordocentrism”. D. Chyzhevsky called this philosophy a hallmark of the Ukrainian spiritual tradition, which “as it under a spell keeps returning to the Skovoroda tradition”. An additional confirmation of this is the outlook and creative heritage of I. Franko, in whose “ideal realism” the author traces the typological features of Skovoroda cordocentrism. According to the author, Franko,

unlike a dominant majority of writers, features a canvas of numerous interwoven elements of various, not infrequently mutually exclusive aesthetic, philosophical and political systems (idealism and materialism, nationalism and socialism, romanticism and positivism, symbolism and naturalism (realism) etc.). The fact that “following the time” (living in the actual cultural context) he still remained “a wholesome man” (did not lose his creative individuality) meant that there were some more profound “invisible” identification criteria. Author’s intention of Franko had a mental dimension, inasmuch creating a piece he combined the criteria of individual as well as national identity. Franko’s creative works appear to be an organic element of Ukrainian philosophical and cultural tradition of cordocentrism, philosophy of the heart.

*Keywords:* philosophy of the heart, cordocentrism, God’s spark, affinity, aesthetic system, identification criteria, ideal realism, Pre-Shevchenko period.