

ТЕАТР ЯК ЖИТТЯ: ДРАМА ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА “ДОВБУШ” В АСПЕКТІ БІОГРАФІЧНОМУ

Оснoву дослідження складає інтерпретація в біографічному аспекті одного з найоригінальніших, найдискусійніших і, виявляється, найбільш суб'єктивних творів Юрія Федьковича та всієї української романтичної драматургії – поетичної дилогії “Довбуш”. Творчість цього письменника узалежнена від його складного, інтенсивного психологічного буття і з цього погляду становить біографічну цінність.

Ключові слова: Федькович, “Довбуш”, драматургія, глибинна пам'ять, люба як згуба, романтичне, індивідуальне.

Lidiya Kovalets. A theatre is life: Yuriy Fedkovych's drama “Dovbush” and its biographic context

The research offers a biographical analysis of Yuriy Fedkovych's poetic dilogy “Dovbush”, one of the most unorthodox, controversial and, as it turned out, the most subjective creations of the writer and, moreover, within the whole Ukrainian romantic drama. The author argues that Fedkovych's oeuvre is a derivative of his complex and intense psychological life and is thus of great biographical importance.

Key words: Yuriy Fedkovych, “Dovbush”, drama, profound memory, love as perdition, romanticism, individual.

В історію української та світової літератури Юрій Федькович увійшов передовсім як поет і прозаїк. Водночас у Першому повному і критичному виданні творів письменника (у чотирьох томах, семи книгах) драматургія обіймає чотири книги, одну з яких складають інтерпретації зразків світової класики (шекспірівських “Гамлета”, “Макбета” і трагедії німецького драматурга Р. Готшала “Мазепа”), решту – інші п'єси: і ті, що, на думку О. Колесси, “становлять групу перехідну між перекладами а творами оригінальними” [22, XIII] (це фразка “Як козам роги виправляють”, створена “вільно за Шекспіровою драмою “Як курявих уговкують”, та “Запечатаний двірник”, написаний за мотивами комедії Е. Раупаха “Запечатаний бургомістр”), і твори власне оригінальні (“Так вам треба!”, “Довбуш”, “Керманич”, “Сватання на гостинці” і “Хмельницький”). Коли врахувати, що перший із ряду насамкінець названих здобутків автора ліг на папір 1867 р., останній – на фініші життя, у 1887-му, то можна з упевненістю ствердити, що слугування “найнеприятніші, найупертіші з усіх муз: ті ревнивливі драматичні музи”, як висловився сам Федькович, тривало більшу частину його літературної біографії, до того ж випало на пору справжньої зрілості таланту.

Буковинець віддавна, принаймні з часу перебування на жовнірській службі (1853–1863 рр.), мріяв “впровадити свого любого “Довбуша” до найвисших <...> хоромів поетичної творчости, до поезії драматичної” [22, XV]; в одному з тодішніх листів до львівських приятелів він, блискучий дебютант на ниві поезії, зізнався: “Дуже мені той “Добуш” чось на душі тяжить, аж сниться мені часом” [16, 64]. Трохи пізніш, мріючи про підготовку цілої низки крупніших творів, Федькович заявляє: “Добуш” буде перший...” [цит. за: 23, 380]. Однак, тільки повернувшись у рідний Сторонець-Путилів зі Львова, де в 1872–1873 рр. працював редактором видань “Просвіти”, письменник узявся реалізувати давній задум, до того ж у спосіб незвичайний, суто федьковичівський. 18 червня 1875 р. у листі до Ом. Партицького так аргументувались затримання з відповіддю й чи не піврічна мовчанка: “Причина того є “Довбуш”, котрого-м по-німецьки написав...” [16, 245]. Власне, ця епістола зафіксувала рідкісний для “смутчої натури” буковинця стан *абсолютного* щастя, готовності зрушувати гори й любити цілий світ, не кажучи вже про те, що вона яскраво підтвердила, наскільки значуща для автора, людини пори повної зрілості, її

художня самовираженість. “Як тільки відошло німецький манускрипт до печатні, так зараз берусь єго на руске переводити <...> “Довбуш” удався мені т а к добре, що и Найбавер (ідеться про Е. Р. Нойбауера, німецького письменника, редактора, видавця, педагога, який мешкав на Буковині. – Л. К.), и всі, котрим єго читав, не могли надивоватись и в е л к у фурору мені віщували. Найбавер кладе єго над Шілерового “Wilhelm Tell”... [16, 245]. Отож в Ом. Партицького, редактора “Правди”, запитувалось, чи будуть вони “ласкаві приймати руский <...> перевід” твору.

На наше переконання, Федькович не випадково одягнув власну версію Довбушевої історії спочатку в німецькомовну одіж: це був характерний наслідок невдалої комунікації зі Львовом, крайньої розчарованості в руській інтелігенції, з огляду на нетворчу суть хтозна чи спроможній збагнути й оцінити його писання; як висловився М. Голубець, це було бажання “покарати своє громадянство тріумфальним в’їздом у німецьку літературу” [7, 1]. Після численних попередніх німецькомовних вправ “Довбуш” виглядав, отже, найзначнішим пропозиційним жестом автора, представника літератури погорджуваного народу, в бік високорозвинutoї драматургії німецькомовного світу, а може, й усього світового письменства – з трепетною вірою, що вони приймуть такого “Довбуша” у своє лоно, він буде на їхньому рівні, а Буковина, унікальний автентичний матеріал, переплавлений у горнилі індивідуальної свідомості, утвердиться там міцно й назавжди. Уже першого зблиску удачі – похвали Е. Р. Нойбауера – виявилось достатньо, щоби зм’якла твердь ображеного духу, з’явилось бажання стати інтерпретатором “Довбуша” таки рідною мовою, тим паче, що участь у двох літературних процесах (українсько-руському та німецькому) начебто потенційно збільшувала вагу праці й перемоги, а не лише гарантувала перебування “на перехресній позиції”, як означив становище М. Гоголя в системі українсько-російських зв’язків Г. Грабович [8, 91].

Однак ні великої, ані найменшої “фурори” в подальшій історії п’єси не трапилось, звертання до численних осіб про сприяння у друці німецькомовного варіанта твору [див.: 16, 249, 273-274, 309-310] завершилось безрезультатно; він побачив світ аж через понад шість із чимось десятиліть – 1938 р. в Першому повному і критичному виданні Федьковичевих творів, тимчасом як його українська версія була спочатку оприлюднена у Львові 1876 р., а вже наступного року в Чернівцях.

Здається, жоден інший твір буковинського автора не володіє таким широким діапазоном смислів, кодів, прочитань, як цей, що пояснюється, з нашого погляду, не так розгалуженим генетичним зв’язком із першообразом, фольклорними текстами, зокрема народними переказами, віруваннями, як складною специфікою глибинної пам’яті гуцулів, їхньої ментальності, під впливом саме яких “постать історична <...> настільки трансформувалася в народній уяві, обросла легендами, що реальне від фантастичного відділити просто-таки неможливо” [11, 128]. До цього процесу не могла не долучитись бурхлива уява самого Федьковича, тривожність як домінанта його характеру, що й зумовило тривале багаторазове й таке, що чимдалі тим більше ускладнювалось, вібрування теми (“Довбуш” (1862), “Dobush” (1865), “Dzwinka” (1865), “Довбуш” (1876), “Дзвінка” (1876); не називаємо численних принагідних згадок про “підгірського мстителя”), а з 1867 р. і в драматургії спеціально в жанрі віршової п’єси, цьому “найтяжчому і найбільш мистецькому роді поезії” (Г. Шлег). З роками під впливом психологічного досвіду трансформувалося й давнє бажання письменника “імено свого славного краяна повеличати” [16, 22], унаслідок чого саме у творах, призначених для “подрі”, тобто сцени (“Довбуш” 1867, 1876 і найпізнішого – 1882 рр.), замість величальних тонів

превалюють екзистенційні, відбувається “поглиблення й піднесення на новий рівень узагальнення одного із провідних мотивів <...> творчості – мотиву “люби – згуби” [5, 347].

Інакше кажучи, Федькович не був би самим собою, якби його первинний задум (“імено повеличати”), поставши на основі народнотрадиційного бачення героя, впливу численних літературних матеріалів [див.: 10], за час довговиношування, довгоосмислення не зазнав принципових трансформацій, тиску суто авторських прагнень, емоцій, думок, які конче бажалося вкласти в лоно заповітного тексту з найріднішої історії, звісно, реформаторського, несхожого на попередні писання, якого ще не знала література, який мислився ледь не головною справою життя. У передмові до видання 1876 р. поет недарма зізнався, що спробував ту “прегорду богиню (ідеться про драматичну музу. – Л. К.) хоть на стілько ублагати, аби хоть одного того його “Довбуша” білому світу появили!..” [22, 168].

Така-от Гуцулія від своїх праоснов, а не лише середини XVII ст., коли під впливом фатальних обставин і любви як згуби котилась до заходу зоря Довбуша (і *“упала! І лежить кровавою прикметою...”*), Гуцулія вільна і підневільна, язичницька і християнська, русинська, але й циганська та польськошляхетська, панська і мужицька, піднесена і низька, повсякденна і виняткова, майже неетнографічна, але зі своїми культурами (предків, вогню, піднесення до ореолу святості окремих речей), Гуцулія, повна романтичної туги за “споконвічним ладом” (В. Сімович), невтоленної, неосяжної любовної пристрасті; на цьому терені драматична, навіть трагічна доля чи не кожної людської одиниці, наділеність її тягарями давніх предківських гріхів і надламаню психологічною організацією, значна зумовленість буття впливами ірраціональних чинників, думки про мізерну вартісність життя, власне, життя як іграшку – однаково легке і для його започаткування, і для зведення з ним рахунків, водночас життя як цінність (персонально життя Довбуша як *“найліпшого, найгоднішого з гуцулів”*) – ось далеко не повний спектр того, що взявся осмислювати автор, “піонер щодо літературного опрацювання цієї сторінки минулого України в історії письменства” (В. Погребенник), репрезентуючи тим самим винятково свою *модель світу*, схожої на котру не було в українській літературі. Чи не в широкій закреності задуму, може, й ексцентричності, значній емоційній наповненості тексту, доволі складній, місцями плутаній парадигмі людських взаємин – один із ключів до розуміння нещасливої долі феноменального твору, його наукової та й звичайної читацької неактуалізованості?

Лозунгом романтизму було індивідуальне (із долі загалу інтерес перемістився на долю окремих персон), як і фольклорне, історичне, драматичне. Пізній романтик Ю. Федькович у згаданій передмові до видання п’єси 1876 р. зазначив, що вибрав за героя трагедії “казками і піснями осіяного Довбуша” [22, 167], хоча, за справедливим зауваженням Ом. Огоновського, ця особистість прикрашена також міфічними оповіданнями про “короля Гуцула” [19, 206] – згідно з переказами, зачарованого в горі Сокільській і якому ще належить прокинутися й “побороти руську долю ту погану” (вірш “Король Гуцул”). Власне, через узагальнення широкого кола явищ духовно-психологічного життя гуцулів під впливом колективної і власної творчо активної свідомості праобрази трансформувалися в новий літературний метатип, найбільше локалізований саме в драматургії, метатип, котрий завжди постає “втіленням не конкретно-індивідуального характеру, а якоїсь завершеної ідеї, що організовує процес узагальнення” [13, 98]: як зазначено в “Історії української літератури XIX ст.” за редакцією М. Яценка, “своїм “Довбушем” Федькович наче вписував Гуцульщину в ряд славетних країв, що зродили відомих героїв” [5, 345].

Дослідники (М. Бондар, В. Івашків) ту версію характеру опришка, яку подав буковинський автор, порівнювали тільки з одним метатипом – Дон Жуаном, хоча донжуанство в поведінці, а головне – у внутрішньому житті такого Довбуша (попри складні перипетії інтимних зв'язків, часто неспроможність “серцю дати стрим”) далеко не домінують. Перед нами людина, що “волю й славу гуцулів” усвідомила як пріоритет, своє вище особистісне зобов'язання (“на сей святий топір я гуцулам / Присягав...”) і задля цього у своєму публічному, громадському бутті, накресленому автором доволі чітко, хоча й пунктиром, спромагається на чимало: як висловився за аналогічної нагоди М. Бахтін, в основі цієї авантюрно-героїчної біографічної цінності лежить “воля бути героєм (славним), воля бути коханим, воля проживати фабулізм життя” [2, 133]. Для Довбуша проблема самототожності, ствердження власної ідентичності не в'яжеться із самовдоволенням, миті засудження власних слабкостей, зосібна сердечного порядку, дають зрозуміти, що психологічно складний герой своїми сумнівами та бажаннями нагадує радше Гамлета, ніж безтурботного ловеласа; зрештою, тінь батька і в його житті невідступно тяжіє над внутрішнім буттям, нові страждання неминучі як спокута за давній перелюб. Тобто Федькович не обмежується показом життя самого Довбуша й хисткої, психологічно напруженої атмосфери, в якій воно розвивалося, – чимраз трагічнішої, з пронизливим відчуттям очікування й наближення кінця (“смерти жду я так, як спаса! Як мира ангеля!” – каже тяжко поранений опришок). Фактично письменник трактує найбільші труднощі людини саме як спокутування первородного гріха, тим самим підтримуючи глибоке твердження А. Шопенгауера про те, що “в основі всіх злочинів трагедійного сюжету лежить злочинний акт з'яви на світ” [див.: 3, 243], до того ж з'яви, породженої перелюбом.

Власне, безпосереднє життя “капітана Підгір'я” Федькович мислить як дві глобальні стадії: передісторію, коли його визначають події, обставини, інші люди, та історію самої особистості. Тому в “дивогляді”, викінченій 1868 р., якраз і подано передісторію Олексиного батька Василя – людини, що сповідує вільну мораль рідного етносу, бо вважає, що “світ на то, або его ужити, / Як своему серцю воля”. Отож у зрілі роки, вже одруженим, цей чоловік кидається в шал інтимної пристрасті до тієї, що не була рівнею, але яку любилось “так, як душу! Так, як Бога! Ще дуще”, – і згорає в ньому. Обраниця – дружина польського князя, який володів Печеніжином, але вона русинка, гетьманівна, донька самого Мазепи, котрий у ролі отця Єремії теж присутній на сторінках твору. Отож генеалогія Федьковичевого Олексі Довбуша незвичайна, він – дитя неправого ложа, так само, як молода княгиня, що стає вже його сердечною обраницею, як колись удова Дзвінка і як циганка Цора, матері яких свого часу теж вступали у гріховні зв'язки із Василем Довбушем. Тепер же відбувається майже цілковита повторюваність апокаліптичного давнього, у зв'язку з чим стається дивовижне суміщення часів, асиміляція минулого з теперішнім буттям персонажів: перефразовуючи Д. Лихачова, його думку, що стосувалась читацької самосвідомості, письменник так глибоко поринув у минулі події, що почав певною мірою сприймати “це минуле своїм теперішнім”: він заходився жити ніби подвійним життям – своїм і тієї історії, яку творив [12, 334]. Нагадала про себе й власна природа, за О. Маковеєм, “невижита молодість, бажання любові” [15, 181], бо “якщо поезію вважати історичним свідченням, то свідчить вона лише про те, чого не було насправді, чого не вистачало” [9, 128]. У світлі подій внутрішньої біографії письменника, зокрема теми “коссованщини” (себто походження не від шляхтича Ад. Гординського де Федьковича, а від простого гуцула Коссована), “Довбуш” може цілком кваліфікуватися і як зумовлений

цією таємницею молодості автора, а може, і прощання його з тією таємницею, відсторонення од неї на порозі внутрішньо очікуваної зустрічі з батьком Ад. Гординським. Більше того, якщо Дзвінка ступила у світ літературного твору з Довбушевої реальності, то персонально з Федьковичевої перейшли його колишні кохані – циганка Цора й донька вдови по губернському секретареві у Львові Ем. Марошані, дівчина освічена й мистецьки талановита: остання фігурує то в образі княгині Антонії, то Наталії – годованки воєводи, доброї і справедливої гуцульської княгині, але вона завжди духовно ніби піднесена над оточенням, своїм статусом, а ще більше моральною суттю, як висловився Федькович у “Сценічних показах” (вони супроводили текст 1882 р.), становить “єдиний контраст до решта женских роль” [22, 399]. Невипадковим у цьому зв’язку видається своєрідне пригадування однією з них, Наталією, улюбленого мотиву стрільця й рожі, спроектованого, як мовилося, із живої незабутньої дійсності.

“Усі герої Достоєвського – він сам, різний бік його власного духу” [4, 153], – писав М. Бердяєв. Залишаючись також значною мірою у творчості, маючи за потребу (і необхідність) об’єктивувати особисті страждання в художній спосіб і тим прагнути досягати автентичності зображеного, Федькович тяжів і до переосмислення індивідуального досвіду. Однак зрозуміло, що наразі письменник – у центрі “Довбуша”, він також відчуває свою громадянську покликаність і сповнює її з великою опришківською одержимістю, водночас глибокі інтимно-особистісні переживання свого походження, своєї самотності, зокрема проблеми плоті, виявилися дуже впливовими, набрали, здається, характеру трагедійних, зумовили саме таку суперечливу, витіювату, здається, неосяжну навіть зараз інтерпретацію. Бо й Довбуш – навіть за умови присутності на сцені кількох його “почергових” любасок – не має пари, він с а м, зрештою, то все – його сестри, звістка, що найдорожча – княгиня, відкривши цю моторошну таємницю, наклала на себе руки, – породжує бажання неспокійного серця прискорити власний кінець, перервати таку традицію свого життя.

Зрозуміло, що у світі Федьковичевого героя багато хворобливого, криваво-пекельного: “В огни и в кривіх (тобто в крові. – Л. К.) світ цілий” [22, 207], – із вражаючою категоричністю констатує Цорин батько Морган, чорнокнижник (між іншим, трактований сучасним дослідником як такий, що постав із народної німецької легенди про Фауста [10, 95], хоча подібних типів чимало знала й буковинсько-гуцульська людність). У тексті, створеному в 1876 р., затьмарена однією любовною тугою – справжньою манією – хвора свідомість Дзвінки й Цори взагалі всіма силами встановлює своє домінування, та й настрої всіх інших персонажів теж розбалансовані до межі, усі “в якомусь гарячковому запальному стані” [24, 230-231], як пізніше висловиться І. Франко. Але виявляється, така атмосфера хаосу для трагедії може бути навіть закономірною [див.: 3, 272], та й, пізнаючи вчення німецького літературознавця Г. Фрайтаґа “Техніка драми” (1863), Федькович міг зауважити собі таке: “Людина у драмі мусить поставати у великому сум’ятті, у стані напруження, внутрішнього напруження і внутрішнього перелому...” [цит. за: 1, 122]. А позаяк, за Г. Фрайтаґом, “завдання драми – зображення пристрасті, що веде до вчинку” [1, 122], то й пристрасть, переважно еротична, хоч і з громадянським, соціальним компонентом, у Федьковича також здатна вибухати з неймовірною силою; за твердженням М. Наєнка, “любов між чоловіком і жінкою в уявленні Федьковича – це щось дуже сильне, але зле, бо призводить до вбивств та самогубств, яких не уникнути за будь-яких обставин” [18, 332]. Незмінність уявлень, навіть попри широкі часові межі історії творення драматичного “Довбуша”, засвідчили невідповідність такого складного трактування “люби” – “першого і найгарячішого чуття”

(Ол. Барвінський) гуцулів, “обертний рух думок навколо одного емоційного осередка”, як сказав би Я. Ярема [28, 84]. Елемент П. Кальдерона, В. Шекспіра, Г. Клейста, за М. Матіївим-Мельником, ще й А. Шопенгауера наразі наклався на власний теперішній інтерес буковинця до *крайнього* в людській психіці, і на його власне, дещо інше, ніж раніш, сприйняття дійсності, світобудови – під винятково трагічним кутом зору. Останній людина не спроможна змінити (“*Я ж не Бог! я чоловік*” [22, 243], – каже Довбуш), і навіть громовий топір, носій глибинного смислу, радше Господній дарунок гуцулам для свого захисту, ніж символ ватажка в боротьбі за народну свободу [10, 94], як уважає дослідник, не є спасінням: він, топір, “*Богам лиш, а не людям, що в їх грудях / Ще людзке серце побиваєсь!..*” [22, 281]. Хтозна, чи не *кордоцентричність* зображеного світу постає причиною страждань людини, але й передумовою її порятунку: за всієї песимістичності і, як висловився автор “Маніфесту сюрреалізму” А. Бретон, “незвичності, фантастичності, уявності і нежиттєподібності” (а це, за ним же, “привчає людей виходити за межі буденної свідомості, змушує їх мислити творчо” [цит. за: 14, 14]), Федьковичів “Довбуш” закінчується передчуттям торжества гармонії, думкою про смерть як прелюдію до відродження героя в особливому вимірі – вимірі його слави. “*Ми дякуєм тобі найкраще: волю!... Тя читивше – буде внук нев наслаждатись! У богатырских піснях піти* (оспівувати. – Л. К.) *тя!*” [22, 282], – промовляє над тілом небіжчика один із найвідданіших побратимів і так моделює абсолютно інше загальне майбутнє. У цьому прогностичному акценті – ще й безумовне намагання автора вгамувати хоч під кінець розбурхану стихію емоцій і знайти своєрідну силу й далі творити художню довбушіану.

На те, як здійснюватиметься перехід до іншого життя, у драматурга немає навіть натяку, однак пісенно-емоційна наповненість, сказати б, образу цього життя вказує на інше – розуміння автором потреби неухильного морального вдосконалення сучасного суспільства, піднесення загальної культури сердечних почувань, що перегукувалося з відповідними поглядами Г. Сковороди, І. Вишенського, Т. Шевченка, П. Куліша та ін. Славний опришок для Федьковича – не так “уособлення народної мрії про заступника й месника”, як запевнив дослідник [6, 235], як психологічно складна людська індивідуальність. Чимало інших представників великого сценічного ансамблю теж зображені у психологічному зрізі, що й забезпечило “Довбушеві” “своє самобутнє місце в психологічному дослідженні внутрішнього світу людини українською літературою того часу” [14, 226]. Самобутність зумовлювалась етнічною, персонально федьковичівською маркованістю матеріалу, що не передбачав поспішності, поверховості у своєму розгляді, вимагав значно глибшого й ширшого проникнення в суть, аніж той, який продемонстрували на початках “Довбушевої” рецепції М. Драгоманов [29, 552], І. Франко [25, 474], навіть Леся Українка [21, 65], а за їхнім прикладом – майже все новітнє федьковичезнавство. Тим паче, що говоримо про цього автора зрілої пори життя, коли його духовна діяльність зазнавала помітної й закономірної реконструкції, чимраз більше орієнтуючись на астрологічний аспект в осягненні світобудови й людини, саме з цією метою здійснюючи мисленнєві походи у світ як найінтимнішого досвіду, особистого несвідомого, так і в окремі сфери несвідомого колективного. Віра у свою “чорну долю”, “чорного ангіля”, що остаточно викристалізувалась у середині 1870-х у процесі творення драматичного “Довбуша”, з огляду на сакраментальне “чому?” готувалась до свого пильного, по-федьковичівськи ретельного ревізування. Отже, ще й із цього погляду значення п’єси не вичерпується функцією “своєрідного лексикону гуцульського діалекту” та, певно що, формального входження “у

знамениту українську довбушіану”, як вважає Д. Павличко [20, 45], а постає вагомим художнім причинком до історії психологічного буття автора: за точним висловом критика, це “камінний хрест поетової творчості”, “навіки окраса української літератури” [17, 152]. Зрештою, це ще й помітний внесок у розвиток галицько-української драматургії, у 1860–1870-х рр. репрезентованої такими п’єсами на тему національної історії, як трагедія К. Устияновича “Ярополк і Олег Святославович Овруцький”, трагедія Ом. Огоновського “Гальшка Острозька”, історична драма Ос. Барвінського “Павло Полуботок”, історично-побутова драма В. Ільницького “Бондарівна”, драма Г. Якимовича “Роксоляна”; як висловився С. Чарнецький, завдяки цим здобуткам “нарід уперше почув зі сцени велику пісню про минуле, вперше побачив на сцені великі легенди своєї давнини, славні події своєї історії” [26, 97].

Що ж до Довбуша як метатипу, то він належить до тієї категорії характерів, про які Г. Фрайтаґ, Федьковичів літературний наставник, писав, що вони “далеко не завжди такі прозорі й такі прості, як це уявляється поверховому поглядові, багато з них містять щось загадкове й важкоосяжне, щось таке, що викликає нові тлумачення, і все ж вони ніколи не будуть досягнуті повністю” [1, 160-161].

І ще про один аспект значної теми, раніше не заторкуваний, хоча істина лежить, так би мовити, на поверхні. Усталена думка про три українські редакції “Довбуша”, так само, як про незакінченість першої з них – “дивогляді”, видаються нам такими, що потребують уточнення і спростування. Річ у тому, що видрукувані 1869 р. у львівському часопису “Правда” дві дії, будучи історією Василя Довбуша, рівнозначні п’яти задуманим і формально задекларованим, бо їх Федькович позначає “перші зводи” (себто дії), “другі зводи” (sic!), тобто подає у множинних формах. Фактично це блоки частин, кожен зі своїм іменням (“Мужик і княгиня”, “Люба ще й з Любойов”), упродовж їх розгортання автор вивів на сцену всіх заявлених осіб, крім того, такий текст виявився ідейно, та й змістово-сюжетно завершений, отже, відносно *самостійний*, постав *першою* (початковою) частиною драматичної історії опришка. Тоді як твір, видрукуваний 1876 р. під назвою “Довбуш” (трагедія в п’ять ділах), – це *друга* частина, продовження попереднього твору, разом вони складають *диалогію*. А вже рукопис, підготовлений у 1880-х рр., уперше оприлюднений Ол. Колессою 1906 р. в “Писаннях Осипа Юрія Федьковича”, – це не третя редакція, як помилково вважалось, а друга редакція другої частини диалогії. Отож маємо доволі непростий випадок із текстологічної практики, який теж ускладнив життя сценічному варіантові виставлюваної на кону в 1876–1877-му і в 1910-х рр. лише найпізнішої редакції твору і, зрозуміло, її рецепцію читачем, котрий не знав попереднього змісту, до всього ж був психологічно не готовим “виходити за межі буденної свідомості”.

Загалом же творча акція на ім’я “Довбуш” виявилась найімпульсивнішою з усіх, відомих нам у Федьковича. Надіславши 4 квітня 1876 р. рукопис трагедії в редакцію “Правди”, поет продовжує жити в його силовому полі й намагається його подовжити. 19 квітня він адресує навздогом новий лист, в якому зізнається, що, відколи надіслав п’єсу, “нічого більш і не робив <...>, як думав і вештався по усіляких книгах над гісторією Гуцулів”, а результат посилає: просить “у переднім слові до “Довбуша” <...> новий початок помістити” [16, 256]. Через кілька днів, 23 квітня, на папір лягає нове прохання до “правдян” “переіначити” один із діалогів [16, 256-257]. Перед нами творчість як живий процес, безупинний рух думки, що тягнулась до скрупульозності й повноти вислову, як квітка до сонця. Але водночас перед нами картина виразного душевного дискомфорту, сумнівів і вагань, втраченої впевненості в собі,

яка не компенсувалася навіть після проведеного самоаналізу, що ним і є, за З. Фройдом, мистецтво. Утім враження таке, що Федьковичеві не надто хотілося повернення назад, у дійсність: повторимо, гарячої для села весняної пори він “нічого більш і не робив, <...> як думав і вештався по усіляких книгах...” – і це задля “Довбуша”, якого закінчив – і не закінчив, у якому все було яскравіше, глибше, може, й цікавіше, як у буденній реальності. Вештання стосувалось правитоків гуцульського етносу, які, може, й хибно завбачувались у прийшлому сюди чи то в 1037-му, чи навіть у 915 р. племені уців, заодно відстежувалась (чи не під впливом Ф. Міклошича) генеалогія Цориних предків із їх, мовляв, єгипетським корінням (між іншим, це одна з найпоширеніших версій походження циганів). Але понад усе *осягалась людина як така, розсувалась завіса іще складнішого Непізнаного* і, без сумніву, бачилось те, що, за переконанням К.Г. Юнга, бачить кожен поет: “Образи нічного світу, духів, демонів та богів, потаємний сплав людської долі з надлюдським задумом і ті невловимі речі, що відбуваються у “плеромі” [27, 129].

...Федькович у житті та, зокрема, у своєму театрі був передусім *п о е т о м, р о м а н т и к о м*; як і Шекспірові, життя йому до певної міри здавалося театром, і це конче мусимо пам’ятати, осягаючи складнощі цієї життєво-творчої біографії, йдучи до такого великого самобутнього майстра і в час його ювілеїв, і ще більше в повсякденні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Густав Фрайтаг // *Теорія драми на Западе во второй половине XIX века.* – М.: Наука, 1988. – С. 118-164.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Бенгли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. – М.: Искусство, 1978. – 368 с.
4. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т.* – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 7-150.
5. Бондар М. Юрій Федькович (1834-1888) // *Історія української літератури XIX ст.: У 3 кн.* – Кн. 2. – К.: Либідь, 1996. – С. 319-351.
6. Будівський П. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (проблема історичної та художньої правди). – К.: Бланк-Сервіс, 1999. – 495 с.
7. Голубець М. Як знаємо Федьковича? З приводу століття народин (1834-1934) // *Назустріч.* – 1934. – 15 липня. – С. 1-2.
8. Грабович Г. Теорія та історія: Горизонт сподівань і рання реценція нової української літератури (Prolegomena) // *Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка.* – К.: Критика, 2003. – С. 46-126.
9. Грифцов Б. Психологія писателя. – М.: Худ. література, 1988. – 463 с.
10. Івашиків В. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. – К.: Наук. думка, 1990. – 143 с.
11. Ільницький М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). – К.: Дніпро, 1989. – 358 с.
12. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
13. Лотман А. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). – Ленинград: Наука, 1974. – 350 с.
14. Макаров А. П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К.: Рад. письменник, 1990. – 277 с.
15. Маковей О. Шипітські берези (Замітки до кількох поем Федьковича) // *Юрій Федькович в розвідках і матеріалах.* – К.: ДВХЛ, 1958. – С. 176-186.
16. *Матеріали до житєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича / З перводруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснив др. О. Маковей.* – Львів: З друк. НТШ, 1910. – XV+653 с.
17. Матіїв-Мельник М. Дві креації в творах Федьковича // *Дзвони.* – 1938. – Ч. 8. – С. 148-156.
18. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2008. – 1063 с.
19. Огоновський О. Осип Федькович // *Історія літератури руської // Зоря.* – 1888. – Ч. 11. – С. 189-193; Ч. 12. – С. 205-209; Ч. 13-14. – С. 231-233.
20. Павличко Д. Поет лицарської гідності й правди // *Павличко Д. Біля мужнього світла: Літературно-критичні статті, спогади, виступи.* – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 34-47.
21. *Українка Леся.* Малорусские писатели на Буковине // *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 8. – С. 62-75.
22. Федькович О. Ю. Писаня / Перше повне і критичне виданє. – Львів: З друк. НТШ, 1906. – Т. 3. – Ч. 1-А. *Драматичні твори / З перводруків і автографів видав др. Ол. Колесса.* – XVII+455 с.

