

УДК 821.161.2–2.09“18/19” (045)

І. В. Мельничук, М. М. Хорошков

ДИСКУРС КНЯЖОЇ ДОБИ В ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемі своєрідності розгортання дискурсу княжої доби в українській історичній драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Увага авторів зосереджена на аналізі маловідомих п'єс Сильвестра Яричевського «Княгиня Любов» та Григорія Левченка «Князь Хорив», присвячених подіям давньокиївського періоду історії України. Кожен з письменників по-своєму підходить до висвітлення переломних історичних подій, до розв'язання проблеми «особистість і натопн», роль особистості в історії. Автори статті розглядають історичну драматургію С. Яричевського та Г. Левченка в контексті української модерної драми з притаманними їй образно-стильовими пошуками.

Ключові слова: дискурс, історична драматургія, драма, історична драма.

Творення якісно нового театру на рубежі ХІХ – ХХ віків зчаста змушувало письменників звертатися до історії, шукаючи в далекому минулому образи та ідеї, співзвучні новій добі. Історичні події ставали своєрідною алегорією сучасного життя, тому драма, звертаючись до минулого, повсякчас апелювала до теперішнього і, зрештою, до майбутнього. Відомий тогочасний драматург Людмила Старицька-Черняхівська досить влучно схарактеризувала сутність та роль історичної драми в контексті письменства свого часу. «Історична драма, – підкреслювала письменниця, – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*. Разом з тим вона сливе однаково цікава усім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т.п. До літературної творчості мало дужої волі та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм. Це кристал літературної творчості, в ній повинні переломитися пафос лірики, спокійна величавість епосу, глибінь психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени» [1, с. 89].

Загалом, цитований висновок Людмили Старицької-Черняхівської підтверджується нашими спостереженнями над драматургією означеного періоду (і не лише історичною), яка повною мірою засвідчувала новий підхід до драматичного мистецтва – творення такої п'єси, яка, на відміну від реалістично-побутової драми, мала нести заряд нових філософських, моральних, етичних проблем своєї доби. Такою видається драматична спадщина самої Людмили Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, Олександра Олеса, Василя Пачовського, а також менш відомих читацькому загалу авторів – Григорія Левченка та Сильвестра Яричевського. Вищезазначене зумовлює **актуальність** теми статті, яка полягає в осмисленні історичної драматургії Г. Левченка та С. Яричевського (тематично пов'язаної зверненням до давньокиївського періоду в історії України) крізь призму модерної поетики. Окрім того, в історії української драматургії ще й донині залишається чимало персоналій, чий доробок тривалий час був позбавлений належної і адекватної літературознавчої оцінки. З-поміж таких авторів – Г. Левченко та С. Яричевський. За **мету** дослідження було поставлено

окреслення специфіки формування дискурсу княжої доби в п'єсах Г. Левченка та С. Яричевського у взаємозв'язках із філософськими та морально-етичними проблемами, актуалізованими в літературі кінця XIX – початку XX ст. З-поміж основних завдань варто виокремити: аналіз поетикально-стильових рис драматичних творів завважених авторів, осмислення проблематики п'єс в контексті української драматургії, вивчення специфіки історичного дискурсу драматичних текстів Г. Левченка та С. Яричевського, що синтезували риси як традицій вітчизняного театру, так і естетики модерного театру.

Деяко осібно в контексті української історичної драми кінця XIX – початку XX століття стоять п'єси на історичну тематику Григорія Левченка «Князь Хорив» (1910) та Сильвестра Яричевського «Княгиня Любов» (1912). Свого часу їх п'єси залишилися на, сказати б, маргінесах літературного процесу, і фактично донині перебувають поза увагою критиків і читачів. Як наслідок – потребують фахового наукового прочитання.

Дія п'єси Г. Левченка відбувається у ранній період формування Київської держави – у часи, коли слов'янські племена полян вели запеклу боротьбу з Хозарським каганатом, якому на той час змушені були платити данину. Як свідчать історичні джерела, своїми силами подолати хозарів не вдалося. Ворог був переможений за допомогою варягів-норманів, які стали новим державотворчим чинником, що згодом протистояв впливам Сходу та Візантії. Через Балтійське море нормани потрапили на слов'янські землі, завоювавши, насамперед, племена, що мешкали на території басейнів Неви та Двіни. Варязький ватажок Рюрик очолив державу у Великому Новгороді. З півночі варяги прибули на Україну. З літописних джерел відомо, що два варязьких ватажки Аскольд і Дір прибули зі своїми дружинниками Дніпром до Києва, зайняли місто, усунули владу хозарів і почали князувати на полянських землях. Прихильники так званої «норманської теорії» стверджують, що прихід варягів мав характер не насильницького завоювання, а, радше, мирної окупації, і історичний перелом пройшов без потрясінь для автохтонного населення. Серед таких бурхливих змін місцеві вожді не могли надалі утримуватися на провідних ролях, оскільки не були готові до такої широкої державотворчості, до того моменту їх діяльність обмежувалася набагато скромнішими рамками родово-племінного ладу. Проте згодом, коли варязька експансія пішла на спад, їм випало знову взяти кермо держави.

Очевидним є те, що Г. Левченко прихильником норманської теорії не був, оскільки факт «мирної окупації» у творі різко заперечується. Для автора, як і для його героя, – полянського князя Хорива, варяги є насамперед загарбниками, ворогами, які прийшли на рідну землю, і які будуть поводитись як вороги: «Будуть зневажати наші звичаї, рідну мову! Будуть гвалтувати жінок наших і дочок! Гірше хозарина буде» [2, с. 17]. Увесь твір пройнятий антизавойовницьким пафосом: намагаючись скинути ненависне хозарське іго, позбавитись ганебної данини, поляни змушені протистояти набагато сильнішому і краще озброєному ворогові, ворогові, для якого слов'янські землі – лише плацдарм для вторгнення в інші багаті та могутні держави. Вікінги – соціальна спільнота, яка зробила війну своїм ремеслом, і досягла в ньому віртуозної майстерності: «Отже знай, що з ними не можна битись. Кольчуги в них такі, що й стріли наші їх не беруть. Мечем ще можна розрубати, в кого, звичайно, рука міцна. Ні, не можна з ними воювати, не можна!» [2, с. 7]. Сам Аскольд, один з варязьких ватажків, визнає, що його «діло мечем рубатись у січі, а не князувати», і вже зовсім нищівною щодо керівничих здібностей брата звучить характеристика Діра: «Скажу тобі у вічі: ти князь кепський, бо ти можеш лише добре рубатись у січі і хилити брагу» [2, с. 20]. Київ не є кінцевою метою варязької дружини, бо манить їх до себе блиск царгородського золота. Але боротьбу з заморськими «гостями» значно ускладнила

відсутність єдності серед слов'янських племен: не отримує князь Хорив для боротьби з хозарами сподіваної допомоги від новгородців, які вирішили визнати варязький протекторат, не одностайні у своїх намірах і його співплемінники – багато з них переходить на бік прибульців і допомагає їм збройно захопити Київ.

Духовним лідером усіх, хто чинить опір іноземному поневоленню, є князь Хорив. У п'єсі – це глибоко патріотична особистість, здатна покласти життя у боротьбі за волю свого народу. Його однодумцем і натхненником виступає старий жрець Пругав, для якого краще смерть, аніж підневільне існування. Але попри активну позицію Хорива, який закликав співвітчизників зі зброєю у руках боронити волю й рідний край, сам князь сповнений песимістичних настроїв, вважаючи, що призначеного долею змінити неможливо. Своє призначення, продиктоване волею кривавого Перуна, бачить він у жертвній смерті за свій край і народ. Таким чином, увесь подієвий ряд, починаючи від неетичного принесення в жертву Перунові хозарських послів і закінчуючи смертю самого князя, його дружини Радолуби та самогубством Пругава, сприймається як фатальний, невідворотний, наперед визначений: «Кохана моя Радолубо! Перунова воля, – як бути! Іду в обійми мари-смерті, а ти пам'ятай слово своє, моя любо...» [2, с. 22]. Смерть кожного з вищезначених персонажів має свій символічний сенс. Смерть Хорива знаменує ліквідацію самоврядування союзу полянських племен і підкорення їх варязькому державотворчому чиннику; разом з Хоривом вмирає і надія на вільне існування слов'янської спільноти, віднині вони лише матеріал в умілих руках чужинців. З Хоривом вмирає так і не народившись полянська держава. Смерть старого жерця знаменує загибель духовних цінностей як неминучий наслідок чужоземного панування, вона є предтечею пророкованих Хоривом зневажання вірувань, звичаїв, мови поневоленого народу. Здійснити передсмертне пророцтво Пругава, помстившись за смерть князя здатна лише одна особа – могутній воїн Боривой, мужній і не здатний терпіти над собою жодного хазяїна – «вітер на степу – Боривой на степу, сам собі князь, сам собі дружина» [2, с. 24]. Боривой мислиться автором як праобраз майбутніх запорозьких лицарів, так само вільних, як степовий вітер, про що свідчать і ремарки до зовнішності героя: це велетень з козацьким «оселедцем», мідною сережкою у вусі та широким мечем за плечима.

Загибель князя і жерця несе в собі негативну закодованість, але смерть Радолуби, як не парадоксально, має позитивний код. Героїня Г. Левченка обирає смерть від власної руки, щоб тільки не належати ворогові. Княгиня Радолуба – любляча і вірна дружина, життя без князя для неї – не життя, присягається вона перед загрозою хозарського вторгнення без страху вирушити за князем у потойбіччя: «Коли забере мого любого Хорива мара-смерть, – я ляжу на багаття на тризні його і без остраху підставлю під гострий ніж Пругава своє горло!» [2, с. 14]. І сам князь підтримує таке рішення, воліючи бачити дружину мертвою, аніж відданою на глум ворогові: «Взяти тебе хоче пройдисвіт, ворог Аскольд, та не для нього зберігав я тебе, моя зіронько! Як око в лобі оберігай ніж цей, коли побачиш, що впаду я в бою від руки чужинця, – вдар цим ножем в груди свої білі» [2, с. 22]. Основною умовою його поєдинку з Аскольдом є надання Радолубі можливості померти обраною смертю. Проте чужинець налаштований будь-що заволодіти вподобаною жінкою, найкращою жінкою, жінкою свого ворога, і він певен своєї перемоги. Несхитним на шляху до мети залишається і Перунів жрець Пругав, саме він хитрощами потрапляє до Аскольда і допомагає Радолубі піти з життя за допомогою ножа, подарованого йому варязьким ватажком. Таким чином, смерть княгині символізує нескореність народу, незламність його духу перед чужоземною навалою, а отже і надію на помсту і загибель завойовників, пророчими видаються слова старого ворожбита: «Не тобі володіти нею, варяже-

чужинцю! Була Хоривовою – Хоривовою й лишиться. Володіти, князувати приплентався сюди?! Свій князь у нас був, не кликали ми тебе! Загинеш ти з своїм братухою, тяжкою смертю загинеш!..» [2, с. 27].

І тут слід згадати, що на архетипному рівні «жіночість» кожної країни, має кілька протилежно обернених іпостасей: «матір'ю» вона дивиться «всередину себе», тоді як «назовні», для «чужих» (а всякий «чужий» – потенційний нападник) виглядає саме «жінкою» – об'єктом підкорення, імпліцитно сексуального: статеві насильства армій на завойованих територіях завжди мають прихований ритуальний сенс – переможець, посідаючи чужинку, тим самим символічно стверджує своє право володаря на «репрезентовану» нею територію. Відповідно, свідомість колоніального, отже впокореного й безроздільно опанованого чужинцями народу виразно поляризується по «чоловічій» і «жіночій» лінії: жінці для збереження своєї національної гідності в колоніальних умовах цілком достатньо виключити тих, кого вона ідентифікує як завойовників, із числа потенційних сексуальних партнерів. Недарма наскрізною темою українського фольклору доби турецько-татарської навали є трагедія «дівки-бранки», призначеної для гаремних утіх ворога: Маруся Богуславка визволяє земляків з темниці, але повертатися додому відмовляється не тому, що віддає перевагу «розкоші турецькій» і «лакомству нещасному», а тому, що «потурчившись, побусурменившись», автоматично втратила у власних очах право належати до «краю веселого, миру хрещеного», сама себе позбавила національної самовизначеності, не набувши натомість нової (бо пам'ятає вона і «роковий день Великдень», і взагалі залишається «дівкою-бранкою»).

Ідейно-тематичні виміри неоромантичної за своєю природою і стилістикою драми С. Яричевського «Княгиня Любов» позначені прагненням письменника дослідити різноманітні аспекти й вияви буття людини у взаємозв'язку з історичною долею народу. У фокус драматичної дії потрапляють і мотиви звеличення боротьби народу за волю, і питання, пов'язані з проблемою індивідуального морального вибору особистості, і уславлення відданості власним почуттям, переконанням, здатності до самопожертви заради кохання тощо. Дія п'єси розгортається на історичному тлі (сам автор хронологічно локалізував дію кінцем XIV віку), утвореному в результаті доволі незвичного поєднання хронологічно різних площин: на добу Київської Русі з її перманентною боротьбою князів проти половецьких орд накладаються події XV – XVI століть, коли Україну спустошували набіги татарських ординців. Завважена подвійна референція виявляється насамперед у «змішуванні» представників різних етносів – половців і татар (до речі, таке ототожнення двох народів Магдаліна Ласло-Куцок пояснює спільністю походження та способу життя [3, с. 32]). Хоча, на наш погляд, причини таких аналогій слід шукати глибше – на рівні підсвідомих архетипних уявлень про образ ворога, витвореного народнопоетичною традицією і зафіксованого свого часу в героїчному епосі – від «Слова про Ігорів похід» до численних козацьких дум невірничого циклу, в просторовій детермінації драматичної дії (палац кримського хана й князівський терем), у творенні образів дійових осіб, мовностилістичних засобах тощо.

Слід наголосити, однак, що конкретні історичні реалії двох зазначених епох відсутні, натомість у центрі уваги С. Яричевського – трагедія дружини одного з давньоруських князів, який, вирушивши в похід проти татарського хана, потрапив у полон. Коли Князь-бранець уже зневірився в можливості отримати волю й повернутися додому, його врятував молодий Кобзар, що своїм чарівним співом зумів розчулити серце татарського Хана. Фабульно-сюжетна канва п'єси заґрунтована на мотиві невпізнанності (Княгиня Любов перевдягається Кобзарем і рятує свого чоловіка) й інтригуючих подій, що супроводжують подальший розвиток дії. Йдеться про

повернення подружжя до рідного краю та наміри Князя покарати дружину за начебто зраду й відмову викупити його з полону. Зрештою герой упізнає свого справжнього рятівника, а Княгиня Любов (звернемо увагу на не випадковість і певною мірою символічність цього імені) в ім'я великої любові прощає чоловіка, який, піддавшись на лживі наклепи, виявив недовіру й сумніви у вірності жінки.

Моделювання образу давньоруської княгині відбувається згідно зі, сказати б, «класичними» принципами неоромантичного світобачення: одухотвореність і високоморальність особистості, неабияка сила волі й тверда переконаність у власних ідеалах, устремління до вищих сфер буття, вірність почуттям, здатність до самопожертви і под. Наголосимо, що названі якості літературного героя позиціонуються нині як неоромантичні, головним чином завдячуючи творчості Лесі Українки. У численних драматичних творах письменниці постає ціла галерея яскравих жіночих образів, життєві переконання яких якраз і відбивали неоромантичну «піднесеність», окриленість мрією, безкомпромісність у житті, самозреченість і жертвовність. Такими уявляються, зокрема, Любов Гощинська («Блакитна троянда»), Міріам («Одержима»), Прісцила («Руфін і Прісцила»), Мавка («Лісова пісня»), Оксана («Бояриня»), Долорес («Камінний господар») та інші. Органічно вписується у цей ряд і княгиня Любов з однойменної драми С. Яричевського.

Неоромантична піднесеність образу княгині відтіняється трагічним пафосом. Героїня повсякчас розривається між коханням до полоненого чоловіка та відповідальністю за долю народу, за кожного «чорнороба», що «пухне в холоді і в голоді, що на князя, бояр, дружину, заєдно працює і потом крові, кості, жил своїх годує». У цьому образі відчуваються мотиви морального максималізму, лицарського етосу, підпорядкування індивідуально-особистого вищим ідеалам служіння, жертвовності. Відмова героїні викупити з неволі князя шляхом нових здирниць і поборів, небажання воювати з ханом (адже це неминуче спричиниться до нових жертв) викликає в бояр і дружинників невдоволення, протест. Визріває заколот, духовним провідником якого стає отець Прокопій. Останній, виступаючи від імені Бога і церкви, фактично «освячує» боротьбу за владу, провокує міжусобицю (хоча на позір засуджує її). У такий спосіб накреслюється характерна для художнього світу С. Яричевського ситуація випробування внутрішньої сили особистості. Княгиня Любов гідно зносить зневагу й нерозуміння оточення, сумніви чоловіка та, найголовніше, зберігає вірність власним почуттям і переконанням. Сильні, небуденні почуття, відраза до найменших компромісів із власною совістю, готовність на все заради ідеалу, якому присвячене життя – це характерні риси героїні п'єси «Княгиня Любов».

Подолання розриву між ідеалом і дійсністю (що, власне, виступає однією з концептуальних ознак неоромантичного світогляду) стає можливим завдяки неабиякій силі волі княгині, яка протистоїть задрісним боярам, дружинникам, нівелюючому тискові бездуховного оточення і перемагає. Зрештою, омріяне, бажане стає досяжним, реальним, що й засвідчує щаслива кінцівка п'єси.

Неважко помітити, що внутрішній динамізм характерів героїв, їх постійні поривання до високого, пошуки шляхів до омріяного, ідеального світу спричинені загальними історико-культурними тенденціями доби. У зв'язку з цим можемо констатувати, що з'яві такого типу особистостей у драматургії С. Яричевського передували активні пошуки письменниками молодшої генерації (Лєся Українка, О. Олесь, Г. Хоткевич, В. Винниченко, М. Куліш та інші) героїв якісно нового гатунку. По-новому осмислюючи сенс власного буття на землі, внутрішньо емансиповані, ці персонажі виявляються спроможними на вияв активного протесту проти зовнішнього тиску оточення, що повсякчас прагне поглинути, розчинити в собі особистість.

Водночас образ головної героїні несе в собі певне ідейне навантаження (принагідно зауважимо, що для драматичних творів С. Яричевського характерним є «занурення» в сферу суспільних проблем, розв'язання яких якраз і пов'язане із завданнями літератури). Устами Кобзаря (княгині) проголошуються в драмі «вічні» духовні цінності українців: воля («Наша пісня дзвенить краще на волі»), любов до рідної землі (остання потлумачується не стільки в географічно-територіальному сенсі, скільки в метафізичному плані – як наріжний камінь духовних виявів буття, осердя ментальних координат), оспівування краси природи й світлих почуттів людини, звеличення героїчного й патріотичного в особі тощо. Ось, приміром, характерний уривок з промови героїні до кримського хана, де драматург акцентує завважені цінності: «Моя краса на полях, де клониться мені в пояс золота пшениця і буйне жито, моя розкіш на свободі, в безмежнім степу, де шумить тирса, де шепче ковила. Мої дзеркала, се тихобринючі води наших потоків, над якими думають верби, стрункі тополі й поважні явори, а музикою моєю гамір птиць краснопірих, свист коси, лящіння соловейка. Учуть мене співу наші косарі, наші меткі й свіжі дівчата, що несуть господаренькові золотий вінець із пільного жнива. І вчать мене пісні божі старці з ясним розумом у невидючих очах, з багатством дум, що дзвонять славу моїм князям і моему доброму народові» [3, с. 396]. Звернемо увагу на народнопоетичну образність і стилістику (метафори, епітети, порівняння, як-от: «дикий степ», «матінка-голубка», «сиза голубка», «буйний вітер»), що напрочуд прозоро вказує на відповідні фольклорні прототексти – пісні й думи, широко використовувані автором. До цього слід додати й численні ремінісценції, алюзії на «Слово про Ігорів похід», помітні, скажімо, в схожості образів Княгині Любові та Ярославни, дружини Ігоря (в драмі простежуються й певні аналогії до відомого плачу Ярославни), у потрактуванні С. Яричевським наслідків князівських міжусобних чвар тощо.

Осмилюючи дискурс княжої доби в драматичних творах Г. Левченка та С. Яричевського, неважко помітити його спрямованість у теперішнє, закоріненість в актуальні проблеми сьогодення. Такими, зокрема, є проблеми морального вибору, моральності вчинку, відповідальності за власні дії, сприйняття понять лицарського етосу, любові до Батьківщини тощо. Історичні ж події виступають тут радше тлом, на якому оприявнюються і відтіняються згадані події. Окрім того, в аналізованих п'єсах привертає увагу модерністська естетика, тяжіння до неоромантичного потлумачення образів і подій, що дозволяє розглядати їх в контексті модерної літератури рубежа ХІХ – ХХ століть.

Список використаної літератури

1. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська, вступн. ст., упор., прим. Ю. М. Хорунжого. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с.
2. Левченко Г. Князь Хорив. Трагедія на 3 дії / Г. Левченко. – К.: Друк. акц. тов-ва «Петро Барський», 1912. – 27 с.
3. Яричевський С. Твори у 2-х т. / С. Яричевський. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т. 2. – 468 с.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2013

I. V. Melnychuk, M. M. Khoroshkov

PRINCELY EPOCH (OLD KIEV RUS) DISCOURSE IN THE UKRAINIAN DRAMA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

The article deals with the specific of old Kiev Rus literary discourse in the Ukrainian historical drama of the late XIX - early XX century. The attention is focused on the analysis of the little-known historical plays «Princess Lubov» by Sylvester Yarychevsky and «Prince

Khoryv» by G. Levchenko, devoted to the events of Old Kiev period in the history of Ukraine. In their own way the writers cover the crucial historical events as well as solve the problem of «identity and the crowd», the role of personality in history. The authors of the article study the historical dramas by S. Yarychevsky and G. Levchenko in the context of Ukrainian drama, with its figurative and stylistic searches.

Keywords: *discourse, drama, historical drama.*

УДК 82-3.09(4-15+470)

Ніколова О. О.

ТИП ПСЕВДОДУРНИКА (-БЕЗУМЦЯ) У РОСІЙСЬКІЙ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СПЕЦИФІКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

В статті розглядаються основні гіпотези походження, провідні тенденції функціонування типу псевдодурника (-безумця) у російській та західноєвропейській літературах (до XIX ст. включно), визначається їхня специфіка. Відзначається, що для російської літератури більш значущим є генетичний зв'язок відповідного типу із феноменом юродства, а для західноєвропейської – із карнавальною культурою.

Ключові слова: *тип, мотив, традиція, карнавалізація, трікстер.*

Невідповідність видимого та істинного є не лише поширеним явищем сучасної дійсності: мотив підміни/удавання типовий для художньої творчості багатьох народів. Уважний розгляд специфіки функціонування цього феномена призводить до усвідомлення розмаїття його варіантів у межах національно-жанрових традицій, можливості виділення окремого, органічно пов'язаного із ним типу персонажа, – «псевда» (з давньогрец. «pseudos» перекладається як «обман», «помилка», у складних словах відповідає поняттям «несправжній», «неправильний»). Саму дефініцію ми запозичуємо у О. Фрейденберг («Міф та література давнини» [10, с. 290]), яка використовує її, розглядаючи деякі варіанти підмін у ритуально-міфологічному та антично-літературному контекстах (творах Гомера, Плавта тощо).

Визначальною ознакою будь-якого «псевда» є невідповідність форми (самопрезентації) та сутності. Серед усього різнобарв'я персонажів, що видають себе за інших, на окрему увагу заслуговує псевдодурник (-безумець) – розумна людина, яка грає роль простака, дурня або безумця.

Незважаючи на доволі високий рівень популярності цього типу, ґрунтовне дослідження історії його «літературного життя» відсутнє. Однак деякі аспекти відповідної теми набули висвітлення у працях Д. Ліхачова, О. Панченко, Н. Понирко [4], Є. Мелетинського [6], Р. Назірова [9], О. Фрейденберг [10], [11], Р. Черепанової [12].

Отже, **актуальність** статті обумовлена потребою цілісного вирішення питання провідних тенденцій творчого використання типу псевдодурника (-безумця) у контексті західноєвропейської та російської літературної традиції.

Мета статті – визначення специфіки функціонування даного типу в західноєвропейській та російській культурно-літературній традиції. **Завдання:** системно представити основні теорії походження типу псевдодурника (-безумця), визначити провідні тенденції та специфіку його використання у російській і