

До 200-ліття Пантелеймона Куліша

On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Panteleymon Kulish

УДК 82(092)(=161.2)

ІСТОРИЗМ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Ігор Юдкін-Ріпун

П. Куліш використав досвід барокового алегоризму для створення нового типу історичної драми як знаряддя дослідження історичних постатей. Метафори світового театру й «історія – книга» реалізовані як спосіб пізнання минувшини. Історичний міф застосовують для художнього експерименту.

Ключові слова: алегорія, криптографія, інтерпретація, ідіографія, особистість, міф.

P. Kulish has used the experience of baroque allegoric manner with the aim of creating the new type of historical drama as a tool of exploring historical personalities. The metaphors of the global theatre and *history – book* are implemented as tools for the cognition of the past. The historical myth is used for artistic experiment.

Keywords: allegory, cryptography, interpretation, idiography, personality, myth.

Підсумовуючи життєпис П. Куліша, найглибший його дослідник Є. Нахлік висловив думку про «дії за парадигмою зигзагів» [6, с. 462] як визначник творчого шляху, тобто про перебування між крайнощами. Такий узагальнений висновок вважаємо за потрібне доповнити й уточнити. Підставу для висновку щодо «хитань» дають насамперед два «історичні» російськомовні тритомники письменника – «История воссоединения Руси» (Санкт-Петербург, 1874. Т. 1; 1874. Т. 2; 1877. Т. 3), особливо 2-й том, де висловлене критичне ставлення до Т. Шевченка¹ (зрештою, усунуте у другій рукописній редакції), й «Отпадение Малороссии от Польши» (1340–1654) (Москва, 1888. Т. 1; 1888. Т. 2; 1889. Т. 3), що містить критику політики Богдана Хмельницького і збіглося в часі з відкриттям йому пам'ятника в Києві². Майже одночасно вийшов трактат «Хуторская философия и удаленная от света поэзия» (Санкт-Петербург, 1879), незабаром знищений цензурою. Відтак поставили питання: де ж П. Куліш говорив «своїм голосом»? із чим він ідентифікував своє авторство?. Зрештою, коли виникає метафора більярда з відбиттям від одного боку дошки до іншої, то чи був П. Куліш більярдною кулькою в тій грі, чи вправним гравцем

або радше лицедієм на кону тогочасної історії?

Гадаємо, за таких обставин доцільно використати й іншу метафору – Протея (впроваджена Н. Корнієнко [3, с. 247]), що, як актор, виступає під різними масками, проживає різні ролі. Зрештою, досвідчений конспіратор, П. Куліш у своїх листах, у стратегії поведінки під час справи Кирило-Мефодіївського братства виявив неабиякі акторські здібності, а криптографічна програма, засвідчена «Книгою буття українського народу» М. Костомарова передбачає існування в кожному вислові розлогого прихованого підтексту [докладніше див.: 10]. Зважаючи на вищевикладене, щодо висвітлення тайнопису П. Куліша доцільно звернутися до творів, призначених для театру (передусім до «Драмованої трилогії», створеної напередодні й після трагедії в житті письменника – пожежі Мотронівського хутора 1885 року).

Трилогія складається з трьох частин – «Байда, князь Вишневецький» (1553–1564) (надрукована 1884 р.), «Цар Наливай» (1596) та «Петро Сагайдачний» (1621)³ – і зовні нагадує романтичні історичні драми, та під цією поверхнею ховається значно складніша структура. Визначення першої частини трилогії як «театру світу», подане

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Ю. Шевельовим [див.: 7, с. 245], та трилогії загалом як «драми ідей» й «інтелектуальної драми» [7, с. 239], варто доповнити з огляду на міфотворчі тенденції, засвідчені твором. П. Куліш обрав осьовий час із історії України – від створення Січі до кінця правління Петра Сагайдачного, тож на кону подано етіологічний міф про створення світу, яким є, у розумінні автора, новочасна Україна. Однак міфотворення не постає самостійною метою. Воно вможлиблює перегляд романтичних концепцій історичної нездоланності, необхідності через повернення до барокових метафор «історія – театр» або «історія – книга». Історичні події постають як тексти, що підлягають витлумаченню, а не як предмет безпосереднього споглядання. Гегелівська проблема історичного й логічного актуалізується у світлі барокового досвіду шукання глибинного сенсу подій.

Іншу особливість трилогії становить відтворення деяких композиційних особливостей барокової алегоричної драми. Маючи досвід написання сценічних містерій («Іродова морока», у якій репродуковано вертепну драму, і «Хуторянка» – інсценізація біблійної «Пісні над піснями»), автор цілком природно скористався досвідом алегоричного театру, де історичні постаті витлумачено і як уособлення історичних сил, і як людських чеснот та вад. Водночас, поряд з реальними історичними діячами, на кін виведено фольклорні персонажі (Ганжа Андибер) або типажі, властиві умовам історичної доби (єзуїти Ignotus і Trіpus). Відтак можна твердити, що П. Куліш створив своєрідну сполучну ланку між бароковою алегорією та драмою-дискусією модерного театру (проте значущість цього твору театром не обмежена). Досвід барокових алегоризму й казуїстики виявився суголосним тогочасній ситуації в історичній науці. Через десять років після публікації першої частини трилогії, у ректорській промові 1 травня 1894 року в Страсбурзі, В. Віндельбанд проголосив наявність двох типів наукових методів – номотетичного (дослівно – «законодавчий») й ідіографічного (тобто опис ідіом). Перший, спрямований на розкриття загальних законів, панує

у природознавстві, другим, що стосується унікальних подій, послуговуються в історії. Так було покладено початок дискусіям стосовно методологічних принципів історії, що призвело до формування, зокрема, концепцій минулого «без подій» або «без імен», орієнтованих на повсякдення, а водночас і на морфологію культури О. Шпенглера, де за повсякденними дрібницями виявляється цілісність, що їх визначає. Серед цих дискусій подання П. Кулішем історичних героїв як персоніфікації знеособлених сил історичної неминучості відкривали перспективи осягнення історії без крайнощів уникання імен конкретних особистостей.

Варто також відзначити «бальзаківський парадокс» П. Куліша й утриматися від простолінійних припущень щодо однозначного засудження або підтримки історичних постатей та подій, навіть коли видається, що автор схиляється до ідентифікації себе з одним з персонажів. Ідеться, зокрема, про конфлікт між «культурництвом» (прихильником якого був автор) і «буянням» (охлократією). Приміром, цитований Є. Нахліком словесний двобій у другій частині («Цар Наливай») між Хмелецьким («В законі честь моя і оборона») і Наливайком («Для правди дано серце чоловіку») [7, с. 247] відсилає фактично до прадавнього джерела – «Слова про закон та благодать» митрополита Іларіона (XI ст.), спрямованого саме проти старозавітних «законників». Окрім того, відомий «фемінізм» П. Куліша [7, с. 245] має наслідком те, що жіночі постаті стають не лише непомітними, але й визначальними рушійними силами подій, створюючи периферійну лінію дії, важливішої від зовні провідного конфлікту, у якій їм (жіночим постатям) і належить останнє слово. Під зовнішнім виглядом протистояння героїв ховаються абсолютно інші події – альтернативи провідній фабулі, які внеможливають однозначну оцінку. Значимо, що цьому суголосна критична налаштованість П. Куліша щодо романтичної ідеалізації козацтва та тверезої оцінки його суперечностей [11, с. 143–144].

Ознаки вищевикладеного простежуємо вже в першому історичному романі українською мовою – «Чорній раді», присвя-

ІГОР ЮДКІН-РІПУН. ІСТОРИЗМ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

ченому зовні ніби локальній події в Ніжині 1663 року. Однак фінал роману – це подружнє щастя Лесі й Петра, а завершальний абзац твору розпочато промовистим визнанням: «Так-то усе те лихо минулось, мов приснилось» [5, с. 151]. Автор, полишивши осторонь розповідь про історично значущі події і перейшовши до фіналу, підкреслив: «...хочеться ще озирнутися на тих, хто після тої біди остались живі на світі» [5, с. 150]. Власне «живі на світі» і становлять провідну силу історії, творять її після загибелі героїв. У цьому разі автор розвиває традиції історизму В. Скота, водночас поглибивши критичне ставлення до романтичної героїки. Принципово новий підхід на основі барокового алегоризму демонструє «Драмована трилогія».

Усталилася традиція, за якою трилогію зазвичай порівнюють із шекспірівськими хроніками [1, с. 108], але є не менше підстав убачати в ній досвід вищезгаданих авторських містерій. Першу п'єсу трилогії присвячено конфліктові протагоніста Байди з антагоністом Андибером, що відбувається на тлі протистояння Московщини і Туреччини. Однак ці протистояння виписані не як сталі й безумовні. Наприклад, твердження Байди в завершальній сцені з матір'ю Княгиню, який має на увазі власний конфлікт з Андибером: «Сьогодні козаки – знаярдя зради, / А завтра – святої правди» (5.3) ⁴ [4, с. 167]. На початку він проголосив свою позицію утримання від конфліктів між державами, звернувшись до послів: «Не можу я тепер вам обіцяти, / Кому з вас буду скорше помагати: / Бо обіцяти і зробити в мене / Вимовлюється ділом, а не словом» (1.2) [4, с. 65]. Слушність такої дипломатії підтверджена надалі, коли при перебуванні Байди і його матері при султанському дворі, завдяки листовному втручання султанової дружини – Роксоляни, вдалося визволити з полону бранку Катерину – небогу Княгині (3.2). Незважаючи на трагічний фінал – загибель обох антагоністів, залишається надія, утілена заручинами Катерини з Тульчинським (5.2).

Друга частина трилогії, присвячена Наливайкові, виявляє трагедію повстанського руху. П. Куліш чужий до, приміром, ідеалі-

зації К. Рилєєва, якого він вочевидь читав, про що свідчить, зокрема, уривок з монологу героя: «Поляжемо – по нас настануть люди / Що прах німий наш воскресять ділами» (3.4) [4, с. 400]. У «Сповіді Наливайка», яку поширювали в Росії підпільно, міститься подібна думка ⁵. Насамперед герой постає як син свого часу – релігійних війн і так званої полемічної літератури, тому в його уста вкладено декларацію нетерпимості: «Так! Ми одні на світі – християни / А всі народи округи – погани» (3.4) [4, с. 398]. Ці слова особливо промовисті, оскільки з ними перегукується репліка ченця Афонця: «Наш Іоан із Вишні щирю правду / Ізрек, що всі князі й пани великі / Пошились в єресі та в католики!» (4.1) [4, с. 407]. Посилання на І. Вишенського підкріплює непримиренність позицій у конфлікті. Мабуть, також із посиланням на декабристське тлумачення образу Наливайка, пов'язане зображення його як конспіратора, що підбурює народ: «Читай, чи добре нашу думку тайну / Прикрив єси проречистим письменством / Щоб нам до бою чернь убогу й рвану / Звести з поєзуїченим шляхетством» (3.4) [4, с. 399]. Далі, у тій самій сцені, усі сподівання покладено власне на народ, а не на змовництво: «Широко розлилося Руське море, / Ще ширша наша рідна Україна: / Недовідома глибина морська / І вольності народная безодня; / Потоне в ній безрозумне насильство...» (3.4) [4, с. 401]. Ця репліка випереджає останні слова фінальної драми, де звеличено хлібороба як справжнього спадкоємця героїчного чину драми. Чесноти повстанців засвідчує репліка Лободи, який твердить, що належить до тих, хто «Проти Ляхви один на одному лягають, / А на жінок шабляки не здіймають!» ⁶ (2.3) [4, с. 365].

Приреченість повстанців зумовлена вже їхньою внутрішньою слабкістю, розкритою, зокрема, у сценах серед простого люду, устами якого засуджено гультьяїв. Показово, що сцени подано прозою, як-от репліка Параски з корчми: «Таких злюк я не бачила й між водними козаками на Самарі» (3.1) [4, с. 376]. Відтак подальший перебіг подій неминуче визначають вже антагоністи, персоналізовані насамперед єзуїтом Ignotus'ом, яким П. Куліш продемонстрував обізнаність

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

із політичними технологіями того часу. Намовляючи Касильду – жіночий персонаж із табору антагоністів – прислужитися справі боротьби проти повстанців, він демонструє, приміром, такий софізм: «Сей меч Юдита Польщі завіщала» (4.4.) [4, с. 428], маючи на увазі виконання ролі біблійної героїні. Ба більше, конфіденційним тоном Ignotus сповіщає про стратегічну таємницю: «Машина, що під нас Москву нахилить, / Се – мертвий і воскреснувший царевич. / Більш не питай» (5.4) [4, с. 451]. Вочевидь ідеться про історію Димитра й Марини Мнішек. Останнє слово у драмі – це триумфальний монолог єзуїта. Однак між триумфом і катастрофою залишаються ще ті, хто не належить до героїв – передусім вигнані до Варшави жінки з корчми, «кабашниці», згадана Параска, устами якої наприкінці проголошено: «Тут люди нас, хто ми такі, не знають, / І всюди словом добрим покликають» (5.6) [4, с. 459]. Зазначимо, що влучно відгадано й ознаки пролетаризованого знеособленого суспільства низів, своєрідну анонімність, що дає прихисток від невпинної наруги і визиску у «звичайних» умовах.

У завершальній частині трилогії йдеться про передавання влади від Петра Сагайдачного, який при смерті, до наступника Хмелецького, але найдраматичніші події відбуваються в побічній драматичній лінії: це – доля матері й дочки (Случаїха і Случаївна), яких врятував гетьман, та яких переслідують ніби за чаклунство. Їхні антагоністи – це гультаї Ходика (який намагався силоміць побратися з дочкою) і його приятель Садко, але провідна сила темряви – єзуїт Тріпус. Саме йому належить ініціатива, його устами виголошено прикметні зізнання. Уже перші слова монологу Тріпуса засвідчують упевненість панування і саркастичне знущення над жертвами оман: «Ми батька з рідним сином розлучили... Тебе ж із князем Василем злучили, / Мов куклу воскову переліпили... Спасибі вам за працю, мудреці, / Видющі надто широко сліпці!» (1.1) [4, с. 185]. Таке визнання того, що нині іменуємо маніпуляцією свідомістю, значно випереджає свій час. Промовиста й сентенція, у якій виявлено парадоксальну спілку єзуїтів і розбишак, конспірацію та

кримінал. Єзуїт проголошує: «Гадюці схизми зітремо главу», а на запитання Масальського «Ким зітрете?» відповідає: «Тими, що поб'ивались / Мов крем'яхи, по корчмах-кабаках» (1.1) [4, с. 188–189]. Консолідація антагоністів – сенс останньої частини драми.

Відтак протагоністи шукають порятунку, відіславши до минувшини, як у репліці Ререпи, приятеля Хмелецького, який звертається до Случаївни, котра втікає з монастиря, не знайшовши там притулку: «Рушаймо на самарські та саксанські / Незнані панству вільні хутори / Нехай в Хмелецького, так як у Байди / Шукають ласки королі й царі» (4.5) [4, с. 297]. Згадка про Байду не випадкова – вона виявляє примарність перспектив. Садко сповіщає про загибель обох жінок: «Дивись, он дим густий / Із башти, де сидять відьми, мітлою / Як сажа чорною, мов стовп товстий / Встає під небо» (5.3) [4, с. 315]. Зіставлення обох реплік надає цим смертям особливого сенсу: гине те, що в першій драмі уособлювало надію на майбуття. Це вже – загибель світу, есхатологія, і світ поринає в темряву.

Останні слова у драмі, які виголошує Хмелецький, акцентовані знаком запитання: «Що ж правда, батьку друже, і що воля? / Борітесь осліп. Я за тих стою / Хто серед дикого пустого поля / Кладе за плугом голову свою». У вислові названо того, на кого покладено сподівання – орач і воїн. Й «амінь» додає фраза його побратима Ререпи про головного героя драми: «...хто нас веде до славного спокою / І хто до колоту й жалю довів». Автор не вдається до узагальнення. Він «віддав голоси» справжнім силам, персоніфікованим як історичні портрети, і запропонував читачеві шукати відповідь самотужки. Водночас було б необачно пропонувати ідентифікацію автора із чийось голосом. Навпаки, різноголосся створює картину, що не вкладається в канони театральної хроніки, бо демонструється відкритість подій різним тлумаченням і метаморфозам. Альтернативу романтичній героїці становить міф, через який осмислюється історія, персонажі стають персоніфікаціями історичних сил, де барокові алегорії дають поживу

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ІСТОРИЗМ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

для розвитку, в майбутньому, модерної драми-дискусії.

Отже, етіологічний міф обертається есхатологічним. У першій драмі творці-деміурги, спільники-суперники Байда й Андибер, гинуть у турецькій неволі, однак залишається Катерина, заручена з Тульчинським. У другій – ініціативу від головного героя перехоплює єзуїт, второвуючи шлях хаосові «смути». У фінальній драмі відхід героя тягне за собою і загибель врятованих ним матері й дочки, а наступникові, у спадок, залишаються проблеми. «Живі на світі» (за висловом з фіналу «Чорної ради») – не герої, як такі, а народ-нація, який їх породив. Герої лише настільки герої, наскільки вони персоніфікують, утілюють своє покликання, стають носіями історичних сил або, за метафорою світового театру, грають відведені їм ролі. Гадаємо, що згадані на початку «зигзаги» автора нині набирають вигляду дещо іншого – багатоголосся, уміння зрозуміти позицію різних дійових осіб театру історії та й самому діяти як актор.

Через тридцять років після трилогії П. Куліша киянин Г. Шпет, який спілкувався з Е. Гуссерлем, виступив із програмною статтею (згодом розширену до монографії) щодо історичної методології, де запропонував таке розв'язання проблеми історичного й логічного, яке імпонувало б позиції П. Куліша. Зауваживши, що історія «становить зразок найбільш досконалого пізнання конкретного в її необмеженій повноті», а відтак «логіка емпіричних наук є насамперед логікою історії» [9, с. 299–300], він дійшов висновку, що «у проблемі інтерпретації лежить вузол, який щільно пов'язує історичну науку з логічним вченням» [9, с. 318]. Тож коли П. Куліш програває історичні події на театральному кону, він здійснює інтерпретацію історичних постатей для виявлення рушійних сил, котрі стоять за ними та виявляють суть історичного процесу. Саме тут став у нагоді конспіраційний досвід часів Кирило-Мефодіївців та їхня програма криптографії. Залишивши питання відкритими, завершивши трилогію нерозв'язаною

проблемою, П. Куліш запропонував читачеві дочитати невисловлене явним текстом.

Відзначивши парадоксальність фактажу історії, один із засновників сучасної школи «історії понять» влучно зауважив: «Історичними фактами минулого, як і майбутнього, є <...> можливості, що виключають обов'язкову необхідність. Хоч як обґрунтуйте факти, а вони, все ж, залишаються мінливими, бо народжуються у просторі людської свободи» [2, с. 178]. У цьому контексті додамо, що свобода в історії рівнозначна існуванню, бо відомо, що фаталізм рівнозначний нігілізмові. П. Куліш, як історик, скористався саме таким простором свободи, дослідивши в театрі різноманітні можливості, надані історією. Персонажі діють як носії цих можливостей, використавши здобутки барокової драми для пізнання історичних сил. Міф уже перетворюється на історичний розумовий, уявний експеримент. Простір театрального кону дозволяє не лише описувати історичні події і творити портрети героїв, як у романтиків, а досліджувати саме можливості. Відкриття такої майстерності експерименту, де випробовуються здійснені і нездійсненні події, – здобуток П. Куліша.

Примітки

¹ Таке ставлення П. Куліша до Т. Шевченка Є. Нахлік пояснив архетипом братів-суперників: «Передумови повстання проти Шевченкового культу криються в ревнивому ставленні Куліша ще в дитинстві до рано померлого старшого брата Тимофія». Далі науковець навів відомі психоаналітичні міркування А. Адлера [6, с. 322].

² Про перипетії, пов'язані з тими подіями, більш докладно див.: [7, с. 45–46].

³ Тексти подано за посмертним виданням творів П. Куліша [4], адже трилогію не друкували впродовж ХХ ст.

⁴ У дужках подано номер акту й сцени.

⁵ У К. Рилєєва: «Известно мне: погибель ждет / Того, кто первый восстает...» («Відомо мені: гине той, хто повстає перший». Тут і далі переклад з рос. м. І. Юдікіна-Ріпуна. – Ред.) [8, с. 331].

⁶ Вочевидь, маємо бальзаківський парадокс: «Авторські симпатії віддано виразникам розуму (а не релігії козацького серця)» [7, с. 247], натомість повстанці виявляються морально вищими від «культурників».

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Джерела та література

1. Івашків В. М. Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст. Київ : Наукова думка, 1990. 142 с.
2. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Київ : Дух і літера, 2005. 380 с.
3. Корнієнко Н. М. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. Київ : Альтерпрес, 2013. 264 с.
4. Куліш П. Твори. Видане товариства «Просьвіта». Т. 4. (Руська Письменність. VI.4). Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. 528 с.
5. Куліш П. Чорна рада. Хроніка 1663 року. *Куліш П. Твори* : в 2 т. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. С. 6–153.
6. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. Київ : Український письменник, 2007. 463 с.
7. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія : у 2 т. Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ : Український письменник, 2007. 462 с.
8. Рылеев К. Ф. Наливайко (отрывки из поэмы). *Рылеев К. Ф. Стихотворения*. Ленинград : Сов. писатель, 1956. С. 318–339.
9. Шпет Г. Г. История как предмет логики. *Историко-философский ежегодник 88*. Москва : Наука, 1988. С. 290–320.
10. Юдкін-Ріпун І. М. «Хуторянство» Пантелеймона Куліша як український екзистенціалізм. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 1 (21). С. 18–29.
11. Ясь О. Дегероїзація козацтва та пошуки аксіологічного взірця в історичній візії Пантелеймона Куліша. *Студії з україністики. Збірник наукових праць на пошану Валерія Цибульського*. Рівне : Возень, 2010. С. 139–146.

References

1. IVASHKIV, Vasyl. *The 1830s–1880s Ukrainian Romantic Drama*. Kyiv: Naukova dumka, 1990, 142 pp. [in Ukrainian].
2. KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Kyiv: Dukh i Litera, 2005, 380 pp. [in Ukrainian].
3. KORNIYENKO, Nelli. *Nonlinear Study of Theatre (Art): A Post-Non-Classical Landscape. From Faust do Proteus*. Kyiv: Alterpres, 2013, 264 pp. [in Ukrainian].
4. KULISH, Panteleymon. *The Works*. An Edition by the Prosvita Society. Lviv: Shevchenko Scientific Society, 1909, vol. 4. (Rus Written Language. VI.4), 528 pp. [in Ukrainian].
5. KULISH, Panteleymon. Black Council. A Chronicle of 1663. In: Panteleymon KULISH. *The Works in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1989, vol. 2, pp. 6–153 [in Ukrainian].
6. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish as a Personality, Writer, and Thinker. A Scientific Monograph in Two Volumes*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, vol. 1. *The Life of Panteleymon Kulish. A Scientific Biography*, 463 pp. [in Ukrainian].
7. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish as a Personality, Writer, and Thinker. A Scientific Monograph in Two Volumes*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, vol. 2. *Panteleymon Kulish's Outlook and Creation*, 462 pp. [in Ukrainian].
8. RYLEYEV, Kondratiy. Nalyvyko (Excerpts from the Poem). In: Kondratiy RYLEYEV. *Poems*. Leningrad: Soviet Writer, 1956, (Poet's Library. Lesser Series), pp. 318–339 [in Russian].
9. SHPET, Gustav. History as a Subject of Logic. In: Nelli MOTROSHILOVA, ed.-in-chief, *The Historical and Philosophical Yearbook' 88*. Moscow: Nauka, 1988, pp. 290–320 [in Russian].
10. YUDKIN-RIPUN, Ihor. *Farmership of Panteleymon Kulish as a Ukrainian Existentialism. Researches of the Fine Arts*, 2008, 1 (21), 18–29 [in Ukrainian].
11. YAS, Oleksiy. Deheroification of the Cossacks and the Search for an Axiological Model within Panteleymon Kulish's Historical Vision (1870s–1890s). In: Lesia MALEVYCH, ed.-in-chief, *Ukrainian Studies: Collected Scientific Papers in the Honour of the Ukrainian Cossacks' Researcher Valeriy Tsybul'skyi on the Occasion of His 60th Birthday Anniversary*. Rivne: O. Zen Publishers, 2010, pp. 139–146 [in Ukrainian].

SUMMARY

The analysis of P. Kulish's *Dramatic Trilogy* affords grounds for the statement that the development of his historical viewpoints did not have the *zigzag* manner (according to the widespread opinions), but was conforming to staging possible roles. In this his work, the new type of historical drama has been created that took the intermediary position between the baroque allegorical theatre and the modern conversational play, where historical dramatis personae represent impersonal historical powers. The experience of P. Kulish's achievements in the creation of miraculous theatre (*Herod's Humbug* and *The Farmer's Girl*) has become the base used for conceiving history. His experience of cryptography from the epoch of his participation in the conspiracy of the Cyril-Methodius Brotherhood has contributed to the multiplicity of interpretational opportunities inherent in his utterances.

Therefore, the ancient metaphors *history – theatre* and *history – book*, which gained their revival in the XXth century, has turned to become productive already in P. Kulish's creative work while also thus becoming the sources for historical myth-making as an instrument of mental (artistic) experiment. The etiological myth turns into eschatological one where a reader would stand before the open questions. The possibilities inherent in historical events are put under examination on stage, and imaginary historical portraits are made. The problem of idiography (description of unique historical phenomena) arisen in the methodological discussions of the epoch was suggested by P. Kulish to be solved via the virtual world of scenic historical images thereby presupposing the expansion of interpretational opportunities. Theoretical works of P. Kulish as an historian are inseparable from the writer's wholesome inner world and are to be regarded as the continuation of scenic experiments.

Keywords: allegory, cryptography, interpretation, idiography, personality, myth.